L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

— Cuaderno

La pervivencia de la nostalgia

NARRATIVAS MELODRAMÁTICAS EN LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

— (Des)encuentros

LA POSIBILIDAD DE UNA LÁGRIMA

— Diálogo

GONZALO SUÁREZ.
CUANDO LA REALIDAD
NO BASTA

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cinefórum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones. 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); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). 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 Cinefòrum L'Atalante with the collaboration of various institutions. 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); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). 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).

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 cinematográficos*. 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.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of L'Atalante is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publically but always citing their author and the name *of this publication,* L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/.

EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.
Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València).
Secretaria de redacción (Executive Secretary): Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).
Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Olga García-Defez (Universitat de València), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (VIU), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).
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 (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).
Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules, con la colaboración de la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI] y Aula de Cinema) y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació).
Lugar de edición (Place of publication): Valencia (España).
Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.
Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.
ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).
Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003
Publicación semestral (biannual journal).

* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 25 (ISSUE 25)

Coordinadores del número (Issue Editors): Javier Marzal Felici (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).
Autores (Authors): José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela), Josep Maria Català Domènech (Universitat Autònoma de Barcelona), Gustavo Celedón Borquez (Universidad de Valparaíso), Rafael Cherta Puig (IES Henri Matisse), Cristian Galarce López (Universidad de Valparaíso), Shaila García Catalán (Universitat Jaume I), Olga García-Defez (Universitat de València), Rubén García López (cineasta), Paz Alicia Garciadiego (guionista), Maria Teresa Garrido Bigorra (IES Henri Matisse), Francisco Javier Gómez Tarín (Universitat Jaume I), Fidel González Armatta (director de fotografía), Silvia Guillamón Carrasco (Universitat de València), Udo Jacobsen Camus (Universidad de Valparaíso), Saša Markuš (Universitat Pompeu Fabra), Sebastián Francisco Maydana (Universidad de Buenos Aires), Pablo Pérez Rubio (escritor e historiador del cine), Victoria Protsenko (Universitat Pompeu Fabra), Gonzalo Suárez (cineasta), Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I), Arnau Vilaró i Moncasí (Universidad Nacional Autónoma de México), Françoise Zamour (École Normale Supérieure), Imanol Zumalde Arregui (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea).
Evaluadores externos (External reviewers): Laura Antón Sánchez (Universidad Rey Juan Carlos), Roberto Arnau Roselló (Universitat Jaume I), Iván Bort Gual (CESAG), José Miguel Burgos Mazas (Universidad de Murcia), Fabián Casas Lomero, Carlos Cuéllar Alejandro (Universitat de València), Juan Miguel Company (Universitat de València), Celestino Deleyto (Universidad de Zaragoza), Pablo Ferrando García (Universitat Jaume I), Iratxe Fresneda Delgado (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea), María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I), Pablo Gómez Muñoz (Universidad de Extremadura), Tecla González Hortigüela (Universidad de Valladolid), Valeriano Manso Durán (Universidad de Cádiz), Santiago Marín Sánchez (Universitat de Barcelona), Lidia Merás (University of London), Javier Moral Martín (Universitat Politècnica de València), Antonio Pantoja Chaves (Universidad de Extremadura), Eva Parrondo (AEHC), Iván Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Jordi Revert Gomis (Universitat de València), Juan Ángel Saiz Jiménez (Universitat Politècnica de València), Armando Souza Armero (Universidad de Buenos Aires), Gabriel Terol Rojo (Universitat de València), Josep Torelló Oliver (Universitat de Barcelona), Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (Universitat de València).
Traductores (Translators): Martin Boyd, Simon J. Berrill.
Agradecimientos (Aknowledgments): Amelia Falcó Tortosa, Cristina Morant Piris, Departament de Ciències de la Comunicació de la Universitat Jaume I. El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1·1A2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.
Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.
Maquetación (Layout): Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez.
Portada (Cover): Diseñada por Pablo Hernández Miñano utilizando una imagen promocional de la película *Carol* (Todd Haynes, 2015).

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

7 Aquellos en los que el tiempo habita
Javier Marzal Felici, Teresa Sorolla Romero

CUADERNO

LA PERVIVENCIA DE LA NOSTALGIA.
NARRATIVAS MELODRAMÁTICAS EN LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

13 Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama
Josep Maria Català Domènech

29 El *Vértigo* y la guerra: densos hilos pretéritos para tejidos posmodernos
José Luis Castro de Paz

41 Apocalipsis y melodrama: el tiempo suspendido y la herida final
Francisco Javier Gómez Tarín

55 El exilio interior. La escritura del exceso en *Mommy*
Shaila García Catalán

71 Melodrama oblicuo. *Polvo en el viento* (1986), de Hou Hsiao-Hsien
Imanol Zumalde

83 Más allá de la nostalgia poscolonial: los melodramas *Deseando Amar* y *2046* de Wong Kar-wai
Victoria Protsenko

97 Del plano/contraplano al «cara a cara». La figuración del gesto en *Carol*
Arnau Vilaró i Moncasí

DIÁLOGO

109 Gonzalo Suárez. cuando la realidad no basta
Rafael Cherta Puig y María Teresa Garrido Bigorra

(DES)ENCUENTROS

LA POSIBILIDAD DE UNA LÁGRIMA

125 Introducción
Agustín Rubio Alcover

127 Discusión
Françoise Zamour, Silvia Guillamón Carrasco, Pablo Pérez Rubio, Saša Markuš, Paz Alicia Garciadiego

143 Conclusión. A vueltas con una espiral
Agustín Rubio Alcover

PUNTOS DE FUGA

149 Trabajo sonoro en tres films de Raúl Ruiz
Gustavo Celedón Borquez, Udo Jacobsen Camus, Cristian Galarce López

165 Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica
Lourdes Monterrubio

181 La contribución de Werner Herzog a los estudios acerca de la animalidad
Fidel González Armatta, Sebastián Francisco Maydana

193 6 de febrero de 1970 (*Duración*, de Paulino Viota)
Rubén García López

205 Modernidad y figuras femeninas en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966)
Olga García-Defez

AQUELLOS EN LOS QUE EL TIEMPO HABITA

JAVIER MARZAL FELICI
TERESA SOROLLA ROMERO

En las últimas páginas de *El carrer de les Camèlies*, Mercè Rodoreda situaba al borde de los labios de su protagonista Cecilia, en respuesta a la pregunta de qué había hecho en la vida: «estuve a punto de decirle que la había pasado buscando cosas perdidas y enterrando enamoramientos»[1]. La errática mujer, pero, no llegaba a verbalizar las palabras que le venían a la mente al girarse hacia el pasado. La potencia de lo no dicho redobla lo dramático de la mirada atrás, por vía de la represión de la que el lector —o espectador— es consciente. No en balde, la pesada presencia de lo silente emerge en el melodrama cinematográfico, sobre cuya deriva actual se interroga este monográfico, desde lo simbólico de la puesta en escena.

Y es que el melodrama incide cíclicamente en una serie de estrategias narrativas y recursos retóricos que configuran una *serialidad ritual*. Como hemos señalado con anterioridad (Marzal, 1994, 1998), la repetición de gestos, situaciones dramáticas, personajes-tipo e historias paradigmáticas remite a una suerte de *ontología original*, la re-presentación del drama humano que se vuelve más soportable cuanto más *se repite*, lo que hace posible la *catarsis* para el público. Que un (in)determinado fantasma —que no conoce de rígidas delimitaciones temporales o genéricas— atraviesa las imágenes cosiéndolas a lo largo del tiempo, no resulta extraño a la historiografía de las imágenes sustentada sobre miradas herederas de planteamientos *warburgianos, benjaminianos* o similares. Que aquello que ese fantasma generador de ecos y supervivencias arrastra es lo más trágico, tampoco. Si el melodrama es considerado vehículo privilegiado del sacrificio, el deseo y la herida, no resulta descabellado buscar entre sus imágenes, de capacidad brutalmente nostálgica, la sombra de tiempos negros, cicatrices de guerra, orfandades y venganzas. És-

tas recalan de unos referentes a otros convocando duelos irresueltos —como el (re)encarnado en la núbil Viridiana—, pérdidas del objeto amoroso que nunca se tuvo —*Madeleines* que se desvanecen *ad infinitum*— y que no se puede reemplazar ni reconstruir —hermosas, violentadas y *frankensteinianas Veras*—, tal y como desgrana el texto de José Luis Castro de Paz. En este sentido, como en el relato mítico, el melodrama alimenta el reconocimiento de una matriz de significaciones donde cada elemento (cada rasgo melodramático) remite siempre a otros textos melodramáticos.

Si algo hermana a sus personajes es que, más que habitar largamente el tiempo, es el tiempo el que parece habitarles a ellos, sedimentando a base de estratos cuya esencia se reduce a aquello que Cecilia —huérfana con nombre de mártir— calla: cosas perdidas y enamoramientos. Los cuerpos que pueblan las imágenes, convertidos en vehículo del desgarro, en continentes de ánimas heridas, generan fórmulas patéticas que desbordan el melodrama entendido como género cinematográfico para trasladarse a otros campos del audiovisual contemporáneo. Con ello, lo melodramático del cuerpo en movimiento se convierte en un gesto de época, tal y como concluye Josep Maria Català.

Sin embargo, del mismo modo que lo melancólico de la reacción de Cecilia pasaba por relegar las palabras al pensamiento, lo melodramático sabe hablar desde el silencio. Ante la consciencia de los límites de la palabra, es el lenguaje cinematográfico el que habla: en *Deseando amar* (Faa yeung nin wa, Kar-Wai Wong, 2000) las sutilezas compositivas, el arrastre de la mirada de la cámara y el vaivén grácil de la banda sonora mecen suavemente el romance silente analizado aquí por Victoria Protsenko, cuyo final no puede ser más significativo en este sentido, pues termina con el susurro de su protagonista Chow —inaudible para el espectador— a un agujero del apabullante templo de Angkor Wat. En el extremo opuesto, lo *verborreico* y el descontrol de las pasiones que, aprisionadas en el asfixiante formato de 1:1, obstruyen la posibilidad de entendimiento, es estudiado por Shaila García Catalán a propósito del *exceso* amoroso que, como en algunos de los *unhappy ends* de Sirk, no redime a los personajes de *Mommy* (Xavier Dolan, 2014).

LOS CUERPOS QUE PUEBLAN LAS IMÁGENES, CONVERTIDOS EN VEHÍCULO DEL DESGARRO, EN CONTINENTES DE ÁNIMAS HERIDAS, GENERAN FÓRMULAS PATÉTICAS QUE DESBORDAN EL MELODRAMA ENTENDIDO COMO GÉNERO CINEMATOGRÁFICO PARA TRASLADARSE A OTROS CAMPOS DEL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

El tránsito desde la expresión exacerbada y la elocuencia febril al secuestro de la palabra, a la entrega al verbo visual de la puesta en escena, puede observarse en las obras analizadas en el presente número. Revisar cómo el cine contemporáneo hereda y transforma el melodrama clásico implica atender a su elasticidad discursiva, pues el estiramiento de sus lugares comunes posibilita nuevas formas para el mismo —*oblicuas*, parabólicas, según describe Imanol Zumalde desde *Polvo en el viento* (Liàn liàn fengchén, Hsiao-Hsien Hou, 1986)—. La versatilidad de lo melodramático, que justifica su calificación de *género de géneros*, absorbe relatos de cada vez más diversa índole, a la par que su fuerza centrífuga parece dispersar sus rasgos básicos salpicando otras tradiciones narrativas y estéticas. Es desde este punto de vista que la hendidura en la que se recrea el melodrama puede buscarse, en tanto insistencia de la cultura visual contemporánea, incluso en el cine (post)apocalíptico, en el que ya no es el sujeto individual el que arrastra una pérdida que le lastra y le retiene anclado al pasado, sino que la consistencia de toda la humanidad aparece amenazada por una suerte de herida colectiva, de profunda falta, cuya relevancia advierte Francisco Javier Gómez Tarín en

el cine y las series poblados por zombis, catástrofes naturales y, especialmente, en la aridez de *The Leftovers* (Damon Lindelof y Tom Perrotta, HBO: 2014-2017).

De todo ello se desprende que la repetición sintomática de ese *gesto* melodramático implica un retorno de algo siempre similar, familiar, pero jamás idéntico. Como siguiendo la máxima *gatopardiana* que decía que, para que todo siga igual, es necesario que algo cambie, el magnetismo del cine clásico —y su hipérbole manierista— subyace a la lógica de la constante revisión, desafío y reapropiación del melodrama. Un ilustrativo ejemplo de ello lo proporciona el análisis de *Carol* (Todd Haynes, 2015) desarrollado por Arnau Vilaró, que interpreta las miradas que abren y cierran el filme como la reconversión de uno de los recursos basilares del cine clásico —el plano/contraplano— al servicio de volcar de la carga erótica entre dos mujeres, sostenida desde la colisión entre imágenes de dos rostros.

De este modo, los análisis de los textos fílmicos y audiovisuales que nos proponen los autores de este monográfico, a quienes agradecemos su valiosa participación, permiten tomar conciencia del hecho de que la escritura melodramática constituye una suerte de *matriz textual*, cuya ambivalencia y ambigüedad estructurales impregnan la práctica totalidad de las prácticas significantes actuales. La vuelta sobre las mismas estrategias narrativas del melodrama —cinematográfico o televisivo— responde a la necesidad «de volver a oír siempre la misma historia, de verse consolado por el regreso de lo idéntico superficialmente encubierto», como señaló de manera brillante Umberto Eco (1988: 138). Por todo ello, el melodrama sigue siendo un potente discurso que define la cultura contemporánea, de gran ayuda para comprender el mundo en que vivimos y también a nosotros mismos, lo que no es poco. ■

NOTAS

1. El pasaje original de la novela dice así: «Quan va haver parat em va posar una mà damunt d'un genoll i rient només una mica em va dir: ¿què has fet a la vida? Vaig estar a punt de dir-li que l'havia passada buscant coses perdudes i enterrant enamoraments, però no vaig dir res com si no l'hagués sentit i al cap d'una estona va treure la mà del meu genoll i em va preguntar si havia tingut sort. ¿Veu?, li vaig dir, tinc una estrella a dintre la mà» (Rodoreda, 1983: 251).

REFERENCIAS

Eco, U. (1988). La innovación en el serial. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.

Marzal Felici, J. (1994). *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: El modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de 1918-1921*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València. Disponible en: http://roderic.uv.es/handle/10550/55926.

Marzal Felici, J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

Rodoreda, M. (1983). *El Carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor.

AQUELLOS EN LOS QUE EL TIEMPO HABITA

Resumen

El gesto exacerbado, la melancolía doliente o la nostalgia por lo perdido son algunos de los rasgos melodramáticos basilares que perviven surcando épocas y espacios representacionales para manifestarse en el cine contemporáneo. Lo magnético de la estructura del melodrama permanece, metamorfoseado, en las obras analizadas a lo largo del presente monográfico. Este texto pretende imbricar, a modo de presentación, las principales características asociadas a lo melodramático a través de los trabajos desarrollados en la sección Cuaderno.

Palabras clave

Melodrama; género cinematográfico; *pathosformel*; tiempo; herida; duelo.

Autores

Javier Marzal Felici (Valencia, 1963) es licenciado en Comunicación Audiovisual, Filología Hispánica y Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de València, y máster en Comunicación y Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad y subdirector del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación (LABCOM) de la Universitat Jaume I. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), de la Asociación Española para la Investigación en Comunicación (AE-IC), de la Asociación para el Desarrollo de la Comunicación (adComunica) y de la European Communication Research Education Association (ECREA), ha desarrollado una larga actividad investigadora, entre cuyas principales publicaciones destacan el estudio *David Wark Griffith* (Madrid: Cátedra, 1998); el ensayo *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo* (Valencia: Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1999), con el Dr. Juan Miguel Company (Universidad de València) o la coordinación del *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales. Herramientas para el análisis fílmico* (Madrid: Cátedra, 2015), con Francisco Javier Gómez Tarín. Contacto: marzal@com.uji.es

Teresa Sorolla Romero es personal investigador en formación (FPI-UJI) en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I, donde imparte clases en el grado de Comunicación Audiovisual. Es licenciada en Comunicación Audiovisual con premio extraordinario final de carrera, y en Humanidades; máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación y en Historia del Arte y Cultura Visual. Miembro del grupo de investigación ITACA-UJI, ha realizado una estancia predoctoral en la Film Studies Research Unit de la Universidad Oxford Brookes (Reino Unido). Es autora y coautora de diversos artículos científicos en revistas como *Archivos de la Filmoteca*, *Icono 14*, *Fotocinema*, *Fonseca. Jounal of Communication* o *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Contacto: tsorolla@com.uji.es.

Referencia de este artículo

Marzal Felici, J., Sorolla-Romero. T. (2018). Aquellos en los que el tiempo habita. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 7-10.

THOSE IN WHICH TIME LIVES

Abstract

The exacerbated expression, the grieving melancholy or the longing for the lost are some of the basic melodramatic features that live on ploughing through ages and representational spaces until appearing in contemporary cinema. The magnetic structure of melodrama remains transformed in the analysed works throughout this present issue. This introduction tries to address the main characteristics associated to melodrama through the articles included in the Notebook section.

Key words

Melodrama; Film Genre; *Pathosformel*; Time; Wound; Grief.

Authors

Javier Marzal Felici (Valencia, 1963) holds a degree in Audiovisual Communication, Hispanic Philology and Philosophy and Educational Sciences from the Universitat de València, and a Master's Degree in Communication and Education from the Universitat Autònoma de Barcelona. He is Professor of Audiovisual Communication and Advertising and Deputy Director of the Laboratorio de Ciencias de la Comunicación (LABCOM) of the Universitat Jaume I. Member of the Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), of the Asociación Española para la Investigación en Comunicación (AE-IC), of the Asociación para el Desarrollo de la Comunicación (adComunica) and of the European Communication Research Education Association (ECREA), he has developed a long research activity, among whose main publications include the study about *David Wark Griffith* (Madrid: Cátedra, 1998); the essay *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo* (Valencia: Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1999), with Dr. Juan Miguel Company (Universitat de València) or the coordination of the *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales. Herramientas para el análisis fílmico* (Madrid: Cátedra, 2015), with Francisco Javier Gómez Tarín. Contact: marzal@com.uji.es.

Teresa Sorolla Romero is PhD Student (FPI-UJI) at the Department of Communication Sciences of the Universitat Jaume I, where she teaches Theory of Image (degree in Audiovisual Communication). She holds BA in Audiovisual Communication and in Humanities (UJI), MA in Art History and Visual Culture (Universitat de València) and New Trends in Communication (UJI). She is a member of the ITACA-UJI research group, and she has completed a visiting research period at the Film Studies Research Unit of Oxford Brookes University (United Kingdom). She is the author and co-author of several scientific articles in journals such as *Archivos de la Filmoteca*, *Icono 14*, *Fotocinema*, *Fonseca. Journal of Communication* o *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Contact: tsorolla@com.uji.es.

Article reference

Marzal Felici, J., Sorolla-Romero. T. (2018). Aquellos en los que el tiempo habita. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 7-10.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

CUADERNO

LA PERVIVENCIA DE LA NOSTALGIA.
NARRATIVAS MELODRAMÁTICAS EN LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

SOMBRAS SUELE VESTIR. LA INTELIGENCIA DEL MELODRAMA
Josep Maria Català Domènech

EL *VÉRTIGO* Y LA GUERRA: DENSOS HILOS PRETÉRITOS PARA TEJIDOS POSMODERNOS
José Luis Castro de Paz

APOCALIPSIS Y MELODRAMA: EL TIEMPO SUSPENDIDO Y LA HERIDA FINAL
Francisco Javier Gómez Tarín

EL EXILIO INTERIOR. LA ESCRITURA DEL EXCESO EN *MOMMY*
Shaila García Catalán

MELODRAMA OBLICUO. *POLVO EN EL VIENTO* (1986), DE HOU HSIAO-HSIEN
Imanol Zumalde

MÁS ALLÁ DE LA NOSTALGIA POSCOLONIAL: LOS MELODRAMAS *DESEANDO AMAR* Y *2046* DE WONG KAR-WAI
Victoria Protsenko

DEL PLANO/CONTRAPLANO AL «CARA A CARA». LA FIGURACIÓN DEL GESTO EN *CAROL*
Arnau Vilaró i Moncasí

SOMBRAS SUELE VESTIR[1]. LA INTELIGENCIA DEL MELODRAMA

JOSEP MARIA CATALÀ DOMÈNECH

Me temo que los teóricos nunca hemos prestado la debida atención al papel de los actores y actrices en el cine, más allá de las mitologías del *star system* o del inventario de los distintos métodos de interpretación. Hay una especie de brecha conceptual que separa el mundo de los intérpretes y el de las imágenes cinematográficas. En uno de esos mundos, los actores y las actrices son personas con sus biografías más o menos atormentadas o profesionales, fieles en mayor o menor medida a un determinado método de actuación. En el otro, aparecen como un elemento más de la complicada parafernalia que contribuye a la creación de una película. La escisión persiste cuando vemos que, a veces, se habla de un director que se pone al servicio de sus intérpretes, como si esta especial sensibilidad le llevara a limitarse a colocar la cámara frente a ellos para captar de la mejor manera posible sus actuaciones. O, por el contrario, cuando se supone que, como Hitchcock, esos actores no son más que marionetas al servicio de su especial puesta en escena.

Prestarle la debida atención al *cuerpo* actoral de las películas significa pensar sus figuras y su trabajo teóricamente. No escasean los manuales que exponen las diferentes técnicas de actuación, pero son pocos los acercamientos verdaderamente teóricos al fenómeno actoral en sí. James Naremore es autor de uno de los pocos libros que se dedica a hacer algo parecido. Por ello, el autor decide lanzar de entrada esta advertencia: «este es un libro —dice—, sobre el arte de la actuación fílmica, pero creo que será mejor dejar claro desde un principio que no voy a enseñar a nadie a ser un intérprete de éxito. Mi acercamiento es teórico, histórico y crítico, y escribo desde el punto de vista de un voyeur en la audiencia»[2] (Naremore, 1988: 1). Como Naremore, yo también quiero dejar claro desde un principio el alcance de mi propuesta, que ni siquiera pretende adscribirse a su línea teórica, aunque me interesa mucho resaltar lo que dice sobre el desplazamiento que este objeto de estudio ha experimentado. Según él, se ha traslada-

do desde el psicoanálisis a la semiótica, es decir, ha pasado de preocuparse por las causas a analizar los efectos. Mi intención no es, por lo tanto, examinar el trabajo de los intérpretes de las películas para desentrañar la fuente de su energía performativa ni para analizar los resultados objetivos de la misma. Me preocuparé más que nada por sus cuerpos como elementos visuales que aglutinan energías de carácter emocional. Para ello, me colocaré en una olvidada situación intermedia y lo haré para establecer una plataforma desde la que examinar un panorama mucho más amplio que tiene que ver con la forma melodramática.

Dejando, pues, al margen los planteamientos tradicionales sobre el fenómeno de la interpretación, muchos de ellos derivados del imaginario teatral, no deberíamos olvidar que son los actores y las actrices quienes catalizan esencialmente las emociones cinematográficas. Esto es decir mucho o no decir nada, depende de cuán lejos estemos dispuestos a llegar con la afirmación.

En primer lugar, ello significa colocar las emociones en un primer término del universo cinematográfico, lo cual puede que no sorprenda a nadie, puesto que todo el mundo sabe que no solo el cine sino todo el arte es emoción. Sin embargo, resulta significativo lo que dice Siri Hustvedt en uno de los capítulos de su último libro: «la idea de que la emoción es peligrosa, una cosa a controlar, sacrificar y subyugar, se ha mantenido tozudamente vigente en la cultura occidental. La mayoría de historiadores del arte experimenta la misma especie de asco por las emociones y prefieren escribir sobre formas, colores, influencias o contextos históricos» (Hustvedt, 2017: 34). De modo que nos encontraríamos ante una curiosa situación, según la cual los creadores promoverían emociones que luego serían olvidadas por los historiadores y analistas, quienes las evitarían como se oculta un vicio inconfesable.

Aún colea la diatriba organizada en dos tiempos por Jacques Rivette y Sergei Daney acerca de *Kapo* (Kapò, 1960) de Gillo Pontecorvo. Primero Rivette y luego Daney no dudaron en tildar de abyecto el plano de la película de Pontecorvo en el que el director decide efectuar un ligero movimiento de *travelling* para encuadrar la figura de uno de los personajes que muere con los brazos extendidos sobre la alambrada de un campo de exterminio nazi. Sin entrar a considerar la oportunidad estética de ese ligero movimiento, lo cierto que tanto Rivette como Daney estaban reaccionando ante lo que consideraban una emoción impuesta a los espectadores.

Afirmaba Rivette en *Cahiers du Cinéma* que «aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo solo merece el más profundo desprecio» (Rivette, 1961: 37). Y Daney proseguía la discusión, después de confesar que no había visto la película de Pontecorvo, que solo conocía por los comentarios de Rivette: «si por casualidad repitiera la experiencia con estudiantes de ahora, no me preocuparía por saber si lo que les perturba es el *travelling*, sino más bien por saber si existe para ellos algún índice de abyección. Para ser franco, mucho me temo que no lo haya. Esto es señal no solo de que los *travellings* ya no tienen nada que ver con la moral sino de que el cine está demasiado débil para albergar semejante problemática» (Daney, 1992). Esta debilidad estético-moral que denunciaba Daney era cierta hace veinticinco años y lo es más ahora, pero me temo que a la misma contribuyó en alguna medida el puritanismo que destilaba una cierta crítica, muy reticente a contemplar el cine como un promotor de emociones. No creo que Rivette o Daney hubieran considerado abyecto, pongamos por caso, el *Cristo crucificado* de Velázquez por el cuidado puesto en el encuadre de la cruz, o *El descenso de la cruz* de Pontormo por la perfecta colocación de las figuras en el campo de la imagen. Hace relativamente poco, Santos Zunzunegui expuso con mucho acierto en *Cahiers du Cinéma España* esta contra-

dicción, refiriéndose al silencio de los mismos críticos ante los artilugios utilizados por Rossellini en sus películas: él se refiere expresamente a una escena de *Camarada* (Paisà, Roberto Rossellini, 1946) (Zunzunegui, 2011: 63), pero yo creo que incluso es más efectivo señalar el momento melodramático de la muerte de Pina (Anna Magnani) en *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, Roberto Rossellini, 1945). Si el *travelling* de *Kapo* era considerado abyecto por una crítica improvisadamente calvinista es porque se entrometía entre el espectador y la *realidad*, una idea cuyas bases las había puesto Bazin con su voluntad de hacer del cine un arte transparente. Daney: «en *Kapo* todavía era posible detestar a Pontecorvo por haber anulado a la ligera una distancia que habría tenido que "respetar". El *travelling* era inmoral porque nos ponía, a él cineasta y a mí espectador, fuera de lugar. Un lugar en el cual yo no podía ni quería estar. Porque me "deportaba" de mi situación real de espectador como testigo para meterme a la fuerza dentro del cuadro» (Daney, 1992). Esto es exactamente lo que hacen las emociones relacionadas con la imagen: ponerte dentro de la imagen, ponerte en el lugar del otro. La esencia del cine ha sido siempre esta, ahora y en los años sesenta. Y si hay que plantear una distancia, esta se establece siempre desde el punto de partida de que primero hay que integrar para poder distanciarse. El fracaso, no tanto de las teorías de Brecht como de la interpretación vulgar de esas teorías y su aplicación precipitada, radica en este malentendido.

Las bases del primer movimiento de este entramado que pone de relieve los fundamentos de una posible nueva dramaturgia emocional las podemos extraer de las ideas de Warburg. Explica al respecto el profesor argentino José Emilio Burucúa cómo el control progresivo de las pulsiones instintivas de miedo y agresión lleva a alcanzar el conocimiento y el dominio de lo real: «el proceso implicaba un acrecentamiento de la distancia física e intelectual entre el sujeto y su entorno, un ampliarse de la separación entre el pensamiento y el objeto, eso que Warburg llamaba *Denkraum*, vale decir el "espacio del pensar"» (Burucúa, 2003: 27).

Se ha detectado una cierta ambigüedad en las distintas traducciones de la expresión *Denkraum*, puesto que, como indica acertadamente Federico Luis Ruvituso, se trata de un término que si bien «se lee generalmente siguiendo la traducción inglesa como "espacio del pensamiento" (*thought-space*), ha sido traducido, también, al castellano como "espacio para pensar"» (Ruvituso, 2014: 75). Se trata, como indica el autor, de una diferencia que parece insignificante pero no lo es. Puede que Warburg considerase realmente un acto fundacional de la civilización humana «la interposición de una distancia entre uno mismo y el mundo exterior» (Warburg, 2010: 3), pero lo cierto es que este fenómeno antropológico fue convirtiéndose paulatinamente en un instrumento de pensamiento que culminó en los paneles del *Atlas Mnemosyne*, donde aparece como espacio material donde desarrollar el pensamiento. De manera que podría decirse que se pasó de un *espacio del pensamiento* abstracto a un *espacio para pensar* concreto, validando así ambas traducciones del término original. Pero, si nos referimos específicamente al sustrato antropológico del fenómeno, habrá que tener en cuenta que, en determinadas circunstancias, este arcaico distanciamiento deja una marca en los cuerpos y sus representaciones. En estos casos, no es solo un espacio intelectual lo que aparece, sino que también lo hace una somatización visual equivalente.

Los actores y las actrices son el vehículo de las emociones cinematográficas, pero no en el vacío, ni fuera de la operación fílmica, sino en el interior de la misma, en el corazón del espacio visual que se crea para que esas emociones surtan efecto. Se trata de un lugar que es parejo al citado *espacio del pensar* o *espacio para pensar* que delimita Warburg, un espacio que surgió del enfriamiento de las emociones pulsionales, pero que el cine recupera como escenario de nuevas emociones relacionadas ahora con el pensamiento. La idea central de Martha C. Nussbaum es, precisamente

esta relación entre emociones y pensamiento, lo que ella denomina la inteligencia de las emociones (Nussbaum, 2008), y que también puede interpretarse como una fuerza pasional del pensamiento.

Esta situación *existencial* de los intérpretes en el interior de un espacio de pensamiento se produce por medio de la presencia del cuerpo. El flujo de las emociones, incluso aquel flujo que destila una estética pretendidamente impávida, es el ingrediente secreto de las operaciones cinematográficas, aquello que las reúne en una globalidad emocionada y significativa. De ser así, deberíamos reconsiderar nuestras ideas sobre el tan manido lenguaje cinematográfico y plantear lo fílmico a partir de una teoría de las emociones visuales en movimiento. Algo que solo dejaré esbozado en este artículo, donde el problema aparecerá como un hueco que se hará evidente después de mi reflexión y que por lo tanto reclamará ser rellenado.

Baste añadir ahora que las reflexiones sobre el denominado biopoder y la correspondiente biopolítica se han apresurado a llenar este vacío, pero lo han hecho en general contemplado el cuerpo fuera del correspondiente espacio de pensamiento, es decir, de los entornos visuales en los que aparece, los cuales al ser pensados se muestran también como espacios emocionales. Parece como si el cuerpo real y el cuerpo representado fueran lo mismo, con el agravante de pasar por alto el hecho de que el cuerpo representado lo es en un determinado *ambiente* visual que activa el inevitable contexto en el que el cuerpo real actúa. Curiosamente el cine de los orígenes delimitaba un tipo de espacio de la representación que reproducía visualmente este vacío epistemológico: «antes de que un estilo sincrético que combinaba diferentes tipos de representación subiera a la superficie en el cine en 1895, los films se basaban en un sistema de relaciones que provenía solo de las figuras, independientemente del espacio en el que habían sido filmadas, como si aquel fuera pura y simplemente anulado. La descripción del espacio permanecía esquemática, el campo de visión no estaba claramente delineado y la cortina negra colgada en el fondo del set manifestaba no la creación de un lugar sino su ausencia» (Michaud, 1998: 47).

Cuando Didi-Huberman se refiere a una «revolución copernicana de la historia» efectuada por Walter Benjamin, consistente en «pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo a otro del pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico a la vez que material» (Didi-Huberman, 2000: 103), en realidad está apuntando al fenómeno que supone una *imagen* memorística en movimiento, es decir, una configuración visual compleja e inestable, de la que es necesario destacar la inestabilidad porque es susceptible de ser portadora de emociones. Didi-Huberman, siguiendo a Warburg, establece que «la imagen no es una imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas» (Didi-Huberman, 2000: 114). Estos intervalos visuales no son lugares vacíos donde aparecen las cosas fantasmagóricamente, sino espacios concretos donde se establecen relaciones internas susceptibles de crear a su vez relaciones externas a través del montaje, ya sea el cinematográfico o el correspondiente al que se efectuaba en los paneles de Warburg, que hoy en día, convenientemente digitalizados, incorporarían como factor expresivo la visualización de unos movimientos que antes habían sido solo mentales.

EL GIRO EMOCIONAL

Nos encontramos en un período de transición, al que Bernard Stiegler (2016) considera más concretamente como una era de disrupción. Es decir, aquel tiempo que separa el fin de una época y el comienzo de otra, cuando todavía no se han formado los nuevos significados y la forma correcta de comprenderlos. Esta situación nos coloca ante una serie de dilemas que no sabemos cómo resolver, acostumbrados como estamos a que, decantándonos por una de las partes de la alternativa, anulamos la posibilidad de la otra. Un ejemplo cru-

cial de este tipo de disyuntivas es el papel que las emociones juegan en la sociedad contemporánea y la forma que tenemos de comprenderlas. Los analistas políticos y sociales no cesan de quejarse de que la primacía, posmoderna dicen, de las emociones desbarata el andamiaje racional en el que se basaban los consensos y ello nos conduce, afirman, a una peligrosa deriva de la democracia. Tienen toda la razón, pero también es cierto que la introducción del factor emocional en nuestros procesos de pensamiento hace que este se vuelva mucho más sutil y, por lo tanto, más capaz de comprender los fenómenos que se producen en las sociedades complejas.

Asumir la importancia general de las emociones en nuestras vidas y en la formación de las realidades sociales implica que no podamos demonizarlas sin más por el hecho de que también se utilicen perversamente. El dilema no solo es producto de la complejidad, sino que él mismo genera complejidad. El momento disruptivo en el que vivimos, y que Stiegler considera con razón negativo, produce a la vez la conciencia de lo complejo y nos empuja a encontrar las herramientas mentales adecuadas para gestionarlo. La complejidad resulta de la exigencia de pensar con la suficiente agudeza como para no arrojar, como hasta ahora, al bebé junto con el agua del baño.

Un ejemplo de la forma en la que el capitalismo afecta directamente a los cuerpos la encontramos en experiencias como las del activismo de las Plataformas de Afectados por la Hipoteca, en las actuaciones documentales que recogen en vídeo el testimonio de las personas implicadas. En esas grabaciones, queda constancia de cómo enferman los cuerpos y las relaciones establecidas entre ellos a causa de las actuaciones económicas[3]. Lo emocional es aquí un efecto de la situación y al mismo tiempo una herramienta del trabajo hermenéutico.

En los últimos años se ha producido un giro emocional del que se han hecho eco numerosas disciplinas, que van desde la geografía humana y la arquitectura a la historia y la teoría política. Ante este despliegue, no podemos dejar de preguntarnos cómo es posible que algunas de estas especialidades hubieran podido desarrollarse hasta ahora sin tener en cuenta el factor emocional.

El historiador del arte Giovanni Careri dice preferir el término afecto por encima del más filosófico de pasión o el más romántico de emoción, ya que «describe una cualidad de la obra y al mismo tiempo su efecto [...]: por la mayor claridad en la expresión de los diferentes fenómenos por los cuales el sujeto "se ve afectado" o de los que es agente» (Careri, 2010: 12). Pero, hecha esta salvedad, yo creo que se pueden emplear indiscriminadamente cualquiera de estas acepciones, ya que entiendo que todas ellas están relacionadas con una determinada forma simbólica, la del melodrama.

LO MELODRAMÁTICO

Llevo algún tiempo postulando la idea de que el impulso vanguardista que ha caracterizado el arte moderno durante gran parte del siglo XX está agotado. Me he esforzado en explicar las causas a la vez éticas y estéticas que fundamentan esta opinión, pero quizá la radicalidad del aserto ha podido llevar a pensar que lo que estaba diciendo era que se trataba del impulso de la propia experimentación artística lo que se había consumido. Incluso puede que esta percepción haya calado aún más cuando he relacionado esta bancarrota de la vanguardia con un retorno contemporáneo del realismo (Català, 2009). Si esto es así, será que no me he explicado bien.

Las formas artísticas han continuado avanzando y la profusión de nuevas propuestas significativas en todos los medios sigue siendo impresionante (aunque también el número de obras intrascendentes ha aumentado), pero estas novedades, cuando son realmente válidas, ya no encuentran su energía en el simple juego de las formas, sino que estas se emplean como un instrumento epistemológico, como una manera de

discutir sobre la realidad. Atrás quedan la abstracción como finalidad, la ruptura por la ruptura, el experimento que se agota en sí mismo, la ausencia de pensamiento y, sobre todo, el rechazo de lo emocional, que era relegado a la guardería del kitsch junto con todo tipo de objetos de escasa entidad estética. El arte del presente tiende al realismo no porque sea necesariamente figurativo, sino porque se crea y se consume en torno a los problemas que plantea la realidad y sus formas. En resumidas cuentas, podemos decir que la estética vanguardista de la modernidad ha derivado hacia formas didáctico-reflexivas, de la que el mejor ejemplo actual son las instalaciones y el cine documental, este acompañado de sus principales extensiones, el *webdoc* y la realidad virtual. No son los únicos medios relevantes, pero en ellos las características de la posvanguardia se hacen patentes de manera más diáfana que en ningún otro.

ESTE REGRESO DEL REALISMO CON NUEVOS ROPAJES VIENE ACOMPAÑADO DE UN FLUJO EMOCIONAL, AQUEL QUE CORRESPONDE A LAS PROPIAS EMOCIONES ESTÉTICAS QUE AHORA VENCEN LA CENSURA QUE LAS HABÍA MANTENIDO REPRIMIDAS BAJO UNA CAPA DE FRÍO FORMALISMO, Y A LAS DERIVADAS DEL INCREMENTO AFECTIVO O PASIONAL A TRAVÉS DEL QUE SE EXPERIMENTAN LAS NUEVAS REPRESENTACIONES

Este regreso del realismo con nuevos ropajes viene acompañado de un flujo emocional, aquel que corresponde a las propias emociones estéticas que ahora vencen la censura que las había mantenido reprimidas bajo una capa de frío formalismo, y a las derivadas del incremento afectivo o pasional a través del que se experimentan las nuevas representaciones: lo que antes era esencialmente *frío*, ahora ha variado de polo y es *caliente* de manera no menos básica. Si, por un lado, Jerome Neu afirma que «una lágrima es una cuestión intelectual» (Neu, 2000), por el otro Massumi indica que «si no lo comprendes, trata de sentirlo. Funciona» (Leys, 2011: 434). Son dos afirmaciones en sí mismas filosóficamente melodramáticas y por lo tanto también sintomáticas. Precisamente por ello requieren una necesaria reflexión.

La tradición neoclásica siempre ha considerado al melodrama un género menor, frente a la tragedia y al drama, desde su aparición como recurso de las compañías teatrales libres que en el siglo XVIII vieron cómo se prohibía el uso de la palabra en sus actuaciones callejeras. Ante esta interdicción, recurrieron al gesto, a la música y a la danza. La génesis del melodrama tiene diversas causas, pero lo cierto es que su incidencia social y estética se incrementa a lo largo del siglo XIX, en cuyas postrimerías acaba siendo una forma tremendamente popular del teatro. Sus exorbitantes puestas en escena conectarán a muchos niveles con la invención y desarrollo del espectáculo cinematográfico. El cine desplegará luego sus propias formas melodramáticas que culminarán en la delimitación de un género específico muy relacionado con el universo femenino. Si a finales del siglo XIX, el melodrama fue menospreciado por excesivamente popular, una vez incorporado al cine fue minusvalorado por demasiado sentimental y, por ello, también relacionado con lo *femenino*. Fue la propia teoría feminista la que reivindicó el interés y la intensidad del género melodramático, que pronto adquirió una merecida presencia en el ámbito de la teoría cinematográfica.

Resulta curioso comprobar cómo un autor tan alejado de los presupuestos feministas contemporáneos como Marcel Jousse, al estudiar la antropología del gesto, ya se quejaba de una parecida apreciación sesgada. Establecía una diferencia esencial entre lo que denominaba «el medio experimental griego y el medio revelacionista palestino», acusando a los investigadores de privilegiar el primero en detrimento del segundo, y añadien-

do que «habían simplemente guardado un cierto residuo afectivo —o desafectivo— proveniente de sus años de infancia y de las enseñanzas ofrecidas en ese momento de una forma, infantil, es decir, femenina» (Jousse, 1978: 332-333), que tendían a menospreciar.

Gombrich, al estudiar la expresión de las emociones en el arte, establece una diferenciación parecida entre estilos basados en una claridad pictográfica, simbólica, y lo que llama «estilo griego de evocación dramática» (Gombrich, 1993: 87). Se trata de establecer, en general, una diferenciación entre una expresión estática, contenida, y otra inestable: «sea como sea, el arte griego creó ciertamente mecanismos que compensan la ausencia de movimiento, no con la expresión simbólica, sino con la creación de imágenes de la máxima inestabilidad» (Gombrich, 1993: 79). Algunas de sus conclusiones son muy adecuadas para comprender el paso hacia una concepción melodramática de las gestualidades, puesto que afirma que «los críticos suelen tratar los problemas estéticos de este tipo usando las categorías de expresión "sincera" frente a la expresión "teatral". No estoy seguro de que esto sea acertado. Lo retórico y lo anti-retórico, lo ritualista y lo anti-ritualista, son en cierto sentido convenciones» (Gombrich, 1993: 74).

La percepción crítica del melodrama, teatral o literario, no solo se vio tradicionalmente aquejada en su momento por su adscripción a una supuesta condición femenina, valorada negativamente por su relación con las emociones frente a la razón proverbialmente *masculina*, sino que también fue menospreciada por su aparente carácter popular, algo que es necesario asimismo matizar en pro de una concepción más amplia de su fenomenología. En realidad, como indica McConachie, «el melodrama fue omnipresente en la cultura americana [sic.] entre 1820 y 1870 [...] Diferentes tipos de melodrama apelaron a una diversidad de públicos, desde los hombres pertenecientes a las élites a los trabajadores urbanos y las mujeres de la clase empresarial [...] Todos estos americanos del siglo XIX se tomaron el melodrama con la misma seriedad» (McConachie, 1992: 11). Por tanto, puede que fueran las élites intelectuales europeas las que contemplaron el melodrama como un género menor, igual que ocurrió con todo lo que provenía de la industria cultural estadounidense en sus inicios.

Pero mi interés no se centra ahora en la historia del melodrama, sino en algunas de sus facetas más determinantes. Por ejemplo, sería sin duda muy pertinente examinar las posibles conexiones que quizá existan entre las expresiones corporales ligadas al melodrama y la actitud teatral de las pacientes histéricas de Charcot, como se desprende de las fotografías y dibujos que este ordenó realizar de tales fenómenos. Puede que una corriente profunda conecte los cuerpos de los intérpretes teatrales del melodrama y el cuerpo de las histéricas y que esta corriente tenga que ver con la expresión cultural a distintos niveles de las emociones.

El siguiente paso implica una diseminación de lo melodramático más allá de las fronteras de un género determinado, ya sea cinematográfico, literario, teatral o musical. En el momento en el que se detecta la importancia de lo emocional en las realidades complejas, el melodrama deja de ser una forma estética concreta y se convierte en una forma simbólica, a través de la que se articulan numerosos modos de expresión y conocimiento.

Las emociones no son necesariamente melodramáticas, pero en cambio las tendencias realistas contemporáneas tienden a lo melodramático, es decir a lo pasional, a la plasmación exagerada de las formas y los afectos a ellas adscritos. Se diría que las formas de la realidad transitadas por las emociones se convierten en melodramáticas. La torsión que las pasiones imprimen en esas visualidades incrementa su expresividad, su capacidad comunicativa, la intensidad de su significado. Por lo tanto, debemos tomar en consideración no solo los cuerpos, sino el entorno igualmente expresivo de esos cuerpos, con lo que el concepto de cuerpo se expande inevitablemente, de forma especial en

las representaciones visuales. Si para Jousse «el hombre piensa con todo el cuerpo» (Jousse, 1978: 17), podríamos añadir que, desde la perspectiva melodramática contemporánea, el pensamiento del cuerpo se traslada al conjunto visual en el que este cuerpo se halla inscrito. Cuando Benjamin se refiere al desplazamiento de las obras de arte desde su lugar original a los museos con la consiguiente pérdida del *aura*, está incidiendo en una problemática similar a la que pretendo delimitar con mi propuesta de una dialéctica entre el cuerpo como focalizador de emociones y la extensión de esta emocionalidad corporeizada al entorno visual del mismo. Se trataría pues de un cuerpo extendido o una noción extendida del cuerpo que encontraría una cierta resonancia en la conocida idea de Warburg de que «Dios está en los detalles», de la que se derivaría lo que Michaud refiere como una prescripción metodológica que «significaría que la obra no es una totalidad cerrada, sino una yuxtaposición de elementos en tensión cuya interpretación no debe encubrir sino que incluso puede pretender revelar» (Michaud, 1998: 77). La diferencia podría residir en que, desde la perspectiva de la imagen entendida como cuerpo extendido de carácter melodramático, lo que une los detalles o fragmentos constitutivos del conjunto según Warburg es el gesto o flujo emocional.

LA FÓRMULA PATÉTICA

Aby Warburg se ha convertido actualmente en una referencia esencial para hablar de las formas estéticas y su relación con las fuerzas pasionales. Su concepto de *pathosformel* es básico para comprender algunos de los rasgos del melodrama y su actual alianza con el realismo. Son diversas las interpretaciones que se han hecho de este escurridizo concepto. Didi-Huberman, por ejemplo, lo entiende como una imagen relacionada con la disciplina histórica y que «debe ser pensada como "sintomatología del tiempo" capaz de interpretar conjuntamente las latencias (procesos plásticos) y las crisis (procesos no plásticos)» (Didi-Huberman, 2002: 164). El tiempo, cuyo avance produce crisis, se visualiza a través de las *heridas* visuales que estas producen. Existe, por supuesto, una relación de causa y efecto entre la crisis y la erupción formal, pero es el tiempo el que presta la energía y el escenario, y el que en última instancia se presenta en escena a través de la doble faz de la fórmula patética. Esta se relaciona con un gesto, de manera que el término se puede traducir también, según indica Careri, como «fórmula gestual patética» (Careri, 2010). Estamos, pues, ante una imagen como gesto y un gesto como imagen, y en ambos casos, nos encontramos con la gestualidad como expresión de una crisis o fuerza emocional. Agamben lo expresa perfectamente cuando indica que en un concepto como el de *pathosformel* «no es posible distinguir entre forma y contenido ya que designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica» (Agamben, 2008: 129).

Es interesante, en este sentido, la idea correlativa de la imagen patética entendida como la plasmación de un gesto defensivo ante las amenazas del mundo. Dice Adi Efal al respecto: «la fórmula patética, que expresa el encuentro traumático entre el hombre y el mundo, es el resultado de una fijación visual, cuyo origen es un proceso de mimetización de algunas de las cualidades tolerables (biomorficas) de la fuerza amenazadora, que luego se petrifica y se fija como una imagen» (Efal, 2000: 221). Este tipo de visualización es, por lo tanto, una forma de la memoria ancestral, la formulación de un trauma atávico que se traslada a través del tiempo: «la fórmula patética arrastra consigo dos tipos de memoria: por un lado, transporta la memoria de un encuentro traumático con la forma amenazadora; y por el otro, recuerda el acto de fijación, defensivo, que la conciencia del receptor realiza en relación con este encuentro. En el curso del tiempo, la "fórmula patética" queda fijada como un producto cultural, que, conforme se desarrolla la historia, se muestra capaz de expresar determinados contenidos distintos» (Efal, 2000:

222). Como en el caso de los traumas psicológicos, según el psicoanálisis, estas fórmulas patéticas convertidas en imágenes, en gestos emocionados, están anclados en la memoria profunda, pero aparecen en la conciencia histórica para expresar y también, en cierta manera, anular una amenaza contemporánea.

De este conjunto de ideas que forman una constelación entorno al concepto de fórmula patética debemos conservar de momento tres cosas: su condición de gesto, entendido a la vez de manera literal y metafórica, es decir, como gesto del cuerpo y como expresión formal; y también esa idea según la cual la fórmula patética tiene su origen en la fijación visual del conjunto que constituyen una amenaza y la correlativa defensa frente a la misma. Finalmente, algo fundamental: el hecho de que se trata de la *cristalización* de un encuentro de emociones que pueden ser revividas a cada instante.

EL MELODRAMA COMO FÓRMULA PATÉTICA

Warburg establecía una relación lineal entre pasado y el presente por el que este, en su desarrollo temporal, ponía de manifiesto las *supervivencias* de ese pasado, las hacía surgir de ese aparente olvido. De este planteamiento parece deducirse que solo en un pasado ancestral se pudieran dar las condiciones por las que el sujeto trasladaba a una visualidad la dialéctica amenazante entre él y el mundo. Esta postura, equivalente a la del psicoanálisis con respecto al origen infantil de los traumas, supone una antropomofización de la disciplina histórica, que se comportaría como un sujeto. El concepto de alegoría, tal como lo describe Benjamin, implica, por el contrario, una actualización de esa teoría del trauma primordial. La imagen alegórica, para Benjamin, es la visualidad resultante de un encuentro actual entre distintas fuerzas, alguna de ellas temporales. Se relaciona con el sueño, pero un sueño que está más volcado hacia el futuro que hacia el pasado. Si el símbolo es el signo de las ideas, afirma Benjamin, «la alegoría es una réplica de esas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo acompañando al tiempo en su discurrir» (Benjamin, 1990: 158).

La alegoría como gesto patético es equivalente a las formas melodramáticas actuales, que representan también convulsiones del presente. Recoge, como la imagen alegórica, formulaciones del pasado pero para crear nuevas visualidades. De hecho, la percepción originalmente negativa de la alegoría que expresa Benjamin cuando la considera fundada en una «metafísica melancólica de la falta» (Rampley, 2000: 27), puede fácilmente transmutarse en una apreciación más positiva si se la traslada al ámbito del moderno melodrama. Así cuando Rampley asegura que, según Benjamin, «la alegoría pierde cualquier sentido para los detalles al sustituir el símbolo intrínsecamente significativo por una lógica de formas cambiantes» (Rampley, 2000: 27), podemos entender que la totalidad de la forma melodramática, que en el cine o en el cómic puede extenderse más allá de un plano o una viñeta en concreto, recupera el sentido del detalle a través de la gestualidad que reúne las formas cambiantes en un gesto emocionalmente significativo. Debe tenerse en cuenta que, en este caso, Benjamin se refiere a una figura del lenguaje y que mi concepción del melodrama es visual. El paso del lenguaje a la imagen es en este sentido trascendental porque abre las puertas a una nueva fenomenología que recompone las formas de la retórica clásica.

La situación es ahora mucho más dinámica de como la planteaba Warburg, cuya concepción del tiempo era de carácter geológico. Por el contrario, Benjamin, consciente de la incidencia de la tecnología en la realidad, ya detectaba el proceso de aceleración que relacionaba dialécticamente el tiempo y el movimiento, expresado a través del concepto de imagen dialéctica. Como dice Agamben, «allí donde el sentido se suspende aparece

una imagen dialéctica. La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido» (Agamben, 2007: 31).

En la actualidad, tiempo y movimiento son equivalentes, se expresan mutuamente. Y, por consiguiente, el patetismo, en forma de melodramatización de la realidad, es un proceso en constante desarrollo por el que los mecanismos de crisis y resolución se suceden ininterrumpidamente. Para Warburg, los traumas esenciales se encontraban en el pasado, de modo que el presente no hacía sino producir síntomas de esas situaciones antiguas. Por el contrario, ahora, el melodrama como gestor de pasiones expresa traumas contemporáneos, a veces mediante formalidades antiguas.

El melodrama es exageración de los gestos y los conceptos correlativos. Si puede decirse que hubo, en algún momento, una filosofía expresionista, como la hubo romántica, ahora deberíamos considerar la posibilidad de una filosofía melodramática, es decir, de un pensamiento melodramático, expresado a través de las formas y el movimiento.

El concepto de *exageración* debe ser considerado aquí cuidadosamente, puesto que la palabra tiene connotaciones negativas. Exagerar significa en este contexto poner de manifiesto superlativamente. Es decir, un movimiento opuesto pero correlativo e igualmente intenso al de profundizar: si hemos desarrollado un pensamiento en profundidad, las imágenes actuales en movimiento nos proporcionan la oportunidad de efectuar un movimiento de elevación, hacia la superficie y más allá. No se trata de procurar que aflore lo profundo, un método tradicional que podríamos equiparar al proceder de la minería, sino de todo lo contrario: de levantar *montañas*. Por ello, podemos decir ahora que no horadamos la ontología en busca de esencias, sino que construimos ontologías para desarrollar *esencias*. Hay una diferencia, sin embargo, entre ambos procederes y ambas formas de la esencia: lo que el minero encuentra en las profundidades de la tierra, ya estaba allí antes de su llegada y, por lo tanto, su acción no hace más que ponerlo de manifiesto. Lleva a la superficie ese material primario. Sin embargo, en la nueva situación mental, las *esencias* constantemente creadas, como picos de una geología en movimiento que no cesa de transformarse, no son nunca definitivamente esenciales, si se me permite la contradicción.

Este nuevo pensamiento de las alturas precisa de un impulso energético para poder alterar la superficie de lo real y propulsarla hacia lo alto. Esta energía proviene de lo emocional, ligado a un movimiento que es a la vez de la imagen y del espíritu, de un espíritu convertido en imagen y una imagen que transporta el espíritu hacia nuevas y palpitantes cumbres cuya conquista se expresa siempre a través de gestualidades visuales de carácter melodramático.

LA ACTUACIÓN MELODRAMÁTICA

El actor cinematográfico existe principalmente entre dos mundos: el de la ficción, como en el teatro, y el de la tecnología generadora de la visualización de su cuerpo. Los intérpretes, a través de sus cuerpos, son el principal sostén del mundo ficticio, el cual se encarna en ellos. La escena o el escenario que los rodea se focaliza en su persona. Pero en el mundo de la tecnología, el sostén principal es la cámara o lo que podríamos denominar la forma-cámara, es decir, la construcción de la realidad a partir de una focalización tecnológica cuyo emblema es la cámara foto-cinematográfica de la que los interpretes se hallan prisioneros como un insecto en una gota de ámbar. En el teatro, el gesto es introspectivo, el cuerpo atrae hacia sí el paisaje escénico que le rodea y que se filtra a través de su actuación. Por el contrario, desde la aparición del cine, pero aún más intensamente a partir de las imágenes digitales, el gesto batalla con el entorno, lo expande o lo contrae y por lo tanto lo determina a través de sus posturas y movimientos. El actor

en estas circunstancias es cada vez más extrovertido, más patético. Más melodramático. Lo cual no quiere decir que en el cine actual no pueda existir la contención. El melodrama es una tendencia entre otras, pero a la vez se convierte en una forma simbólica mediante la que es posible interpretar los otros estilos, incluso los circunspectos.

Es cierta la idea que concibe la forma de interpretar de los actores en el cine anterior al sonoro como una herencia teatral —enraizada, por cierto, en el melodrama— y también como una necesidad de expresar con el cuerpo lo que correspondería a las palabras. Todo ello, que proviene de la tradición melodramática clásica, supone también una novedad, la que implica la construcción de gestualidades nuevas en consonancia con la posición del cuerpo de los actores y actrices en situaciones cada vez más cristalizadas en una imagen. El patetismo de esos gestos puede rastrearse hasta el melodrama teatral y, siguiendo a Warburg, más allá, hacia las profundidades de la cultura, pero a la vez implica una proyección hacia el futuro, hacia el nuevo mundo de las imágenes. En este sentido, las formas de interpretar, es decir, las formaciones del cuerpo en las películas constituyen obvias imágenes dialécticas de carácter emocional. Es algo que algunos cineastas del metraje encontrado, como Peter Delpeut en *Diva dolorosa* (1999) o *Lyrical Nitrate* (1991), supieron detectar acertadamente.

La llegada del sonoro parece como si enfriara esta serie de floraciones, pero en realidad no hizo más que desviarlas hacia una focalización en el detalle, de los rostros o los objetos en el primer plano, y la conversión de los distintos planos y las escenas en *detalles* expresivos del conjunto de la película. Este movimiento quedó, sin embargo, oculto por el proceso de naturalización, en realidad más aparente que verdadero, de los primeros años del cine sonoro, que sin embargo pronto regresó a una esencial forma expresionista, melodramática, primero a través del *Film Noir* y luego mediante el propio género del melodrama.

En todos estos casos, es necesario tener presente el movimiento. Hay que analizar las visualidades fílmicas a través del factor de un movimiento que confiere a las imágenes un *pathos* particular. Es necesario distanciarse de la concepción naturalista del movimiento, que lo diluye en el ser de las cosas en el tiempo, y detectar otro valor del mismo, el de su capacidad para transformar las cosas. Esto es algo que la digitalización hará evidente, pero es preciso retrotraer la idea hasta los orígenes del cine para comprender una de las características de este que casi nunca ha sido correctamente interpretada.

EL SUJETO MELODRAMÁTICO

Es posible reconstruir pues la historia del cine filtrándola a través de la perspectiva de la forma melodramática y, al hacerlo, las formulaciones vanguardistas, ya sean específicamente cinematográficas o relativas al arte en general, cobrarán también un nuevo significado: aquel que pone de manifiesto en las mismas una corriente subterránea que las lleva a desembocar en las citadas formas didáctico-reflexivas de carácter emocional que caracterizan la cultura audiovisual contemporánea. Pero creo que puede ser mucho más efectivo, dadas las limitaciones de este escrito, ir directamente a un tipo de cine que por medio de sus drásticas transformaciones actuales expresa de forma muy directa el fenómeno que estoy delimitando. Me refiero al cine documental.

En otros escritos ya he expuesto mis planteamientos acerca de que el documental contemporáneo, a partir del transcendental giro subjetivo que modificó la esencia de su corriente clásica, ha experimentado una serie de otros giros que han ido desplegando diversas posibilidades inéditas de este cine de lo real, las cuales no han hecho más que poner de manifiesto nuevas capas de la realidad. Son tres los giros esenciales: el giro reflexivo, representado por el film-ensayo; el giro emocional del que un posible documental melodramático se-

ría el estandarte; y finalmente un giro imaginario que comprendería las extensiones de la forma documental hacia la novela gráfica, la animación, la interactividad, Internet y la realidad virtual. De estas tres vías, se derivarían otras posibilidades. No existen las formas puras y, por ello, pueden detectarse rastros de lo reflexivo, lo melodramático, lo subjetivo y lo imaginario en la práctica totalidad de los documentales contemporáneos.

NO EXISTEN LAS FORMAS PURAS Y, POR ELLO, PUEDEN DETECTARSE RASTROS DE LO REFLEXIVO, LO MELODRAMÁTICO, LO SUBJETIVO Y LO IMAGINARIO EN LA PRÁCTICA TOTALIDAD DE LOS DOCUMENTALES CONTEMPORÁNEOS

Conviene que nos concentremos, pues, en el giro melodramático con el fin de utilizarlo como escenario de una serie de articulaciones formales que expresan de manera muy diversa pero igualmente incisiva el exceso que supone la estética del melodrama. Y puesto que el sujeto constituye el núcleo de este movimiento, podemos concluir que el giro subjetivo se encuentra en la raíz del modo melodramático documental. Por ello, habría que examinar de cerca la manera en que los cineastas del documental subjetivo representan los cuerpos, ya sean los ajenos —en el documental biográfico—, o el propio en los autorretratos y los diarios fílmicos. Es decir, cómo el sujeto aparece encarnado en estos films, teniendo en cuenta que lo hace como elemento determinante de un entorno en el que esa figura es el eje formal. En este contexto, se desvanece la diferencia entre los actores profesionales de una ficción y los personajes *reales* de un documental. Ambos se ven arrastrados por una misma corriente melodramática.

Si tuviéramos que escoger un único documental para poner de manifiesto la tendencia melodramática en estado puro, no cabe duda de que el film de Jonathan Caouette *Tarnation* (2003) sería aún la referencia inevitable, casi tópica, puesto que es el ejemplo más evidente de lo que estamos hablando: de la melodramatización a través de configuraciones audiovisuales llevadas al exceso y de la exposición extrema de los personajes a través de fórmulas claramente patéticas.

De disponer de más espacio, también me hubiera gustado explorar la forma en que algunas fotógrafas construyen sus autorretratos, desde Claude Cahun a Cindy Sherman, ya que en esta especialísima corriente se encuentran las raíces de la melodramatización de la imagen contemporánea, especialmente por lo que se refiere a la exteriorización del mundo interior sobre el cuerpo. Como dice de forma acertada Katy Cline, «mientras que Sherman propone múltiples roles, Cahun postula múltiples yos» (Kline, 1998: 79). No es de extrañar que esta forma de extrovertir la introspección fuera relegada por las corrientes vanguardistas tradicionales, hasta que la pulsión del realismo se ha hecho incontenible. A esta lista habría que añadir los juegos de espejos de Florence Henri y de Ilse Bing. La combinación de la fotografía y los espejos crea un espacio visual de carácter reflexivo en el que las formas complejas de la subjetividad encuentras vías privilegiadas de expresión. Tampoco es de extrañar que en esta tendencia las mujeres tengan un papel privilegiado.

En la actualidad, dos casos son especialmente significativos: el de Francesca Woodman y el de Vivian Maier, ambas descubiertas como artistas después de su muerte, lo que hace que la forma melodramática alcance incluso a sus respectivas biografías, más aún si consideramos que Francesca se suicidó a los veintitrés años y que Vivian trabajó toda su vida como niñera. No solo su obra fotográfica es determinante para establecer las coordenadas del fenómeno que pretendo delimitar, aunque sea someramente. Para ello, también hay que acudir a sendos documentales que examinan su vida y su obra. Me refiero a *The Woodmans*

(Scott Willis, 2010) y *Finding Vivian Maier* (John Maloof y Charlie Siskel, 2014).

Francesca Woodman tendía a fotografiarse como si su cuerpo fuera una aparición fantasmal, mientras que una de las características de los autorretratos de Vivian Maier era que se representaba a través de su sombra proyectada sobre el suelo o sobre los objetos, o bien por medio de su cuerpo reflejado en espejos o cristales. Ambas obras apuntan, pues, hacia la fantasmagoría. Los cuerpos aparecen en las imágenes de Maier elípticamente, en el reflejo o en la sombra. En el caso de Woodman, son cuerpos huidizos, auténticas apariciones casi oníricas. Una característica que aún se hace más evidente en las filmaciones que hizo de sus performances.

EL CUERPO Y EL PAISAJE

Existe una soterrada tendencia del documental más reciente hacia el onirismo. Se trata de una propensión agazapada en el seno de la propia clandestinidad del documental melodramático.

La lista de los documentales que pueden ser considerados oníricos empieza a ser muy extensa, lo que incrementa aún más la nómina del melodrama documental con el que está relacionado. Se detecta en cineastas del archivo como Gustav Deutsch, Mike Holboom o Matthias Muller. Está presente en la mayoría de documentales de Sokurov y en muchos de los films de Guy Maddin. Lo onírico y fantasmagórico se trasluce en la forma en que el pasado aparece superpuesto en el presente en *The Decay of Fiction* de Pat O'Neil (2002), un recurso que también utiliza Samuel Alarcón en *La ciudad de los signos* (2009). Se manifiesta, mezclado con el melodrama en sí, en la intrigante *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín. Y onírica es la voz susurrante de Godard, especialmente en *Histoire(s) de Cinéma* (1988-1998), una entonación que utilizan también otros documentalistas contemporáneos como Travis Wilkerson en su *Machine Gun or Typewriter* (2015).

Me detengo a proponer ejemplos de esta vena onírica del documental, no solo porque es una formulación aún más recóndita que la del propio melodrama, sino también porque a través de ella se visualiza el significado de lo que podríamos denominar la imagen-emoción. Se trata del conjunto visual que forman los cuerpos y su entorno visual, unidos por una gestualidad melodramática de carácter global. Pero no siempre el cuerpo debe estar presente en las imágenes-emoción, sino que existen también los paisajes melodramáticos en los que el cuerpo no aparece. Por ejemplo, las visiones que nos muestra Herzog en films como *Fata Morgana* (1970), *Lectionen in Finisternis* (1992) o *The White Diamond* (2004), que son claramente oníricas y en gran medida alucinatorias.

¿Qué significado puede tener esta pulsión onírica superpuesta a la mirada documental? Se diría que es una forma de emocionar los objetos y los cuerpos o de envolverlos con una capa, un gesto emocional que determine la mirada sobre los mismos, tanto la de los cineastas como la de los espectadores. Lo onírico crea un paisaje al unificar sentimentalmente los elementos de la imagen. Pero, por mucho que cada documentalista haya escogido ese tono particular como una cuestión de estilo personal, no cabe duda de que la reiteración en el acto implica algo más profundo, un síntoma de una determinada predisposición social, una respuesta quizá a un malestar contemporáneo.

Al contrario de lo que podría parecer, este onirismo documentalista no está conectado con la nostalgia, que es una forma simple y lineal de relacionarse con el paso del tiempo, sino con la melancolía, que implica la complejidad estructural y emocional del cruce de temporalidades en el sujeto: una emoción dialéctica susceptible de convertirse en imagen dialéctica. Lo que hacen los cineastas que se decantan por onirizar sus perspectivas es crear paisajes melancólicos en los que se mezcla la memoria y la historia. Esta tendencia puede prolongarse en algunas formas del docu-

mental expandido, especialmente en las imágenes inmersivas de la realidad virtual.

No todas las producciones de este nuevo medio son oníricas, ni mucho menos, pero en prácticamente todas ellas la experiencia para el usuario es parecida a la de introducirse en un sueño. Ocurre en la producción del Máster de documental creativo de la UAB *La vampira del Raval* (2016), donde la mezcla de melodrama y onirismo es la base de la experiencia, o en productos tan distintos como *Notes on Blindness* (2016) o A *Walk Through Dementia* (2016), en los que la experiencia vicaria de determinadas dolencias destila unas formas desfamiliarizadas de lo real y provoca determinados grados de angustia.

En estos dispositivos la experiencia del cuerpo aparece en primera persona, al margen de otros cuerpos-sujeto que puedan formar parte del paisaje envolvente. La gestualidad melodramática se concentra en una membrana que une los sentidos con la globalidad del panorama, se funden con él.

La condición aparentemente furtiva del giro melodramático y sus derivaciones no debe entenderse como la consecuencia de una buscada marginalidad o de la escasa importancia de sus producciones. Proviene, por el contrario, de una situación curiosa, cuyo trasfondo es epistemológico.

Dado que no existe una corriente estética de realismo melodramático expresamente asumida por artistas o documentalistas, es necesario partir de determinadas herramientas de análisis para concretar la existencia, más o menos velada, de estos rasgos y sus consecuencias. Por otro lado, si no se dispone de esos dispositivos conceptuales, es muy probable que las características melodramáticas y su relación con un nuevo realismo pasen desapercibidas o se adjudiquen a la variación de formas ya conocidas. Esta situación revela el carácter sintomático de la forma melodramática a la que convierte en un episodio contemporáneo de la fórmula patética. ■

NOTAS

1 Título tomado de un cuento del escritor argentino José Bianco.

2 Traducción del autor de la cita original: «This is a book about the art of film acting, but I had better make clear from the outset that it will not teach anyone how to become a successful performer. My approach is theoretical, historical, and critical, and I write from the point of view of a voyeur in the audience».

3 Le debo esta idea al documentalista y profesor de la UB Jacobo Sucari. La experiencia se encuentra reseñada en: http://plataformadsp.org/category/trabajo-con-colectivos/pah/.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2007). *Ninfas*. València: Pre-Textos.

— (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.

Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

Careri, G. (2010). *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata, dai Carracci a Tiepolo*. Milan: Il Saggiattore (edición Kindle).

Català, J. M. (2009). *Pasión y Conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.

Daney, S. (1992). El travelling de Kapo. *Trafic*, 4. Recuperado de http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/442-el-travelling-de-kapo.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. París: Les Éditions de Minuit.

— (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit.

Efal, A. (2000). Warburg's Pathos Formula in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts. *Assaph-Studies in Art History*, 5, 221-238.

Gombrich, E. H. (1993). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza forma.

Hustvedt, S. (2017). *La dona que mira els homes que miren a les dones. Assajos sobre feminisme, art i ciencia*. Barcelona: Edicions 62.

Jousse, M. (1978). *L'Anthropologie du Geste*. París: Gallimard.

Kline, K. (1998). In or Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman. En W. Chadwick (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (pp. 66-81). Cambridge: the MIT Press..

Leys, R. (2011). The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry*, *37*(3), 434-472.

McConache, B. A. (1992). *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870. Studies in Theatre History and Culture*. Iowa City: University of Iowa Press.

Michaud, P. A. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Éditions Macula.

Naremore, J. (1988). *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Neu, J. (2000). *A Tear Is an Intellectual Thing. The Meanings of Emotion*. Nueva York: Oxford University Press.

Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.

Rampley, M. (2000). *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Rivette, J. (1961). De la abyección. *Cahiers du cinéma*, 120. Recuperado de https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/04/de-la-abyeccion-rivette.pdf.

Ruvituso, F. L. (2014). La distancia que acerca. Hacia un espacio para pensar las imágenes. *Arte e Investigación*, 10, 74-80.

Stiegler, B. (2016). *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?* París: Éditions les liens qui libèrent.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mmemosyne*. Madrid: Akal.

Zunzunegui, S. (2011). El travelling de Paisà. *Cahiers du Ciném España*, 51, 63.

SOMBRAS SUELE VESTIR. LA INTELIGENCIA DEL MELODRAMA

Resumen

Uno de los rasgos más estacados de la cultura contemporánea es el retorno del factor emocional a un primer término. Ello implica una exacerbación de las emociones que puede equipararse a la forma melodramática. Más allá de la tradición expresada en distintos medios antes de desembocar en el cine, el melodrama es ahora el dispositivo que nos permite descubrir la función esencial de los afectos en las expresiones audiovisuales, donde el cuerpo en movimiento es su vehículo esencial. El melodrama se ha convertido pues en una forma simbólica. En este sentido, el documental contemporáneo se muestra, a partir de su giro subjetivo, como el mejor laboratorio para observare la prolongación posmoderna del concepto de fórmula patética que Aby Warburg acuñó para estudiar las imágenes de la emoción a lo largo de la historia. A partir del cuerpo, el gesto melodramático expande su significado hasta abarcar todo el campo de la imagen convertida en paisaje emocional.

Palabras clave

Melodrama; gestos; interpretes; cuerpos; documental melodramático y onírico; vanguardia; fórmula patética; emociones.

Autor

Josep Maria Català es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universitat Autònoma de Barcelona, de cuya Facultat de Ciències de la Comunicació ha sido decano (2010-2016). Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Autònoma de Barcelona, ha sido docente en instituciones internacionales como la Universidad Autónoma de Guadalajara y la San Francisco State University. A lo largo de su trayectoria investigadora ha participado en numerosos congresos y publicado diversos textos académicos, así como capítulos de libros y libros en los que desarrolla sus principales líneas de investigación, como *El murmullo de las imágenes* (Shangrila, 2012) *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (Universidad del País Vasco, 2010), *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Bellaterra, 2005) o *La gran espiral. Capitalismo y paranoia* (Sans Soleil, 2016). Contacto: jmcatala46@gmail.com

Referencia de este artículo

Català Domènech, J. M. (2018). Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 13-28.

SHADOW PLAY. THE INTELLIGENCE OF MELODRAMA

Abstract

One of the most outstanding features of contemporary culture is the comeback of the emotional factor to the foreground. This implies an exacerbation of the emotions that can be comparable to melodrama. Beyond the tradition expressed in different media that eventually flowed into cinema, melodrama is now the device that permits us to discover the essential function that affections play in visual expressions, to which the body in motion is their essential vehicle. Melodrama has turned, then, into a symbolic form. In this sense, the contemporary documentary presents itself as the best lab to observe the postmodern prolongation of Aby Warburg's pathosformel, a concept enunciated to study images of emotion throughout History. Based on the body, the melodramatic gesture expands its meaning up to encompass all the field of the image transformed in an emotional landscape.

Key Words

Melodrama; Gesture; Performers; Bodies; Melodramatic and Oneiric Documentary; Vanguard; Pathosformel; Emotions.

Author

Josep Maria Català is Professor of Audiovisual Communication and former dean (2010-2016) of the Facultat de Ciències de la Comunicació at Universitat Autònoma in Barcelona. Doctor in Communication Sciences from Universitat Autònoma in Barcelona, has taught in international institutions such as Universidad Autónoma de Guadalajara and San Francisco State University. Throughout his career he has taken part in numerous conferences and has published several academic texts as well as book chapters and volumes in which he carries out his main lines of research, such as *El murmullo de las imágenes* (Shangrila, 2012) *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (Universidad del País Vasco, 2010), *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Bellaterra, 2005) o *La gran espiral. Capitalismo y paranoia* (Sans Soleil, 2016). Contact: jmcatala46@gmail.com

Article reference

Català Domènech, J. M. (2018). Shadow Play. The Intelligence of Melodrama. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 13-28.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

associació cinefòrum L'ATALANTE

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

EL *VÉRTIGO* Y LA GUERRA: DENSOS HILOS PRETÉRITOS PARA TEJIDOS POSMODERNOS

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

PREÁMBULO 1. AUSENCIA PATERNA Y HERIDAS DEL DESEO: DE LA GUERRA CIVIL A LA POSTRANSICIÓN

En nuestras investigaciones sobre el cine español de la posguerra observábamos cómo algunos de los films más relevantes del periodo 1939-1950 construían un nudo semántico y formal que atravesaba, como dolorosa herida, la carne diegética de todos ellos: la pérdida irremediable del objeto amoroso y la soledad y la melancolía resultantes podían ser leídas como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brotaba incontrolable. Huellas de la guerra y heridas del deseo se soldaban y confundían así, inextricablemente, hasta dar a nuestro más desconocido cinema su aire densísimo y espectral, su a la vez deseante y desolada atmósfera (Castro de Paz, 2002 y 2012).

Pues bien, si esa pérdida tomaba metafórica forma en dichas películas en un personaje femenino asesinado, prohibido, desaparecido o traidor, lo hacía en ocasiones (casi podríamos decir que de manera progresiva, ganando peso con el paso de los años) entrelazándose muy densamente con la aparición de personajes infantiles, de niños/as que, de forma simbólica o real, sufrían una orfandad paterna —motivada narrativamente en ocasiones por esa conflictiva presencia/ausencia femenina— que les abocaba a una vida lastrada por la soledad, la locura y la muerte. Infantes, pues, psíquicamente mutilados, obsesionados por una figura paterna ausente, acallada o arrasada por la guerra, atrapados en una melancólica búsqueda del tiempo perdido, de la infancia perdida, y a menudo condenados a narrarla, en angustiosos recuerdos-imágenes que reaparecen, siniestramente circulares, en los vericuetos de la memoria. Pero el pasado no puede reencontrarse ni el tiempo ser detenido, y los duelos imposibles de

Carlos Durán (niño y adulto en *Vida en sombras* [Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948]), del huérfano Marcelino (*Marcelino, pan y vino* [Ladislao Vajda, 1955]) o, más tarde, de Gabriela (la «española en el exilio» de *En el balcón vacío* [Jomí García Ascot, 1962]) concluirán en delirio, del mismo modo que lo hará el de la pequeña Ana de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) con la inolvidable alucinación del monstruo de Frankenstein, monstruo triste y español, construido a partir de los miles de cadáveres bélicos.

Podemos afirmar, de hecho, que el trágico silencio paterno va a constituir, oscuro y persistente, el núcleo semántico sobre el que se construirán las más densas escrituras fílmicas que, en la transición política, apunten al mito —*El espíritu de la colmena*, claro, pero también *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) o *Elisa vida mía* (Carlos Saura, 1977)—, presentando una tardía[1], malsana, barroca, trágica y esperpéntica *versión* en *Madregilda* (1993, coescrita, como el film de Erice, por Ángel Fernández Santos), último título hasta la fecha de Francisco Regueiro, uno de los más grandes cineastas de la generación del Nuevo Cine Español, dispuesto aquí, literalmente, a dar *femenino cuerpo fílmico* al horror constitutivo sobre el que se fundaba esa reiterada y casi siempre metafórica y ambigua fusión guerra/madre/fijación imaginaria/ausencia paterna que latía en muchos de los títulos a los que acabamos de hacer referencia. En ella, cuya historia se sitúa en 1946, otro niño *sin padre* dialoga delirante con su madre, que le habla imaginaria y fascinante desde la pantalla de la mítica *Gilda* (1946) de Charles Vidor (Imagen 1). Hijo real de una compañía entera del ejército franquista cuyos miembros poseyeron a la mujer durante la guerra —y, al parecer, se nos dice, por orden del propio Caudillo—, nacido sin parto, sacado a cuchillo del vientre materno por el hombre acobardado que no pudo evitar lo sucedido, ella encarna realmente la España franquista, la madre aterradora al que el infantilizado viudo, coronel cuya misión es vigilar la basura y reciclarla para alimentar a los españoles, adora en una blasfema imagen de la Virgen, rodeada de velas y abalorios. Pero ella, siniestra, retornará todavía para mostrar la cicatriz a su hijo, para mostrarse ante él como objeto de deseo, para que el niño la toque, la abrace y se postre a sus pies, para que reciba su leche, ambigua e incestuosa, sobre su rostro hambriento, desconcertado y dolorido.

Imagen 1. *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948)

Insistamos, empero, en cómo dicha orfandad simbólica protagonizaba ya en buena medida la creación literaria y cinematográfica de la España nacida de la guerra y surgía en el mismo cine posbélico en films de extraordinaria relevancia como los citados, algunos de los cuales, no por casualidad, pertenecen al grupo de aquellos que González Requena (1989) y Zunzunegui (2002) rastrearon en su día como conformadores de una «estilización mítica» (formas que buscan la fusión entre la historia y el mito, recurrencia del acto de narrar, ceremoniosidad, simbolismo, melancolía, papel del cine como operador mítico...) central en la evolución histórica y estética del cinema hispano. Nos referimos, al menos, y además de *Vida en sombras*, *Marcelino, pan y vino* y *En el balcón vacío*, a otros como *Las inquietudes de Shanti-Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946) y *Obsesión* (Ruiz Castillo, 1948), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947) o *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949),

films melodramáticos que no solo presentan siempre algunos de los rasgos formales citados, sino que, algunos de ellos, dadas las reflexiones que proponen y su altura estética y semántica, alcanzarán de lleno, incluso más allá del trascendental anclaje histórico en el tiempo de su realización, a las heridas psíquicas del deseo masculino vinculadas al conflicto edípico y al complejo de castración descritos por Sigmund Freud y reformulados por Jacques Lacan (Castro de Paz y Gómez Beceiro, 2015).

Y, siendo así, con seguridad debería repensarse con calma la lúcida rotundidad con la que el propio Luis Buñuel, en ese inaudito film-crisol que es *Viridiana,* fusión de las más densas tradiciones culturales hispanas (el Arcipreste, Cervantes, costumbrismo, Picaresca, Goya, Galdós, Vallé-Inclán) y potencial motor —a la postre fallido, célebre escándalo en Cannes y censura mediante— para un nuevo cine español moderno y popular, recurre como disparadero de su complejo discurso a la vertiente melodramática (Marzal, 1996), al duelo no satisfecho y al deseo de Don Jaime (Fernando Rey) por su mujer muerta (fallecida durante o poco después de la Guerra Civil) y a su obsesivo intento fetichista de revivirla en su sobrina, recurriendo a planos semisubjetivos de *acecho delirante* que —como ya hiciera en *Él* (1952), y con acierto vinculara entonces Francesco Casetti con el posterior film de Hitchcock (Casetti, 1989: 113)— parecen coincidir con las formulaciones visuales por medio de las cuales la mirada de Scottie atrapa/es atrapada por la imagen de Madeleine desde la secuencia del restaurante Ernie's en *Vértigo (De entre los muertos)* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958).

VIRIDIANA (...) RECURRE COMO DISPARADERO DE SU COMPLEJO DISCURSO A LA VERTIENTE MELODRAMÁTICA (...), AL DUELO NO SATISFECHO Y AL DESEO DE DON JAIME (FERNANDO REY) POR SU MUJER MUERTA (FALLECIDA DURANTE O POCO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL) Y A SU OBSESIVO INTENTO FETICHISTA DE REVIVIRLA EN SU SOBRINA

PREÁMBULO 2. **ANTES Y DESPUÉS DE *VÉRTIGO***

En relación con la citada película de Hitchcock, decisiva para nuestros intereses, en extremo sintomático resulta el hecho de que, para cualquier espectador culto que acceda a estos films realizados en la posguerra española después de haber visto la cinta hitchcockiana, parezca en verdad difícil no vincular a sus protagonistas (Carlos Durán y Gaspar de Montenegro, ambos interpretados por Fernando Fernán-Gómez en *Vida en sombras* y *La sirena negra* respectivamente, podrían muy bien ejemplarizarlos) con el melancólico Scottie Ferguson encarnado por James Stewart. Si en el film de Llobet-Gràcia —directamente influido por el Hitchcock de *Rebeca* (Rebecca, 1940)— el hombre, destruido por el dolor, acude solemne a la tumba de su amada, como hará Scottie una década después, en *La sirena negra* Serrano de Osma parece anticiparse igualmente —antes de Hitchcock, pero también de Buñuel— a la solución formal ideada por el cineasta británico a la hora de dar forma a la mirada masculina que, *reconociendo* el cuerpo al que no puede evitar dirigirse, se lanza hacia él, atraída y temerosa. Ambos parten de un plano semisubjetivo que surge de la mirada de los protagonistas para, en panorámica, encuadrar el rostro de la Mujer; entonces, dejando los ojos atrás, un *travelling* de aproximación señala el inicio mismo de ese proceso irreversible de ensamblaje entre el cuerpo elegido y los fragmentos de imágenes primordiales que tejen nuestro deseo inconsciente para dar nueva (y no menos fugaz) vida al fantasma.

Sintomático, decíamos, porque si la central presencia de la obra maestra de Hitchcock condiciona

la mirada del espectador contemporáneo —tal es su peso en el canon crítico y analítico actual— no menos habrá de modular la de los cineastas que desde su estreno y posterior encumbramiento se han enfrentado a la puesta en imágenes de la fijación masculina en La Mujer, resplandeciente y fugitivo objeto de amor, siempre trágicamente desaparecido (por inexistente).

ALMODÓVAR (Y AMENÁBAR)

Sin duda junto a muchos otros, en proporciones lógicamente del todo cambiantes y variables en función de la historia narrada y del estilo, el talante y el talento del cineasta del que se trate, el conflicto bélico español y sus consecuencias psíquicas, (muchas veces todavía) inextricablemente unidos narrativamente a la pérdida del objeto de deseo, formalizada a menudo con evidentes influencias del *Vértigo* hitchcockiano, constituyen quizás el más llamativo e híbrido sustrato —formas hollywoodienses *deformadas* y troceadas en cuerpos españoles, *al modo* del Frankenstein de la niña Ana— de algunos de los más densos y relevantes melodramas del cine español contemporáneo, o, por mejor decir, de las vertientes melodramáticas que, entre otras (del terror a la ciencia-ficción, del *thriller* a la comedia), conforman esos singulares y extravagantes artefactos *multigénero* a los que enseguida vamos a referirnos.

Comencemos por la que podríamos llamar la oscura *trilogía* almodovariana sobre el deseo masculino, la Mujer objeto de ese deseo y sus desoladores avatares. Si, como señaló Victor Fuentes, el sujeto del inconsciente es «el auténtico sujeto de su cine como lo es sin duda de los de Luis Buñuel y Alfred Hitchcock» (Fuentes, 2005: 93-107), a la búsqueda de comprender el comportamiento del hombre y su desalentador y esencialmente melancólico destino deseante, e incluso de activar fórmulas para un hipotético *varón reconstruido* (con probabilidad tan rigurosas discursivamente como a la vez bienintencionadas e ingenuas en rigor psicoanalítico), nada más lógico que Almodóvar plantee en *Hable con ella* (2002) su primera, nítida y singularísima aproximación a la *cuestión masculina* a partir de dos de las grandes obras hitchcockianas sobre el tema: *Vértigo* y *Psicosis* (Psycho, 1960) aunque no falten tampoco referencias —incluso muy evidentes— a otros dos títulos que abren y cierran, además y respectivamente, el trascendental periodo manierista de la filmografía del realizador británico: *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), y *Marnie, la ladrona* (Marnie, 1964). De hecho, si como afirmó Almodóvar «*Vértigo* es una película madre de muchas películas» (Strauss, 1995: 160), no debe sorprender que, sobre todo, vuelva su mirada al film de 1958, el más profundo y desgarrador melodrama hitchcockiano sobre el deseo del hombre y trágica metáfora sobre la pulsión escópica y la mirada *masculina* (fetichista) que se halla en la base misma del placer cinematográfico institucional[2].

Y es que sus protagonistas, Benigno (Javier Cámara) —un nuevo Norman Bates, *benigno*, virgen, cariñoso y hablador, ejemplarmente edípico, con una madre, posesiva y postrada en la cama, de la que sólo escuchamos su voz en *off* y a la que el joven dedica sus primeros veintitantos años de vida; enamorado a su vez de *una* Imago femenina (Alicia, Leonor Watling) a la que observa, como el *voyeur* Stewart de *La ventana indiscreta* a través de la ventana y que, *lógicamente*, se *petrifica* como estatua ante su proximidad, al modo de una nueva y no menos bella Madeleine— y el melancólico Marco (Darío Grandinetti), digno personaje de bolero, doblemente abandonado (capaz de teñir de melancolía, en un típico juego almodovariano, hasta la más repulsiva culebra), habrán de conjugarse y fundirse —literalmente superpuestos en la conversación final en la prisión— para dar auténtica *vida* a la Mujer (creada, en magistral metáfora, *por* la *pantalla en blanco*: la cámara, cenital, nos muestra la impoluta sábana —que ocupa la totalidad del encuadre—; bajo ella, poco a poco dibujada, surge la forma femenina...). A Marco quedará la difícil

pero sin duda gratificante misión que Benigno no fue capaz de lograr en su locura (sus bienintencionadas palabras, pese al título, no despiertan a Alicia, sino ese enfermizo y brutal coito con su cuerpo inerte, ejemplar y lúcidamente metaforizado en el film *mudo El amante menguante* y su gran vagina-pantalla que engulle al minúsculo protagonista): comprender y asumir que la Figura (Alicia) que ha venido a tapar el vacío que a su lado ha dejado su primer amor (el lado derecho de ese encuadre de profunda belleza en el que dos tiempos se funden dolorosamente mientras escuchamos a Caetano Veloso) es también un ser humano, de existencia renovada, al que hablar y querer. Es precisamente de ese lado derecho del encuadre de donde surgirá, en un plano de punto de vista de Marco que cita de forma explícita pero extraordinariamente la sutil aparición de Madeleine en la floristería en *Vértigo*, la *imagen* con la que, por doloroso que resulte, habrá que aprender a convivir.

En la más sombría *Los abrazos rotos* (2009), Pedro Almodóvar prosigue su indagación en los conflictos edípicos y las razones y las consecuencias psíquicas de la ceguera simbólica del hombre. Dada de nuevo la estrecha relación del film con *Vértigo* —en la que, según Eugenio Trías, Scottie era «el cine mismo andando» (Trías, 1982: 99-100), persiguiendo sin poder atrapar más que como obra de arte a la Mujer, objeto único de la mirada—, no debe extrañarnos que, tras la muerte de su Madeleine (Magdalena es también el nombre del personaje interpretado por Penélope Cruz), el protagonista sea un director ciego, emocional y profesionalmente incapacitado. Con todo, si una película late en el corazón de *Los abrazos rotos* es *Vida en sombras*, a su vez —como ya señalamos— fuertemente influenciada por Hitchcock. Como en la no menos metacinematográfica película de 2009, pero sesenta años antes, el protagonista de *Vida en sombras* es un cineasta retirado (del cine y del mundo) por la incurable herida psíquica provocada por la pérdida a comienzos de la Guerra Civil de su primer —y esencialmente inalcanzable— objeto de deseo. Y es en el film de Llobet-Gràcia donde debe buscarse el origen último de la poderosísima, inolvidable imagen que condensa el dolor provocado por la imposibilidad del sujeto de fundir la Imago pedestal (literalmente cegadora, creada con restos de imágenes primordiales) y la mujer cotidiana». Como Durán en *Vida en sombras,* y como el Scottie hitchcockiano, Mateo Blanco (Lluís Homar) es, otra vez, el cine mismo encarnado, girando su angustia y su deseo al ritmo mismo de la bobina de celuloide, y solo por medio de las imágenes podrá comprender, aunque ya no eludir, los límites de sus imaginarias pasiones. Porque Lena (Penélope Cruz) es, de nuevo, imagen cinematográfica, puramente imaginaria, y aunque Almodóvar concede a Mateo la insensata posibilidad de poseerla, la pérdida será, como siempre, inmediata: Bella Durmiente, únicamente viva en el recuerdo y en el film. Y si en *Vida en sombras* el protagonista puede volver a rodar finalmente tras confrontarse, cara a cara, primero con la imagen viva de su esposa muerta (presente en las películas familiares) (Imagen 2) y luego con la delirante imagen reanimada de aquella cuando

Imagen 2. *MadreGilda* (Francisco Regueiro, 1993)

Imagen 3. *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)

su cámara filma la fotografía enmarcada, inscribiendo así la ausencia en celuloide, Mateo Blanco solo recupera su nombre tras acariciar la última imagen viva, apenas entrevista y descompuesta en píxeles de pasado, de Lena, lo que le permite remontar su malograda película (Imagen 3).

Pero reparemos, todavía, en cómo una versión distorsionada y monstruosa de esa imagen fuerte proveniente de la posbélica *Vida en sombras* preside la salvajemente nítida pesadilla psicoanalítica que esconde la desasosegante obra maestra, tenebroso y atroz *vértigo negro*, titulada *La piel que habito* (2011), aunque aquí —al modo del *voyeur* Jefferies hitchcockiano mirando por la ventana— Robert Ledgard, el eminente investigador y cirujano plástico encarnado por Antonio Banderas, se limite a observar la imagen de su «creación» (la hermosísima Vera (Elena Anaya), «reconstrucción» transgénica de Gal, su esposa muerta, en el cuerpo de un joven, al que secuestra y cambia de sexo por medio de una brutal vaginoplastia) en directo, a través de una gran pantalla que la vigila en todo momento en la estancia en la que está encerrada (Imagen 4). Insólita mezcolanza de *thriller*, fantástico, terror y (lo que aquí nos interesa) melodrama, dos son los títulos citados —por la crítica y por el propio Almodóvar (2012: 160-161)— como influencias fílmicas principales: *Los ojos sin rostro* (Les yeux sans visage, Georges Franju, 1960) y, de nuevo, la omnipresente *Vértigo*, como se sabe basada en una novela, quizás escrita expresamente para Hitchcock, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, guionistas a su vez de la película francesa.

Profundizando en la llamativa destilación formal que caracterizaba ya *Los abrazos rotos*, así como en una compleja y espesa estructura narrativa, compuesta de viscosos bloques de tiempo que se entrecruzan y amalgaman, tan intricada y enigmática como el funcionamiento del inconsciente[4], *La piel que habito* nos presenta a un nuevo Scottie

Imagen 4. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)

enloquecido y malvado, a la vez Pigmalión y doctor Frankenstein, cuyo oscuro conflicto edípico y castración simbólica toman aquí cuerpo narrativo en un duelo no realizado después del suicidio de su bella e infiel esposa (Elena Anaya) arrojándose al vacío —después de meses de convalecencia bajo la constante vigilancia por su obsesivo marido, pegado a su cama—, tras ver su reflejo monstruosamente desfigurado a consecuencia de las quemaduras sufridas en un accidente de automóvil mientras escapaba con su amante, el «tigre» Zeca (Roberto Álamo), hermanastro materno del protagonista. Por si fuera poco el desquiciado dolor del cirujano, su hija Norma (Blanca Suárez) —joven mentalmente frágil desde que, de niña, en el jardín de su casa, recibiera a su lado el brutal impacto de la caída del irreconocible cuerpo de la madre— seguirá el mismo trágico camino, tras creer que es su padre quién la ha violado, cuando en realidad éste acude a ayudarla tras encontrarla inconsciente después de sufrir abusos sexuales[5], probablemente no consumados, por parte de Vicente (Jan Cornet), un joven lugareño, durante una lujosa fiesta nupcial en tierras gallegas.

Traspasando cualquier límite ético, el obsesivo doctor Ledgard pretenderá dar nueva vida a su Gal perdida (la Iseo, Galatea o Madeleine de *míticos* relatos precedentes) en el cuerpo de Vicente, al que (re)conoce (¿?) en la citada fiesta por medio de un inadvertido pero decisivo plano de punto de vista en el que —a diferencia del guion, donde nada se dice al respecto (Almodóvar, 2012: 77-78)— su mirada, destinada a su hija, queda prendida del rostro del muchacho (cambio de foco que *borra* el resto), a la vez formalmente vinculado (nuevo cambio de foco que destaca a Norma) con el de la chica. Mediante tal solución formal, sin duda ambigua[5], y dado que el *flashback* no deja de ser, *en cierta forma*, un sueño de Ledgard, Almodóvar da pie a bucear —más allá de un primer nivel narrativo en el que la transformación no deseada y en extremo cruel y violenta de Vicente en Vera se explica en exclusiva como venganza por la violación de su hija—, en una lectura textual del film como pesadilla psicoanalítica, como delirio o alucinación, «como [...] escenario en el que el paciente puede implicarse en su síntoma» (Fariña, 2011: 17), casi del mismo modo que el relato virtual y fantaseado que el inconsciente del protagonista de *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) otro film sobre la identidad y la responsabilidad frente a la cirugía plástica), trataba de diseñar para escapar de la angustia, empero convertido en la pesadilla donde aflorarán las *verdaderas* causas éticas de su «monstruosidad», y en el que la Mujer Ideal (Penélope Cruz) solo retornará imposible y momentánea, también en expresa cita de *Vértigo*, para sustituir a la fallecida.

TRASPASANDO CUALQUIER LÍMITE ÉTICO, EL OBSESIVO DOCTOR LEDGARD PRETENDERÁ DAR NUEVA VIDA A SU GAL PERDIDA (LA ISEO, GALATEA O MADELEINE DE «MÍTICOS» RELATOS PRECEDENTES) EN EL CUERPO DE VICENTE

Como si la Mujer fuera construible, el doctor Ledgard, impotente y simbólicamente «castrado» —sus «relaciones» con Vera, pese al entrenamiento al que la somete con los consoladores, se limitarán a mirarla en la gran pantalla desde el *chaise longue* mientras fuma opio, hasta que aparezca ante su vista en el encuadre el «tigre», hermanastro pero también en cierta forma proyección de la potencia sexual absoluta para, *de nuevo* y confundiéndola con la original, violar y desvirgar a su criatura, encendiendo entonces el deseo del cirujano que, con todo, chocará con la negativa de la chica, extenuada tras la brutal penetración de Zeca—, pero a la vez endiosado científico dispuesto a todo para escenificar/fabricar un perfecto objeto de goce (goce a la postre siempre pospuesto, solo *voyeurístico*) que le permita tapar su castración, llegará —cual Scottie efímeramente feliz sentado en la butaca, segundos

antes de descubrir el engaño de Judy/Madeleine por medio del collar de Carlotta— a enamorarse de esta *Mujer-gadget*, «metonimia de su hija y a su vez fallida resurrección de su esposa» (Fariña, 2012: 20). Pero lo forcluido insiste y la identidad de Vicente —hombre al que el doctor y el film colocan literalmente en la piel de una mujer-objeto, convirtiéndolo en auténtico protagonista, *hombre reconstruido*, dolorosa y finalmente triunfante, como expresa inequívoco el inaudito último plano de la cinta— prevalecerá pese a todo, más allá de la ciencia y de la piel, señalando, con sabiduría, lo que el semblante no puede velar: que el ser y su apariencia no son la misma cosa y que la unión forzada de ambos solo puede acarrear, devastadora, una mortífera fractura imaginaria (Cazalla, 2014: 273-277).

DE LA IGLESIA

Bien consciente de la tradición fílmica sobre la que se asienta su eficacísima reformulación esperpéntica (*El día de la bestia* [1995]; *La comunidad* [2000]; *Crimen ferpecto* [2004]), con la espeluznante, desmedida, brutal, polémica y premiada *Balada triste de trompeta* (2010), Alex de la Iglesia parece decidido —desde los excepcionales créditos— a tomar a su cargo la trituración definitiva de las heridas del huérfano bélico, del cine español y del propio país, de nuevo empobrecido y fracasado, enorme circo deformado y grotesco.

En plena Guerra Civil (1937), origen del niño-«monstruo» (Pacheco Bejarano, 2014), Javier es un infante retraído y sin madre cuando los artistas del circo en el que vive —su padre (Santiago Segura) es el payaso tonto— son obligados por un oficial republicano a repeler un inminente ataque nacional. Tras el violentísimo enfrentamiento, pregnante grabado goyesco, el padre es detenido y el niño, solo, sin protección alguna, crecerá incubando la idea de venganza, única posibilidad para él —en trágicamente decisivas palabras de su padre, encarcelado y más tarde fallecido durante la construcción del Valle de los Caídos— de ser feliz.

Imagen 5. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010)

Treinta y seis años después, en 1973, las heridas no han cicatrizado. Javier (Carlos Areces), incapaz de hacer reír, es contratado como payaso triste, en un circo levantado sobre la más absoluta desolación, a las órdenes de Sergio (Antonio de la Torre), un payaso tonto tan brillante sobre la pista como excesivo y brutal fuera de ella. La resplandeciente aparición de Natalia (Carolina Bang), trapecista y pareja de Sergio, «la Mujer gloriosa e inalcanzable» (en palabras del propio cineasta) y eminentemente influida por *Vértigo* en su descenso «de los cielos» rojo y cegador desde el punto de vista del desconcertado (y ya entregado) Javier, acompañado de la *herrmanniana* partitura de Roque Baños, (Imagen 5), no solo supondrá un irremediable *shock* pasional para el melancólico muchacho, sino que hace que la película, paroxística mezcolanza de géneros (acción, terror, comedia) e influencias de todo tipo (Goya y Valle-Inclán, desde luego, pero también *Garras humanas* [The Unknown, Tod Browning, 1927], con Lon Chaney, la comedia esperpéntica de Ferreri, Berlanga y Fernán-Gómez, *Los payasos asesinos del espacio exterior* [Killer Klowns from Outer Space, Stephen Chiodo, 1988], los superhéroes de Marvel, Moebius o el tebeo clásico español), se decante en buena medida hacia el melodrama romántico, profundamente edípico, tan influido por Hitchcock como por la tradición histórica del más obsesivo y delirante cine español de la posguerra, como vimos profundamente melodramático, desolado y deseante.

Así, como en *La sirena negra* o en *Vértigo*, la elección de Natalia como objeto de amor por parte

del amedrentado y con toda probabilidad virgen payaso triste, encierra buena parte de las características de ese tipo esencial de elección de objeto por parte del hombre definidas por Freud en sus «Aportaciones a la psicología de la vida erótica» (Freud, 1967: 67-111). Aquí, el «perjuicio del tercero» vendría encarnado —clarificando al máximo el origen edípico de la elección— por Sergio, proyección del padre malvado (es, como su progenitor, lo que a él le está vedado: payaso tonto; sustituye al padre fallecido en la pesadilla del muchacho), maltratador y de portentosa potencia sexual. Natalia, por su parte, alternativamente rubia y morena, no es solo «sexualmente sospechosa» y de dudosa «pureza y fidelidad», sino que, a sus ojos y sin duda alguna, «necesita ser salvada». Por si hubiera dudas sobre lo dicho, el director y guionista hace que, en su segundo encuentro durante la cena con el grupo, un chiste brutal contado por Sergio sobre un niño sin madre, nacido muerto, y violentamente golpeado contra el cristal por la enfermera, provoque el primer y desigual enfrentamiento verbal entre los hombres y la paliza —inmisericordes patadas incluidas—, de Sergio a su pareja (que, encendido su deseo por los golpes, se entregará a él sexualmente instantes después).

Sin ropajes simbólicos que lo sustenten y tras un breve simulacro de relación con la chica —que acabará *lógicamente* con la escalofriante agresión que sufre por parte de Sergio cuando este lo encuentra con Natalia y que casi lo lleva a la muerte, y la no menos brutal venganza de Javier desfigurando el rostro del payaso tonto con una trompeta—, comienza el irremediable proceso de *animalización* del muchacho. Escapando de la Guardia Civil, se cobijará desnudo en un hueco del bosque alimentándose de carne cruda, pero será finalmente detenido y convertido en «perro de caza» del coronel Salcedo, con el que ya se viera la caras durante el asalto al circo en la Guerra y, años después, en el atentado que el joven lleva a cabo en el Valle de los Caídos, provocándole al militar la pérdida de un ojo (pero también la muerte de su propio padre). Encerrado en un sótano abarrotado de cachivaches religiosos y militares tras morder a Franco durante una cacería, Javier —como otros de nuestros protagonistas del pasado— delira a la Virgen María con el rostro resplandeciente y fulgurante de Natalia (en planos de riguroso punto de vista) (Imagen 6), que le pide que se convierta en su «Ángel de la Muerte», y, postrándose ante ella como el padre dolorido interpretado por José Sacristán hacía con la *suya* en *Madregilda —colocando cada uno el rostro de su fantasma* en el lugar del «objeto» faltante que la bélica bala furtiva había arrancado a la imagen virginal de *Vida en sombras*—, definitivamente perturbado, desgarradora epifanía del monstruo, se desfigura la cara quemándosela con ácido y una plancha y se lanza enloquecido y armado a la (imposible) búsqueda de la Mujer, destrozando cuanto encuentra a su paso (aunque el comando de ETA le ayude en el caso de Carrero Blanco). El país se desangra.

Aunque como Carlos Durán, la Ana ericiana, el niño de *Madregilda* o los protagonistas de Almodóvar, Javier busque ayuda simbólica en la imaginaria pantalla cinematográfica —y Álex de la Iglesia repite, aunque transformando su sentido, la misma composición que veíamos nacer en *Vida en sombras*: el muchacho dialoga delirante con el pa-

Imágenes 6 y 7. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010)

yaso triste que Raphael interpretara en el film *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970) (Imagen 7), mientras canta la canción *Balada triste de trompeta*, pero surge de nuevo su padre, el payaso tonto, clamando venganza—, la tragedia ha de desencadenarse. Y lo hará al modo hitchcockiano, cual Monte Rushmore maldito, en lo alto de la cruz del Valle de los Caídos, herida incurable en la tierra española, campo de batalla donde (no) hijo y (no) padre perderán a la Mujer, España rota, Madeleine dolorida y desmembrada.

GUERIN

Diríase que tras la experiencia extrema de *Tren de sombras* (1997), arqueología deseante, buceo romántico y melancólico en ese rostro femenino que se perdía *inexistente* desde el fondo de los años idos, *En la ciudad de Sylvia* (2007), al margen de las a menudo desgastadas y convencionales retóricas del *género*, se alza como un melodrama renacido, *surgido*, como efecto de pronto e improviso, en un punto inevitable de ese camino insobornable de rearme ético y formal al que José Luis Guerin *somete* el cinematógrafo; en el instante exacto en el que la mirada masculina se convierte en personaje, y busca, vana y obsesivamente, su fantasmática Imagen-Pedestal.

Sin ataduras genéricas —pero marcado a fuego por un interminable hilo de referencias *románticas* (de Dante a Poe, de Keats a Breton y a Hitchcock)—, manteniendo viva una hermosísima tensión documental en la que el azar urbano nunca deja de acechar unos planos (necesariamente) calculados, Guerin sitúa a su personaje —al modo de un nuevo Scottie paseante y observador, sin Gavin Elster a quien rendir cuentas— ante la desgarradora constatación de la falla última del deseo masculino: la inexistencia de la Mujer, una y otra vez perdida y reencontrada, la carencia última de objeto. No es de extrañar, por ello, que el protagonista reviva una vez más su triste y repetitivo *shock* pasional (antaño sufrido ante la fugaz Sylvia) en la joven sin nombre a la que persigue, reencuadrándola sin fin, perdiéndola después, aproximándose y hablándole fugazmente en la inolvidable secuencia del tranvía, para perderla de nuevo. Antes, sin embargo —en el corazón mismo del film, en su justa mitad—, la persecución lo ha llevado a *fantasearla* secándose *su* bella melena ante una ventana —como antes en un vestido vacío, aireándose, liberándose de otros posibles (y vanos) deseos— mientras el espectador la ve, reflejada a sus espaldas, nueva Madeleine en el fraudulento espejo de la floristería. Anunciando así un error, una imposibilidad, que ya presagiaban —ante la *lógica* ceguera del *voyeur*— la negrura del café sobre el mapa, borrando los caminos, o el excremento de paloma sobre el dibujo imposible, solo y permanentemente *esbozado*, triste y final página en blanco.

Todavía, claro, un paisaje, revisitado, iluminado y doloroso por el halo de la ausencia. Tranvías, terrazas, grafitos, rostros... Planos *vaciados*, teñidos por la melancolía, ganados para la ficción. Porque si el paisaje goza de su plena autonomía en ausencia de la Figura, solo existe en cambio de los destellos dejados por aquella (González Requena, 1995). De ahí que la melancolía esté muy cerca del paisaje, y que de él surja, *siempre,* el melodrama. Una melancolía que crece en tanto el paisaje se vacía hasta alcanzar el fondo, la ausencia de figura, la absoluta y desgarradora herida negra de un fondo sin imagen. ■

NOTAS

1 Aunque, transformado con los tiempos, la Guerra Civil y la ausencia paterna mantengan su vigencia en el siglo XXI, desde la eficaz revisión fantástica y posmoderna de *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2003) a la oscurísima *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010). Nos referiremos inmediatamente a otro título esencial para nuestros intereses: *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010).

2 Narrado desde los ojos de Scottie, personaje suspendido, limitado, incompleto y vacío, melancólico, incapaz de cerrar la herida provocada por la pérdida del objeto

materno (el primer objeto perdido), *Vértigo* se erige en melodrama, en lúcido discurso sobre el itinerario del deseo, siempre condenado al fracaso (Castro de Paz, 1999).

3 Aunque aquí el intrincado sistema, construido a través de dos amplios *flashbacks* centrales que a la vez dilatan y amalgaman *capas* de pasado, sea a la vez determinante para la consecución del suspense.

4 Almódovar vuelve a recurrir narrativa y simbólicamente al motivo de la violación como extremo y brutal dinamizador de relaciones, pues representa, en sus palabras, «el choque más evidente, brutal e inmediato entre lo masculino y lo femenino» (Costa, 2011), sin que ello suponga, en ningún caso —bien al contrario, pese a la insistencia en ello de la crítica más ramplona—, una justificación o apología (¡!) de la misma.

5 Quizás porque la extrema perversidad de tal propuesta no *podía* ser escrita, aunque sí conformada por medio de más o menos *equívocos* dispositivos de montaje. Que el cuerpo y el rostro de Vicente constituyan de partida, cual la Judy Barton encontrada casualmente por Scottie, material idóneo para la fetichista recreación de Gal-Madeleine, enturbia aún más, si cabe, la abisal oscuridad del relato. Por el contrario, que el citado plano pueda ser leído como adscribible a un poderoso y demiurgo enunciador y no al punto de vista de Robert Ledgard, en cierta manera «doble» del propio director, mitiga solo en parte la ferocidad que se esconde detrás de resolución formal tan aparentemente inocua. Interpretada la citada composición plástica como plano subjetivo y el *flashback* como delirio, el orgiástico jardín de la fiesta solo existiría para su deseo y quizás *explicaría* la reacción de Norma cuando recobra la conciencia junto a su padre.

BIBLIOGRAFÍA

Almodóvar, P. (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.

Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Castro de Paz, J. L. (1999). *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.

— (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

— (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

Castro de Paz, J.L. y Gómez Beceiro, F. (2015). Amor, pérdida, melancolía, delirio: un modelo de estilización obsesivo-delirante en el cine español de los años cuarenta. *L'Atalante, 20*, 6-14.

Cazalla, C. (2014). Comentario sobre *La piel que habito*. *Conclusiones analíticas*, *1*, 273-277.

Costa, J. (septiembre de 2011). Entrevista a Pedro Almodóvar. *Fotogramas*.

Fariña, J. J. M. (2011). Almodóvar con Sófocles. Responsabilidad trágica y fábrica del cuerpo humano. *Ética y Cine Journal*, *1*, 13-20.

Fuentes, V. (2005). Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo. En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como obsesión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Freud, S. (1967). Aportaciones a la psicología de la vida erótica. En S. Freud, *Tres ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis* (pp. 66-111). Madrid: Alianza.

González Requena, J. (1989). Escrituras que apuntan al mito. En VV. AA, *Escritos sobre el cine español 1973-1987* (pp. 89-100). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

— (1995). *El paisaje: entre la figura y el fondo*. Valencia: Eutopías.

Marzal, J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Eutopías.

Pacheco Bejarano, J. P. (2014). Unveiling the Monster: Memory and Film in Post-Dictatorial Spain. *Self-Designed Majors Honors Papers*, *10*.

Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. Madrid: El País/Aguilar.

Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix-Barral.

Zunzunegui, S. (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

EL *VÉRTIGO* Y LA GUERRA: DENSOS HILOS PRETÉRITOS PARA TEJIDOS POSMODERNOS

Resumen

Desde el fin de la Guerra Civil española, algunos de los films más densos y desolados (*Vida en* sombras, Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948; *La sirena negra,* Carlos Serrano de Osma, 1948) presentaban, cual metáfora del dolor bélico, la pérdida del objeto de amor (una mujer prohibida, muerta, desaparecida, traidora), que terminaba por abocar a los protagonistas masculinos, incapaces de superar el duelo, a una vida lastrada por la melancolía, la locura o la muerte. Con el paso de las décadas, los infantes huérfanos, marcados por la ausencia o el silencio paternos, intentarán en vano cerrar sus heridas, y todavía en títulos muy recientes y del todo diversos, estas, esencialmente melodramáticas pese a la mezcolanza genérica que caracteriza al cine posmoderno (Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia) reaparecen retomando en ocasiones referentes formales y semánticos de aquellos oscuros títulos pretéritos, entrelazándolos con frecuencia, y mayor o menor talento y fortuna, con la influencia casi insoslayable del más hermoso y cruel relato del amor romántico y de la imposibilidad esencial de la satisfacción del deseo que Hollywood haya sido nunca capaz de poner en pie: *Vértigo* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958).

Palabras clave

Guerra Civil española; melodrama; duelo; melancolía; objeto de deseo; deseo insatisfecho.

Autor

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidade de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros destacan *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). Contacto: joseluis.castro@usc.es.

Referencia de este artículo

Castro de Paz, J. L. (2018). El *Vértigo* y la guerra: densos hilos pretéritos para tejidos posmodernos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 29-40.

VERTIGO AND WAR: THICK PAST THREADS FOR POSTMODERN FABRICS

Abstract

From the end of the Spanish Civil War, some of the most dense and devastated films (*Vida en sombras*, Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948; *La sirena negra,* Carlos Serrano de Osma, 1948) used the loss of the love object —a forbidden, dead, disappeared, traitor woman— as a metaphor of warlike pain. Such loss always ended up by heading male main characters toward a life troubled by melancholy, madness or death, incapable, as they were, of overcoming mourning. Over the decades, their orphan children, deeply affected by paternal absence or silence, will try to close their wounds, but it will be in vain. In fact, these essentially melodramatic wounds —in spite of the genres mixture that characterizes the postmodern cinema— will reappear in very recent and quite different titles from Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar or Álex de la Iglesia, sometimes borrowing formal and semantic references from those dark past titles. And, above all, mixing these references —in a more or less talented way— with the unavoidable influence of the most beautiful and cruel story about the romantic love and the essential impossibility of getting desire satisfied ever created by Hollywood: *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Key words

Spanish Civil War; Melodrama; Mourning; Object of desire; Unsatisfied Desire.

Author

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) is a film historian and Professor of Communication Studies at the Universidade de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in scientific journals, participated in collective works and coordinated books on various aspects and leading figures related to cinema. Some of his most remarkable books are *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) and *Sombras desoladas* (2012). Contact: joseluis.castro@usc.es.

Article reference

Castro de Paz, J. L. (2018). *Vertigo* and War: Thick Past Threads for Postmodern Fabrics. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 29-40.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

APOCALIPSIS Y MELODRAMA: EL TIEMPO SUSPENDIDO Y LA HERIDA FINAL

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN

ALGUNAS ESENCIAS VINCULANTES DEL CONCEPTO *MELODRAMA*

No nos detendremos aquí a establecer una definición de lo que es el melodrama como género en el cine (no es nuestro objetivo ni tenemos espacio para ello) ni pondremos en tela de juicio el propio concepto de género (en este sentido coincidimos con las formulaciones de Rick Altman (2000), cuando introduce la idea de ciclos en la base de su construcción y consolidación), si bien conviene asumir que en mayor o menor medida los aspectos melodramáticos son transversales para cualquier género cinematográfico, tal como señalaba Jacques Goimard en su esquema gráfico *la rosa de los géneros* sobre films del periodo clásico. Sin embargo, en nuestra propia redacción hemos vertido la expresión *aspectos melodramáticos*, que nos parece más conveniente y accesible cuando observamos materiales que, en principio, no parecen ser adscribibles al melodrama.

En el *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales* (Gómez-Tarín y Marzal Felici, 2015) se señalan con meridiana claridad estos aspectos melodramáticos al afirmar cómo el melodrama es el género que irradia a todos los demás en el modelo del clasicismo y que se fundamenta en la presencia de un *personaje melancólico* mientras el espectador cobra plena conciencia de la *herida del tiempo*, metaforizada mediante un *objeto simbólico*; lo gestual se antepone a lo verbal y la *catálisis* adquiere un mayor relieve en el curso de la narración, en la que el espectador obtiene un saber (*focalización*) superior respecto al que poseen —o se les supone a— los personajes. Este aspecto del saber lo planteaba en su día González Requena (1986: 52) en estos términos: «En el melodrama, la sorpresa (para los personajes) está en *posición de contraste* para el espectador. El *goce* del espectador consiste en la contemplación de cómo el personaje accede a un sufrimiento que sólo para él era inesperado». Lo cual nos aporta un aspecto también

esencial: el *sufrimiento*, o, si se prefiere, una cierta *exacerbación de la emoción* en el seno de una *estructura de reconocimiento*.

> En primer lugar, lo familiar determina en el melodrama su estructura actancial, como un organigrama genealógico tejido por relaciones filiales y amorosas; en segundo lugar, el esquema familiar construye la escisión exterior/interior, donde el ámbito familiar es el auténtico interior en el cual los conflictos vienen frecuentemente generados por elementos intrusos, del exterior; en tercer lugar, el universo de relaciones familiares explica el desarrollo y resolución de los conflictos; por último, frecuentemente, la propia puesta en escena y planificación visual —en el melodrama fílmico y televisivo— representa y construye dichas relaciones familiares. En este sentido podríamos decir que la familia (y su representación topográfica —en el hogar—) constituye una *estructura de reconocimiento* de primer orden (Marzal, 1998: 304).

Permítasenos el uso que hemos hecho de la letra cursiva para ir catalogando esos aspectos melodramáticos que nos van a interesar especialmente en nuestro texto, colocando por encima de todos ellos el *tiempo* y la *herida*. Cuando Deleuze (citado en Gómez-Tarín, 2008) reflexiona sobre el naturalismo en la obra de Emile Zola, al hacer su prefacio a *La bestia humana*, apunta hacia el retrato de un ser humano que no goza de ningún tipo de libertad porque los instintos arrastran sus condiciones de supervivencia, que son también los de una forma de vida determinada por un medio histórico y social; los personajes viven un fracaso, la impotencia para constituir su vida interior a partir de tres tipologías de individuos: el hombre con una herida íntima (el fracasado), el hombre con una vida artificial (el perverso), el hombre de ideas fijas y sensaciones rudimentarias (la bestia) que soporta un vacío interior como consecuencia del encuentro entre instinto y objeto. Aparece así el término habitualmente traducido como herida: «[e]n Zola, si el encuentro entre el instinto y su objeto no genera un sentimiento, es siempre porque tiene lugar en la superficie de la *herida*, de un extremo al otro. El gran Vacío interior es consecuencia de la existencia de la *herida*. Todo el naturalismo adquiere entonces una nueva dimensión» (Deleuze, 1977: 11). Lo que la *herida* designa, lo que es en última instancia, es la Muerte, la pulsión de muerte; el término *fêlure* indica, además de una herida, la fisicidad de esta, la existencia de un principio y un final para ella, pero también el recubrimiento de un vacío, y ese vacío se constituye en una *grieta* que podemos aplicar a la polivalente relación entre el espacio y el tiempo, de tal forma que su significante oculta fragmentos de espacio y de tiempo para mejor acceder a los sentimientos de los personajes y a nuestra percepción de ellos.

ALGUNAS ESENCIAS VINCULANTES DEL DENOMINADO CINE (POST)APOCALÍPTICO

Al hablar de cine postapocalíptico nos encontramos ante una moda de los tiempos consecuencia de un afán por etiquetar, toda vez que el término *post* ha sido claramente acuñado como un comodín que sirve para completar cualquier aspecto de nuestra cultura con la debida *insuficiencia* y jugando habitualmente a mantener el *status quo*. En todo esto hay algo de perversidad y mucho de ideología. Si entendemos por apocalipsis el fin de los tiempos, parece evidente que no puede existir un cine postapocalíptico, pues nada habría detrás del final; por extensión, el término se viene usando para hablar de productos audiovisuales en los que el fin está cercano o se constituye en la meta temporal de la acción, en tanto trama argumental.

La viabilidad del concepto es aceptable en tanto *todo aquello que se puede imaginar, puede ser llevado a cabo*. La invención humana ha demostrado que en su base hay un proceso imaginativo que eleva el pensamiento hacia lo aparentemente imposible para dar forma material a lo que son simplemente ideas, incluso utopías. Las novelas de Julio Verne resultaban en su momento tan poco creíbles como puedan serlo hoy en día los alienígenas; sin em-

bargo, muchos de los artefactos y proyectos que en ellas se describían se han hecho realidad. Imaginar es, pues, construir. Durante muchos años el mundo del cine nos ha proporcionado relatos audiovisuales en los que había amenazas a nuestro planeta (alusiones veladas a los modos de vida y concepciones ideológicas enfrentadas) en los que el triunfo del ser humano (y determinados valores) era el fin necesario para transmitir la idea de que todo buen comportamiento (en la moral hegemónica) tiene su premio.

Con los relatos de amenazas controladas gracias a la fe y a la solidaridad, la penetración ideológica de un discurso sobre lo moral, lo ético, lo correcto, lo *normal*, señalaba un fuerte enfrentamiento con la otredad y salvaguardaba el posicionamiento en lo que denominaremos la hegemonía (occidental, cristiana, defensora de la democracia y el *status quo*). Esos parámetros marcaban lo que era *el bien*: todo lo ajeno era *el mal*.

Si bien este tipo de relatos se mantienen en la actualidad, poco a poco han ido surgiendo otros en los que lo apocalíptico se abre paso. Esto es inquietante por múltiples razones: porque desvela que podemos imaginar un fin del mundo, porque desvela que podemos imaginar un planeta sin humanos, porque desvela que podemos imaginar la desaparición de esa normalización del *status quo* con que previos relatos concluían… Pero, sobre todo, es inquietante porque pone en evidencia que esa imaginación de un final de los tiempos obedece a un deseo subyacente anclado en la oscuridad más extrema de nuestro pensamiento que durante siglos ha estado latente, cual posesión demoníaca, y que ahora pugna por salir a la luz.

Algunos factores pueden ayudarnos a entender este proceso, intentando, a la vez, responder a una simple pregunta: ¿por qué hay un cine denominado apocalíptico?, que nos permite diversas respuestas:

1) Pérdida de esperanza en el mundo (falta de perspectiva humana) y, en consecuencia, representación de otros mundos y formas de vida [*Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), *After Earth* (M. Night Shyamalan, 2013), *La guerra de los mundos* (War of the Worlds, Steven Spielberg, 2005), *Bienvenidos al fin del mundo* (The World´s End, Edgar Wright, 2013)];
2) Pérdida de valores (abandono de principios éticos y morales) y, en consecuencia, espectacularización de la violencia y destrucción a manos de la tecnología [*Terminator* (James Cameron, 1984), *Rompenieves* (Snowpiercer, Bong Joonho, 2013), *The day after* (Nicholas Meyer, 1983), *El día de mañana* (The Day After Tomorrow, Roland Emmerich, 2004), *Waterworld* (Kevin Reynolds 1995), *Mad Max 2, el guerrero de la carretera* (Mad Max 2: The Road Warrior, George Miller, 1981)]; y
3) Pérdida de interés por la vida (sensación de agotamiento, ya no hay metas) y, en consecuencia, escenificación de lo sobrenatural o inhumano, la vida después de la vida o más allá de ella en busca de la inmortalidad [(*Soy leyenda* (I Am Legend, Francis Lawrence, 2007), *La carretera (*The Road, John Hillcoat, 2009), *El amanecer del planeta de los simios* (Dawn of the Planet of the Apes, Matt Reeves, 2014), *Legión* (*Legion*, Scott Charles Stewart, 2010), *El corredor del laberinto* (The Maze Runner, Wes Ball, 2014)].

Todas las (im)posibles vías de escape nos dejan la sensación de que podemos imaginar un final y que este podría ser destructivo. Esto no es una novedad en sí misma pero sí lo es que aparezca cada vez más el fin del mundo como tal en el seno de las representaciones cinematográficas, en tanto ficciones fruto de la imaginación humana y, por lo tanto, desvelamientos de un proceso mental profundo. Ahí tenemos, a modo de ejemplo, títulos como *4:44 Last Day on Earth* (Abel Ferrara, 2011), *Juerga hasta el fin* (This Is the End, Evan Goldberg, Seth Rogen, 2013), la antes mencionada *Las últimas horas* (These Final Hours, Zal Hilditch, 2014) o *Melancolía* (Melancholia, Lars von Trier, 2011), e incluso que el humor se torne un componente habitual en este tipo de films indicando que ya no

importa nada, como ocurre en la también mencionada *Bienvenidos al fin del mundo*.

Ese criterio de *ya no importa nada* está estrechamente ligado, sobre todo en el momento actual, a la amenaza real del terrorismo entendido en sentido amplio: el religioso (casi exclusivamente yihadista, y el nuevo fenómeno antiyihadista), con los atentados indiscriminados y las inmolaciones humanas, y el de clase, que ha provocado el empobrecimiento de amplias capas de la sociedad en tanto los sistemas legislativos se colocaban al servicio de los financieros haciendo que el futuro de las personas se viera abocado a un desmoronamiento generalizado y sembrando la duda y la desesperación. La idea del avance social permanente, en mejora continua, se ha detenido y en este momento las nuevas generaciones ven en su futuro un retroceso con respecto a las previas, lo que hace que la esperanza se quiebre a veces de forma definitiva y el *mal de vivir* se retroalimente en el día a día y esto se refleje abiertamente en los mecanismos de representación y sus obras resultantes.

Por ejemplo, ¿qué supone el regreso a las pantallas de un mito como el de los muertos vivientes enfrentados a la humanidad?; ni más ni menos que el desvelamiento metafórico de los males de nuestra sociedad actual: la insolidaridad, la intolerancia, la incomunicación, el desprecio por el otro, el fundamentalismo religioso, etc. Lo comprobamos cuando en *In the Flesh* (Dominic Mitchell, BBC Three: 2013-2014), miniserie de tres episodios en su primera temporada (hay una segunda con otros seis en 2014 y luego ha sido cancelada su continuidad por falta de presupuesto) de una hora de duración cada uno, se cuestionan de plano las reacciones del *ciudadano humano* y se pone en evidencia el imperio del fundamentalismo xenófobo, al traer a primer término el complejo de culpa de los muertos redimidos/revividos y transmitir al espectador que en ellos está, contradictoriamente, la esperanza de vida y de una mejor sociedad.

A nadie le puede escapar que las supuestas amenazas de muertos vivientes, vampiros o seres mitológicos son imposibles de erradicar; la titánica lucha del ser humano frente a la otredad está condenada al fracaso (nos situamos en una posición teórica, a sabiendas de que tales entes no existen). Esto es lo que hace muy relevante la proliferación actual —y el éxito— de estos filmes y series de televisión: nos preparan para una aniquilación absoluta del género humano que vendrá, en realidad, por otras vías.

LAS SUPUESTAS AMENAZAS DE MUERTOS VIVIENTES, VAMPIROS O SERES MITOLÓGICOS SON IMPOSIBLES DE ERRADICAR; LA TITÁNICA LUCHA DEL SER HUMANO FRENTE A LA OTREDAD ESTÁ CONDENADA AL FRACASO. ESTO ES LO QUE HACE MUY RELEVANTE LA PROLIFERACIÓN ACTUAL —Y EL ÉXITO— DE ESTOS FILMES Y SERIES DE TELEVISIÓN: NOS PREPARAN PARA UNA ANIQUILACIÓN ABSOLUTA DEL GÉNERO HUMANO QUE VENDRÁ, EN REALIDAD, POR OTRAS VÍAS

La suspensión de la incredulidad nos permite el goce espectatorial sin mayores problemas, pero llegan otros títulos en los que esa amenaza de extinción ya no viene de la mano de seres sobrehumanos o sobrenaturales, sino de la naturaleza misma, lo cual es mucho más creíble (y factible, a la vista de como tratamos a nuestro planeta). Ahí la perversión discursiva es máxima, ya que detrás de un cine catastrofista, cada vez más cercano a la representación del fin de los tiempos, hay un modelo mental de sumisión (léase naturalización) que nos es transmitido.

Es de suponer que en la mente de todos esté el sinsentido de un mundo que se gestiona desde las élites del poder (hoy financiero) sin ningún tipo de escrúpulos para con la ciudadanía. La democracia está secuestrada por el auténtico poder (anónimo y en la sombra) que es capaz de poner y quitar

gobiernos a su antojo: pondrá si estos son lacayos útiles (a cambio les dará las migajas de la *mordida*) y derribará si intentan mejorar la vida de sus ciudadanos.

¿Por qué la proliferación de películas que apuntan hacia la extinción de la vida en nuestro planeta, hacia un mundo dominado por muertos vivientes, o hacia catástrofes desaforadas y mayúsculas? ¿No será que vender la idea de lo *inevitable* juega a favor de una lectura moral de la vida y penetra en nuestras conciencias para que aceptemos de buen grado que es mejor ser sumisos y aceptar los males que *la providencia* nos depare en lo cotidiano?

Si partimos de la base, como decíamos más arriba, de que *todo aquello que puede ser imaginado, puede llevarse a cabo*, el hecho de que el cine nos brinde imágenes sobre *el fin de los tiempos* debería, cuando menos, inquietarnos. Y si nos preguntamos sobre la razón de ser de ese cine denominado (post)apocalíptico, las respuestas son múltiples pero con una clara orientación unívoca, como señalábamos: no hay esperanza, no hay valores, no hay interés por la vida.

A caballo de todas estas situaciones más o menos creíbles, más o menos verídicas, proliferan películas que nos dicen que hay males inevitables y que solamente el individualismo y el cierre del clan familiar puede salvarnos: propuesta esta de lo más conservadora y que actúa a favor del beneficio sempiterno de las élites, moral y vivencialmente, pues se basa en el aislamiento de los entornos privados para mejor ser succionados (vampirizados, sí) por tales élites económicas.

Estamos, pues, ante una acumulación vertiginosa, en las películas apocalípticas, de efectos especiales y tramas de manual, con puntos de giro previsibles, que conecta con el cine de catástrofes de ayer y con el espectáculo circense a lo *Mad Max* (George Miller, 2015). Resulta interesante comprobar cómo en los argumentos ya no hay límites para el *crescendo* y ningún margen para la relajación. La amenaza del punto final de la historia queda latente y esto apaga el auténtico problema: el control social por parte de los sistemas financieros (élites económicas o extractivas, como se prefiera denominarlas). Resulta que todos los males que nos acontecen son *inevitables,* y ¿qué le vamos a hacer si solamente somos seres humanos? Uno se pregunta si realmente este tipo de catástrofes no acabaría también con nuestros *amos sistémicos* o, por el contrario, resultaría que tienen prevista una vía de escape en algún otro *paraíso* a su medida.

Retomando una vez más la idea de *lo que se puede imaginar se puede hacer*, un ejemplo que, utilizando la acción desbordada, da en el clavo del discurso metafísico es *Lucy* (Luc Besson, 2014): la desaparición del ser humano en el seno de un macroorganismo cibernético. Quizás sea ese nuestro futuro y podamos pensar que el fin de los tiempos es, en realidad, el fin de nuestro tiempo.

MELODRAMA Y APOCALIPSIS

Como es lógico, en un tipo de discurso audiovisual edificado sobre tramas que conectan de una forma más o menos evidente con algo que nos parecería el fin de los tiempos, sea por amenazas, catástrofes u otras causas que no acertamos a adivinar, las aspectos melodramáticos básicos (el tiempo y la herida) sufren alteraciones que, sin impedir que cumplan su función argumental, se proyectan en otra dimensión. La transversalidad de lo melodramático no solamente se ha mantenido en el tiempo sino que se ha reforzado y, como señala Josep Maria Català (2009: 18), en el cine actual «no se trata del regreso del melodrama como género de moda, sino de postular que la estética contemporánea, en un sentido amplio que engloba cultura popular y alta cultura, es fundamentalmente melodramática, como una vez fue dramática y anteriormente trágica».

De alguna forma, el cine apocalíptico se conecta con parámetros que provienen del cine de terror y el fantástico, pero precisa anclar en el te-

rreno de la credibilidad todo aquello que supone una exacerbación máxima de la incredulidad y para ello necesita naturalizar las tramas mediante el uso de fundamentos melodramáticos que introduzcan emociones propias de tal género, sean en el pica (colectivos supervivientes)propias de tal guraliar las tramas mediante el uso de fundamentos melodramámbito de lo familiar (núcleos) o en el de la épica (colectivos supervivientes).

> El terror clásico, al depurar las pasiones, se dirigía al espíritu o al alma humana. Frente a éste, el melodrama (o teatro de los efectos basado en los cambios de decorados y de la maquinaria escénica), apela a la compasión y al horror, es decir, al cuerpo, a los nervios y a las lágrimas. No trata de depurar las pasiones sino que pretende producir efectos nuevos y sorprendentes... Lo sublime y el asco son dos conceptos límite de la estética que implican la idea de exceso (Leutrat, 1999: 43).

La representación del fin de los tiempos lleva consigo una paralización del flujo temporal y, al mismo tiempo, una quiebra de la focalización (el saber que se opera y el que se transmite). El espectador, que en el melodrama clásico tiene mayor saber que el supuesto al actante, equipara su saber al del personaje, toda vez que este, sin poder establecer un momento final, es consciente de que su lucha por la vida es relativamente inútil: la amenaza no es una hipótesis sino un hecho irrevocable. Así, la temporalidad permanece en un limbo (de ahí que la califiquemos como *suspendida*) que permite la conexión de los saberes, si bien en el avance de la trama se seguirán los parámetros clásicos, lo que es más evidente en los productos seriados que, por definición, utilizan el tiempo para su propia rentabilidad.

Algo similar acontece con la herida, en tanto pérdida arrastrada de forma traumática por el personaje, que pasa en este caso a una dimensión mucho más relevante: no solo se trata de la muerte de seres queridos sino de la desaparición del género humano en su totalidad; además de la herida personal, que juega de forma similar al melodrama clásico, se arrastra una herida colectiva vinculada a un futuro inequívoco (en este caso, la herida no proviene del pasado sino que es una constatación del futuro).

Por tanto, los aspectos melodramáticos no solamente están presentes sino que se han maximizado, son el conglomerado que permite la coherencia del discurso y que este no sea abandonado por el espectador porque está más allá de sus mecanismos de identificación (en tanto estructuras de reconocimiento). Si tomamos el caso paradigmático de *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC: 2010-), adaptación más o menos rigurosa del excelente comic *The Walking Dead* (Robert Kirkman, Tony Moore y Charlie Adlard, 2003-), las tramas conectan con el espectador a través de procedimientos melodramáticos por los que su protagonista, Rick, intenta recuperar un entorno familiar perdido por la muerte de su esposa y la necesidad de velar por sus hijos, pero ese entorno lo extrapola al colectivo que, unido a él, pretende la supervivencia mediante la organización más o menos militar y enfrentada al resto del mundo (un nuevo colectivo que se ve a sí mismo como una familia), a sabiendas de que la amenaza de los muertos vivientes es aniquiladora y difícilmente podrá ser vencida, pero, sobre todo, porque debe enfrentarse a otros clanes humanos que, en ocasiones, son mucho más violentos y carentes del valor supuestamente ético que guía al suyo. Como puede observarse, la herida por la pérdida conecta directamente con la muerte, pero hay un saber que no se le puede negar al actante: la proximidad del fin. La exacerbación de los sentimientos viene por la vía de su expresión violenta.

Tomemos un ejemplo mucho más sencillo en apariencia, *Maggie* (Henry Hobson, 2015). En esta película, la relación entre el padre (un excelente Arnold Schwarzenegger) y la hija, infectada de forma inexorable y abocada a su conversión en muerto viviente, aglutina los recursos melodramáticos, objeto metonímico incluido, mediante una narración intimista en el seno de una man-

sión rural que pondrá en primer término el amor paterno-filial y lo enfrentará a la necesidad de dar muerte al ser querido para evitar su conversión en un monstruo devastador. La herida, como puede apreciarse, no es algo que viene del pasado sino la seguridad de un terror futuro, asumido en primera persona, pero que se arrastra a lo largo del tiempo y condiciona todos los actos del individuo. En la estructura melodramática clásica el paso del tiempo era fundamental porque aseguraba, mediante sucesivas elipsis, que el camino hacia algo peor —conocido por el espectador— se desarrollaba a lo largo de los años en tanto el personaje iba cayendo en un abismo sentimental o de frustraciones; pero ese personaje intentaba recuperar su normalidad, mantenía una esperanza, cosa que en un cine apocalíptico viene negada de entrada, no existe tal opción: el personaje sabe que no hay salida.

Algo similar se da en *Las últimas horas*, donde, ante la seguridad de un final del planeta en una hora concreta, el personaje principal huye de la plaga de hedonismo que le rodea para recuperar un amor auténtico que había dejado atrás y que la amenaza final le hace reivindicar; la herida, en este caso, conecta con una pérdida que es fruto de su incapacidad para asumir los sentimientos y se enfrenta a una situación sin solución que se retroalimenta con la pulsión de muerte.

El fin, pues, condiciona la temporalidad, aunque permita inscribir en su seno tramas similares a las imperantes en el melodrama clásico, pero esto solamente puede concebirse como recurso estilístico para captar la atención del espectador y promover los mecanismos de identificación; en realidad, casi podríamos decir que se trataría de subtramas, pues la principal está abocada a un desenlace conocido y definitivo: a la herida privada se suma, prevaleciendo, la pública, la colectiva, la final... la pulsión de muerte. Y en ese nivel de plena conciencia del fin la temporalidad corresponde al espectáculo, a la representación, pero ha quedado suspendida en un limbo inalcanzable.

DESTINO Y SUPERVIVENCIA

En realidad, son escasos los films en los que la hora final llega o se supone como consecuencia inmediata de la acción narrada. Lo más habitual es que nos encontremos con supervivientes, más o menos numerosos, y/o con un futuro en el que se ha modificado la forma de vida; por ello, parece lógico que las tramas se edifiquen en torno a catástrofes (meteoritos destructores, glaciaciones, terremotos, volcanes, agujeros negros, colapsos universales), transmutaciones biológicas (virus, muertos vivientes, degeneraciones físicas), amenazas extraterrestres (invasiones) o guerras definitivas (conflagraciones nucleares). Si bien es cierto que en la mayoría de los casos el fin definitivo no se produce, la construcción discursiva funciona como si este fuera el desenlace y, aunque podríamos adjudicar a ese grupo de films un nivel de parcialidad de lo apocalíptico, no se produciría ni el tiempo suspendido ni la herida final, o solo vagamente. En estos casos, lo melodramático actúa en la trama principal de una forma más clásica porque en el propio camino de la acción se consigue erradicar el mal que acecha: por ejemplo, ante la amenaza extraterrestre, un padre que quiere unir a su familia (*La guerra de los mundos*), o algo similar en el caso de la catástrofe climática (*El día de mañana*). Sin embargo, la vida seguirá y la amenaza quedará como un paréntesis una vez el mundo de la supuesta normalidad haya sido reconstruido, si bien el fin parcial se constituye en herida traumática ante un futuro incierto, pero eso ya no corresponde a la representación sino a una extrapolación que el espectador puede hacer sobre la continuación factible de la trama en un mundo hipotético.

Un fin absoluto en la ficción audiovisual debería, necesariamente, hacer coincidir la secuencia final con el momento definitivo de la destrucción o bien su antesala, incluso si esta pudiera extenderse en el tiempo. Es el caso de *Melancolía*, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the

Body Snatchers, Don Siegel, 1956) y sus múltiples *remakes*, *El incidente* (The Happening, M. Night Shyamalan, 2008), *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964), o *Los pájaros* (The Birds, Alfred Hitchcock, 1963), y, por supuesto, toda la saga de películas sobre muertos vivientes, cuya amenaza no es latente sino definitiva y su aplazamiento temporal hace posibles múltiples tramas parciales.

LOS FUTUROS POSTAPOCALÍPTICOS SON UN BUEN CALDO DE CULTIVO EN EL QUE LA HERIDA QUE ARRASTRA EL PERSONAJE ESTÁ CONSTITUIDA TANTO POR SU RELACIÓN CON EL ENTORNO MÁS PRÓXIMO (FAMILIAR O PRIVADO) COMO POR EL RECUERDO DE UN MUNDO INEXISTENTE NO RECONSTRUIBLE AL QUE NO TIENE ESPERANZAS DE REGRESAR

Los futuros postapocalípticos son un buen caldo de cultivo en el que la herida que arrastra el personaje está constituida tanto por su relación con el entorno más próximo (familiar o privado) como por el recuerdo de un mundo inexistente no reconstruible al que no tiene esperanzas de regresar. En estos casos el tiempo suspendido corresponde al pasado y la herida final es también la inicial, afectando ambos aspectos al diseño melodramático de la trama que, además, incluirá elementos adscribibles directamente al personaje y su pasado en el seno de la *normalidad*. Lo podemos observar en *Mad Max*, en *La carretera*, en *Rompenieves*, en *El amanecer del planeta de los simios*, en la lamentable saga de *Los juegos del hambre* (The Hunger Games, Gary Ross, 2012) o en *El corredor del laberinto*. Por supuesto, una variante no despreciable es la del conjunto de películas que arrancan con *Terminator* y que proponen la variación del futuro mediante la incursión de personajes en el pasado.

Podemos decir, resumiendo, que no solamente en este tipo de films se conservan los aspectos melodramáticos que guían la acción de los personajes y sus tramas sino que, en el nivel global, se refuerzan e incluso se exacerban, toda vez que hay una quiebra de los destinos individuales y de la supervivencia colectiva. Lo melodramático envuelve el conjunto de la trama y el eje familiar deviene indiscutible, pues es el único destino deseable en el seno del caos colectivo: tomemos el ejemplo, todavía más radical, de *Fear the Walking Dead* (Dave Erickson y Robert Kirkman, AMC: 2015-), donde el reducido clan familiar no duda en matar para conseguir mantenerse unido, hasta el punto que pudiera parecer que el resto del mundo no tiene significación alguna para él (y, si esto es así, antes de la amenaza de los muertes vivientes cabría esperar una visión de mundo cerrada y enfermiza del mismo calibre). Por radical que pueda parecer, esa visión de mundo, en nuestro entorno real, es también una amenaza social, pues tiende a prevalecer sobre sus semejantes a cualquier precio.

Puestas así las cosas, lo apocalíptico puede producirse a partir de un suceso que quiebre irremisiblemente la paz social de un grupo más o menos numeroso, de forma que sus miembros, incluso si el mundo sigue su devenir habitual, quedan inhabilitados para regresar a la vida cotidiana y se inscriben en un caos personal tóxico para su entorno. Esto es lo que ocurre cuando se produce un ataque terrorista en el que hay numerosos muertos, pues la siega de vidas arrastra conjuntos familiares y resulta incomprensible para el relato naturalizador que cada familia ha erigido para sí y para sus relaciones más cercanas. La quiebra moral conlleva la parálisis temporal e imprime una herida sin solución, irrevocable y permanente: también a esto podemos darle un valor apocalíptico (que el mundo siga nunca tendrá valor para las víctimas ni para los supervivientes).

Así pues, lo apocalíptico aparece también en lo cotidiano siempre que haya una exacerbación absoluta de los parámetros que definen la situa-

ción, pero cabría otro nivel, nada despreciable, que consistiría en plantear la pregunta metafísica sobre nuestra existencia y su tangibilidad, toda vez que pudiéramos estar en un mundo de sueños, en una realidad paralela, o, incluso, no ser en absoluto reales. Ese nivel apocalíptico se produce cuando comenzamos a negar nuestra propia existencia física (un ejemplo brillante lo constituye la serie *Legión* (Legion, Noah Hawley, FX: 2017-).

THE LEFTOVERS

Las series recientes de televisión nos han brindado múltiples ejemplos de imbricación entre lo apocalíptico y lo melodramático, ya que la propia construcción temporal impuesta por la serialidad juega a favor de esa característica esencial del melodrama, pero, para concluir, quisiéramos aquí destacar *The Letfovers* (Damon Lindelof y Tom Perrotta, HBO: 2014-2017), en la medida en que se trata de un material atípico, con tan solo tres temporadas, y que funciona tanto desde la perspectiva apocalíptica (incluso si no se trata de un final definitivo para la humanidad) como melodramática (el eje familiar es el elemento central de la trama argumental). Pero es que, además, *The Leftovers* construye una parte importante de su trama mediante relatos cruzados que vuelven a determinados puntos de partida para completar o corregir acciones previamente vistas por el espectador; es decir, la utilización de la temporalidad permite una cierta navegación en el tiempo que subraya el carácter indeterminado de un conjunto de tramas vinculadas que permanecen abiertas y que es el propio espectador quien debe completar para cerrar, toda vez que las evidencias no le serán suministradas en ningún momento.

El argumento nos presenta un mundo en el que un porcentaje de la población ha desaparecido un día concreto y a una determinada hora, sin que se sepa cómo ha acontecido ni si esos seres humanos siguen vivos. Como es lógico, la fecha cobra características de hito mundial rememorable y un alto porcentaje de núcleos familiares entran en un proceso de degradación al que únicamente pueden hacer frente mediante la asunción del hecho y, en su caso, la reconstrucción de sus vidas, o bien mediante la negación de su mundo y la integración en grupos sectarios que someten al resto de la población a la presión del recuerdo. Es evidente que todas esas vidas destruidas provienen de un pasado en el que las tramas melodramáticas tienen presencia, pero la desaparición genera una herida nueva que tiene el carácter de definitiva, sumada a las que previamente arrastrasen de su vida familiar anterior que, sin ser negadas, pierden relevancia.

La serie discurre narrativamente como una parábola (la amenaza terrorista y el 11S se vislumbran en los entresijos) capaz de poner en tela de juicio múltiples condicionamientos sociales y, sobre todo, los fanatismos religiosos, en tanto refugio para algunos. La herida final tiene un claro principio, datado, y ese es el momento también de la suspensión temporal que hará que todo gire en torno a ese día y hora (conmemoraciones, aniversarios, recuerdos); la presencia de objetos metonímicos (representaciones de los seres queridos que han desaparecido a través de los vínculos físicos con su vida cotidiana) impide el olvido. Frente a ello, grupos de personas intentan reconstruir sus vidas mediante la configuración de nuevos entornos familiares, pero el recuerdo les mantiene en un nivel de melancolía que les arrastra al suicidio (o a vivencias cercanas mediante múltiples intentos, incluso si niegan tal voluntad).

No desvelaremos aquí los acontecimientos narrados por la serie, pero, para los efectos que nos interesan, es importante señalar que, tanto si los personajes son aquellos que no quieren olvidar e incitan a los demás a mantener vivo el recuerdo, como si son los que prefieren pasar página, ninguno de ellos consigue desprenderse de la necesidad de saber y de ese *mal de vivir* que provoca la indeterminación y que se intenta justificar mediante comparaciones con las escrituras religiosas e incluso con la seguridad de que se acerca el fin

LOS ASPECTOS MELODRAMÁTICOS SE MANTIENEN EN LAS PELÍCULAS Y SERIES MAL DENOMINADAS APOCALÍPTICAS CON EL AGRAVANTE DE QUE, AL DARSE UNA HERIDA QUE CASI PODRÍAMOS CALIFICAR DE INFINITA, EL TIEMPO ENTRA EN SUSPENSIÓN Y LOS PERSONAJES NAVEGAN EN EL CÍRCULO MELANCÓLICO DE SU HUIDA HACIA UN FUTURO DE EXTINCIÓN, DESEADO EN TANTO SATISFACCIÓN DE LA PULSIÓN DE MUERTE

del mundo (se supone que en la conmemoración del séptimo aniversario) sin que haya precedente alguno, salvo el uso del siete como numeral constante en la Biblia.

A partir de ahí, cualquier extrapolación puede permitirse y de eso hace gala la serie para abrir territorios inexplorados: supuestas resurrecciones del personaje principal, supuestas conversiones de los animales en humanos, diferentes dimensiones o mundos paralelos (los que han desaparecido, ¿están en otra dimensión?). Al representar mundos paralelos (*cruzar al otro lado*, dicen los que optan por esta explicación) la serie abre una perspectiva que es, en sí misma, tanto apocalíptica como melodramática, ya que multiplica el nivel de la herida y congela de nuevo el tiempo, ya que ambos se reproducen en el mundo real de la misma forma que en el paralelo, pero, además, se impide que pueda constatarse lo que es real y lo que no lo es. ¿Por qué un mundo paralelo no sería tan real como el que pensamos como real? ¿no serían el uno para el otro irreales? ¿cuál tendría la entidad de cierto? Todo va a depender del punto de vista en el que nos situemos como espectadores, pero también de la información que las imágenes nos suministren, aunque siempre tendremos la opción de negar su veracidad.

Se quiebra así el concepto de mundo imaginario para pasar al de mundo posible, con subtramas que permiten a lo apocalíptico actuar en niveles parciales, como antes señalábamos, o incluso en el nivel global (la destrucción mediante una guerra nuclear plena). Un núcleo familiar habitará en un mundo en tanto que en otro la familia será negada o, incluso, los que desaparecieron en un nivel habrán construido una nueva sociedad en otro, de ahí que la frase pronunciada asiduamente *no hay familias* o la que sobrevuela toda la serie ¿y ahora qué? queden sin respuesta. Y esto supone un plus para el espectador porque se quiebran también sus conceptos de continuidad y explicación racional para obtener en su lugar la sensación y la rentabilidad de lo indeterminado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Parece evidente, pues, que los aspectos melodramáticos se mantienen en las películas y series mal denominadas apocalípticas (o, peor, postapocalípticas) con el agravante de que, al darse una herida que casi podríamos calificar de infinita, el tiempo entra en suspensión y los personajes navegan en el círculo melancólico de su huida hacia un futuro de extinción, que, además, es deseado, en tanto satisfacción de la pulsión de muerte. Ni qué decir tiene que esto no es sino el reflejo de un estado moral de la sociedad, que ha perdido paulatinamente sus horizontes y que se ve a sí misma como si caminara hacia un precipicio, de tal forma que la idea de constante progreso hacia algo mejor se ha visto quebrada y, mucho nos tememos, erradicada definitivamente. Visto así, y asumimos que es solo una opción posible, estas obras audiovisuales no son sino el reflejo de un subconsciente que tiende hacia la muerte personal y colectiva. ■

REFERENCIAS

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

Gómez-Tarín, F. J. y Marzal Felici, J. (coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

González Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia/ Minneapolis: Instituto de Cine y Radio- Televisión/ Institute for the Study of Ideologies & Literature Hiperión.

Marzal Felici, J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

Deleuze, G. (1977). "Zola et la fêlure", préface à Émile Zola. En G. Deleuze, *La Bête humaine*. Paris: Gallimard.

Gómez Tarín, F. J. (2008). *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Akal.

Català Domènech, J. M. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.

Leutrat, J.-L. (1999). *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

APOCALIPSIS Y MELODRAMA: EL TIEMPO SUSPENDIDO Y LA HERIDA FINAL

Resumen

El texto parte de la base de explicitar cuales son los aspectos que podemos calificar como *melodramáticos* para poder enfrentar el llamado cine apocalíptico desde una perspectiva que no es la coincidencia plena con los discursos al uso, sembrando, así, una duda sobre la vigencia de las etiquetas mismas. Sea como fuere, los dos elementos básicos en cualquier melodrama son el concepto de *herida* y el de *tiempo*; evidentemente, en un tipo de discurso audiovisual edificado sobre tramas que conectan de una forma más o menos evidente con algo que nos parecería el fin de los tiempos, sea por amenazas, catástrofes u otras causas que no acertamos a adivinar, las aspectos melodramáticos básicos (el tiempo y la herida) sufren alteraciones que, sin impedir que cumplan su función argumental, se proyectan en otra dimensión. La transversalidad de lo melodramático no solamente se ha mantenido en el tiempo sino que se ha reforzado.

Algo similar acontece con la herida, en tanto pérdida arrastrada de forma traumática por el personaje, que pasa en este caso a una dimensión mucho más relevante: no solo se trata de la muerte de seres queridos sino de la desaparición del género humano en su totalidad; además de la herida personal, que juega de forma similar al melodrama clásico, se arrastra una herida colectiva vinculada a un futuro inequívoco (en este caso, la herida no proviene del pasado sino que es una constatación del futuro). Partiendo se esta base, se desarrolla la argumentación recorriendo una serie de títulos emblemáticos de este tipo de cine con especial atención, como paradigma, a la serie *The Leftovers*.

Palabras clave

Teoría fílmica; cine apocalíptico; melodrama; tiempo fílmico; herida.

Autor

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (Premio extraordinario de licenciatura y de doctorado). Ha publicado en la colección de Nau Llibres y Octaedro *Guías para ver y analizar...* monografías sobre *Arrebato* (2001), *À bout de souffle* (2006) y *Deseando amar* (2013). Ha sido profe-

APOCALYPSIS AND MELODRAMA: THE SUSPENDED TIME AND THE FINAL WOUND

Abstract

This article specifies the main features of the melodrama, to confront the so called apocalyptic cinema from the will to restate the concepts themselves. We think that the basic elements of the genre are the *wound* and the *time*. In a type of audio-visual speech in whose plots the end of the times is represented, good it is for threats, for catastrophes or for other reasons that we do not happen to guess, the above mentioned elements suffer alterations that, without managing to prevent that they fulfill its plot function, are projected to another dimension. The transversality of the melodrama not only is kept, but it is reinforced. The wound, while wretched loss of traumatic form for the role, acquires a much more relevant dimension: not only it is a question of the death of dear beings, but the disappearance of the mankind in its entirety; besides the personal wound, which plays from similar form to since it does it in the classic melodrama, crawls different, collective and linked to an unequivocal future. In our argumentation, we resort to emblematic titles of this type of cinema, with special attention, as paradigm, to the series *The Leftovers*.

Key words

Film theory; Apocalyptic Cinema; Melodrama; Time in Film; Wound.

Author

Doctor in Audiovisual Communication for the Universitat de València (extraordinary Prize of master and of doctorate). He has published in the collection *Guías para ver y analizar cine* by Nau Llibres and Octaedro monographs on *Arrebato* (2001), *Breathless* (2006) and *In the Mood for Love* (2013). He has been Associate Professor of Audiovisual Narrative and Theory and Technology of the Script in the Universitat Jaume I of Castellón, and Vicedean-Director of the Audiovisual Communication Grade. Nowadays he is an honorific teacher, after his retirement. He has published the books *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)*, *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong*

sor titular de *Narrativa Audiovisual* y *Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón y vicedecano director de la titulación de Comunicación Audiovisual. Actualmente es profesor honorífico, tras su jubilación.

Ha publicado los libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración* (2011) y *La vida y nada más* (2012).

Como co-editor ha coordinado múltiples volúmenes y ha participado en diversos libros colectivos, entre los que destacan *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *El cine y las pasiones del alma*, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga, Nouvelle Vague: una revolución tranquila, Teoría y técnica de la producción audiovisual, Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena* o *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Además cuenta con numerosos artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales.

Tiene experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES, y también ha sido director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Contacto: fgomez@uji.es.

Referencia de este artículo

Gómez Tarín, F. J. (2018). Apocalipsis y melodrama: el tiempo suspendido y la herida final. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 41-54.

Kar-wai (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011), and *La vida y nada más* (2012).

As co-publisher, he has coordinated multiple volumes, and has taken part in diverse collective books, between which we can stand out *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *El cine y las pasiones del alma*, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga, Nouvelle Vague: una revolución tranquila, Teoría y técnica de la producción audiovisual, Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*, or *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. In addition, he has written many articles in magazines and contributions to national and international congresses.

He is experienced at script, editing, and audiovisual direction. He is also a charter member of the cinematographic groups ACIC and YAIZA BORGES. He was the chief editor of the magazine *Archivos de la Filmoteca*. Contact: fgomez@uji.es.

Article reference

Gómez Tarín, F. J. (2018). Apocalypsis and Melodrama: the Suspended Time and the Final Wound. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 41-54.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

EL EXILIO INTERIOR. LA ESCRITURA DEL EXCESO EN *MOMMY**

SHAILA GARCÍA CATALÁN

En qué rincón del cuerpo adversario debo leer mi verdad
Barthes, 2005: 42

UNA VOZ AUTORAL JOVEN Y TURBULENTA

«Querer a una persona no basta para salvarle», dice la directora del centro a Diane «Die» Després (Anne Dorval), la madre de Steve (Antoine-Olivier Pilon), a quien acaban de expulsar por provocar un incendio. Die responde: «los escépticos verán que se equivocan». Aquí se lanza el tema que atraviesa *Mommy* (Xavier Dolan, 2014). A partir de ese momento, debe hacerse cargo de la educación de Steve sin la ayuda de ninguna institución o familiar: no hay padre, murió hace tres años. Die encuentra ayuda en su vecina Kyla (Suzanne Clément), quien da clases particulares al joven mientras ella puede acudir a trabajar. Pero Steve es impredecible, ingobernable, pone a prueba los límites del amor y de la educación.

Xavier Dolan ya imaginó *Mommy* en *Yo maté a mi madre* (J'ai tué ma mère, 2009), primer largometraje, además premiado en Cannes, que dirige e interpreta y que había escrito a los 16 años. Él mismo afirma que si *Yo maté a mi madre* fue para castigarla, *Mommy* se rodó para vengarla[1]. Nos dice Company que el objetivo esencial del cine clásico es «inscribir una mirada en el tiempo a través de la vivencia de éste» (2014: 81), pero esa mirada «intenta olvidar que ese tiempo también inflige sus heridas en los sujetos que lo soportan en su transcurso y desgaste» (2014: 82). Entre *Yo maté a mi madre* y *Mommy* podemos leer la escritura de una voz autoral joven que no trata de disimular las heridas del tiempo sino todo lo contrario: los dos films, estrenados a los 20 y 25 años de Dolan, suponen la huella de alguien que trata de ensayar —si algo se ensaya es porque no se ha entendido— la ira y el exceso de una temporalidad turbulenta muy precisa, la de la adolescencia.

Y, en medio de ese trayecto, tres films —*Los amores imaginarios* (Les amours imaginaires, 2010), *Laurence Anyways* (2012) y *Tom en la granja* (Tom à la ferme, 2013)— sobre el dolor amoroso, con personajes que no pueden contener los secretos porque querrían decirlo todo agotando los dichos del

amor y el mismísimo lenguaje. Dolan muestra una relación curiosa con la mismidad —¿qué autor no cuenta en el fondo siempre la misma película?—, donde busca lo nuevo entre el vaivén repetitivo de las relaciones. En su obra el fin del amor se siente como el fin del mundo. Y es precisamente en su último film, nombrado *Solo el fin del mundo* (Juste la finde du monde, 2016), donde emerge algo nuevo: el protagonista aprende sobre las distancias y, sobre todo, conquista algo del orden del silencio, aprende a callar, a recortar el goce de la palabra —¿no es toda obra en el fondo un recorte (lo esculpido) del goce que invade el cuerpo del autor?

UN MELODRAMA DESBORDADO

Original de Quebec, en la Canadá francesa Dolan se mantiene a una distancia particular de la mirada hegemónica. Considerar su geografía es importante para reconocer su voz autoral. Sus personajes están en casa pero o están de paso (como Kyla) o se sienten extranjeros de su lengua materna porque se saben hablando un idioma prestado (este es el caso de Die)[2]—. Al tiempo, también sienten que «los americanos siempre andan cerca»[3]. Dolan mira al cine hegemónico *hollywoodiense* —y las pinturas *desabonadas* de Edward Hopper— sin dejar de (ad)mirar al otro lado del oceáno, allí donde su lengua encuentra su raíz, allí donde se gestó la modernidad cinematográfica ensanchando los modos del decir.

Mommy es la voz de un hijo que convoca a una madre desde una demanda sin medida. Posiblemente por ello, despliega el melodrama desde el desbordamiento poniendo en crisis la contención *hollywoodiense* del género. Tras esta primera hipótesis, nuestro objetivo aquí es estudiar cómo *Mommy* escribe el «exceso de la escritura melodramática» (Marzal, 1998: 319). Nos apoyamos en el análisis textual como metodología que permite desanudar los recursos de la forma fílmica —es decir, escuchar lo que la articulación de significantes fílmicos nos dice sobre el relieve de la historia que cuentan— sin obviar detalles de guion (construcción de personajes y estructura) y conceptos del psicoanálisis, claves para pensar el duelo, la violencia y el amor en el film.

En los años 20, entre la coherencia narrativa de Griffith, ya aparecía ese «trazo del *exceso significante,* [...] que solo logra enmudecernos» (Marzal, 1998: 234). Sin embargo, en los melodramas románticos de Frank Borzage o John M. Stahl de los 30, o en la sensiblería lacrimógena que había alcanzado a muchos de los melodramas de los 40, el exceso se velaba. Fue el alemán —¡el extranjero!— Douglas Sirk quien llegó a Hollywood haciendo retornar la plasticidad del padre del cine narrativo, reconfigurando en los 50 el melodrama familar y cuestionando el *happy end* del modelo clásico. Desde la puesta en escena, Sirk decía «lo que no podía ser dicho, contradiciendo o poniendo un énfasis alternativo a lo que tenía lugar en la narración» (Palencia, 2016: 162). Su melodrama en tecnicolor enseña al género —el subgénero o el modo[4]— a no redundar, a practicar la ironía agudizando el trabajo formal y agujereando su anquilosado sistema de codificación al servicio del realismo. El manierismo de Sirk permite dejarse arrastrar por lo sentimental, pero ahora no conducido por el espectáculo de la cursilería sino por la sofisticación de la gravedad emocional[5].

Dolan es heredero de Sirk —como también lo es Todd Haynes—. Pero, en tanto «el melodrama [...] se trata de un "pez saltarín" proteico que vuela de una manifestación espectacular de una cultura popular a otra, y que se moderniza continuamente» (Williams en Zurián y Vázquez, 2005: 308), Dolan hace resonar de forma desinhibida el universo sonoro *indie*, pop y *techno* noventero y del nuevo siglo, aquella música de radiofórmula que quizás el espectador prefiera olvidar cuando está en el cine pero que aquí sirve para narrar lo que los personajes callan. Allí donde Haynes, con los melodramas *Lejos del cielo* (Far from Heaven, 2002), *Mildred Pierce* (HBO: 2011) o *Carol* (2015), continúa la contención y destila una nostalgia

por el melodrama *sirkiano* que le impide saltar de época, Dolan aporta al melodrama frescura e irreverencia desde su presente futuro más inmediato: estrenada en 2014, sitúa su presente diegético a partir de 2015. *Mommy* es un trabajo efusivo de la superficie que presta profunda atención a lo trágico. Su mirada melodramática es un estudio del límite hasta sus últimas consecuencias: su discurso va desde lo más íntimo (el temblor de la palabra y del cuerpo) hasta lo que hace marco a la subjetividad (lo familiar, lo social y lo institucional). La originalidad de su tratamiento del exceso reside en que afecta hasta al juego enunciativo con el formato del film. En definitiva, aunque *Mommy* puede tomarse como un banal videoclip posmoderno, la enunciación asume la gravedad de un discurso que no retrocede ante el estudio de los afectos porque se dedica a escuchar, esto es, a humanizar lo insoportable.

«SE CONCUERDA EN FEMENINO»

Mommy se sitúa en el cauce de los melodramas maternos, desde el emblemático *noir Alma en suplicio* (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945) hasta la contemporánea *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016), en los que las madres no consiguen detener la maldad o el dolor de sus hijas. Si la topografía del melodrama es la casa en tanto nido de lo familiar, la madre es su personaje matriz. Es el sostén que debe procurar que a nadie le falte alimento. Por ello incluso en los films donde se privilegia la figura del patriarca, como en *¡Qué verde era mi valle!* (How Green Was My Valley, John Ford, 1941), la madre aparece alimentando a todo el pueblo. El amor se concreta en el estómago. En el melodrama *hollywoodiense* la madre, como estudia Núria Bou, es la guardiana del hogar, «un rostro silencioso, donador de vida, espiritual y benefactor» (2006: 97). Cumple, en definitiva, la función del sacrificio. Como veremos, en el momento más esperanzador de la cinta de Dolan, los protagonistas cocinan juntos, mostrando cómo se cuidan entre sí, pero la responsabilidad última de garantizar el alimento recae sobre la matriarca —por ello, como analizaremos en adelante con más detalle, se cerrará literalmente el encuadre sobre ella cuando en esa secuencia llegue una carta judicial demandando una gran cuantía—.

Diane Després es nombrada como una heroína —sus iniciales de nombre y apellido coinciden, como en la tradición de cómics de superhéroes[6]—, pero su nombre arrastra la muerte: la llaman «Die» (voz inglesa de «morir») y su apellido «Deprés» es una voz francesa que suena como «*de prés*» («de cerca»). Como avanzábamos, la mezcolanza de lenguas en Canadá abona el chiste y supura algo del orden de la verdad para el relato: sobre el equívoco Die/Morir se ríen las dos protagonistas después de que ella confiese a Kyla su soledad tras enviudar. Precisamente en esa conversación, la más íntima entre ellas, Die habla sobre su deseo. Y es que se presenta como una madre *no-todo-sacrificio*. Es una mujer vivaracha con gusto por los encajes que aún araña las gotas regaladas de un perfume de Dior. En el prólogo —desubicado en el tiempo de la diégesis, que parece un presagio de la narración— coge una manzana (símbolo de pecado original) mientras respira la ausencia de su hijo, hecho metonimia en sus calzoncillos horteras que ondean tendidos.

Kyla tampoco es una madre sacrificial. Es una profesora de secundaria en *excedencia*, se encuentra fuera del mundo desde la muerte de su hijo. En

Die

su casa siempre está abstraída sin escuchar las demandas de su marido e hija. Precisamente, en un momento en el que estos hacen los deberes, dicen a propósito de un ejercicio: «todo se concuerda en femenino». Este detalle de guion lo podemos leer como un guiño al melodrama y al propio film, que lo reenvía a su exceso. Pues «si hay algo que no se deja medir, eso es precisamente el goce femenino» (Bassols, 2017: 73); «para lo femenino, si hay bordes estos son, en todo caso, bordes sin un límite» (2017: 19). La pregunta por lo femenino es un estilema de Dolan: en su obra supone una bella alteridad, lo desconocido de sí, tanto para los hombres como para las mujeres.

LA PALABRA MORDIDA

> Yo froto mi lenguaje contra el otro
>
> **Barthes, 2005: 82**

Todo empieza por lo que no puede decirse. Esto es algo sobre lo que se erige el melodrama. Cuando Dolan recogió el Premio del Jurado de Cannes de la mano de Jane Campion, dijo ante el auditorio que *El Piano* (The Piano, 1993) fue la primera película que vio y le animó a escribir películas. Si algo pone de relieve el film de la directora neozelandesa es la capacidad de vehiculizar a través de la música lo que su protagonista muda calla: tocando el piano, Ada se permite decir lo que el cuerpo ha decidido callar.

En *Mommy,* desde el principio, tropieza la lengua de los tres personajes. Die habla mascando chicle con una entonación cantada muy particular y tiene problemas para traducir —uno de sus *oficios*—. La lengua atropellada de Kyla grita la travesía de su duelo por su hijo muerto. El personaje se presenta casi sin poder articular palabra, tartamudeando, y únicamente cuando tratando de salvar a Steve se salva a sí misma conseguirá hablar y reír. Steve es un deslenguado. Por ello, el discurso dice con música lo que Steve no puede pronunciar.

Cuando a la salida del instituto llega a su nueva casa, lo primero que hace es recuperar la chaqueta de su padre, buscar sus fotografías —aquí los muertos nos miran desde las fotos— y desempolvar su reproductor. Con la música trata de simbolizar el ensordecedor sonido del tiempo del duelo —de hecho, luego reproducirá una compilación musical elaborada por su padre—. Esta lógica se esconde tras los gritos, los insultos y las mofas que arroja a los otros para no escuchar el dolor propio.

La música le mueve. Cuando está tumbado, mientras Die busca ofertas de trabajo da al *play* y se lanza a la calle con patín y cascos. Mientras se aísla escuchando rap recorriendo los campos vacíos del extrarradio, los espectadores escuchamos una canción extradiegética:

> I am colour-blind [...] / Soy daltónico [...]
> Pull me out from inside / Sácame de mi interior
> I am ready / Estoy listo
> I am taffy stuck and tongue-tied / Estoy pegado en tofe y con la lengua pegada
> Stutter, shook and uptight / Tartamudo, tembloroso y tenso
> Pull me out from inside / Sácame de mi interior
> I am ready / Estoy listo
> I am folded, unfolded, and unfolding / Estoy doblado, desdoblado, desplegándome[7]

La letra insiste en las palabras mordidas revelando el exilio interior del personaje, y reclama lo que él no puede decir en un tiempo de transformación: «doblado, desdoblado, desplegándome...» nos remite a un despertar que podría traducirse por «inhibido, desinhibido, despertándome» o incluso «revelándome».

En esa misma secuencia, la primera en la que parece reclamar libertad, cambia el patín por un carro de la compra, un objeto simbólico muy preciso en este melodrama. Cuando da vueltas con él, es el contenedor de una ausencia, transporta el vacío que ha dejado su padre, a quien grita mirando al cielo. También es el objeto del hambre, que señala las dificultades económicas, y, ante todo, es lo que permite soportar la carga, que es como él mismo

se siente tanto para su madre como para las instituciones. La relación materno filial está grapada entre la falta —la muerte del padre y la ausencia de una institución que pueda educar a Steve— y el exceso —si siempre están juntos ella no puede trabajar—. Así, para aligerar su culpa, Steve llena el carro.

CADENAS, VÍNCULOS

Cuando llega a casa con la compra Steve le regala a Die un colgante. En este se inscribe la palabra «*Mommy*» en mayúscula y con el afecto que transportan las serifas en cursiva. Declara el gesto como el cumplimiento de una promesa: «te dije que iba a cuidar de ti». Sin embargo, ella se aturde y se desenfoca: no lo admite porque lo supone robado. Él no admite el rechazo. Ambos comienzan a discutir de una forma cada vez más feroz hasta que Die, por no poder frenar la ira de Steve, se esconde en un armario. Es aquí cuando el punto de vista pivota y el espectador queda atrapado con Die, sosteniendo el silencio de Steve mientras el rostro de Die queda oscurecido rayado por un hilo de luz.

Steve trata de nombrar a Die

Este colgante llega para nombrar el film, pero, antes, para nombrar a Die como madre. El colgante tiene la función del don. Y «un don no es un objeto, sino un símbolo que nombra al sujeto —y que, porque lo nombra, lo constituye como tal—» (González Requena, 2002: 84). Con el colgante él busca *encadenarse* a ella. El colgante es el grito de un hijo que, prometiendo cuidarla, le está pidiendo que ella lo cuide a él. Pero cuidar es mucho más que tranquilizarlo o medicarlo para calmar su ira. Steve parece reclamar lo que decía la anterior canción: «sacarlo de su interior», extraerlo de ese goce idiota que lo mantiene fuera del mundo. Pero esto no será posible sin un elemento tercero que corte ese *odio-enamoramiento* entre madre e hijo. Cuando Die sale del trastero encuentra a Steve, ya calmado y asistido por Kyla, quien apenas puede saludar.

El personaje de Kyla es el elemento tercero[8] que se coloca entre el hijo y la madre. Los extrae de esa relación imaginaria a dos en la que ninguno puede salvar al otro porque no saben poner distancia. La muerte del padre ha dejado un vacío doloroso pero no un contundente *nombre del padre* que recuerde los límites entre esos cuerpos que siempre se acercan demasiado con violencia o erotismo. Kyla realiza la función de la escuela, como también ocurre en *Yo maté a mi madre*. Allí la actriz interpreta a una profesora que apunta al protagonista, que interpreta Dolan, a un concurso de escritura llamado *Autores del mañana* —Dolan escribe su deseo de ser reconocido como un autor desde su ópera prima—. Esta terceridad supone, en definitiva, el lugar de lo simbólico, clave para el encuentro con los otros: «De ninguna manera puede la familia agotar el horizonte del mundo. La Escuela obligatoria marca el necesario alejamiento del sujeto de su familia y su posible encuentro con otros mundos: es la obligación del exilio, de la transición de la lengua madre a la lengua del alfabeto o a otras lenguas, porque sin la traducción,

como diría Benjamin, no hay supervivencia» (Recalcati, 2016: 78).

A la lengua materna hay, pues, que renunciar, sobre todo porque, como avanzábamos, Die literalmente encuentra problemas para *traducir*. Así pues, Kyla posibilita el vínculo a tres demostrando que la libertad que Steve reclama a lo largo del film —y Dolan a lo largo de su obra— solo puede alcanzarse por la vía del vínculo con los otros[9], enseñanza fundamental que nos da *Tres colores: Azul* (Trois couleurs: Bleu, 1993) de Krzysztof Kieslowski. Esta cinta, que cuestiona la libertad como ideal ilustrado, nos muestra un personaje que solo puede atravesar el duelo desde el vínculo. Sin él uno se queda a solas con el goce, permaneciendo indefinidamente en su exilio interior.

Como en *Tres colores: Azul,* el exilio interior de los personajes conmueve la puesta en escena. En *Mommy* la luz da cuenta de la relación entre los personajes y los espacios. Los recintos públicos, esos lugares de paso donde a Steve le gustaría desaparecer, remiten a lo frío: el karaoke es de un azul que congela; el parking, de un verde monstruoso; el supermercado y el hospital tienen blancas luces tungsteno que impiden esconderse. Los personajes se entremezclan en espacios cerrados monocromo. En el hogar de Die, donde aún «huele a cerrado» y, además, se mezcla el olor a humo y a ambientador, la luz es cetrina, sugiere el sabor de la repetición y amenaza con vaciar las siluetas a contraluz: la luz garantiza el retorno de los días con independencia de los cuerpos.

ON NE CHANGE PAS

El vínculo a tres arranca en una primera cena en la que Die ya lleva el colgante, que se espeja de algún modo con el que lleva Kyla, el símbolo del infinito, junto a un corazón que también lo vincula a su hijo fallecido[10]. Tras la cena, las dos mujeres comienzan a intimar. La cocina, en el melodrama —como se advierte de forma particular en la obra

En la cocina se deslizan intimidades

de Almodóvar—, es el territorio donde se deslizan las complicidades, donde los cuerpos se cruzan y se rozan sin que importe la fragilidad. Steve interrumpe la escena con una canción de Céline Dion. Kyla, quien no podía casi ni pronunciar palabra, comienza también a cantar y los tres bailan. Céline Dion, el «tesoro nacional», como señala Steve, es la lengua materna que los acuna. La cámara se distancia y los deja a solas en un plano general: Kyla ha ensanchado las fronteras del estrecho universo familiar, y algo en ella también ha emergido. La escena celebra ese vínculo a tres, pero a la vez supura un patetismo triste, una nostalgia oxidada con estética de disfraz. Steve ha aparecido maquillado. Y esto es importante: «el maquillaje supone, anuncia también la modalidad de un cuerpo que cambia de estado» (Seguin, 2009: 153), que desea un cambio de planicie —la cocina es también, por cierto, el lugar donde los alimentos se transforman—. Sin embargo, la letra de la canción va en otra dirección:

> On ne change pas / No se cambia
> On met juste les costumes d'autres sur soi / Se ponen los trajes de otros encima
> On ne change pas / No se cambia
> Une veste ne cache qu'un peu de ce qu'on voit / Una chaqueta esconde un poco de lo que se ve

La letra llega como un desafío al relato precisamente en esta secuencia que inicia la segunda parte de su estructura dramática. No por casualidad —hay mucha de la redundancia propia del melodrama aquí—, el álbum donde se recoge la canción se titula *S'il suffisait d'aimer* (Si amar fuera suficiente, 1998).

LO QUE AMANECE EN EL ROSTRO

Todo discurso implica una negociación de distancias y es el encuadre el que separa la mirada del mundo filmado. Tras experimentar con distintos formatos[11] a lo largo de su obra, la decisión[12] de Dolan por el 1:1 es el primer argumento para defender que el autor no retrocede ante el dolor de los personajes. El formato 1:1 es discreto y no se presta al espectáculo de la acción o al movimiento de los cuerpos en las escenas. En el cine, el formato 1:1 es antiacademicista, incluso destaca por hacer patente a los espectadores el negro de la sala a oscuras, acostumbrados a formatos más anchos, revelando cierta nada en la pantalla. Pero es de gran estabilidad, es pura proporción —esa justa medida que los personajes de Dolan no encuentran en el amor—. El 1:1 en la tradición fotográfica se prestó al retrato y «gracias al retrato se perfila, despunta, destaca y se sale del anonimato» (Azara, 2002: 130). Así, el 1:1 escucha a los personajes casi tan cerca como mira Steve a su madre cuando ella sufre o se pelean —el amor o el odio querrían anular el espacio entre los cuerpos hasta el aniquilamiento—. Explicita Dolan que quiere que el público mire a los personajes a los ojos[13]. Por ello *Mommy* es un estudio de los planos cortos y los detalles —algo que ya parecía buscar en *Yo maté a mi madre*—, que arranca con un plano detalle del ojo del propio Dolan. A través del 1:1 y el plano frontal aísla el rostro, aun en las conversaciones, tratando de introducir en la imagen el dolor que tragan garganta abajo, haciendo emerger lo que amanece a través de sus muecas titubeantes, lo airado de los gestos o el brillo de sus miradas. También desde el formato la enunciación intenta atrapar el exilio interior de los personajes.

POSIBLEMENTE UNA DELICIA PARA MÉLIÈS

Tras los primeros obstáculos, Steve regala una pulsera hecha a mano a Kyla que supone simbólicamente una alianza a tres. Es entonces cuando ya puede enunciar un deseo: «Me gustaría ir a una escuela de arte en EE.UU., en Juilliard», y el tiempo deja de estar estancado. El relato ya se permite las elipsis temporales e incluso los cambios de estaciones en una secuencia hilvanada con el tema *Wonderwall* de Oasis (1995) que, insistiendo otra vez en lo que no puede decirse, señala el amparo que ofrece el vínculo:

Like to say to you / Hay muchas cosas que me gustaría decirte
But I don't know how / pero no sé cómo
Because maybe / Porque tal vez
You're gonna be the one that saves me / tú vas a ser quien me salve

El montaje mezcla espacios y tiempos: Kyla y Steve estudian, Die trabaja limpiando casas mientras envidia los brillos y el lujo ajenos; y los tres se echan a la calle, ellas en bici, él en monopatín abrigado con la chaqueta de su padre. Steve se acerca a contracampo y abre literalmente el encuadre, cambiando el formato 1:1 hasta el 16:9 mientras cierra los ojos, como si el cambio de formato destilara cierta apertura interior que detuviera ese estado *fuera de sí* que presenta cuando tiene ira. No se rompe la cuarta pared para distanciar al espectador —aunque inevitablemente es una marca enunciativa— sino que se abre para que también este pueda recuperar el aire que la enunciación le negaba al obligarle a mirar a los ojos. En el exterior y a plena luz del día ya hay nitidez, diferencias cromáticas y distancia entre los cuerpos. Los protagonistas avanzan juntos en una misma dirección, ríen y miran al cielo —gesto recurrente de los personajes de los films de Dolan que él promueve dejando mucho *aire* en la composición fotográfica—. Por fin Steve puede gritar: «*Liberté!*». Posiblemente la libertad comience por aceptar que amar al otro es reconocer que su cuerpo está en movimiento. El encuadre permanece abierto cuando la canción desaparece y el relato se instala en su nuevo presente en la cocina, donde, como avanzábamos, se cuidan todos.

Este pasaje de libertad encuentra su revés al final de esta misma secuencia. Llaman al timbre y Die recibe la demanda judicial por la que se le pide una desmesurada cuantía para compensar los daños que Steve causó con el incendio. El formato recupera el 1:1 sobre su rostro desencajado e impone a los personajes su destino, un destino que parece estar fijado en ese colgante que escribe *Mommy* y que brilla irónicamente sobre una estampa iluminada en clave baja, coherente con el tono de desolación.

***Mommy* pone en contacto la puesta en escena y la puesta en cuadro**

El cambio de formato probablemente le hubiera resultado una delicia a George Méliès, porque es magia ante los ojos, porque abre las puertas del viaje cinematográfico mientras el tren aún va en marcha. La mirada de la enunciación se deja afectar por el interior de sus personajes y pone en contacto la *puesta en escena* y la *puesta en cuadro*: por eso «esta opción formal no es superflua porque pone en crisis dos formas que han estado en per-

petuo debate dentro del cine de autor contemporáneo: el cine de lo físico y el cine del encuadre»[14] (Quintana, 2014: 46-47).

De este modo, Dolan continúa el trabajo que el melodrama siempre ha hecho con los reencuadres y enmarcados para fijar a los personajes a su mundo y a su soledad, pero recuerda que el encuadre no es un marco más sino el fundamental, porque determina el contacto del sujeto y el mundo. El encuadre es el recorte, borde libidinal, allí donde se desliza el deseo del que mira y sostiene el discurso.

EL ENCUADRE NO ES UN MARCO MÁS, ES EL FUNDAMENTAL

COCHE NUEVO

Volvemos un momento al principio. El relato ha arrancado en el momento en el que un coche embiste al de Die[15]. Esta sale ensangrentada y recibe la llamada del instituto notificándole la expulsión de Steve —esperamos, con expectativas de espectador clásico, que la narración repare las consecuencias de esta escena nuclear caótica—. Die se queda sin vehículo y ella y Steve quedan obligados a cargar su propio cuerpo, a andar y a llegar a los sitios con retraso. Todo viaje se presenta imposible[16]. En los momentos de libertad los personajes se mueven en patines, bicis o carros de supermercado. Por eso, después del momento más dramático en el que Steve ha llevado al límite su propia vida (no ha soportado que Die se acercara al abogado), arranca el tercer acto del film y algo parece prometer el hecho de que Die llegue con un coche nuevo a casa.

LEY DE VIDA

Ante un Steve entusiasmado, ella le pronuncia una ley que trata de poner freno a ese amor desaforado que insiste en la unión entre ellos: «Lo que va a pasar es que te querré cada vez más. Y tú me querrás cada vez menos, pero eso es ley de vida». A lo largo del film hemos advertido que las experiencias de libertad de Steve no consiguen ninguna conquista porque Kyla no es suficiente para separar esa relación pegajosa entre madre e hijo: «el goce de la libertad corre directamente hacia la muerte, en la medida en que niega la Ley de castración como Ley que tutela la experiencia del límite y de lo imposible» (Recalcati, 2016: 87). Así, la *ley de vida* que Die nombra es la ley de castración, imprescindible para que la palabra y la cultura hagan de barrera a esa violencia que no descansa en el ser. Tras ese dicho materno que traduce una primera renuncia[17], los tres inician un viaje. Justo después de que el coche salga del vecindario, el encuadre se abre hasta el formato 16:9 sobre un gran plano general de la ciudad. Parece que los personajes han conseguido atravesar su horizonte cotidiano y simbólicamente han dejado atrás su umbral familiar.

Die se permite soñar. Y, enganchado a su punto de vista, el espectador sueña con ella. La enunciación nos conduce por un *in crescendo* dramático hasta la saturación emocional. El melodrama se desborda para adentrarse en una épica romántica. Si el tiempo del melodrama suele ser un presente pesado, en esta suerte de prolepsis narrativa imaginada el tiempo avanza a través de continuas elipsis: vemos a un Steve crecido, *domesticado*, universitario, casado… un Steve padre que seguramente ya puede comprender esa «ley de vida». Con un montaje *videoclipesco*, una estética cursi y forzados desenfoques como si todo se mirara desde un cristal sin esmerilar, también se materializa la promesa que Kyla le hace a Steve en el supermercado: «Cuando llegue el momento solicitaremos una plaza en Juilliard. Un día llegará una bonita carta[18], en un bonito sobre, y tu madre se sentirá súper orgullosa» —aunque él no llegó a escucharlo porque ya estaba desangrándose en el suelo—.

URGENCIA A *SLOW-(E)MOTION*

Esta secuencia se percibe a cámara lenta, recurso constante a lo largo del film y estilema de Dolan que supone un decidido gesto de la enunciación para tratar de atrapar algo que, mientras ocurre, se está escapando. El *slow-motion* supone un lenguaje de las afecciones: «La desaceleración corpórea transporta la pesadez de percibir que la propia tristeza, infinitamente grande o infinitamente pequeña, ha declinado en rabia o ha declinado en amor, *semiotizada* de la misma manera y con la misma materia que en el melodrama tradicional» (Di Martino, Vedove, 2016: 12). El ralentizado de la imagen es signo de la urgencia melodramática del autor, de su necesidad de escribir para fijar la densidad emocional, allí donde el tiempo cronológico es inundado por el tiempo subjetivo más particular.

NOSTALGIA POR LO QUE NO HA SUCEDIDO

Sin embargo, la cámara lenta aquí traduce lo que no podrá someterse al trabajo de la memoria. La catarsis se detiene, los rostros se desdibujan engullidos por la luz. El formato 1:1 vuelve a imponerse. Lo que el espectador, precisamente porque cree en las promesas del relato, puede haber entendido como un *flashforward* climático encuentra su revés y se revela anti-clímax: esas ráfagas de núcleos (de momentos esenciales) se revelan ilusión y el relato vuelve a su crudeza catalítica, parece que el tiempo no pasa. Ese final feliz era la imaginación de Die. Por un momento, el cine ha trascendido el «esto ha sido» fotográfico (Barthes, 1990: 136) y se ha permitido mostrar lo que *no ocurrirá* en la historia —como ocurre en *Titanic* (James Cameron, 1997)[19] al reunir en el reloj a los protagonistas más allá de la muerte o en *La ciudad de las estrellas. La La Land* (La La Land, Damien Chazelle, 2016) cuando el meganarrador muestra el final feliz que los amantes perdieron al apostar por su deseo—. Nada más potente que el cine escribiendo las páginas robadas de la vida. Con la perplejidad de alguien que no ha podido engañarse —«si hay una ceguera legítima, solo el amor la posee» (Cavell, 2003)—, Die se advierte conduciendo. Con la ignorancia propia del sujeto trágico, Steve le señala el cambio de semáforo, la obligación de continuar. Die va en la única dirección que cree salvífica, el destino del viaje iniciado es el hospital de menores donde el personal captura a Steve como a una fiera. La escena está rodada a cámara al hombro y narrada sin elipsis temporales por lo que los espectadores transitamos sin alivio su gravedad, experimentando la angustia del fracaso y el arrepentimiento de Die ante la violencia de la institución.

Queda justificado así el vínculo que el film hace antes del prólogo entre Diane «Die» Després y *una ley* de una Canadá ficticia que permite a los padres de un joven con problemas de conducta y en situación de peligro confiar a su hijo a un hospital público sin un proceso judicial. *Mommy* enseña los límites de la educación. Freud[20] ya decía que esta es una tarea imposible porque no hay ley que erradique la pulsión de muerte. La cinta de Dolan da cuenta de esta imposibilidad desde su propio desbordamiento: no hay marco familiar ni institucional para contener la angustia de Steve. El goce arrasa especialmente cuando no está la ley de la palabra, condición de todas las leyes[21].

UN *DECALAJE* DE FRACASOS

Xavier Dolan va más allá de lo sentimental y de la etiqueta TDA-H (Transtorno por Déficit de Atención e Hiperactividad) para hacerse cargo de ese dolor de Steve que recubre la ferocidad de sus pulsiones. La enunciación escucha lo insoportable desde el exceso de la escritura melodramática. Y escuchar implica humanizar, no juzgar. Por ello, la enunciación va cambiando y *triangulando* los puntos de vista, esquivando el maniqueísmo del melodrama, mostrando que el sufrimiento va en todas las direcciones, que el amor es un malentendido. Lo rabioso del gesto de Die con el que se despide en el relato, enmudecida de ira, parece dar la razón

Esbozo de estructura (melo)dramática. Elaboración propia

a aquellas palabras de la directora del instituto: el amor no todo *lo-cura*.

Si hacemos el ejercicio de descomponer la estructura dramática de *Mommy* en relación a la teoría sobre el guion más paradigmático de Syd Field (1994), sí podemos organizar la narración en tres[22] actos aristotélicos, cuya bisagra son nudos o *plot-points* del relato —núcleos en la terminología barthesiana—. Además, como explicamos con más detalle en nuestro esquema, *Mommy* se sirve de múltiples *triquiñuelas* del guion[23] para coser un melodrama muy estratégico: un caótico detonante, un *mid-point* que zarandea el destino de los protagonistas, un anticlímax catártico y esperanzador, un clímax triste y violento, un prólogo poético que parece un presagio... Pero lo revelador para nuestro estudio reside en lo siguiente: bajo su avance estructural *Mommy* puede leerse como una cadena de fracasos en la que las esperanzas y las promesas se topan con la impotencia. La progresión continua del relato no encuentra el modo de restaurar la escena inicial. Allí donde en el cine clásico el amor permite vencer los obstáculos hasta el *happy end*, aquí se muestra insuficiente: los tres protagonistas, a pesar de su transformación en el relato, han vuelto a quedar enmudecidos, atragantados por lo que no pueden decirse.

Hay también impotencia en el saber. Si en el melodrama el espectador sabe más que los personajes, aquí esto se cuestiona. Lo angustiante para el relato a nivel narrativo es que no hay saber sobre la pulsión, que ante el dolor de los personajes no funcionan las acciones, las causas y los efectos. El relato no deja de tropezar con lo incalculable del goce, que carcome su propia estructura. Aunque el relato va introduciendo posibles figuras de la educación, Steve es implacable, es el exceso del relato también a nivel estructural.

Con todo, la obra de Dolan es el retrato de sus enigmas sobre el amor y la libertad. Como en sus otros films, nos enseña la importancia de las madres, los profesores y las cartas. Es el privilegio de lo simbólico, de lo que se transmite y desliza entre

sujetos y generaciones. Para el autor canadiense las palabras pesan tanto como los cuerpos, por eso «el exceso es la base de una estética neobarroca que acaba resultando inventiva y que desafía ese cine del envoltorio parapublicitario de la posmodernidad» (Quintana, 2014: 47). Y comprueba que «lo que es excesivo del melodrama es, al parecer, su dependencia en la apariencia» (Epps en Zurián y Vázquez, 2005: 271). Su manejo de los semblantes no es banal: no hay nada más incisivo que la superficie, pues desde ella se accede a la profundidad de las cosas.

BORN TO DIE...

> La *miseria* amorosa es indisoluble;
> se debe sufrir o salirse: *arreglar* es imposible
> (el amor no es ni dialéctico ni reformista)
>
> **Barthes, 2005: 60**

Mommy muestra que el uno del goce es doloroso y solitario; que el dos, sin el tres, es imaginario y hostil, porque siempre se requiere de un tercero simbólico que ponga la buena distancia entre los cuerpos. Sin embargo, cuando la institución silencia a los sujetos, todos los vínculos se disuelven y, como decíamos, nuestros protagonistas quedan enmudecidos. El epílogo se encabalga a nivel sonoro con el último plano de Die catatónica y ensombrecida. En el hospital donde está internado Steve, mientras los enfermeros hablan desafectados sobre «la puta naturaleza humana», este se deshace de su camisa de fuerza y escapa corriendo. La enunciación corta sobre el plano detalle sus pies en pleno movimiento. Sin embargo, el tema *Born to Die* (2012) de Lana del Rey estira el plano final a nivel sonoro —«si la imagen es una elección, el sonido es una selección. La imagen es limitada, el sonido ignora las barreras» (Seguin, 2009: 223)—. Así, desde la ausencia de imagen, más allá de la diégesis, la música continúa contando la historia mientras mece los títulos de crédito finales. El desbordamiento, insistimos, lo es hasta sus últimas consecuencias:

> Feet don't fail me now / Pies no me falléis ahora
> Take me to the finish line / Llevadme hasta la línea de meta
> [...]
> Sometimes love is not enough / A veces el amor no es suficiente
> And the road gets tough / Cuando el camino se torna duro
> [...]
> Choose your last words, / Escoge tus últimas palabras
> This is the last time / Esta es la última vez
> 'Cause you and I / Porque tú y yo
> We were born to die / Nacimos para morir.

Born to die... Born to Die. El destino de Steve tiene el nombre de su madre, esto es: el nombre del origen —incluso antes del nacimiento el sujeto ya es un relato de los otros— y el nombre del fin.

Steve, *born to Die*

NOTAS

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1·1A2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

1 Recuperado de: https://www.edstirner.com/xavier-dolan/

2 Ya en la primera conversación de Die con la directora del centro esta le pregunta si habla francés. Die se excusa con ironía: «Tan bien como lo hablan en Francia, sí».

3 Bromea Kyla en una conversación con Die.

4 «El melodrama [...] es un modo muy amplio, no un género» (Williams, 2005: 308).

5 El melodrama de Sirk sigue siendo cursi pero un *cursi bueno* sentimental, no un *cursi malo sensiblero* como se diferencian la estética y la teoría del gusto.

6 Como los héroes de la tradición del cómic –Sue Storm (La mujer invisible), Peter Parker (Spiderman), Bruce Banner (Hulk), Clark Kent (Superman)–. La serialidad melodramática contemporánea sigue este modo de nombrar y calificar a los personajes con Don Draper en *Mad Men* (Mathew Weiner, HB0: 2007-2015) o Walter White en *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013).

7 *Colorblind* (2010), interpretada por Counting Crows.

8 González Requena (2002) analiza cómo la presencia del número tres satura el mito de los Reyes Magos. Estos suponen figuras terceras que se interponen entre las demandas del niño y sus padres.

9 Aunque nuestra época queda recorrida por el «mito de la libertad sin vínculos» (Recalcati, 2016: 87).

10 Recuerdo de su hijo fallecido. Su furia solo se desata cuando Steve se lo arranca provocándola.

11 El panorámico 16:9, estándar de la alta definición, en *Yo maté a mi madre* y en *Los amores imaginarios*; el televisivo 4:3 en *Laurence Anyways*; y el más cinematográfico 1.85:1 en *Tom en la granja* y *Solo el fin del mundo*.

12 El 4 de junio de 2016, Dolan envió una carta a Netflix para pedir que eliminaran el film de su catálogo porque habían uniformizado el formato, de modo que sus variaciones no se contemplaban.

13 Recuperado de http://www.hollywoodreporter.com/news/why-xavier-dolans-mommy-was-756857.

14 Sigue: «El cine de lo físico sería aquel que considera el cuerpo como la materia esencial y que desplaza la cámara hacia la captura del contacto, mientras que el cine del encuadre es el que considera la composición como el elemento esencial que determina los juegos estéticos y formales de la puesta en escena».

15 Los espectadores lo vemos desde el punto de vista de Kyla que escucha la misma canción que Die.

16 Cuando toman un taxi, el conductor los echa por los improperios de Steve.

17 «Saber perder a los propios hijos es el regalo más grande de los padres, que comienza cuando asumen la responsabilidad de representar la Ley de la palabra. Ser padres [...] implica en primer lugar una dimensión de renuncia radical a la posesión de los propios hijos, implica saberlos "encomendar al desierto"» (Recalcati, 2014: 69).

18 *The Death and Life of John F. Donovan*, la próxima cinta de Dolan prevista para 2018, confirma el peso simbólico de la correspondencia como otro de sus estilemas.

19 Aquí también se advierte la influencia de *Titanic* en Dolan.

20 También gobernar y psicoanalizar.

21 «La vida de la comunidad resulta posible gracias a la mediación simbólica que la Ley de la palabra impone» (Recalcati, 2014: 70).

22 Frente al esquema 25%, 50%, 25% del metraje para primer, segundo y tercer acto respectivamente, *Mommy* se organiza aproximadamente en un 30%, 45%, 25%.

23 Que han ido introduciendo otros teóricos sobre el guion para completar y complejizar a Field.

REFERENCIAS

Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

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

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

— (2005). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.

Bassols, M. (2017). *Lo femenino, entre centro y ausencia*. Buenos Aires: Grama Ediciones.

Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

Company, J. M. (2014). *Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Cavell, S. (2003). *Reivindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*. Madrid: Síntesis.

Di Martino, F., Delle Vedove, L. (2016). *Xavier Dolan: il sentimento del visibile*. Roma: Sovera Edizioni.

Field, S. (1994). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

González Requena, J. (2002). *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Madrid: Akal.

Marzal Felici, J. J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

Palencia, L. (2016). *Todd Haynes. Manierismo* queer *en* Lejos del cielo. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Quintana, À. (2014). El futuro de la imagen neobarroca. *Caimán Cuadernos de Cine*, 33[84], 46-48.

Recalcati, M. (2014). *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama.

— (2016). *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama.

Seguin, J.-C. (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras.

Zurián, F. A., Vázquez, C. (coords.) (2005). *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

EL EXILIO INTERIOR. LA ESCRITURA DEL EXCESO EN *MOMMY*

Resumen

Xavier Dolan ya ensayó *Mommy* en *Yo maté a mi madre* (J'ai tué ma mère, 2009), primer largometraje, además premiado en Cannes, que dirige e interpreta y que había escrito a los 16 años. Entre *Yo maté a mi madre* y *Mommy* podemos leer la escritura dolorosa de una voz autoral joven que no trata de disimular las heridas del tiempo sino todo lo contrario: los dos films, estrenados a los 20 y 25 años de Dolan, suponen una escritura de alguien que trata de ensayar la ira y el exceso de una temporalidad turbulenta muy precisa, la de la adolescencia. Por ello, Dolan despliega el melodrama desde el desbordamiento poniendo en crisis la contención *hollywoodiense* del género. En este texto estudiamos cómo *Mommy* escribe el exceso de la escritura melodramática. Para ello nos ayudamos del análisis textual como metodología sin obviar detalles de guion y conceptos del psicoanálisis. *Mommy* es un trabajo efusivo de la superficie que presta profunda atención a lo trágico. Su mirada melodramática es un estudio del límite hasta sus últimas consecuencias: su discurso va desde lo más íntimo (el temblor de la palabra y del cuerpo) hasta lo que lo hace marco a la subjetividad (lo familiar, lo social y lo institucional). La originalidad de su tratamiento del exceso reside en que afecta hasta el juego enunciativo con el formato del film. En definitiva, aunque el semblante de *Mommy* puede tomarse como un banal videoclip posmoderno, la enunciación asume la gravedad de un discurso que no retrocede ante el estudio de los afectos porque se dedica a escuchar, esto es, a humanizar lo insoportable.

Palabras clave

Xavier Dolan; *Mommy*; melodrama; cine de autor; narrativa;-guion; psicoanálisis.

Autora

Shaila García Catalán es profesora contratada doctora del departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón donde imparte Cultura visual y medios de masas (grado en Diseño y desarrollo de videojuegos) y Narrativa audiovisual (grado en Publicidad y RR.PP.). Forma parte del grupo de investigación ÍTACA-UJI. En sus investi-

INTERNAL EXILE. WRITING EXCESS IN *MOMMY*

Abstract

Xavier Dolan was already trying out *Mommy* in his first feature film, the Cannes award-winner *I killed my mother* (J'ai tué ma mère, 2009). He not only directed it and acted in it, he wrote it when he was just 16. Between *I killed my mother* and *Mommy* we can read painful writings in the voice of a young author who does not try to hide the wounds of time. Quite the contrary: the two films released when Dolan was 20 and 25 are the mark of someone trying to test – and if something is tested it is because it has not been understood – the anger and excess of that very specific and turbulent time: adolescence. For this reason, Dolan uses uncontained melodrama, seriously challenging Hollywood's restrained version of the genre. In this text, we study how *Mommy* writes the excess of melodramatic writing. In this, we are assisted by textual analysis as our methodology, without forgetting script details and concepts from psychoanalysis. On the surface, *Mommy* is an effusive work paying profound attention to tragic events. Its melodramatic view is a study of limits taken to the extreme. Its discourse runs from the most intimate (trembling words and bodies) to the framework for subjectivity (the family, social and institutional factors). The originality of his treatment of excess lies in the fact that it even affects the game of enunciation with the format of the film. Ultimately, although *Mommy* can seem like a banal, postmodern pop video, the enunciation takes on the seriousness of an argument that does not hold back from the study of emotions because it is devoted to listening – humanising the unbearable.

Key words

Xavier Dolan; *Mommy*; Melodrama; Auteur Cinema; Narrative; Script; Psychoanalysis.

Author

Shaila García Catalán is lecturer at the Communication Sciences Department in Universitat Jaume I (Castellón, Spain) where she teaches Visual Culture and Mass Media (Degree in Videogames Design and Development) and Audiovisual Narrative (Degree in Advertising and Public Relations). She is a member of ÍTACA-UJI research group. She researches the

gaciones, interroga la superficialidad de la imagen y la complejidad de la cultura visual desde la teoría de la imagen, la narrativa audiovisual, el psicoanálisis y la estética. Contacto: scatalan@com.uji.es.

Referencia de este artículo

García Catalán. S. (2018). El exilio interior. La escritura del exceso en *Mommy*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 55-70.

superficiality of the contemporary image and the complexity of visual culture from the image theory, the audiovisual narrative, psychoanalysis and aesthetics. Contact: scatalan@com.uji.es.

Article reference

García Catalán. S. (2018). Internal exile. Writing excess in *Mommy*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 55-70.

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

MELODRAMA OBLICUO. *POLVO EN EL VIENTO* (1986), DE HOU HSIAO-HSIEN

IMANOL ZUMALDE

Si la búsqueda de formas específicamente chinas de expresión fílmica y una marcada vocación de modernidad han guiado el derrotero de Hou Hsiao-hsien, el espacio genérico férreamente codificado del melodrama ha sido el campo de cultivo que el cineasta taiwanés ha elegido para llevar a cabo la fusión de ambas aspiraciones. La maniobra no deja de tener su lógica, toda vez que la deliberada torsión de las fórmulas arquetípicas que adquiere el melodrama en su cristalización hollywoodiense, conocidas *urbi et orbe* gracias a la hegemonía del cine americano, es un ejercicio que ha permitido a Hsiao-hsien impugnar al mismo tiempo las formas de expresión occidentales y clásicas, afirmándose, por inversión de términos, como cineasta chino y moderno.

Por eso es útil para comprender en sus justos términos el pugilato que Hsiao-hsien mantiene con el esquema preformado del melodrama canónico tener presente que sus películas, al menos hasta *Millennium Mambo* (Qianxi mànbo, 2001), han realizado un esfuerzo por adaptar al medio cinematográfico (es decir, por transcribir en términos narrativos, escénicos y visuales) elementos concretos provenientes de su milenario acerbo cultural. Empezando por su predilección por los métodos narrativos indirectos (los desdobles y relatos en segundo grado en forma de flashbacks son marca de la casa) y la estructura lacunar y fragmentaria que confieren a la narrativa de Hsiao-hsien una opacidad que solo se disipa remota y retrospectivamente, recursos que, en palabras del propio cineasta, se inspiran en fórmulas del teatro y la pintura tradicionales chinas: «Eso es lo que quiere decir que "una parte muestra lo entero". Este tipo de estructura es como nuestro antiguo teatro chino. Simplemente ofrece una escena sin que la narrativa sea muy clara, no como el drama de occidente donde todos los elementos deben estar situados. La elipsis y otros métodos de narrativa [*sic*] indirectos son paradójicamente más directos, más claros y llegan directamente al gra-

no [...] Es como un pintor chino cuando pinta una flor de ciruelo. No necesita pintar todo el árbol, sólo una ramita y será suficiente para causar una impresión, no solamente en cuanto a su fidelidad a la materia sino también a los sentimientos que expresa» (Chiao, 1995: 128).

Otro tanto ocurre con los parámetros que rigen su inconfundible planificación (frontalidad, estatismo del punto de vista, distancia del encuadre, composición en profundidad y continuidad del plano), cuya acción combinada alcanza su quintaesencia en esos persistentes planos secuencia inmóviles que, a contrapelo del intervencionismo de la puesta en escena y el montaje clásicos, reflejan el moroso devenir de los acontecimientos respetando su continuidad y duración materiales y que, al parecer, también hunden sus raíces en ciertos aspectos de la cultura tradicional china: «Sé sin embargo que he sufrido la influencia de un viejo proverbio chino atribuido a Confucio: "Mirar y no intervenir", "Observar y no juzgar" [...] Cada persona pertenece a su propio medio, a un ambiente propio. Por tanto, es inútil y vano juzgar. Lo que yo quiero es entrar en medio y ver lo que pasa en el interior de cada ambiente, sin pretender juzgar. Sé que no soy sino una subjetividad, pero puedo, pese a todo, intentar situarme en medio de las cosas sin imprimir la marca de mi subjetividad sobre la de los demás [...] Inconscientemente, debo esta actitud a la herencia de la cultura china [...] de hecho, creo que por mi actitud, por mi manera de filmar, por mi relación con el mundo, me inscribo en perfecta continuidad con la antigua cultura china» (Burdeau, 1999a: 68-69).

No queda ahí la cosa, puesto que ese encuadre estático e indiferente que escudriña la acción desde una prudente distancia sin hacer ascos a las ausencias y vacíos que el movimiento de los actores provoca en el campo visual, hace asimismo suyo el singular gusto por los espacios en blanco que exhibe la pintura tradicional china: «A veces mis actores dejan la escena, pero no cambio de toma, así que queda una toma vacía en la pantalla. Aquí utilizo un concepto de la pintura china "liu-pai" (literalmente, "dejar una blancura") que significa que después de que se haya ido un personaje, o cuando tienen un espacio inexplicable fuera del cuadro, aunque sea vacío e imaginado, el público debe unirse a mí para completar la toma» (Chiao, 1995: 130).

Hasta la iluminación cenital de interiores remite a la de la arquitectura tradicional china: «Las luces del techo son resultado de la estructura de las casas viejas del sur de China [...] Las luces de esas casas viene del techo, o de la claraboya. Diseñé la iluminación de esa manera esperando expresar un estado de ánimo de la antigua China, su melancolía, su intimidad y su densidad; su larga historia y sentido de tradición» (Chiao, 1995: 130).

Y lo que es más importante, Hsiao-hsien administra estos mimbres narrativos, escénicos y visuales con la vista puesta en representar las emociones y vivencias de sus personajes a la manera china: «Siempre he estado buscando un estilo y un método particularmente chinos de expresar sentimientos. La gente china siempre ha tenido una manera rebuscada e indirecta de expresar emociones. Como mi mujer por ejemplo. Le compré un reloj. Su primera reacción fue preguntar, ¿Cuánto costó? Contesté, cuarenta mil dólares taiwaneses, y me riñó; ¡Estás mal de la cabeza! Pero inmediatamente fue a la cocina a hacerme una buena comida. Esto [*sic*] es la manera en la que los chinos expresan sus emociones. Creo que mis películas son como yo» (Chiao, 1995: 129).

No debe extrañar, por consiguiente, que nuestro cineasta ensayara una suerte de antítesis china y moderna del melodrama clásico donde las formas de exposición de las emociones troncales del género, tales como la tristeza, la frustración y el sentimiento de pérdida, se conjugan en modalidades indirectas, oblicuas o parabólicas de inspiración oriental, de manera que sus películas no parecen melodramas a primera vista o, a la manera de

las fotos Polaroid, solo se revelan como tales con cierto retardo. Para alcanzar una comprensión cabal de este dispositivo que hace de la *demora* y la *semantización retardada* su piedra angular se ha de reparar en la sofisticada arquitectura de sus películas, y *Polvo en el viento* (Liàn liàn fengchén, 1986) —probablemente el filme más *émouvant* de Hou Hsiao-hsien, en palabras de Emmanuel Burdeau (1999b: 34)— es el que mejor se presta para este empeño.

EL DESPERTAR A LA VIDA ADULTA

Polvo en el viento narra la peripecia de Wan, un adolescente de extracción humilde que, con el único sustento del jornal que su padre gana en la mina, reside junto a sus progenitores, hermanos y su locuaz abuelo en una barriada obrera enclavada en los barrancales anexos a una recóndita explotación minera de la isla de Taiwan. A pesar de las excelentes calificaciones escolares, Wan notifica a su padre, postrado por un accidente laboral, su intención de abandonar el poblado y ganarse la vida en Taipei. Allí se aloja con unos jóvenes artistas en una especie de buhardilla aneja a una sala de cine, trabaja de día en una imprenta y estudia de noche. Al poco, recibe a su vecina Huen que ha seguido sus pasos hasta la capital. La chica consigue ocupación en una sastrería, pero se adapta con dificultad a la vida de la ciudad y solo consigue sonreír espoleada por el alcohol en la fiesta de despedida de uno de los colegas de Wan que parte al servicio militar. Cuando Wan censura a su vecina su comportamiento («una chica que bebe con hombres») caemos en la cuenta de que entre ambos existe un vínculo amoroso. La pareja prepara su primera vuelta a casa, pero cuando van de compras para adquirir regalos para sus familiares, la motocicleta de reparto de Wan desaparece. Este hecho tiene consecuencias traumáticas en el muchacho, que desiste de volver a casa, abandona a su novia en el andén y vaga por una playa donde presencia un rito funerario bajo la lluvia. Empapado hasta los huesos, es acogido por un destacamento militar donde pierde la consciencia mientras ve en la televisión un documental sobre la minería, que le retrotrae al accidente laboral de su padre. Wan contrae bronquitis y a falta de dinero para médicos, los cuidados de Huen posibilitan que el muchacho sane y su relación se consolide, pero Wan es llamado a filas.

La pareja se despide en la estación de Taipei, y Wan vuelve al villorrio para hacer lo propio con su familia. Su padre le da de beber y fumar por primera vez, reiterándole su consejo de que no abandone nunca los estudios. La joven pareja sobrelleva su separación con un copioso intercambio epistolar que se interrumpe de improviso, lo que desata en Wan otra crisis, ahora etílica. Una carta de su hermano le informa de que Huen se ha casado con el cartero. Wan retorna al hogar convertido en adulto. Su madre duerme, no hay nadie más en la casa. Afuera, en la huerta, su abuelo se afana con las plantas de patata. Tras algunos saludos tibios, hará saber a su nieto que ese año los tifones del monzón se han adelantado.

Como ilustra el anecdotario de la historia de Wan, *Polvo en el viento* es una suerte de *Bildungsroman* o relato de aprendizaje que glosa el tránsito a la edad adulta de su protagonista[1], donde la pérdida de la persona amada (o del amor primigenio) y de la infancia (léase también la inocencia) van de la mano como rituales de paso necesarios para hollar esa madurez que permite encarar los embates de la vida con aplomo y entereza. Pero esta línea de acción que traza el argumento apenas permite entrever la tectónica emocional que subyace a ese cambio de estado que transforma al adolescente quebradizo e inseguro en un adulto consciente de su lugar en el mundo. Para decirlo rápido, *Polvo en el viento* contrapone las relaciones paternofiliares y el amor (o la unión sentimental con personas de fuera de la familia, si se prefiere), argumentando que las segundas son un espejismo coyuntural y transitorio, mientras que

Imagen 1. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

las primeras constituyen el asidero más sólido e imperecedero del ser humano. En otras palabras, Wan accede a la vida adulta cuando las turbulencias emocionales que padece le permiten discernir catárticamente que uno es lo que es gracias a los lazos de sangre.

Como todos los de Hsiao-hsien, *Polvo en el viento* es un relato que hila extremadamente fino, de modo que esa intrahistoria en la que la fuerza centrípeta de los vínculos familiares termina imponiéndose a la energía centrífuga del amor se destila al cabo de complejos rodeos y sofisticadas triangulaciones inferenciales. Podemos apreciar el modo soterrado y diferido en que fragua este efecto de sentido, sopesando los sucesivos desplazamientos semánticos que sufren a lo largo del filme dos objetos de aspecto anodino, llamados, sin embargo, a jugar un papel simbólico de primer orden: una muleta y un reloj. Atendamos, pues, a las conexiones e implicaciones semánticas que se desprenden de su prolijo itinerario.

MICROCIRCUITOS DEL SENTIDO

El filme comienza como termina, con la llegada de Wan en tren a su pueblo[2], cuando de camino a su casa una vecina le entrega un saco de arroz para su familia y le pregunta de pasada cuándo volverá su padre del hospital. Poco después vemos a Wan afanarse en el fuego del hogar mientras sus hermanos menores cenan al cuidado de su abuelo. Al día siguiente, su abuelo se esmera en la fabricación de algo que parece ser una muleta. Poco más tarde vemos a este junto a Wan, que tiene la muleta en sus manos, aguardando en un andén [Imagen 1]. Pasado un tiempo, un tren irrumpe en la estación, se detiene y algunos pasajeros comienzan a descender. Tras veinticinco segundos de espera en que los protagonistas permanecen inmóviles en su lugar, vemos a un sujeto que cojea, ayudado por una mujer, descender desde el vagón de cola. Es entonces cuando el muchacho corre hacia ellos, entrega la muleta al lesionado y le ayuda a cami-

Imágenes 2, 3 y 4. ***Polvo en el viento*** **(Hou Hsiao-hsien, 1986)**

nar. Cuando al fin los tiene a su altura, el anciano pregunta al herido acerca del estado de la pierna [Imagen 2]. Llegado a este punto, el espectador atento está en condiciones de atar cabos y concluir que el hombre que cojea es el padre de Wan, que vuelve del hospital junto a su madre, que en su ausencia el abuelo se ha hecho cargo de la prole y que incluso ha sacado tiempo para confeccionar una rudimentaria muleta para su hijo renqueante.

Al poco, asistimos a la siguiente escena, una de las más pregnantes del filme. En el hall de la casa, el padre fuma sentado en una silla con la muleta apoyada en la pared; en segundo término, dando la espalda a la cámara, está el abuelo, sentado en la base de la puerta de la casa, mirando hacia el exterior [Imagen 3]. Después de unos instantes en los que se ve al padre de familia fumar plácidamente, en la escalera que da acceso a la casa aparece un individuo, al que en breve se une la madre; entran en el edificio, pasan cerca del fumador y salen de cuadro por la derecha. Seguidamente, Wan irrumpe en imagen por donde ha salido su madre y, tras decir «Papá, tu reloj», entrega un reloj y un cuaderno de calificaciones escolares a su progenitor [Imagen 4]. Mientras lee las notas, Wan hace saber a su progenitor que en lugar de ir a la escuela superior le gustaría trasladarse a Taipei para trabajar y, si así lo dispone, seguir con los estudios en la escuela nocturna. Mientras se coloca el reloj en la muñeca, el padre zanja el asunto lacónicamente, diciéndole: «Es decisión tuya. Si quieres ser una vaca, aquí siempre habrá un arado para ti».

Amén de desvelar otras circunstancias, tales como la precaria situación económica de la familia, por ejemplo, cuyo único sostén, además, se encuentra inhabilitado para el trabajo, este plano pone en conexión el motivo de la muleta y el reloj, convertidos ambos en símbolo del relevo que, como un testigo que pasa de uno a otro, transita entre los tres miembros masculinos primogénitos de la familia, dando fe de que constituyen eslabones sucesivos de una misma cadena hereditaria: el abuelo entrega la muleta a su hijo y este entrega el reloj a Wan. Aunque todavía quede por desvelar la causa de la lesión del padre (incógnita que queda en suspenso de momento), el filme da por concluido el itinerario visual y simbólico de la muleta (lo que certifica metafóricamente que el vínculo entre el abuelo y el padre de Wan es sólido), pero no así el del reloj, cuyo periplo no ha hecho sino empezar, advirtiéndonos que lo que está verdaderamente en juego en esta historia es la fortaleza de la unión entre Wan y su padre, último eslabón de la familia que será sometida a una auténtica

prueba de esfuerzo por la relación amorosa de Wan con su vecina Huen.

De hecho, el reloj vuelve a escena de la mano de Huen, cuando la joven llega a Taipei y se lo entrega a Wan de parte de su padre durante la cena de bienvenida que celebran con unos amigos. Los demás se maravillan del reloj (comentan que se trata de un Timex, un reloj mundialmente conocido, automático, cien por cien resistente al agua y muy caro), mientras Wan aguarda en silencio abrumado por el regalo paterno hasta que, cuando la chica afirma que el padre lo compró a plazos, se levanta y abandona la mesa a punto de llorar. En la siguiente escena se ve a Wan consultar el reloj, que tiene puesto en la muñeca mientras realiza un examen en la escuela nocturna [Imagen 5], y en la inmediatamente posterior se le muestra de noche con el reloj sumergido en un vaso de agua [Imagen 6] mientras escribe una reveladora carta a su hermano (su voz en *off* la lee en alto: «He recibido el reloj que papá le pidió a Huen que me trajera. Me pregunto cuán caro fue. ¿Cuánto le habrá costado cada mes? Pregúntaselo a mamá con discreción. Luego escríbeme. Recuerdo que cuando estaba en la escuela cada examen importante le pedía prestado el reloj a papá. Era muy grande y se me podía caer de la muñeca. Así que me lo até con un cordel...»), hasta que la bombilla que ilumina la estancia se funde repentinamente.

Imágenes 5 y 6. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

Este rosario de escenas sacan a la luz el lastre simbólico del motivo del reloj y revela los matices diferenciales del vínculo entre Wan y su padre, que a lo genético y paternofilial suma el campo semántico de la cultura, la ilustración y los estudios o, lo que es lo mismo, todo el Saber que el padre es incapaz de transmitir a Wan, a causa de su escasa formación, y desea que este adquiera por otros medios. Porque cuando invierte el dinero que no tiene en la compra de un reloj, primero se lo presta y luego se lo regala a su hijo para que le sea de ayuda en los exámenes (y en la vida), el padre expresa la pretensión de que su primogénito rompa con las generaciones de analfabetismo que arrastra la familia. En definitiva, el reloj es a un tiempo la expresión del anhelo del padre y del desafío que este impone a su hijo.

Pero aún hay más, puesto que en la primera crisis de Wan salen de improviso a relucir datos sustanciales que dan mayor espesor y sorpresivas variantes a los lazos que unen a los tres miembros masculinos de la familia. Al calor del delirio febril del protagonista, el filme encadena dos flashbacks: el primero, propiciado por el documental sobre extracción carbonífera que ve en la televisión del cuartel militar donde ha encontrado refugio, nos desvela que el padre sufrió un accidente laboral en la mina (por lo que parece, Wan vio cómo sus compañeros extrajeron a su padre malherido de las entrañas de la tierra); el segundo, regresión que nos lleva mucho más allá en el tiempo hasta lo que podría ser la escena primigenia del conflicto nodal que se resuelve en *Polvo en el viento*, ilustra el monólogo que su abuelo espetó a su hijo cuando Wan tenía cuatro años y estaba enfermo.

El parlamento merece ser leído en su integridad y con atención: «Cuando nació era regordete y blanco. Después del primer año todos los vecinos decían que era precioso. Pero después de cumplir tres empezó a enfermar mucho y tuvimos que ir muchas veces a los médicos occidentales. Eso no ayudó, así que nos cambiamos a un médico chino. Su estómago siguió creciendo mientras sus manos y piernas seguían acortándose. Recordé lo que convenimos. Después de adoptarte eras muy obediente y seguías las creencias de nuestra familia. Jurabas frente a nuestros ancestros que si tu primer hijo era un chico le pondrías mi nombre para suceder a nuestros ancestros y continuar la tradición. Juraste frente a nuestros ancestros. Wan ya tiene cuatro años ahora. No cumpliste tu promesa. Nuestros antepasados dirán en el cielo ¿por qué no cumpliste el acuerdo? Por eso el chico está como está. Quizás sea la razón. Hay un dicho que reza: "Depende de las personas, y también de Dios". A menudo le llevas a médicos y le traes de vuelta a medianoche. No es un adulto. Debe de haber estado traumatizado. No hay otra explicación. Lo mejor es conseguir un chamán para hacer un exorcismo que proteja a nuestro chico. Así se pondrá bien pronto. Elegiremos un día para cambiar el apellido del chico delante de nuestros ancestros. Eso les complacerá. Te bendecirán para que hagas más dinero y protejas al chico. Esa es la idea correcta».

Con lo que el abuelo adoptó al padre de Wan, de suerte que entre ellos no existe el vínculo sanguíneo que hay entre Wan y su padre, a lo que se suma la circunstancia de que, contra la promesa hecha a los ancestros, el padre no dio a Wan el apellido de su abuelo (hecho que en opinión de este último provoca las repetidas enfermedades de su nieto). En suma, la cadena paternofilial que une a estos tres individuos de generaciones sucesivas partió de una situación de discontinuidad genética (el padre y el abuelo de Wan son de distinta sangre) y fractura simbólica (Wan y su abuelo no tienen el mismo apellido por negligencia del padre), estado de cosas que el padre de Wan quiere restañar dando a su primogénito una formación superior que le equipare a su abuelo (sobre este particular ha de tenerse en cuenta que en la conversación postrera que el padre mantiene con Wan antes de que acuda al servicio militar, sale a relucir que su abuelo putativo no es analfabeto, a diferencia de las tres generaciones anteriores de la familia carnal del padre). Como la punta de un iceberg, todo esto, nada menos que el núcleo duro de la historia, coagula simbólicamente en el motivo del reloj[3].

EN UN ALARDE DE SUTIL EFICACIA SIMBÓLICA, LA ESTRATÉGICA APARICIÓN DEL RELOJ DURANTE LA SEGUNDA CRISIS DE WAN ILUSTRA EL ÉXITO CON EL QUE SE SALDA EL EMPEÑO DEL PADRE POR SUTURAR ESTAS FISURAS ÍNTIMAS DE LA FAMILIA

En un alarde de sutil eficacia simbólica, la estratégica aparición del reloj durante la segunda crisis de Wan ilustra el éxito con el que se salda el empeño del padre por suturar estas fisuras íntimas de la familia. Conviene tener presente que el joven cadete se emborracha hasta la náusea porque la correspondencia que escribe a su novia le es devuelta, y que, a no tardar, recibe la carta de su hermano informándole de que esta se ha casado, para mayor escarnio, con el cartero que le entregaba en mano el torrente de sus misivas de amor (su hermano también le hace saber la sintomática sentencia con la que abuelo zanja el asunto: «El destino no se puede torcer»). Pues bien, todo este martirologio culmina con un plano en el que se muestra a Wan, tumbado boca abajo en su catre, llorar desconsoladamente mientras golpea el colchón con su mano izquierda [Imagen 7]. El hecho de que en la muñeca de la mano que percute una y otra vez luzca ese Timex grávido de sentido no

Imagen 7. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

puede entenderse sino como el triunfo del plan de vida que su padre propone a Wan, en detrimento del patrocinado por Huen, que, no se olvide, conllevaba una existencia en Taipei, lejos del terruño y el ecosistema familiar. De ahí que la escena final de la conversación entre Wan (que luce, con todas sus implicaciones simbólicas, el reloj en su muñeca) y su abuelo en la huerta de la casa familiar, en la que el sarmentoso anciano perora en torno al arraigo de las plantas y a los ciclos metereológicos del monzón [Imagen 8], constituya el broche definitivo a esa pugna que se dirime en *Polvo en el viento* entre los vínculos paternofiliares y las relaciones amorosas.

DESMONTANDO EL MELODRAMA

Lo dicho hasta el momento permite observar que en *Polvo en el viento* concurren todos los rasgos y elementos diferenciales del género melodramático, desde el hecho de que el drama se desate en un contexto familiar a raíz de un avatar que pone en entredicho la unidad de la familia (el primogénito amaga con abandonar el nido para emprender lejos del *topos* edípico una vida independiente con una mujer de otra estirpe) hasta que la integridad del clan y la unidad del linaje se impongan a la postre sobre el amor con un peaje de sufrimiento nada desdeñable para el protagonista, que hace gala de una actitud pasiva y resignada ante estos tempra-

Imagen 8. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

nos reveses de la vida. Netamente melodramático es, por consiguiente, el personaje de Wan, protagonista que encaja como un guante en el arquetipo de héroe-víctima, cuya peripecia se salda con una prueba calificante en forma de rotundo fracaso amoroso que supone la pérdida de la inocencia (lo que en su caso acarrea el tránsito catártico a la edad adulta). Del melodrama, asimismo, procede en línea recta el uso que Hsiao-hsien hace de ciertos objetos como condensado simbólico de los conflictos esenciales que atraviesan la historia de Wan, en especial del reloj de pulsera que amén de arrogarse todas las connotaciones descritas más arriba, constituye en sí mismo la obvia figurativización del paso lacerante del tiempo, tema neurálgico, como es sabido, del género que nos ocupa. E incluso la gestión de la música, que todavía no ha salido a colación, responde a los patrones que imperan en el melodrama cinematográfico al uso (el filme está pautado por las irrupciones de una melosa melodía interpretada con guitarra española, cuya última aparición, que sigue al llanto desconsolado de Wan y preludia su última vuelta a casa, adquiere la sonoridad de la guitarra eléctrica y el órgano, transcribiendo, también en el plano acústico, el cambio de estado de un protagonista ya definitivamente maduro).

Pero si cierto es que funciona como película-compendio de los lugares comunes que perfilan el melodrama, no lo es menos que Hsiao-hsien dispone esas piezas sobre el tablero de forma poco convencional. Quiere decirse que *Polvo en el viento* mantiene ocultas (o discretamente implícitas) sus credenciales genéricas hasta prácticamente el final de su trayecto narrativo (la historia adquiere trazas dramáticas en la segunda crisis de Wan, cuando la interrupción de la correspondencia con su novia pilla tan desprevenido al espectador como al protagonista), lo que convierte al filme en una especie de *melodrama por sorpresa,* oxímoron que pone en tela de juicio el dispositivo semiótico que da su razón de ser al género, habida cuenta de que, como ha sido señalado hasta la saciedad (Marzal, 1998: 305-309; González Requena, 2007: 282; Gómez-Tarín y Marzal, 2015: 206-209), el melodrama se caracteriza precisamente por su naturaleza predictiva; a saber, por la repetición de patrones de reconocimiento (es decir, por acreditar indicios suficientes para ser identificado sin margen de error a primera vista) y lectura, de manera que en el hacer interpretativo del espectador modelo no caben sorpresas, giros inesperados ni incertidumbre (tras identificar la película como melodrama, el espectador, sin atisbar siquiera cual será la historia, aguarda lo que sabe inevitable: la caída en desgracia del héroe, la pérdida de su objeto del deseo, el éxtasis de su sufrimiento y la postrera melancolía; en palabras de González Requena, «la herida que el destino habrá de infligir al protagonista»).

Porque como ocurre en el suspense, la clave de bóveda del melodrama reside en esa superioridad informativa que disfruta el espectador respecto a los personajes de ficción, privilegio cognoscitivo que promueve no solo su identificación, de tintes morbosos, con ese protagonista-mártir, paradigma del género, sino la función catártica y transformadora que cumple el melodrama para una audiencia que experimenta una especie de liberación ante el espectáculo ostentoso y estilizado del sufrimiento ajeno. Dicho en otras palabras, la secuencia reconocimiento (genérico)-identificación (con el protagonista)-catarsis vertebra ese trayecto cognoscitivo que también se recorre pasionalmente y que supone, por lo común, ver un melodrama. Pues bien, *Polvo en el viento* invierte los términos de este contrato-tipo de lectura, abo-

POLVO EN EL VIENTO INVIERTE LOS TÉRMINOS DE ESTE CONTRATO-TIPO DE LECTURA, ABOCANDO AL ESPECTADOR A LA SITUACIÓN DE *NO SABER QUE ESTÁ ANTE UN MELODRAMA,* LO QUE TRASTOCA SU HORIZONTE DE EXPECTATIVAS Y PROVOCA QUE CAMBIE DE RAÍZ SUS PAUTAS DE INTERPRETACIÓN

cando al espectador a la situación de *no saber que está ante un melodrama*, lo que trastoca su horizonte de expectativas y provoca que cambie de raíz sus pautas de interpretación.

Hemos tenido oportunidad de apreciar con cierto detalle que, inspirado en la idiosincrasia y algunas formas artísticas tradicionales chinas, Hsiao-hsien administra el caudal de información con criterio muy selectivo, de manera que el acceso al saber del espectador de *Polvo en el viento* acontece siempre con cierta demora y con efecto retroactivo al cabo de tortuosas inferencias a partir de indicios a veces minúsculos. Emmanuel Burdeau, quien ha subrayado esta particularidad de su cine, afirma que «en la pantalla, el montaje parece haber desaparecido, pero para el espectador todo es montaje», de suerte que «comprendemos, nos compadecemos, participamos, pero siempre por descentramiento o retroacción. Ver un filme de Hou Hsiao-hsien es acometer sin cesar un trabajo de recuperación y reajuste, corriendo detrás o por el camino equivocado» (Burdeau, 1999b: 36, 38).

Lo verdaderamente fascinante es comprobar que este trayecto en sentido inverso que supone desentrañar a cada paso *Polvo en el viento*, tiene a la postre contrapartidas emotivas de vértigo en un espectador que cuando termina de atar todos los cabos hace suya, como en el melodrama al uso, la tristeza del protagonista. Burdeau (1999b: 34) habla de *premonición retrasada* (*prémonition décalée*), suerte de «desvío de tipo mizoguchiano», para referirse a esas escenas que cuando aparecen son perfectamente inocuas y que, sin embargo, adquieren trazas de presagio premonitorio a la luz de los acontecimientos posteriores[4]. Al fin y al cabo, Hsiao-hsien convierte al resabiado y morboso espectador omnisciente del melodrama rutinario en desprevenido protagonista de un relato de aprendizaje, de manera que *Polvo en el viento*, a la manera de Confucio, se ofrece como un sinuoso y conmovedor camino hacia la luz del Saber.

NOTAS

1 Este filme culmina la tetralogía (denominada por la crítica anglosajona *Coming of Age*) que Hou dedicó a este tema, cuyas anteriores entregas son *Los chicos de Fengkuei* (Fēngguì lái de rén, 1983), *Un verano en casa del abuelo* (Dōng dōng de jiàqī, 1984) y *Tiempo de vivir, tiempo de morir* (Tóngnián wangshì, 1985).

2 Este retorno al punto de partida espacial y narrativo permite a Hou subrayar la transfiguración de Wan, a quien al principio vemos volver a casa junto a su vecina ataviado de Boy Scout, y en la clausura regresar solo vestido de adulto.

3 El padre también regala a Wan un mechero, que contribuye, por demérito simbólico, a agrandar la trascendencia del reloj. Con todo, el periplo del mechero tiene contrapartidas semánticas nada desdeñables: el padre se lo compra como regalo para el servicio militar (por su uso —prender cigarrillos— simboliza el acceso a la madurez que implica fumar), pero como se emborracha con sus amigos la última noche que Wan pasa en su casa (hecho que ilustra la vertiente irresponsable e insensata del progenitor, que contrasta con la sensatez del abuelo, de ahí que el padre se empeñe en que su hijo Wan siga el ejemplo del abuelo), es su madre la que se lo regala antes de que parta hacia el servicio militar; con su padre durmiendo la mona, el abuelo acompaña a Wan hasta la estación de tren tirando petardos. A diferencia del reloj, que queda adherido a la muñeca de Wan de por vida como tatuaje emocional, el muchacho regalará el mechero a unos pescadores del continente que naufragan cerca de su destacamento militar.

4 El filme es pródigo en estos alambiques semánticos retroactivos: algunos de los muy contados movimientos de cámara vaticinan retrospectivamente la ruptura de la pareja; todo lo acontecido en la despedida de su amigo, en especial que Huen «beba con hombres», prefigura lo que ocurrirá cuando el propio Wan acuda a filas; las dos escenas que comparten Wan y su abuelo —primero en la estación esperando la llegada en tren del padre herido; después acompañando a su nieto hacia la estación cuando este se dirige al servicio militar— adquieren todo su sentido premonitorio a la luz del cuadro final

en el que ambos conversan de igual a igual, certificando que, limpio de polvo y paja, el conflicto crucial de esta historia estriba en el fortalecimiento del vínculo entre esos dos sujetos de la misma familia a los que les separa un abismo de sangre.

REFERENCIAS

Burdeau, E. (1999a). Rencontre avec Hou Hsiao-hsien. En J.-M. Frodon (dir.), *Hou Hsiao-Hsien* (pp. 59-104). París: Cahiers du Cinéma.

— (1999b). Les áleas de l'indirect. En J.-M. Frodon (dir.), *Hou Hsiao-Hsien* (pp. 29-39). París: Cahiers du Cinéma, Collection Essais.

Chiao, P. (1995). Ni tragedia ni alegría. Un pedazo de la historia de Taiwan que no se encuentra en los libros. En P. Aldazabal (ed.), *Hou Hsiao-hsien* (pp. 124-133). San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Frodon, J-M. (dir.) (1999). *Hou Hsiao-hsien*. París: Cahiers du Cinéma.

Gómez-Tarín, F. J., Marzal, J. (coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

González Requena, J. (2007). *Douglas Sirk*. Madrid: Cátedra.

Marzal, J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

MELODRAMA OBLICUO. *POLVO EN EL VIENTO* (1986), DE HOU HSIAO-HSIEN

Resumen

Hou Hsiao-hsien ensaya una suerte de antítesis china y moderna del melodrama clásico donde las formas de exposición de las emociones troncales del género, tales como la tristeza, la frustración y el sentimiento de pérdida, se conjugan en modalidades indirectas, oblicuas o parabólicas de inspiración oriental, de manera que sus películas no parecen melodramas a primera vista o solo se revelan como tales con cierto retardo. Este artículo analiza *Polvo en el viento* (1986), una de sus películas más emotivas en la que este dispositivo que convierte a la *demora* y a la *semantización retardada* en su piedra angular alcanza una de sus mayores cotas artísticas.

Palabras clave

Melodrama; emoción; amor; familia; madurez.

Autor

Imanol Zumalde Arregi (Amorebieta, Bizkaia, 1967) es profesor titular de la Universidad del País Vasco (UPV/ EHU) y doctor en Comunicación Audiovisual. Junto a la historiografía del cine español, su línea de trabajo preferente se centra en el análisis fílmico, así como en la reflexión semiótica sobre los procesos de interpretación audiovisual, materias sobre las que ha publicado libros y artículos en las editoriales y revistas especializadas más influyentes del área. Actualmente, desarrolla junto a Santos Zunzunegui una investigación en torno a los fundamentos semióticos del discurso documental. Contacto: imanol.zumalde@ehu.es.

Referencia de este artículo

Zumalde, I. (2018). Melodrama oblicuo. *Polvo en el viento* (1986), de Hou Hsiao-Hsien. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 71-82.

OBLIQUE MELODRAMA. *DUST IN THE WIND* (1986) BY HOU HSIAO-HSIEN

Abstract

Hou Hsiao-hsien proposes a kind of modern, Chinese antithesis of classical melodrama where the expressions of the main emotions of the genre such as sadness, frustration and the feeling of a loss are blended in the indirect, oblique or parabolic modes of Eastern inspiration. Subsequently, his resulting films do not look like melodramas at first glance or only reveal as such with certain delay. This article analyses one of his most emotional films, *Dust in the Wind* (1986), in which this device that turns *delay* and *slow down semantisation* into its cornerstone achieves one of its highest artistic peaks.

Key words

Melodrama; Emotion; Love; Family; Maturity.

Author

Imanol Zumalde Arregi (b. Amorebieta, Bizkaia, 1967) is a professor at the Universidad Del País Vasco (UPV/EHU) and holds a PhD in Audiovisual Communication. Along with the historiography of Spanish cinema, his main line of work focuses on filmic analysis and semiotic reflection on the processes of audiovisual interpretation, subjects on which he has published books and articles with some of the most influential publishers and journals in the field. Jointly with Santos Zunzunegui, is working on a research project on the semiotic foundations of documentary discourse. Contact: imanol.zumalde@ehu.es.

Article reference

Zumalde, I. (2018). Oblique Melodrama. *Dust in the Wind* (1986), by Hou Hsiao-Hsien. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 71-82.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

MÁS ALLÁ DE LA NOSTALGIA POSCOLONIAL: LOS MELODRAMAS *DESEANDO AMAR* Y *2046* DE WONG KAR-WAI

VICTORIA PROTSENKO

«El único encanto del pasado consiste en que es el pasado», escribió Oscar Wilde (2007: 72). Verdadero o imaginario, el pasado es activamente explotado por la cultura popular: muebles retro, ropa *vintage* y tecnología analógica han vuelto a estar de moda. El *marketing* de la nostalgia se extiende a la industria cinematográfica: Hollywood es inundado por los *remakes* de los clásicos, adaptaciones de Disney, *reboots* de Marvel y grandiosas piezas de época. El reciclaje de historias e imágenes genera una respuesta afectiva en los espectadores y triunfa en la taquilla. La nostalgia prevalece también en el cine de autor, particularmente en melodramas. Como un género que apela a las emociones a través de la narración subjetiva, lujosa escenografía y banda sonora, el melodrama proporciona las características ideales para la recreación del pasado.

El prototípico melodrama relata los casos de amor no correspondido, pérdida, autosacrificio y destino, y prioriza la puesta en escena, interpretaciones y música sobre la acción. Podemos decir que es el género más apropiado para contar historias personales en el contexto de una sociedad cambiante, poniendo como ejemplo el *wenyi pian*, el equivalente chino del melodrama. El *wenyi* tiene sus orígenes en *wenming xi*, la tradición teatral que gozaba de gran popularidad en Shanghái entre 1913-1915, y *yuanyang hu ie pai*, el Pato Mandarín y la Mariposa, la escuela literaria de principios del siglo XX que definió no solo al sector editorial, sino también al cinematográfico, de Shanghái (Teo, 2006: 204-205; Zhang, 1999: 13-14). *Wenming xi* recurría a las tramas shakesperianas y escenografías occidentales, y se apoyaba en la improvisación: «La mayoría de las obras interpretadas durante este período no eran todavía dramas literarios [...]. Muchas veces los actores conocían solo la trama general e improvisaban los diálogos y acciones» (Eberstein, 1990: 12). Varias «obras civilizadas» fueron adaptadas para el cine en los años veinte. Entre las películas conocidas

como "melodramas progresistas" destacan *La diosa* (Shen nü, Wu Yonggang, 1934), *El amanecer* (Tianming, Sun Yu, 1933) y *Cruce de caminos* (Shi zi jie tou, Shen Xiling, 1937). En la misma década, varias novelas de la escuela del Pato Mandarín y la Mariposa se convirtieron en películas: *Spirit of the Jade Pear* (Yu Li Hun, Zhang Shichuan, 1924), basada en la novela homónima de Xu Zhenya, y *Lonely Orchid* (Kong gu lan, Zhang Shichuan, 1926), basada en la novela de Bao Tianxiao, destacan como grandes éxitos de taquilla. Su intrincada trama y sentimentalismo delatan la influencia occidental; sin embargo estos melodramas cultivan las virtudes confucianas. Las adaptaciones cinematográficas de las novelas *yuanyang hu ie pai* dominaron la industria de las décadas 1930-1940 en Shanghái y 1950-1960 en Hong Kong. El nuevo género recibió el nombre de *wenyi* —la abreviatura de *wenxue yu yishu* («artes y letras»)—, que se refiere al origen de películas en obras literarias.

La renuncia al amor bajo presión social era la trama más común de los *wenyi pian*. *Primavera en un pequeño pueblo* (Xiao cheng zhi chun, Fei Mu, 1948), frecuentemente citada como el mejor ejemplo de melodrama en la China pre-comunista (Wang, 2013: 271-310; Daruvala, 2007: 169-185; Yeh, 2006: 8-10; Teo, 2006: 206-207), trata de una mujer que permanece fiel a su esposo enfermo después de reencontrarse con su viejo amor. Por otro lado, las historias de amor casto perdieron su atractivo después de la Revolución Cultural. El luchador reemplazó al héroe romántico, la mujer guerrera sustituyó a la heroína abnegada (Teo, 2006: 209) y la industria cinematográfica, trasladada a Hong Kong, se concentró en las películas de artes marciales que reflejaban la violencia en la vida real. Los *wuxia pian* («películas de combates caballerescos») y las películas policíacas respondían a los cambios políticos, sociales y económicos producidos en la ciudad de finales de los sesenta a mediados de los noventa. Sin embargo, a principios del siglo XXI, hubo un breve renacimiento del *wenyi pian*: Teo menciona *Tempting Heart* (Sam Dung, Sylvia Chang, 1999), *Fly Me to Polaris* (Xing yuan, Jingle Ma, 1999), *Anna Magdalena* (Ngon na ma dak lin na, Yee ChungMan, 1998) y *Deseando amar* (Fa yeung nin wa, Wong Kar-wai, 2000) como «ejemplos de la unión de la literatura, el arte, la música y el romance» (Teo, 2006: 209 [de aquí en adelante, la traducción es mía]). La obra de Wong Kar-wai, el primer cineasta chino en recibir el premio al mejor director en Cannes, reviste especial interés para los investigadores del género *wenyi*. El mayor éxito de Kar-wai hasta la fecha, *Deseando amar*, y su secuela *2046* (2004), ambas ambientadas en el Hong Kong de los años sesenta, revisitan los clásicos del género. Pero, aunque la suntuosa escenografía, personajes arquetípicos y lecciones morales de ambas películas evoquen la segunda edad de oro del cine chino, *Deseando amar* y *2046* dotan al *wenyi* tradicional de contenido sociopolítico actual. El presente artículo explora cómo estas películas utilizan las convenciones melodramáticas chinas y occidentales —la narrativa no lineal, la voz en *off*, la música, accesorios y decorados— para retratar la nostalgia poscolonial.

En primer lugar, cabe definir el significado del término «nostalgia». Aunque no se haya reconocido científicamente hasta el siglo XVII, la nostalgia y sus síntomas fueron descritos mucho antes de 1688, el año en que Johannes Hofer presentó su *Dissertatio medica de nostalgia*. En la antigüedad clásica, cuando la nostalgia era un privilegio de la clase intelectual (Klibansky et al., 1964: 30-31), Ovidio escribió dos obras profundamente sentimentales en su exilio en Tomis, *Epistulae ex ponto* y *Tristia*, Virgilio lamentaba la destrucción de Troya en su obra *Eneida* y Homero creó su gran epopeya, la *Odisea*. A la manera de Ulises, que anhelaba «ver levantarse el humo de su tierra» (Homero, 1998: I.57 ff), los pacientes de Hofer padecían la depresión causada por el deseo de regresar a su patria (Hofer, 1934: 381). En su mayoría eran mercenarios suizos, tenían síntomas como falta de apetito, ansiedad e insomnio, les recetaban limpieza del colon, sangrías y opio (Adelman, Barkan,

2011: 250). Un siglo después de la publicación de Hofer, los médicos franceses y británicos informaron de casos parecidos entre sus soldados y marineros. Ataques de nostalgia demoraban la expansión imperialista: en vez de morir por la patria en el campo de batalla, los militares morían de tristeza por no poder volver a casa (Goodman, 2013). El ejército francés durante las Guerras Napoleónicas (Battesti, 2016: 134), el ejército ruso en la Guerra de Sucesión Polaca (Lowenthal, 1985: 11) y los tripulantes de la primera expedición de James Cook (Banks, 2011: 329), todos sufrían de nostalgia.

En tiempos en los que la mayor parte de la población mundial no se aventuraba a ir más allá de los pueblos que se encontraban a unos días de distancia, la nostalgia era un sentimiento casi exclusivo de los nobles, militares y marineros. Pero, a finales del siglo XVIII, tras el descubrimiento de los nuevos medios de transporte, desde los campesinos y refugiados hasta los filósofos y poetas se vieron afectados por la nostalgia: «El nuevo escenario de la nostalgia no era ni el campo de batalla, ni la sala del hospital, sino paisajes nublados, reflejos en los estanques, nubes que cruzan el cielo y ruinas de la Edad Media o la Antigüedad» (Boym, 2001: 26). Los románticos eran particularmente sensibles en este aspecto, celebraban el pasado en su estado incompleto e introdujeron la cultura de la conmemoración. Guardado en un gabinete de curiosidades, en los álbumes y manuscritos, el pasado se convirtió en patrimonio. Los monumentos urbanos y museos provinciales proliferaban como setas después de la lluvia y, «por primera vez en la historia, antiguos monumentos fueron restaurados en su imagen original» (Boym: 29). La conservación del patrimonio arquitectónico en Alemania, Francia, Italia, Portugal e Inglaterra fue guiada por un recién adquirido sentido de pertenencia a la nación.

Los cambios socioculturales de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX nutrieron la identificación nacionalista. La nostalgia ha sido nombrada «síndrome del emigrante» (Frost, 1938: 802) e «incapacidad de adaptación» (Starobinski, 1966: 101), pero el énfasis se ha desplazado de la distancia espacial a la temporal: no era la dislocación en sí lo que provocaba nostalgia, sino el ritmo de vida acelerado y la concepción lineal de la temporalidad (Fritzsche, 2002: 62-85). Tras aceptar que el tiempo es irreversible, los nostálgicos dieron más importancia todavía a los lugares históricos, tradiciones y artesanías en peligro de extinción. La nostalgia permaneció vinculada al patrimonio a lo largo del siglo XX, integrada en el gran debate público sobre el legado arquitectónico que se vio impactado por el desarrollo urbano y las guerras mundiales. La protección del patrimonio cultural era el objetivo de la campaña paneuropea «Un futuro para nuestro pasado» y de la Ley Nacional para la Conservación Histórica, firmada en los Estados Unidos en 1966. A pesar de que el programa patrimonial no arrancó en Hong Kong hasta la década de los 2000, es lógico que en una ciudad donde los templos budistas se esconden entre un rascacielos y una joyería la nostalgia forme parte de la identidad local.

A PESAR DE QUE EL PROGRAMA PATRIMONIAL NO ARRANCÓ EN HONG KONG HASTA LA DÉCADA DE 2000, ES LÓGICO QUE, EN LA CIUDAD DONDE LOS TEMPLOS BUDISTAS SE ESCONDEN ENTRE UN RASCACIELOS Y UNA JOYERÍA, LA NOSTALGIA FORME PARTE DE LA IDENTIDAD LOCAL

El Hong Kong cosmopolita y materialista que hoy conocemos creció a la sombra de Shanghái. Su momento llegó con el Gran Salto Adelante, cuando el miedo y la hambruna impulsaron a más de 142.000 personas a abandonar Shanghái, Chaoshan, Guangdong, Siyi y Ningbo. Los inmigrantes adinerados trasladaron sus negocios a la colonia británica, generaron empleos y desarrollaron la industria, pero el flujo de inmigrantes ilegales que escapaban de la Revolución Cultural causó la esca-

sez de tierra y agua. Ricos o pobres, los inmigrantes en su mayoría veían Hong Kong como un lugar de tránsito y no un destino (Abbas, 1997: 4). *Deseando amar* es un homenaje a aquella comunidad inmigrante: «vivían en un barrio aislado [...]. Dos o tres familias vivían bajo el mismo techo compartiendo no solo la cocina y el baño sino también su privacidad. Quise hacer una película sobre aquellos tiempos» (Tobias, 2001). La generación adulta conservó su dialecto, cocina y costumbres mientras la generación joven seguía la moda, la música y el cine occidentales. Aquellos emigrantes que hicieron su fortuna bajo el dominio británico poco a poco abandonaron el sueño de volver a China. A finales de los años sesenta, Hong Kong ya era uno de los Tigres Asiáticos, y la identidad local empezó a tomar forma. La transición se hace evidente en la película *2046*: al regresar de su exilio voluntario, el protagonista se instala en el Hotel Oriental, un espacio multicultural que representa a Hong Kong cuando ya era una de las ciudades más pobladas del mundo.

Para el año 1970, Hong Kong se había convertido en un centro financiero. Mientras estaba atrapado por las crisis fiscales y los desastres naturales, China aprovechó el momento para discutir los «injustos tratados» de su anexión. Sin voz ni voto a la hora de decidir su futuro, Hong Kong fue devuelto a la República Popular China: la Declaración Conjunta Sino-Británica de 1984 puso fin al dominio colonial, aunque prometía mantener invariables el sistema capitalista y el modo de vida hongkonés durante medio siglo. Siendo la fecha de caducidad el año 2046, no es difícil detectar la ironía detrás del título de la película de Wong. El cineasta afirma que transmitir un mensaje político nunca ha sido su intención (Fernstein, 2004); sin embargo, *2046* plantea cuestiones sobre la búsqueda de identidad, la obsesión con el pasado y el tiempo detenido, que son temas delicados en el período de transición. El protagonista, Chow, está resuelto a alquilar la habitación 2046 porque el número tiene un significado especial para él, y termina enamorándose de las mujeres que ocupan este cuarto: Lulu, Bai Ling y Jingwen. Teo interpreta la relación que Chow mantiene con las mujeres procedentes de la China continental como una alegoría de la reunificación (Teo, 2005: 149), pero la interpretación del mismo director es mucho más prosaica: «El número 2046 le recuerda al pasado y a momentos inolvidables que ha ido tratando de repetir. Su amor por Su Li-zhen ensombrece y condena todas sus relaciones»[1]. Hasta escribe novelas de ciencia ficción, tituladas *2046* y *2047*, sobre los pasajeros (basados en sus conocidos) a bordo de un tren con destino al año 2046, un lugar donde nada cambia. Este viaje al futuro pasado se puede interpretar de dos maneras: como un intento nostálgico de «poder viajar tanto en el tiempo como en el espacio» (Boym, 2001: 12) y como un signo del escepticismo con respecto a la promesa de *wushinian bubian*[2]. El protagonista de este subrelato se identifica con facilidad como el alter-ego de Chow[3]. Recordar el pasado le ayuda a enfrentarse al futuro, del mismo modo que la nostalgia colectiva de los hongkoneses es una respuesta emocional ante «el retorno». Ellos lamentan tanto la actual transformación como la futura desaparición de la ciudad que conocen. El Hong Kong de hoy ya no es una colonia, pero tampoco está incorporado a China –volvió al estado de «puerto en el más amplio sentido de la palabra»– (Abbas, 1997: 4).

LOS TEMAS RECURRENTES EN LA FILMOGRAFÍA DE WONG KAR-WAI –NOSTALGIA, DISTANCIAMIENTO REFLEXIVO Y OBSESIÓN CON EL PASADO– ESTÁN RELACIONADOS CON LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD POSCOLONIAL

Los temas recurrentes en la filmografía de Wong Kar-wai —nostalgia, distanciamiento reflexivo y obsesión con el pasado— están relacionados con la formación de la identidad poscolonial. Las

tendencias del cine hongkonés posterior a 1997 son comparables con el reemplazo de la imagen-movimiento en el cine europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Según Deleuze, mientras la imagen-movimiento subordina el flujo narrativo al orden de acciones sensomotrices, la imagen-tiempo presenta una narrativa no lineal donde las situaciones ópticas y sonoras no siguen una lógica clara. Un método relata la historia secuencialmente, el otro conjuga lo real y lo imaginario, recuerdos y fantasías, presente y pasado. La diferencia entre imagen-movimiento e imagen-tiempo es igual a la diferencia entre nostalgia restaurativa y reflexiva, dos términos propuestos por Svetlana Boym. La nostalgia restaurativa busca establecer continuidad con el pasado mediante la reconstrucción, mientras que la nostalgia reflexiva, consciente de la imposibilidad de recuperar el pasado, se conforma con contemplar las ruinas. Para un nostálgico restaurativo, el pasado es un antiguo fresco que debe «pintarse por encima hasta restaurar la "imagen original"»; para un nostálgico reflexivo, este solo se puede reconstruir a partir de «fragmentos dispersos de la memoria» (Boym, 2001: 61). La nostalgia restaurativa contrapone dos líneas de tiempo, pero la nostalgia reflexiva acopla el presente y el pasado al mismo eje temporal.

2046 establece un tiempo cíclico, donde pasado y futuro, recuerdos y fantasías, realidad y ficción se mezclan imperceptiblemente. Saltando de una línea de tiempo a otra, refuerza la conciencia del paso del tiempo: «el orden alterado cambia el significado, y precisamente se aprende más de una narrativa no lineal» (Fernstein, 2004). La cronología disruptiva de *2046* quizás sea la más apropiada para retratar una reflexión interminable sobre las situaciones hipotéticas; a fin de cuentas, los personajes de Wong sienten anhelo no por el pasado irreparable, sino por el futuro que podrían haber tenido si hubieran tomado una elección diferente. Arrepentidos de las oportunidades perdidas, se encuentran en el lugar y el momento que no les corresponde. Sus circunstancias resultan extrañamente familiares: «Hong Kong en los años sesenta vivía del "tiempo prestado" [...], una extraña sensación de inquietud se apoderó de los hongkoneses en las últimas décadas antes del "retorno" y les hacía vagar sin rumbo fijo» (Teo, 2005: 142). Los personajes de Wong también están inquietos, por eso huyen a otros países: Chow se dirige a Singapur tras la ruptura con Su Li-zhen, y ella lo sigue, pero no se encuentran[4]. Lulu regresa de Filipinas después de haber buscado en vano a su «pájaro sin patas» Yuddy, y Jingwen escapa a Japón para casarse en secreto. Bai Ling, quien al inicio de la película soñaba con pasar la Navidad con Dabao en Singapur, termina allí sola unos años más tarde tras terminar su relación con Chow. Al igual que lo hicieron Bai Ling y Chow, la Araña Negra huye a Singapur para escapar del pasado. Cuando Chow le ofrece volver juntos a Hong Kong, ella decide quedarse. Su despedida, filmada irónicamente en el mismo lugar donde se separaron Chow y Su, concluye con un beso apasionado que reivindica la falta de intimidad física en *Deseando amar*. Hace que Chow se dé cuenta de que sus sentimientos por esta mujer realmente eran dirigidos a la otra Su Li-zhen, que él estuvo buscando «la repetición de lo irrepetible» (Boym, 2001: 17).

2046 está llena de alusiones a *Deseando amar*. Las dos películas se filmaron casi al mismo tiempo a lo largo de quince meses y podrían haber terminado siendo una sola pieza. Los protagonistas de *Deseando amar* reaparecen en *2046*, pero los encontramos cambiados: Chow parece un vagabundo solitario, el prototipo masculino del cine de Hong Kong de los años sesenta, y Su es reducida a «una sombra del pasado»[5]. Tony Leung recuerda la confusión que se produjo: «en el primer día, Kar-wai me dijo que quería que yo interpretara al mismo personaje, pero esta vez como un mujeriego y cínico [...]. Estaba tratando de mostrar un Chow diferente, pero las cosas me recordaban a *Deseando amar*. Las escenas, el número de la habitación, todo» (Keefe, 2012). Desde luego, *2046* explora las mismas localizaciones y situaciones. Los temas, ac-

ciones y escenografía recurrentes indican tanto la intertextualidad entre *2046* y *Deseando amar* como las referencias a películas anteriores de Wong Kar-wai. A nivel narrativo, este tipo de auto-referencias transmite la «desesperación por recuperar, cambiar u olvidar el pasado» (Brunette, 2005: 105).

TEMAS, ACCIONES Y ESCENOGRAFÍA RECURRENTES INDICAN TANTO LA INTERTEXTUALIDAD ENTRE *2046* Y *DESEANDO AMAR* COMO LAS REFERENCIAS A PELÍCULAS ANTERIORES DE WONG KAR-WAI

En *Deseando amar* y *2046*, Wong aplica el lenguaje artístico posmoderno: transmite el pasado mediante «la connotación estilística» (Jameson, 1991: 19), a través de las imágenes de la época que «vuelven la nostalgia visualmente irresistible» (Carvalho, 2009: 156). Los artefactos culturales y objetos cotidianos que aparecen en la pantalla invitan a un fascinante viaje al pasado (Chow, 2002: 646). «Aquella comunidad ha desaparecido sin dejar vestigios, como si fuese un sueño», lamenta el director[6]. Su antigua casa ahora es un restaurante italiano, la cafetería donde escribió sus primeros guiones es una joyería, y el restaurante Goldfinch que sale en ambas películas cerró sus puertas en 2015. Debido a los altos precios de alquiler y la constante transformación urbana, el verdadero Hong Kong desaparece cuanto más rápido evoluciona; se vuelve un «lugar de *déjà disparu*» (Abbas, 1997: 48). En un intento de preservar el patrimonio cultural de su época favorita (Lalanne et al., 1997: 88), Wong contrata a varios locutores de radio que trabajaban en los años sesenta para grabar la banda sonora de *Deseando amar* (Chow, 2002: 646) y alude a las novelas que eran populares durante su infancia en *2046*. Es preciso insistir en la importancia que tiene la música en la obra de Wong Kar-wai. El uso innovador de la banda sonora es un dato relevante para nuestro análisis, ya que el melodrama, por definición, es un género compuesto de música y acción. La banda sonora de *Deseando amar* incluye tanto la música instrumental (la versión de *Yumeji Theme* de Shigeru Umebayashi) como famosos boleros (*Aquellos ojos verdes, Te quiero, Dijiste* y *Quizás, quizás quizás*), y la banda sonora de *2046* alterna la música instrumental y ritmos latinos con arias de ópera (*Norma* e *Il Pirata* de Bellini). En ambas películas, el uso de canciones en español permite transmitir el hedonismo que dominaba la vida nocturna en el Hong Kong de los años sesenta, mientras que la letra y el significado de las canciones orientan la interpretación de la narrativa.

Aquellos ojos verdes fue el primer bolero en alcanzar fama internacional. Fue escrito por Nilo Menéndez, un joven cubano aspirante a pianista, y su amigo, poeta y cantante Adolfo Utrera, en 1929. Menéndez confesó que la canción fue dedicada a la hermana de Adolfo, Conchita: ambos se conocieron en Nueva York, poco después Conchita regresó a Cuba y nunca volvieron a encontrarse (Román, 2015: 20). El único legado de su amor fue popularizado por Xavier Cugat, un músico catalán criado en La Habana, cuyas versiones de *Siboney* y *Perfidia* suenan en *2046*. En *Deseando amar*, Wong prefirió utilizar la versión de Nat King Cole, grabada en 1959. Era muy popular en la radio, al igual que la versión de *Siboney* grabada por Connie Francis en 1960. Originalmente escrita por Ernesto Lecuona para una de sus obras escénicas, *Siboney* se convirtió en un éxito de la noche a la mañana (Jacobson, 1982: 32); su contexto original, sin embargo, puede resultar relevante para comprender la función de esta canción en *2046*. Fue escrita en 1929, durante la segunda gira internacional de Lecuona. Él extrañaba su país y compuso una canción nostálgica (Román, 2015: 13). Hasta el día de hoy, los hispanos llaman a Cuba «Ciboney», refiriéndose a los pueblos indígenas. La primera tribu en alcanzar Cuba, hace más de cinco mil años, y la más poblada antes de la conquista, llegó a extinguirse en el siglo XVI (Simons, 1996: 67). Su desaparición es un ejemplo

admonitorio de la colonización pero, no obstante, los habitantes de Hong Kong temen más el proceso inverso. A medida que se acerca la fecha límite, la ciudad se siente más identificada con Shanghái, cuyo pasado puede predecir el futuro de Hong Kong[7]. Abbas observa que «[a]mbas ciudades fueron construidas por el colonialismo occidental después de las Guerras del Opio [...]. Parece que estaban relacionadas desde el inicio, lo que nos permite a veces leer lo tácito en la historia de una ciudad a través de la historia de otra» (Abbas, 2000: 773). Curiosamente, una de las pocas canciones chinas que suenan en *Deseando amar*, *Hua Yang De Nianhua* («Los años dorados»)[8], es un lamento por la época dorada de Shanghái[9]. La cantante, Zhou Xuan, también era una actriz legendaria y la encarnación del esplendor de los años treinta.

En este punto conviene mencionar la nostalgia que Wong siente por su ciudad natal. Habiéndose mudado a Hong Kong a los cinco años, lo que recuerda mejor de los años sesenta es la comunidad shanghainesa del barrio Tsim Sha Tsui: «En aquellos días, los originarios de Shanghái no se llevaban muy bien con la gente local. En las décadas de 1930 y 1940, Shanghái ya era tan moderna que el Hong Kong de los años cincuenta les parecía bastante primitivo. Al principio los exiliados vivían en un barrio aislado, tratando de construir la pequeña Shanghái con su propia música y cines» (Fuller, 2001: 96). La meticulosa restauración de los objetos cotidianos, rituales y vestimenta de la Shanghái de los años treinta –disfrazados del Hong Kong de los años sesenta– en las películas de Wong Kar-wai «promueve una mirada al pasado y, como este se hace ver tan bello y elusivo, también promueve la nostalgia» (Chow, 2002: 651). Efectivamente, cuando *Deseando amar* se estrenó en China, «casi todos la veían como una historia que sucedió en la Shanghái de antaño [...]. Detalles como los elegantes vestidos, cigarrillos de hombre, pasillos estrechos y canciones de la radio [...] hacen que esta película parezca un típico melodrama ambientado en Shanghái y filmado en Hong Kong» (Cui, 2007: 38).

El diseño de vestuario, creado en ambas películas por William Chang, el colaborador más frecuente de Wong Kar-wai[10], es tan importante como la banda sonora para representar el espíritu de la época. El vestuario cuenta con una amplia gama de *cheongsams*. Conocido en la moda occidental por su nombre cantonés, en China se conoce como *qipao*. Como indica el nombre[11], el *qipao* debe haberse originado durante la dinastía Qing. Al inicio tenía forma rectangular y manga larga, cubriendo todo el cuerpo excepto la cara y las manos. Llevar prendas ajustadas contradecía la etiqueta china, por lo que el *qipao* tampoco era ajustado hasta que eso se puso de moda en los años veinte. En los calendarios más representativos de la década figuran jovencitas en *qipao* jugando al golf, bailando y tomando Coca-Cola. Durante la misma década, en apoyo al movimiento del Treinta de Mayo, las mujeres chinas adoptaron el *qipao* como símbolo de la igualdad de género (Clark, 2000: 7-9). Durante los años treinta, el *qipao* llegó a asociarse con la vida urbana, era lo opuesto al uniforme maoísta de los campesinos. Durante la Segunda Guerra Sino-Japonesa, el *cheongsam* había logrado el estatus de traje nacional. Se debió principalmente a la señora Chiang, la primera dama de China e icono de estilo. Sabía combinar *qipaos* modernos con abrigos occidentales en sus viajes al extranjero, y llevaba modelos sobrios, de colores neutros, de vuelta a China. En su nuevo estatus, el *qipao* fue incorporado en el certamen de belleza Miss Hong Kong[12]. La ganadora de la edición de 1966 también se puso un *cheongsam* para el Miss Universo del mismo año, representando a la etnia Han.

Mientras que la China continental permanecía aislada del resto del mundo, Hong Kong había desarrollado una cooperación mutuamente beneficiosa con Occidente. Para la década de 1950, el *qipao* había adoptado la silueta reloj de arena, pero conservó varios elementos reconocibles, como el cierre diagonal, el cuello Mao y los botones de rana. A las mujeres occidentales les fascinaba el *qipao*: hasta las grandes estrellas de Hollywood

como Grace Kelly y Elizabeth Taylor aparecieron en público llevando prendas que imitaban el *cheongsam*. A las hongkonesas les encantaba emparejar el *qipao* con prendas y accesorios occidentales: americanas, chaquetas de punto, medias, tacones y abrigos de piel (Xie en Yang, 2007: 35). *Qipaos* en tejido de seda brocado, con bordados y abertura en el frente se reservaban para las más atrevidas, las prostitutas de los barrios Wan Chai y Tsim Sha Tsui. Los vestidos que lucen Bai Ling y Lulu en *2046* tenían como referente los icónicos *qipaos* diseñados por Phyllis Dalton para *El mundo de Suzie Wong* (The World of Suzie Wong, Richard Quine, 1960). Wong Kar-wai conocía bien la trama y los personajes en la vida real[13], y probablemente basó la historia de Bai Ling en este melodrama hollywoodiense donde la protagonista también es una prostituta que se enamora de su vecino artista y le ofrece sus servicios gratuitamente. Tanto Suzie como Bai Ling se reconocen por diseños sensuales, pero durante la misma década estaban de moda los *qipaos* de uso diario, como aquellos que Su Li-zhen lleva en *Deseando amar*. Damas de la clase media preferían vestidos de algodón, pero las mujeres de clase alta encargaban *qipaos* a medida; eran vestidos de tela escocesa, encaje o seda, muchas veces con estampado floral o geométrico (Clark, 2000: 15). Los *qipaos* ajustados eran más difíciles de fabricar, ya que el sastre tenía que tomar veinticuatro medidas, coser los botones y el cuello a mano y, por último, planchar la tela con mucho cuidado para darle forma. La elaboración minuciosa de un *qipao* es capturada por Wong en su cortometraje *La mano* (Eros: The Hand, 2004), filmado durante la pausa entre el rodaje de *2046* y *Deseando amar*.

Los altos costes de fabricación y cierta incomodidad hicieron que el *qipao* se asociara con la burguesía urbana y se convirtiera en una prenda tabú después de la Revolución Cultural. La campaña maoísta de 1966 animaba a destruir las «Cuatro cosas viejas»: prendas extravagantes que estaban destinadas a ser quemadas como símbolos de la cultura feudal. El *qipao* logró recuperar el estatus de traje nacional veinte años más tarde (Finnane, 2008: 268), y desde que China volvió a abrir sus fronteras no para de inspirar a las casas de alta costura como Ungaro, Dior, Yves Saint Laurent, Oscar de la Renta, Christian Lacroix, Prada, John Galliano, Tom Ford y Louis Vuitton. La fiebre por el *qipao* alcanzó su apogeo en la década de 2000, debido principalmente a las películas *Deseando amar*, *2046* y *Deseo, peligro* (Se, jie, Ang Lee, 2007). Hoy en día existen escuelas de *qipao*[14] y recorridos temáticos[15], y tanto las celebridades de China como las de Hollywood suelen ponerse el *cheongsam* original o modificado[16]. En *Deseando amar*, los *qipaos* no solo combinan con los interiores[17], sino que también establecen continuidad entre diferentes escenas y películas de Wong Kar-wai. El espectador conecta el *cheongsam* con la imagen de Su Li-zhen y, al observar a Bai Ling —vestida de la misma manera, caminando por las mismas calles—, la percibe como su *doppelgänger*. Otros personajes que llevan el *qipao* en *2046* —Lulu y Su Li-zhen en Singapur— invitan a pensar que todas las mujeres en la vida de Chow han sido simulacros de la misma mujer, y el *cheongsam* por sí mismo llega a ser asociado con el duelo por un amor perdido.

LA PÉRDIDA O AUSENCIA ES EL INGREDIENTE PRINCIPAL DE LA NOSTALGIA

La pérdida o ausencia es el ingrediente principal de la nostalgia. Lo deseado es «perdido al pasado» (Jankélévitch, 1974: 290): solo se desea porque es irrecuperable. El dolor de la pérdida va unido al pensamiento de un regreso imposible: «la nostalgia reflexiva halla placer en la turbia lejanía del pasado y despierta un dolor dulce de sentir remordimiento… En el fondo el nostálgico reflexivo sabe que la pérdida es irrecuperable» (Boym, 2001: 28). Cuando Chow busca alquilar la habitación 2046, empieza a escribir una novela o se reta a conquistar a Bai Ling, su deseo radica en la determinación

LA PELÍCULA DE WONG KAR-WAI CAPTURA EL MIEDO COLECTIVO PERO TAMBIÉN ABOGA POR LA NECESIDAD DE SUPERAR EL ESTANCAMIENTO DEL PERÍODO TRANSITORIO Y PASAR A LA ETAPA SIGUIENTE, HACIA UN FUTURO MÁS ALLÁ DEL AÑO 2046

por alcanzar lo inalcanzable. El incumplimiento de su deseo trae dolor y placer. Él recuerda «para sentirse infeliz» (Barthes, 1978: 217), no para aprender de errores pasados, y así demuestra que 2046 es un destino deseable solo desde lejos.

El epílogo de *Deseando amar* muestra claramente que la pérdida provoca nostalgia: «Él recuerda esa época pasada. Como si mirase a través de un cristal cubierto de polvo, el pasado es algo que él puede ver, pero no tocar. Si solo pudiese romper el cristal y traerlo de vuelta»[18]. Wong siente nostalgia por un mundo reducido a unos pocos vestigios. No es casualidad que la última escena de la película se sitúe en Angkor Wat, contra el telón de fondo de la antigua ruina hinduista. Las ruinas recuerdan no solo el pasado y el presente que no llegó a existir, sino también el futuro, cuando los mismos observadores pasarán a la historia. Una vez completada la transición, el Hong Kong de hoy se convertirá en ruinas. Pero en vez de tratar de recuperar la gloria del pasado, «lo que Wong realmente está diciendo a su público hongkonés es que aprovechen la oportunidad para reflexionar sobre ellos mismos y su historia con el fin de estar preparados para afrontar los grandes cambios que vendrán después de 2046» (Teo, 2005: 142). En la última escena de *2046*, Chow abandona a Bai Ling porque, a pesar del indiscutible encanto del viejo Hong Kong que ella simboliza, él debe poner fin a su juego de tiempo prestado. Él se mete en un taxi «rumbo a un futuro somnoliento a través de la insondable noche…»[19]. El último encuadre de la película replica al de *Deseando amar*, solo que, esta vez, el mismo agujero para guardar secretos tiene un aspecto siniestro. En la tradición del género *wenyi*, no hay final feliz. «Hace unos años tenía un final feliz al alcance de la mano, pero lo dejé escapar», confiesa Chow cuando no logra acabar su novela con una nota alta, como le pidió Jingwen. Parece que Hong Kong también perdió la fe en el futuro hace años, en 1984, cuando no tuvo sitio en la mesa de negociación. Veinte años después del «retorno» que los había afectado tanto política y económicamente como psicológicamente, los ciudadanos de Hong Kong se consideran «una comunidad en peligro» (Loud en Tam, 2017). El nuevo gobierno es más bien una réplica del viejo sistema colonial, una recolonización desprovista de la libertad de expresión; el hecho que lleva a muchos hongkoneses a pensar que la independencia sería su «única salida para el futuro» (ibíd.). Wong Kar-wai captura este afán de escapismo a través de la metáfora de un viaje «hacia adelante en el tiempo pero hacia atrás en el espacio» (Yue, 2004: 226). Nostálgicos no tanto por sus años dorados como por las «visiones del futuro que se han vuelto obsoletas» (Boym, 2001: 13), los personajes de Wong, al igual que los ciudadanos de Hong Kong, se encuentran atrapados en un lugar donde nada cambia. Es una sociedad en crisis, insegura de su identidad y su destino. La película de Wong Kar-wai captura el miedo colectivo pero también aboga por la necesidad de superar el estancamiento del período transitorio y pasar a la etapa siguiente, hacia un futuro más allá del año 2046. ■

NOTAS

1 Cita tomada de la entrevista especial del DVD de *2046*.

2 五十年不變 quiere decir «permanecer sin cambios por cincuenta años».

3 Muchos comentarios de Tak hacen referencia a *Deseando amar*: «Ese día, hace seis años [en 1962], un arcoíris apareció en mi corazón. Ahí sigue, como una llama encendida dentro de mí. Pero ¿qué sientes tú por mí realmente? ¿Es como un arcoíris después de la lluvia? ¿O ese arcoíris se esfumó hace mucho tiempo?».

4 El otro final de *Deseando amar* contiene una escena de reencuentro en Camboya: Su Li-zhen acompaña a su marido en un viaje de negocios y Chow está de camino a Vietnam. «Búscame si pasas por ahí», dice él medio en broma. Al despedirse, no puede evitar preguntar: «¿Alguna vez me llamaste?». Su responde: «No me acuerdo». Ella se aleja, Chow la sigue con una mirada triste. El siguiente encuadre muestra a un joven monje sentado en la galería superior. Parece estar observando cómo Chow deposita un objeto en forma de corazón dentro de un agujero en la pared. Chow cubre el agujero con las manos y empieza a susurrar. Por tanto, *La reunión secreta en Angkor Wat* conecta el último reencuentro de los protagonistas de *Deseando amar* con el *leitmotiv* de «secretos guardados» de *2046* y, asimismo, justifica la dramática transformación de Chow.

5 Cita tomada de la entrevista «Wong Kar-wai on *2046*» para *Channel Four*. Recuperado de http://www.film4.com/special-features/interviews/interview-wong-kar-wai-on-2046.html

6 Cita tomada de la entrevista especial del DVD de *Deseando amar*.

7 Durante una década después del «retorno», los programas de televisión y películas ambientados en la Shanghái de los años treinta tuvieron gran éxito entre el público hongkonés (Lee, 1999: 219).

8 El título de la canción es también el título original de la película *Deseando amar*.

9 El uso diegético de *Hua yang de nianhua* en una secuencia con los protagonistas, separados por la pared, escuchando el mismo programa de radio, indica «un complejo juego de la proximidad, distancia y conexión» (Tse, 2014: 43). La canción termina a la vez que suena el teléfono en la oficina de Su Li-zhen. Chow pregunta: «Si hay un boleto extra, ¿vendrás conmigo?». En la siguiente escena, mientras suena *Quizás, quizás, quizás* de Nat King Cole, vemos a Chow saliendo de la habitación 2046 y, luego, a Su llegando allí, cuando ya es demasiado tarde. No se encuentran por segunda vez cuando ella viaja a Singapur de incógnito, llega a la habitación de Chow y no se atreve a verlo en persona. Cuando Su se va, *Quizás, quizás, quizás* suena de nuevo.

10 William Chang Suk Ping es el responsable del diseño de producción, vestuario y montaje de todas las películas de Wong Kar-wai.

11 El nombre *qipao* se compone de dos palabras: 旗 [qi], «bandera», y 袍 [pao], «túnica»; alude a las Ocho Banderas de la dinastía Qing (Yang, 2007: 20).

12 Maggie Cheung fue descubierta durante el certamen de belleza de Miss Hong Kong con tan solo dieciocho años. Resulta difícil creer que haya quedado segunda (Lau, 2010).

13 Wong explica: «Tras la mudanza a Hong Kong, me establecí en Tsim Sha Tsui, el barrio frecuentado por chicas que se conocían generalmente como Suzie Wong; trabajaban en los bares entreteniendo a los marineros» (Lalanne, 1997: 84).

14 Wang Weiyu abrió el Shanghai Cheongsam Salon en 2007. En su escuela, enseña a las mujeres cómo elegir el vestido adecuado, caminar, bailar y sentarse en el *qipao* (Trouillaud, 2010).

15 Ofrecido por Newman Tours, este recorrido explora los orígenes y el cambiante estatus del *qipao* entre las visitas al Museo de Shanghái, Hotel Jinjiang, Teatro Cathay y a uno de los sastres más respetados de la ciudad.

16 Nicole Kidman, Jessica Chastain, Céline Dion y Madonna son algunos ejemplos.

17 Los *qipaos* con estampado de flores que Su lleva al inicio y en las últimas escenas de la película hacen juego con las cortinas. En otras ocasiones, los estampados geométricos combinan con los interiores, y el *qipao* rojo que aparece en los carteles de la película tiene un gran simbolismo para la escena eliminada (de la consumación carnal, que Wong prefirió no mostrar).

18 Es una cita tomada de *Intersection*, un relato de Liu Yichnag ambientado en el Hong Kong de los años setenta.

19 El epílogo procede de *The Drunkard* (Liu Yichang, 1963), la primera novela de la literatura china en aplicar la técnica narrativa del flujo de conciencia.

REFERENCIAS

Abbas, A. (2000). Cosmopolitan De-scriptions: Shanghai and Hong Kong. *Public Culture,* 12(3), 769-786.

— (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Adelman, H., Barkan, E. (2011). *No Return, No Refuge: Rites and Rights in Minority Repatriation*. Nueva York: Columbia University Press.

Banks, J. (2011). *Journal of the Right Hon. Sir Joseph Banks Bart., K.B., P.R.S.: During Captain Cook's First Voyage in HMS* Endeavour *in 1768-71*. Cambridge University Press.

Barthes, R. (1978). *A Lover's Discourse*. Nueva York: Hill and Wang.

Battesti, M. (2016). Nostalgia in the Army (17th-19th Centuries). *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, 38, 132-143.

Bettinson, G. (2015). *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*. Hong Kong University Press.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.

Brunette, P. (2005). *Wong Kar-Wai*. University of Illinois Press.

Camhi, L. (2001, Enero 28). Setting His Tale of Love Found in a City Long Lost. *The New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/2001/01/28/movies/film-setting-his-tale-of-love-found-in-a-city-long-lost.html

Carvalho, L. (2009). *The Ambivalent Identity of Wong Kar-wai's Cinema*. Tesis Doctoral. University of Montreal.

Chow, R. (2002). Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai. *New Literary History*, 33(4), 639-654.

Clark, H. (2000). *The cheongsam*. Oxford University Press.

Cross, G. (2015). *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. Columbia University Press.

Cui, M. (2007). *The Cinema of Wong Kar Wai: Chinese and Western Culture Differences in Narrative Cinemas*. University of Bedfordshire.

Daruvala, S. (2007). The Aesthetics and Moral Politics of Fei Mu's Spring in a Small Town. *Journal of Chinese Cinema*, 1(3), 169-185.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eberstein, B. (1990). The Rise of Modern Chinese Drama. En B. Eberstein (ed.), *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949: Vol. 4, The Drama* (pp. 3-46). Leiden: Brill.

Fernstein, H. (2004, Septiembre 21). It Was Like Being in Jail. *The Guardian*. Recuperado de https://www.theguardian.com/film/2004/sep/21/londonfilmfestival2004.londonfilmfestival.html

Finnane, A. (2008). *Changing Clothes in China: Fashion, History, Nation*. Nueva York: Columbia University Press.

Fritzsche, P. (2002). How Nostalgia Narrates Modernity. En A. Confino and P. Fritzsche (eds.), *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture* (pp. 62-85). University of Illinois Press.

Frost, I. (1938). Homesickness and Immigrant Psychoses: Austrian and German Domestic Servants the Basis of Study. *Journal of Mental Science*, 84, 801-847.

Fuller, G. (2001). Giving Muscle to the Imaginary. *Interview*, 31(2), 96.

Goodman, K. «Uncertain disease»: The Science of Nostalgia. *Hektoen International, A Journal of Medical Humanities*. Recuperado de http://hekint.org/index.php/past-issues?id=1294

Hofer, J. (1934). Dissertatio medica de nostalgia. *Bulletin of the History of Medicine*, 2, 376-391.

Homero (1998). *The Odyssey*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Illbruck, H. (2012). *Nostalgia. Origins and Ends of an Unenlightened Disease*. Evanston: Northwestern University Press.

Jacobson, G. C. (1982). *The Life and Music of Ernesto Lecuona*. Tesis Doctoral. University of Florida.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Post Contemporary Interventions*. Durham: Duke University Press.

Jankélévitch, V. (1974). *L'Irréversible et la nostalgie*. París: Flammarion.

Keefe, T. (2012, Noviembre 30). Tony Leung and *2046*. *The Hollywood Interview*. Recuperado de http://thehollywoodinterview.blogspot.com.es/2010/01/tony-leung-and-2046-hollywood-interview.html

Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1964). *Saturn and Melancholy*. Nueva York: Basic Books.

Lalanne, J. M., Abbas, A., Ngai, J. (1997). *Wong Kar-wai*. París: Dis Voir.

Lau, J. (2010, Agosto 30). History of a Dress, Chinese Style. *The New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/2010/08/31/fashion/31iht-FDRESS.html

Lee, C. (2008), «We'll Always Have Hong Kong»: Uncanny Spaces and Disappearing Memories in the Films of Wong Kar Wai. En C. Lee (ed.), *Violating Time: History, Memory and Nostalgia in Cinema*. Nueva York: Continuum.

Lee, L. O. (1999). *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945*. Harvard University Press.

Lee, V. (2009). *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*. Palgrave Macmillan.

Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press.

Lynch, A., Strauss, M. D. (2015). *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopaedia*. Nueva York: Rowman & Littlefield.

Montmayeur, Y. *In the Mood for Doyle* (2007). Youtube video, Cinephilia and Beyond. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8tqmBHZGx04

Qipao Tour Preparation. Newman Tours. Recuperado de http://www.newmantours.com/Qipao_Tour_Preparation.html

Román, M. (2015). *Bolero de amor. Historias de la canción romántica*. Millenio.

Simons, G. (1996). *Cuba: From Conquistador to Castro*. Londres: Macmillan Press.

Starobinski, J. (1966). The Idea of Nostalgia. *Diogenes,* 54, 81-103.

Tam, M. (2017, Julio 8). Hong Kong Students See Independence as the Only Way out for Future of Hong Kong Following Beijing's Disavowal of Sino-British Joint Declaration. *Hong Kong Local Press*. Recuperado de http://www.localpresshk.com/2017/07/hong-kong-students-see-independence-as-the-only-way-out-for-future-of-hong-kong-following-beijings-disavowal-of-sino-british-joint-declaration.html

Teo, S. (2006). Chinese Melodrama: The Wenyi Genre. En L. Badley, R. B. Palmer, S. J. Schneider (eds.), *Traditions in World Cinema* (pp. 203-212). Edinburgh University Press.

— (2005). *Wong Kar-wai: Auteur of Time*. Londres: British Film Institute.

Tobias, S. (2001, Febrero 28). Wong Kar-wai interview. *A. V. Club*. Recuperado de http://www.avclub.com/article/wong-kar-wai-13700

Trouillaud, P. (2010, Febrero 2). Shanghai women revisit *In the Mood for Love*. *The Telegraph*. Recuperado de http://www.telegraph.co.uk/expat/expatnews/7138842/Shanghai-women-revisit-In-the-Mood-for-Love.html

Tse, G. (2014). Paratex, Liu Yi-chang and Nostalgia in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*. *Nostalgia*, Society of Comparative Literature, Session 2013-2014, 32-47.

Wang, D. D. (2013). A Spring That Brought Eternal Regret: Fei Mu, Mei Lanfang, and the Poetics of Screening China. En D. D. Wang, *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis* (pp. 271-310). Nueva York: Columbia University Press.

Wilde, O. (2007). *The Collected Works of Oscar Wilde*. Londres: Wordsworth Editions.

Wong, K., Powers, J. (2016). *WKW: The Cinema of Wong Kar Wai*. Rizzoli.

Yang, C. C. (2007). *The meanings of qipao as traditional dress: Chinese and Taiwanese perspectives*. Tesis Doctoral. Iowa State University.

Yeh, E. (2012). Wenyi and the Branding of Early Chinese Film. *Journal of Chinese Cinemas*, 6(1), 65-94.

— (2009). Pitfalls of Cross-Cultural Analysis: Chinese Wenyi Film and Melodrama. *Asian Journal of Communication*, 19(4), 438-452.

— (2006). *Innovation or Recycling? Mandarin Classics and the Return of the Wenyi Tradition*. Manuscrito. Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies.

Yeh, E. Y., Hu, L. W. (2007). *Transcultural Sounds: Music, Identity and the Cinema of Wong Kar-wai*. Tesis doctoral. Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies.

Yue, A. (2004). Migration-as-Transition: Pre-Post-1997 Hong Kong Culture in Clara Law's Autumn Moon. En E. Cheung, C. Yiu-wai (eds.), *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema* (pp. 224-246). Oxford University Press.

Yi-chang, L. (1988). Intersection. *Renditions*, 29/30, 84-101.

Zhang, Y. (1999). Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai. En Y. Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943* (pp. 3-26). Stanford University Press.

MÁS ALLÁ DE LA NOSTALGIA POSCOLONIAL: LOS MELODRAMAS *DESEANDO AMAR* Y *2046* DE WONG KAR-WAI

Resumen

El *wenyi pian*, el equivalente chino de melodrama, ha resurgido en el cine de Hong Kong a principios del siglo XXI. En tanto que apela a los sentimientos de la audiencia, es el género más apropiado para contar historias personales en el contexto de una sociedad cambiante. La obra de Wong Kar-wai reviste especial interés para los investigadores del *wenyi pian*. Su mayor éxito hasta la fecha, *Deseando amar* (Fa yeung nin wa, 2000), y su continuación *2046* (2004) revisitan los clásicos de la segunda edad de oro del cine chino. Enriquecen el *wenyi* tradicional con las sensibilidades sociopolíticas del Hong Kong en transición, y reinventan las convenciones del melodrama –la narrativa no lineal, voz en *off*, música y escenografía– para retratar la nostalgia poscolonial.

Palabras clave

Melodrama; nostalgia; Wong Kar-wai; Hong Kong; *Deseando amar*; *2046*.

Autora

Victoria Protsenko (Simferopol, 1989) es doctoranda en la Universitat Pompeu Fabra. Después de haber estudiado filología y comunicación audiovisual (Maestría en Filología Moderna Griega e Inglesa, Maestría en Estudios Chinos, Grado Superior en Producción Audiovisual), investiga el lenguaje cinematográfico y las tendencias nostálgicas en el cine contemporáneo. Sus trabajos han aparecido en la revista Cineforum y en la conferencia "Cine e Historia" de la Università Roma Tre. Contacto: fenty4@gmail.com.

Referencia de este artículo

Protsenko, V. (2017). Más allá de la nostalgia poscolonial: los melodramas *Deseando Amar* y *2046* de Wong Kar-wai. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 83-96.

BEYOND POSTCOLONIAL NOSTALGIA: WONG KAR-WAI'S MELODRAMAS *IN THE MOOD FOR LOVE* AND *2046*

Abstract

Wenyi pian, a Chinese equivalent of melodrama, has been experiencing a revival in Hong Kong cinema at the turn of the twentieth century. As a genre that appeals to the emotions, it is best suited for delivering personal stories set against the backdrop of a changing society. Particularly interesting to the scholars of wenyi is the oeuvre of Wong Kar-wai. His biggest success to date, *In the Mood for Love* (Fa yeung nin wa, 2000), and its sequel, *2046* (idem, 2004), revisit the classics of the Second Golden Age of Chinese cinema and imbue the traditional wenyi with socio-political sensibilities of Hong Kong in the transitional period. This essay explores how these two films appropriate melodramatic tropes – such as subjective narration, non-linear chronology, extensive use of music and props – in order to portray nostalgia.

Key words

Melodrama; Nostalgia; Wong Kar-wai; Hong Kong; *In the Mood for Love; 2046*.

Author

Victoria Protsenko (Simferopol, 1989) is a PhD candidate at the Universitat Pompeu Fabra. Having studied philology and audiovisual communication (Master's Degree in Modern Greek and English Philology, Master's Degree in Chinese Studies, Advanced Course in Audiovisual Production), she now focuses on the cinematic language and nostalgic trends in contemporary film. Her work has appeared in the Cineforum journal and at the 'Cinema and History' conference at the Università Roma Tre. Contact: fenty4@gmail.com.

Article reference

Protsenko, V. (2017). Beyond Postcolonial Nostalgia: Wong Kar-wai's Melodramas *In the Mood for Love* and *2046*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 83-96.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DEL PLANO/CONTRAPLANO AL «CARA A CARA». LA FIGURACIÓN DEL GESTO EN *CAROL*

ARNAU VILARÓ MONCASÍ

«Para mí, todo gira alrededor de la subjetividad, y esta hace que la forma de la historia de amor sea una experiencia única y universal en el cine», declara Todd Haynes en *Cahiers du cinéma* tras el estreno de *Carol* (Todd Haynes, 2015). Como en el resto de la obra del director californiano, *Carol* aborda la cuestión del sujeto desde la diferencia, marcada aquí por el deseo entre dos mujeres de distinta edad y clase social, ciudadanas de Nueva York en los años cincuenta. Pero, como anuncia Haynes en la misma entrevista, la subjetividad viene planteada por un deseo articulado desde la relación entre la mirada de Carol (Cate Blanchett) y la de Therese (Rooney Mara), y en la que «no se trata de una demostración de subjetividad, recurriendo a planos subjetivos de ambas, sino que *observamos* esta subjetividad, y sin embargo permanecemos extremadamente conscientes de quién mira a quién, y quién es mirado» (Elliot, 2015: 18).

De esta manera, Todd Haynes plantea un cambio de punto de vista respecto al texto original que Patricia Highsmith publicó en 1951. Inspirándose sobre todo en la doble estructura de *Breve encuentro* (Brief Encounter, David Lean, Noël Coward, 1945), el cambio en el punto de vista obedece a la necesidad de un lenguaje fílmico distinto al literario: porque, en el film, la historia de amor no se articula desde el yo únicamente, sino en la relación entre dos miradas, desde un plano/contraplano. Así pues, mientras que el texto de Highsmith se centraba enteramente en la mirada de Therese, Haynes decide pasar al otro lado de la cámara y seguir, también, la mirada de Carol. Ese cruce de miradas plantea dos subjetividades, pero no solamente, también habla de un deseo que se sabe imposible, que viene forjado por la contradicción de una confesión de amor y su decisión moral, de algo íntimo e invivible que exige una distancia si se quiere conservar para siempre, como las fotos que Therese tomó de Carol y que revela para mirarlas, pero sobre todo para guardarlas —para esconderlas— poco después. El plano/contraplano

aparecerá no solo como la figura de dos puntos de vista, sino de la contradicción del deseo que une a ambas heroínas, desarrollándose como motor de acción que tiene por vocación un encuentro que solo puede materializarse como abandono. ¿Cómo pensar el alejamiento, el rechazo o la separación como intercambio, como conservación, como el lugar más íntimo? ¿En qué medida esta contradicción habla de la subjetividad y de la representación del deseo? ¿Cuál es el vínculo que traza Haynes respecto a la tradición del melodrama y qué es lo que propone a partir de esta tradición?

Desearse en la distancia y aproximarse desde la misma separación. La aventura de *Carol* venía anunciada ya por el final de *Lejos del cielo* (Far From Heaven, Todd Haynes, 2001), cuando, queriendo llegar al melodrama de Douglas Sirk, Haynes traduce el encuentro entre el jardinero y la heroína de *Sólo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955) en un alejamiento entre ellos y un abandono abierto a un posible reencuentro futuro. El intervalo entre la mirada de Carol y de Therese responderá a ese movimiento, en el mismo intervalo deberemos buscar la «*observación* de la subjetividad» a la que se refiere Haynes. En concreto, la hipótesis que planteamos aquí es que, al concebir el plano/contraplano como la asunción de la separación respecto al Otro, *Carol* se enfrenta a la tradición del cine clásico cuyo lenguaje, sin embargo, Haynes defiende por su poder expresivo, universal, emocional. Más exactamente, el cineasta entiende que el plano/contraplano encarna, como en el cine de Hollywood y en el melodrama en particular, la expresión del deseo, su viaje y su culminación. De acuerdo con la definición que propone Jean-Loup Bourget del melodrama, tanto en *Lejos del cielo* como en *Carol*, aparece «un personaje de víctima (a menudo una mujer o un niño)» mediante «un tratamiento que pone el acento en lo patético y la sentimentalidad (haciendo partícipe al espectador, al menos en apariencia, del punto de vista de la víctima)» (1985: 12-13). En efecto, Haynes se sirve de los motivos, iconos y elementos estéticos y narrativos característicos del género: la mujer y el rostro en la ventana, el encuentro y el desencuentro amoroso, el vestuario, el restaurante de lujo, la importancia del gesto, la música, el color o los movimientos de cámara circulares y centrífugos. Pero hay al menos dos elementos de los que se aleja Haynes que explican su postura frente al cine clásico y que el mismo cineasta anuncia de la siguiente manera: «Tomo esos géneros y puntos de identificación, y los abstraigo, los complico y busco algo que al mismo tiempo te obligue a verlos» (Lechón, 2000: 59). Por un lado, a nivel narrativo, Haynes vuelve explícito lo que en el melodrama hollywoodiense se mostraba implícito: he aquí, como señala Christian Viviani, lo que transforma Haynes en *Lejos del cielo* respecto al film de Sirk, en el que la figura del jardinero no encarna solo un conflicto de clase, sino también de raza y, de la misma manera, sustituye la ausencia del amor de un marido difunto por la ausencia de deseo de un marido homosexual; en *Carol*, sigue Viviani, la aproximación es más directa: «El contenido transgresivo de la relación homosexual es plenamente asumido desde el principio y la armonía de la forma se instala con fuerza en nuestros hábitos narrativos» (2015: 15). Por otro lado, hay también una concienciación que toma lugar desde el montaje. Mientras que, siguiendo con el argumento de Bourget, en el melodrama clásico de Hollywood el montaje «se caracteriza por su tendencia a la "invisibilidad": existe y hace "respirar" el film, pero de manera que el espectador, lo más a menudo, no debe tener conciencia de ello» (1985: 220), en *Carol*, en cambio, siguiendo la tradición del cine moderno, tomamos conciencia del corte, de lo que existe entre una imagen y la otra, pues como anunciábamos, es en la conciencia de la separación entre Therese y Carol que se despliega el deseo, la mirada y el gesto. En este sentido, no es mediante el encadenamiento entre las imágenes, en el paso de una imagen a la otra —así como Gilles Deleuze definió la imagen-movimiento— que el plano/contraplano debería pensarse, sino desde

la concienciación de dos miradas en las que una no impone un discurso a la otra y las imágenes no definen, por lo tanto, una lectura para el espectador. Como veremos a partir de los estudios de Núria Bou, el cine del Hollywood clásico tomó el deseo como el motor de la correspondencia entre dos miradas, como lo que une el plano y el contraplano. Heredero también del cine moderno, Haynes introduce a este fenómeno la temporalidad durante la cual un sujeto mira al otro; el espacio se crea entonces en la suspensión de la mirada, en la conciencia de dos miradas separadas. Se trata, por un lado, de un encuentro más próximo al que Robert Bresson definió como el propio del rodaje y mediante el cual podríamos definir todo un cine de la modernidad: «rodar es ir a un encuentro; no hay nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti» (Bresson, 1975: 104). Y, por otro lado, de un encuentro que no emerge desde la imagen misma, sino desde la relación entre las imágenes, esto es, de un cine consciente de su escritura. Giorgio Agamben entendió esta relación como gesto, pues para él «el cine tiene como elemento el gesto y no la imagen» (1991: 31).

En suma, el siguiente artículo quiere dar a ver cómo el gesto erótico del film tiene lugar bajo un principio de relación —como montaje— y sujeto a un lugar secreto y esperado al mismo tiempo —como observación—. Carol expresa el devenir de este gesto en la carta con la que abandona a Therese: «Nuestras vidas están puestas delante nuestro como un amanecer perpetuo. Pero hasta entonces, no puede haber contacto entre nosotras»[1]. Las imágenes hablarán desde la misma esperanza en el amor, desde ese «hasta entonces» y la espera del reencuentro que, ya creado —quizás por eso Haynes mostrará dos veces el reencuentro después de la separación—, solo puede rechazarse para convertirse en un deseo siempre naciente, un «amanecer perpetuo». El artículo se adentra en el devenir de este gesto y para ello propone una lectura del plano/contraplano como el «cara a cara» mediante el cual Emmanuel Levinas entiende la esencia del ser desde la relación con el Otro y en la que este se presenta como infinito y significante bajo la mirada del Yo. Los términos que maneja el autor de *Totalidad e infinito* (2012) —el deseo, la mirada, el rostro, la separación, la caricia— se despliegan en imágenes a lo largo de *Carol* y proponen una lógica figurativa que renueva las formas del cine clásico.

EL ROSTRO, INFINITO Y SIGNIFICANTE

El plano/contraplano marca el inicio y el final de *Carol*. El film arranca con el encuentro de Therese y Carol en el Hotel Ritz y no tardamos en darnos cuenta de que más bien se trata de un reencuentro, lo que anuncia que estamos frente a una historia marcada por su final, por su ruptura, o por la historia de una separación. En este *primer reencuentro*, las heroínas están alrededor de una mesa, las vemos desde un plano lejano, es el punto de vista del amigo de Therese, un secundario en una historia de dos mujeres. El muchacho llama a The-

Figura 1. Plano/contraplano: en el *primer* y el *segundo reencuentro*

rese, que está de espaldas, y el encuentro entre las dos acaba aquí. Algo pasó entre ellas; la mano de Carol sobre el hombro de Therese antes de irse no parece indicar un gesto de consuelo, un saludo afectuoso o un despido, se trata de la expresión de algo todavía no superado, de una tensión erótica indecible. Al final del film, Haynes nos sitúa frente a la misma escena, pero, esta vez, la imagen con la que termina el encuentro acabará sobre el plano de Therese: nos muestra el contraplano.

Este plano/contraplano, separado por el flashback de casi todo el film, no solo explica el cambio de punto de vista que tiene lugar en la película y que, como vimos, no estaba en el relato de Highsmith —primero estamos con Therese, después, con Carol—, sino que también anuncia que todo el film responde a este reencuentro, que todo lo que vimos se desarrolla *entre* este reencuentro: pues la historia que veremos entre este plano y este contraplano pasa, en términos de Merleau-Ponty, por el «entrelazo» o el «quiasmo» entre dos miradas, cada una deseante y deseada, creadora y sujeta al universo de la otra (1966: 163-175). Todo el film, en definitiva, será un camino a través de este reencuentro, como un primer encuentro destinado a no consumarse nunca.

La segunda vez que asistimos al restaurante, Haynes muestra ese espesor que las separa desde, precisamente, un cercano plano/contraplano, cuando asistimos a la conversación que la primera vez, debido a la lejanía del punto de vista, no pudimos escuchar. La conversación termina con la declaración de amor de Carol, mientras pasamos de la una a la otra, con un sosegado, silencioso y casi imperceptible movimiento de aproximación hacia los rostros. Como en un flechazo que perdura y perturba, *Carol* es el film sobre el tiempo de este flechazo y es lo que pone de manifiesto el cruce de miradas que tiene lugar en este momento. Atadas las miradas a su encuentro, con la llegada del muchacho todo se desvanece; pero en el cruce de miradas hemos visto pasar todo el film de nuevo. El plano/contraplano indica la separación de las dos, el tiempo que se genera cuando ambas se miran y, finalmente, una proximidad que, creada en la separación y en el tiempo, nos permitirá sentir el gesto de Carol sobre el hombro de Therese como un gesto que estremece por su incapacidad de decirse. He aquí, de forma más tímida, más sutil, el erotismo que retenía a John Broom (Scott Renderer) en la cárcel de *Poison* (Todd Haynes, 1991) cuando observaba a los prisioneros que se pasaban el cigarro de una mano a la otra, de una boca a la otra.

En *Carol,* Haynes evidencia esa fuerza erótica de la observación y el gesto en el segundo reencuentro en el restaurante, cuando el espectador ya conoce la historia entre las dos. Ahora el encuadre es más cerrado, el tiempo se detiene entre ambas miradas, no vemos en la sala a nadie más que a Therese y a Carol, no escuchamos nada más que la declaración de amor. La mano que reposa sobre el hombro esta vez hace visible la reacción sobre Therese y provoca un cambio de plano en el momento en que se gira para ver la mano de Carol. Este plano, este giro que muestra a Therese de espaldas, nos conduce a las primeras imágenes de *Vivir su vida* (Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962), las imágenes de Nana (Anna Karina), de espaldas en la barra del bar, hablaban también de un reencuentro y un desenlace. Pero, en palabras de Walter Metz, «mientras que Godard utiliza un estilo alternativo [del plano de espaldas] para ironizar sobre el abrazo típico del romance del cine, Haynes redime el gesto. Los primeros planos frontales inmediatamente posteriores sobre el rostro de Therese se niegan a desdeñar la posibilidad del cinematógrafo de representar el amor romántico» (2016). En esta observación radica la cuestión que planteábamos en la introducción: Haynes quiere servirse de la fórmula del melodrama, del poder de la identificación y de la emoción, pero se aleja de la invisibilidad presente en el melodrama hollywoodiense tanto en términos narrativos como de montaje para, al contrario, evidenciarlos; de ello resulta lo que Viviani denomina una «ar-

monía de los contrarios» y que emerge por «una extraña fusión entre el lenguaje hollywoodiense clásico, la libertad conferida por las nuevas tecnologías y la apertura del espíritu del discurso» (2015: 15). ¿Cómo las miradas entre Carol y Therese nos sitúan frente a esta armonía contrariada? Es la pregunta que aquí debemos formularnos.

La respuesta a esta reacción reside en la subjetividad y en la conciencia de alteridad frente a la cual nos sitúa Haynes a través de la mirada entre ambas heroínas. De esta manera, *Carol* pone

Figura 2. La mano de Carol en el *primer reencuentro*

Figura 3. La mano de Carol y la reacción de Therese en el *segundo reencuentro*

en imágenes el viaje hacia el Otro con el que Emmanuel Levinas pensó la relación fenomenológica del ser, una relación ética que arranca en la comprensión del Otro como infinito y significante frente al Yo. Levinas concibe al otro como «rostro», un rostro que, como el de Carol y Therese, se halla separado del yo, puesto que solo la separación supone una renuncia a la posesión y, por consiguiente, el respeto a la singularidad del otro. La mirada del otro, también para Levinas, detiene la posesión del yo y lo trascendente solo ocurre en esta aceptación: no radica en el esfuerzo que hace el yo para asumir una totalidad, sino que se halla en la comprensión del rostro del otro; en otras palabras, lo trascendente reside en el gesto de apertura al otro, para pasar del egoísmo a un discurso fundado en la verdad, pero rechaza la posesión del discurso, esto es, la voluntad de posesión del otro, con el fin de conservar el misterio del desconocimiento de la palabra del otro. Levinas entiende que la esencia del ser se construye en esta apertura a la exterioridad, al contemplar lo infinito del otro: «No es la insuficiencia del Yo lo que impide la totalización, sino lo Infinito del Otro» (2012: 84). Lo infinito, rostro u Otro, sinónimos en el relato levinasiano, instauran de esta manera la significación, no desde el signo, ni desde la imagen, no en la mediación, sino como «cara a cara»: «Lo infinito no se presenta a un pensamiento trascendental, ni siquiera a la actividad consentida, sino en el Otro: él se encarga conmigo y me pone en cuestión y me obliga por su esencia de infinito. Este "algo" que se llama significación surge en el ser con el lenguaje, porque la esencia del lenguaje es la relación con el otro» (Levinas, 2012: 231). *Carol*, tomando la significancia del rostro —del otro— como partida, despliega el lenguaje del plano/contraplano como cara a cara, siendo este no una mediación, ni tampoco una coincidencia pura de los dos rostros mirándose en un «te amo, te amo» que se pronuncia a la vez, tal y como Roland Barthes entendió la plenitud del amor, la utopía de la simultaneidad de los amantes (2011: 82-84). El cara a cara tiene

lugar en el film a través de los intersticios de todo lo que separa a Carol y a Therese, desde su misma separación y sin eliminar el tiempo durante el cual se miran, sino más bien al contrario, mirándose en la suspensión del mismo tiempo. ¿Cómo se articula el lenguaje del cara a cara? Es lo que deberemos ver a continuación.

MIRAR HASTA ENCONTRARSE

En 1969, a partir de *El proceso de Juana de Arco* (Le Procès de Jeanne d'Arc, Robert Bresson, 1961), Jean-Pierre Oudart tomaba prestado el término lacaniano de «sutura»[2] para pensar la significación en el film desde la presencia que ocupa lo ausente en ella, como trabajo sobre la imagen y como lugar a partir del cual la imagen se constituye, desde el montaje —como escritura— y desde la observación —como lectura—, respectivamente. Más que un diálogo entre lo visible y lo invisible, por tanto, la sutura emerge como una doble dialéctica que Oudart desarrolla en el encuentro entre el proceso de ver y al tomar conciencia del mismo proceso. Hacia el final de su artículo, Oudart apunta que «lo esencial es reconocer que el cine, al enunciar las condiciones y los límites de su poder de significar, habla también de erotismo» (2005: 67). Oudart invoca el erotismo como la satisfacción de un imposible en la medida en que el poder de significación de las imágenes depende de algo que lo anula. El erotismo hablaría desde esa ausencia que imposibilita al cine desarrollar un habla; pero, desde la sutura, Oudart procuraría entender lo significante en el cine a partir de los límites que propone el mismo medio. El erotismo sería, *grosso modo*, el goce en presente del film al que la escritura debe someterse, y silenciarse por tanto, si quiere hacerlo a partir del mismo cine. Pero si el erotismo también *habla* es porque siempre habrá en él un esfuerzo de significar una «lectura» que no es de presente, como el goce, sino que emerge siempre como demora y que «a ratos se significa, se anula y trastoca» (Oudart, 2005: 68).

La extensión poética del sentido que sin embargo crea un lenguaje, un «lenguaje del erotismo», es lo que despliega el cara a cara entre Carol y Therese, donde, por un lado, la observación entre las dos heroínas avanza como el proceso de lectura que define Oudart, en un goce que no resuelve, sino que permanece en presente y en la esperanza de consumarse. Por otro lado, porque cada una es espectadora de la otra, y es aquí, al introducir la figura del espectador en la misma acción, al tomar conciencia por tanto de la escritura, que el plano/contraplano, tal y como lo concibió el cine clásico, se deshace y emerge el gesto del erotismo en su estado más puro.

El cara a cara lo conforman las separaciones que abundan en el film y a través de las cuales Therese y Carol se miran. Solo a través de ellas pueden verse. Esta imagen de separación y unión en la mirada aparece tras el primer reencuentro, como una declaración de intenciones, cuando vemos a Therese a través del cristal de la ventana del taxi en el que se montó para reunirse con los antiguos compañeros de su edad. La textura del mismo cristal, las gotas de agua que el cristal todavía contiene después de la lluvia y las luces del tráfico de Nueva York, todo ello invade el rostro de Therese, refractándolo, abstrayéndolo en composiciones fragmentadas, de múltiples capas, como ocurre en las fotografías de Saul Leiter con las que se inspiran Haynes y su operador, Ed Lachman, quien confesó que las ventanas y los reflejos se convirtieron en el único difusor para su cámara (Stasukevich, 2016: 18). Esas imágenes funcionan «no como medio de representación, sino como subjetividad», y construyen «ese confuso sentimiento que anula todo, excepto el rostro de la amada» (Morán, 2016: 14). Desde el cristal, la joven Therese también mira hacia el exterior cuando cree haber visto a Carol. En el mismo tiempo de la observación, emerge el recuerdo del primer encuentro: la primera mirada que se cruzó entre ellas, separadas por el mostrador de la tienda de juguetes y el tren que Carol terminaría comprando para su hija. Así transcurre

también en la banda de sonido: las sirenas y el tráfico de los coches en la calle no solo conviven con los diálogos de dentro del coche, sino también con el tren de juguete, y todo ello sin abandonar el *leitmotiv* de la banda sonora, que remite a una relación construida como una esperanza, siempre lejos tanto de una imagen de presente como de un mero recuerdo. Entre la mirada de dentro y la de afuera, la observación y el recuerdo, la ciudad y la fantasía, las texturas y las superficies envuelven los cuerpos, dotando el momento de mayor sensorialidad por su abstracción y configurando la atmosfera de un film pensado desde el grano y la sensualidad del Súper 16, formato utilizado ya en *Mildred Pierce* (Todd Haynes, HBO: 2011), y con el que Haynes encuentra «un formato más rugoso, más crudo» (Ciment, Tobin, 2016: 20), esto es, la superficie a través de la cual observar, convirtiéndose en el lugar del espesor que habita entre el plano y el contraplano y que entronca con la experiencia del quiasmo de Merleau-Ponty anunciado más arriba, el entrelazo de estar «en las cosas, determinados por la mirada de las cosas, y separados de ellas para poder ver», esto es, un lugar de la subjetividad en el cual poder observar en la distancia —donde «esta distancia no es lo contrario de aquella proximidad, está íntimamente armonizada con ella, es su sinónimo» (1966: 168).

Otro momento memorable aparece en el primer viaje en coche, cuando Carol invita a Therese a su casa en Nueva Jersey. Suspendida entre la una y la otra, la cámara viaja en seguida hacia el rostro de Carol al mismo tiempo que el sonido ambiente disminuye. Nos situamos en el plano perceptivo de Therese: el cuadro se cierra y se reenfoca para permanecer en el rostro de Carol y deambular desde sus ojos, a su abrigo de visón, su pelo, hasta llegar a sus labios; desde las manos mientras gira el volante hasta el gesto de encender la radio. La entrada en el túnel de Lincoln —se rodó en un pequeño túnel en Cincinnati (Ciment, Tobin, 2016: 20)— conduce los rostros del fragmento a la superposición; aparece entonces la imagen que

Figura 4. El encuentro de los rostros en el túnel de Lincoln

ya vimos de Therese en el taxi detrás del cristal, anunciando el desenlace y siendo, a su vez, imagen del presente, nacida en el reflejo del cristal del

mismo coche. Ahora es Carol quien la observa, y ambas miradas se encuentran finalmente en una superposición de dos espacios distintos que, sin embargo, el reflejo de las luces sobre el cristal parece que tengan lugar como un encuentro.

Pero el cruce de miradas no termina aquí. En seguida nos situamos en el exterior y vemos a Carol comprando un árbol de Navidad a un muchacho, y Therese, que no dejó de observarla, coge su cámara de fotos para retratarla. Tras el primer disparo, Carol se da cuenta de ello y posa queriendo disimular. El interés de Therese por la fotografía, que no está presente en la novela Highsmith —Therese es estudiante de escenografía y trabaja durante las navidades decorando escaparates—, habla del desarrollo emocional de la joven, de una relación más estrecha con el mundo que la rodea, y es a partir de los retratos de Carol que las fotos de Therese dejan de lado la abstracción. Therese se interesa por la verdad.

La escena de Therese fotografiando a Carol nos lleva a la segunda cuestión: la observación entre ellas se desarrolla como la mirada del espectador frente a la obra. Núria Bou ha dedicado gran parte de su trabajo a ver cómo el plano/contraplano nace del deseo para convertirse en un sistema privilegiado por el cine clásico y el melodrama de Hollywood en particular. Y si el deseo es «uno de los ejes vertebradores de la representación en el clasicismo cinematográfico», el plano/contraplano se convierte en una forma «difícilmente disociable del hecho cinematográfico» (Bou, 1996: 106, 147). No casualmente, Bou situaba al espectador como la figura que toma un lugar en la imagen en el momento en que el plano/contraplano ya no indica una correspondencia, cuando, como en *Carol*, no funciona para aniquilar la distancia entre el uno y el otro sino que esa distancia se muestra, se intensifica y el cineasta toma conciencia de la construcción. En concreto, esta presencia del espectador en la imagen se desarrolla en el momento en que culmina el cine clásico y nace un cine moderno, fundamentalmente europeo, con el neorrealismo italiano y explorado, en gran

Figura 5. El encuentro de los rostros a través de la cámara

medida, por la *Nouvelle Vague*. De este modo lo vio con anterioridad Gilles Deleuze, cuando, hacia el final de la *Imagen-movimiento*, introduce, a partir de la crisis sensoriomotor del héroe de Hitchcock, el nacimiento de una nueva imagen en la que no importa la acción, ni quién se responsabiliza de ella, sino la relación entre lo que ocurre (Deleuze, 2003: 279-286). Se trata de una imagen-relación o mental que tiene lugar, precisamente, cuando el personaje, frente a la crisis sensoriomotor —la amnesia en *Recuerda* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945), la pierna fracturada del fotógrafo en *La ventana indiscreta* (Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954) o la acrofobia del detective retirado en *Vértigo. De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)—, se convierte también en espectador: he aquí James Stewart, un fotógrafo abriendo las cortinas del teatro para observar a los vecinos en su patio de manzana, o el mismo actor frente al fantasma de Madeleine. Es a partir de *Vértigo* justamente que Bou alude a la transformación del plano/contraplano, en la escena del restaurante en la que Scottie ve a Madeleine por primera vez y Hitchcock decide «recorrer el espacio que el plano/contraplano normalmente elide». En este espacio precisamente se abre la pasión, que se convierte en menos transitiva, «sin la segura respuesta de un rostro que cierre», y que a su vez deja abierta «la reflexión sobre la mirada en tanto que eje de la puesta en escena» (Bou, 2002: 76, 78). El final de *Carol* también dialoga con *Vértigo* y traduce ese espacio, el del restaurante, pero sobre todo el que habita entre el plano/contraplano, en un lugar construido desde el tiempo.

LA CARICIA, O EL TIEMPO DE LA MIRADA

En la magistral secuencia del restaurante de *Vértigo*, antes de que Madeleine abandone la sala, Hitchcock positiviza, a través del rojo del tapiz del muro, el perfil de la heroína. El efecto provoca la sensación de un encuentro que sin embargo no existe entre la mirada de Madeleine y la de Scottie. A partir de ese momento, el exdetective con acrofobia quedaría atrapado por el misterio de la visibilidad de la muchacha. Para seguir en el mismo encantamiento, empero, Scottie debería permanecer distanciado, respetando lo que lo separa para entrar, poco a poco, y conservando la misma distancia, hacia el conocimiento de Madeleine.

A partir del término del «aura» que Walter Benjamin define como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por muy cercana que esté)» y como «una trama singular de espacio y de tiempo» (1973: 24), Georges Didi-Huberman apunta que existen dos rasgos del aura: el don de la visibilidad y la autoridad de la lejanía que sostiene la distancia entre el sujeto y el objeto, por un lado, y la mirada del objeto, por el otro. El fenómeno del aura en sí acontece en el paso de un rasgo al otro. Tocamos entonces el elemento fantasmático de nuestra experiencia con la obra, entregamos el poder de nuestra mirada a lo mirado para que nos mire, escribe Didi-Huberman, y pasamos de este modo de una impresión de distancia a un impacto, un choque que se abre a una experiencia de tiempo por la misma suspensión que provoca el impacto (2010: 93-95).

La espiral de *Vértigo* se desarrolla bajo la suspensión en el tiempo de una distancia nunca superada y, encarnada por Madeleine, entre el pasado de Carlota Valdés y el futuro de Judy, emerge como la figura de esta temporalidad suspendida. De eso trata justamente la temporalidad que explora *Carol*, gestada, como vimos, en un encuentro que crea la relación al mismo tiempo que se proyecta hacia el mismo, como reencuentro. El nombre *Carol* remite a la misma espiral del motivo de Hitchcock, y la última secuencia nos sitúa frente a la misma revelación de Madeleine, cuando Therese entra en el restaurante, ve a Carol de lejos y se le aproxima. El acercamiento ocurre en ralentí y por un movimiento brusco de cámara; se trata de un largo plano subjetivo de Therese, como el que vimos detrás de su cámara fotográfica, pero ahora también habrá un subjetivo de Carol. Cuando esta se da cuenta de la llegada de Therese, esta vez ya no posa y sigue mirándola, pues ahora ambas son

espectadoras la una de la otra. El movimiento de cámara hacia ambos rostros sigue su curso a pesar de la inmovilidad de los cuerpos: entramos en la experiencia de tiempo, los dos movimientos darán respuesta al plano/contraplano con el que *Carol* toma forma, traduciendo el espesor de la separación en un espesor de tiempo.

Esta temporalidad de la mirada, del cara a cara, la expresó el mismo Levinas como «una caricia que *expresa* el amor, pero sufre la incapacidad de decirlo» (2012: 292). La caricia emerge como el gesto erótico del film, como el gesto que emerge tras la crisis sensoriomotor de la imagen-tiempo y que es propio de la mirada y no de la acción —de un cine de videncia, diría Deleuze—, como un gesto que sutura una presencia creada a partir de una ausencia. La caricia, como la entiende Levinas, y a partir de la cual en otro trabajo planteamos la invención figurativa del cine moderno (Vilaró, 2017), expresa el secreto que el yo no puede revelar, porque sigue la expresión o el rostro del otro y no la adecuación de la exterioridad a la interioridad, la posesión. La caricia necesita tocar, pero respeta la ausencia de luz, dice Levinas, y no se dirige hacia lo que tiene sentido, su objetivo no es dar significado a lo que no puede verse, sino que se desplaza hacia el otro para descubrir lo oculto en tanto que oculto (2012: 293-294). El gesto de la caricia se entrega hacia un porvenir desconocido y encarna el viaje de «lo que aun no es, de un futuro nunca lo bastante futuro; más lejano que lo posible» (Levinas, 2012: 289).

Las palabras de la carta del abandono de Carol que citamos al principio de estas páginas explican la poética visual del film, forjada desde la carga erótica del deseo del Otro y su separación necesaria; pero sobre todo, esas palabras explican el tiempo que se despliega entre ambas acciones: el tiempo de este «hasta entonces» que no llega nunca del todo, pero que está allí, en la eternidad de su origen, desde lo significante y lo infinito del Otro. Según Jean-Marie Samocki, lo que expone Carol en su carta es que «no se trata tanto de amar como de dejar ser», convirtiendo el abandono «en un gesto ético y justo; la imagen trabaja la permanencia de una presencia, pero diferida, aceptada como imposible, vivida como incompartible. No se trata de mirarla con la voluntad de rechazar la separación, sino de inventar una imagen como un fetiche provisional para no resolverse y perseguir entonces el gesto de la invención» (Samocki, 2016: 29). *Carol* inventaría este gesto en el momento en que, como hemos visto a lo largo de estas páginas, traduce la separación en una forma de encuentro en el espacio y mediante un tiempo diferido. El final del film expone un encuentro que ya no es provisional, sino al contrario, una resolución definitiva en la medida en que las miradas se encuentran mediante el subjetivo entre ambas y, paradójicamente, el encuentro no acaba de producirse, pues el corte final a negro aparece antes de que una llegue al lugar que ocupa la otra. En el centro de este viaje hacia la no-resolución como algo definitivo, el plano/contraplano ya no es solo una forma de mirar, sino el lugar de la mirada misma, faltada de conceptos y expresando, como el erotismo, un lenguaje que se articula al anunciar sus propios límites de significar.

NOTAS

1 «Our lives stretched out ahead of us, a perpetual sunrise. But until then, there must be no contact between us».

2 El término «sutura» aparece por primera vez en el *Seminario XI* (Jacques Lacan, 1964) y fue desarrollado posteriormente por Jacques-Alain Miller en *Cahiers pour l'Analyse* (Véase *Cahiers pour l'Analyse*, 1, febrero 1966, pp. 37-49). Para el artículo citado, véase Oudart, Jean-Pierre (1969), La sutura, *Cahiers du cinéma*, 211-212. Extraído de: Baecque, 2005: 52-68.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (1991). Notes sur le geste. *Trafic*, 1, p. 31-36.

Barthes, R. (2011). *El discurso amoroso*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.

Bou, N. (1996). *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62.

— (2002). *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Bourget, J-L. (1985). *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock.

Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. París: Gallimard.

Ciment, M., Tobin, Y. (2016). «Je voulais exprimer le désir et les obstacles qu'il rencontré». Entretien avec Todd Haynes. *Positif*, 659, 17-21.

Deleuze, G. (2003). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Elliot, N. (2015). Le monde des femmes. Entretien avec Todd Haynes. *Cahiers du cinéma*, 718, 16-20.

Lechón, M. (coord.) (2000). *Todd Haynes: el creador seminal*. Festival de Cine de Gijón: CGAI, Institut Valencià de Cinematografia.

Levinas, E. (2012). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

Merleau-Ponty, M. (1966). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

Metz, W. C. (2016). Far From Toy Trains. *Film Criticism*, 40 (3), n.p. Disponible en: https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.303/--far-from-toy-trains?rgn=-main;view=fulltext

Morán, A. (2016). Tras el cristal. *Caimán Cuadernos de Cine*, 46 (97), p. 14.

Oudart, J-P. (2005). La sutura. En Baecque, A. (comp.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós, p. 52-68.

Samocki, J-M. (2016). Vers la réconciliation. Ou comment Todd Haynes termine ses films. *Trafic*, 98, 28-34.

Stasukevich, I. (2016). Ed Lachman. El lenguaje emocional de la luz. *Caimán Cuadernos de Cine*, 46 (97), p. 16-22.

Vilaró, A. (2017). *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague*. Santander: Shangrila.

Viviani, C. (2016). Harmonie des contraires. *Carol*, Todd Haynes. *Positif*, 659, p. 14-16.

DEL PLANO/CONTRAPLANO AL «CARA A CARA». LA FIGURACIÓN DEL GESTO EN *CAROL*

Resumen

En *Carol* (Todd Haynes, 2015), el deseo entre Therese y Carol viene marcado por su separación, por la asunción de una distancia. El siguiente artículo se pregunta alrededor de la figuración del gesto que se construye entre la mirada de ambas heroínas a partir del plano/contraplano con el que Haynes abre y cierra el film. Tomando prestadas las posibilidades del melodrama clásico para ello, Haynes sitúa al espectador frente a una idea renovada del plano/contraplano en la que no hay una mirada que someta a la otra, sino que cada una posee su propia subjetividad. Mirar se convierte en *Carol* en un «cara a cara» en términos de Emmanuel Levinas, donde el Otro toma la significancia y la infinitud del discurso del yo. Mirada, deseo, cara a cara, rostro, caricia. Los conceptos con los que Levinas define la fenomenología de Eros emergen en *Carol* como las figuras que permiten una relectura del sistema construido por Hollywood a partir del deseo y la invención de un gesto erótico forjado en el tiempo de la visibilidad del Otro.

Palabras clave

Carol; Todd Haynes; subjetividad; plano/contraplano; deseo; mirada; cara a cara; rostro; caricia; otro; Emmanuel Levinas.

Autor

Arnau Vilaró i Moncasí (Bellvís, Lleida, 1986) es Doctor en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente es Becario Posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, profesor de Estética del cine y Guion en la Universitat Autònoma de Barcelona y crítico de cine en la revista Lumière. Autor del libro La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague (Shangrila, 2017), ha publicado numerosos artículos académicos sobre fenomenología de las imágenes y estética del cine francés. También ha trabajado en programación de cine y como script y asesor de dirección. Contacto: arnau.vilaro@gmail.com.

Referencia de este artículo

Vilaró i Moncasí, A. (2018). Del plano/contraplano al «cara a cara». La figuración del gesto en *Carol*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 97-108.

FROM THE SHOT/REVERSE SHOT TO THE "FACE TO FACE". THE FIGURATION OF THE GESTURE IN *CAROL*

Abstract

In *Carol* Todd Haynes, 2015), the desire that Therese and Carol feel for each other arouses in the events of separation, whenever there is a (physical) distance between them. The following paper addresses the figuration of the gesture that is built between the gaze of both heroines in the shot/reverse shot, which Haynes draws upon at the beginning and at the end of the film. Borrowing the possibilities of classic melodrama for this purpose, Haynes confronts the viewer with a renewed idea of the shot/reverse-shot in which there is no look that submits to the other, but each one possesses its own subjectivity. The act of looking becomes in *Caro* a "face to face", in terms of Emmanuel Levinas, where the Other takes the significance and infinity of the discourse of the self. Gaze, desire, face to face, face, caress. The concepts with which Levinas defines the phenomenology of Eros emerge in *Carol* as the figures that allow a rereading of Hollywood system concerning desire and the invention of an erotic gesture wrought in the time of the visibility of the other.

Key words

Carol; Todd Haynes; Subjectivity; Shot/reverse shot; Desire; Gaze; Face to face; Face; Caress; Other; Emmanuel Levinas.

Author

Arnau Vilaró i Moncasí (Bellvís, Lleida, 1986) is PhD in Film and Media Studies by Universitat Pompeu Fabra. He is currently a Postdoctoral Fellow at Instituto de Investigaciones Estéticas of the Universidad Nacional Autónoma de México, professor of Film Aesthetics and Script in Universitat Autònoma de Barcelona and film critic in Lumière magazine. He is author of the book La caricia del cine. The figurative invention of the Nouvelle Vague (Shangrila, 2017) and he has published numerous academic articles on phenomenology of the images and aesthetics of French cinema. He has also worked as a film programmer and as script supervisor and management consultant on film. Contact: arnau.vilaro@gmail.com.

Article reference

Vilaró i Moncasí, A. (2018). From the Shot/Reverse Shot to the "Face to Face". The Figuration of the Gesture in *Carol*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 97-108.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DIÁLOGO

CUANDO LA REALIDAD NO BASTA

Diálogo con

GONZALO SUÁREZ

GONZALO SUÁREZ[1]

CUANDO LA REALIDAD NO BASTA

RAFAEL CHERTA PUIG
MARÍA TERESA GARRIDO BIGORRA

Gonzalo Suárez ha realizado hasta la fecha 27 películas, una serie de televisión y seis cortometrajes, y ha escrito diez novelas, tres libros de cuentos, uno de artículos y entrevistas que recoge su primera actividad periodística, un peculiar libro de memorias e incluso uno de aforismos que es, como a él le gusta decir, el que menos le ha costado de escribir, porque recopila frases y fragmentos dispersados a lo largo de su obra. Es una de las personalidades más originales e innovadoras de nuestro cine, ha transitado por numerosos géneros —cine negro, de espías, comedia, musical, drama...— pero siempre ha eludido el corsé, el etiquetado, la férrea clasificación porque cada uno de sus libros, cada una de sus películas, son textos únicos e irrepetibles. Con él conversamos sobre su escritura cinematográfica, del tiempo que quiere atrapar la cámara y de la sustancia que aprehende la pantalla.

Cine y literatura. Tú eres uno de los ejemplos de creadores híbridos. No te vamos a preguntar con cuál de las dos actividades te identificas más sino qué te planteas, qué es lo que te mueve, por ejemplo, cuando abordas una obra literaria y qué cuando te decides por el cine.

En el fondo yo creo que el nexo es la necesidad de expresión cuando la realidad no te basta. No solo no te basta sino que incluso yo añadiría que te asusta. Y no solo te asusta sino que yo diría aún más: preferiría no hacerla, lo de Bartleby. O sea, prefería no estar aquí. Descubres en un momento determinado que eres alguien, un niño, en ese momento eres eso que llamamos *yo*, y enseguida atisbas las perspectivas y te dan miedo. Yo creo que los cuentos para niños ya dicen, ya explicitan bien el terror que producen. Bueno, por tanto, la opción es tratar de expresar, tratar de controlar. Y eso en mi caso creo que empezó con el dibujo, como en las cuevas prehistóricas, tratar de captar el instante, los animales en movimiento... En una y otra vertiente, o en las vertientes artísticas que haya, el objetivo siempre es detener el tiempo, detener el instante. Una cosa fáustica. La condena de Fausto: ¡tiempo, detente!

Y cuando te surge una idea, ¿tienes claro si le vas a dar una forma literaria o fílmica?

A veces sí, tengo, si no la idea, la temática; la temática determina mucho que sea cine o literatura. En literatura la libertad es absoluta. En los principios el tecleo iba por delante del acontecer, incluso hasta el extremo de que yo era el primer lector sorprendido. Esto sucede en cuentos como los de *Trece veces trece* (1965). No es que me dijera: voy a contar esto, no: empezaba a contar como algo que me hubiera gustado leer, o ver. El cine ya es distinto, hay un previo, incluso en mi intento de hacer películas sin guion, como en *El extraño caso del doctor Fausto* (1969), como en *Aoom* (1970)... Pero inevitablemente el precedente, que luego descubro en cuadernos donde ya había incluso dibujos, es difícil saber cuándo surge. En literatura lo ideal es el desafío de sentarte a escribir y empezar a avanzar por un territorio donde no sabes a dónde vas, y así me pasa, que no llego a ningún sitio.

Al margen de las adaptaciones que has realizado, ¿te has planteado si la literatura ha influido de alguna manera en tu obra cinematográfica?

Desde luego, pero es que tampoco tengo un desglose claro. En general el cine, a partir de un momento determinado, está inevitablemente ligado a lo que es. Hay que tener un previo por cuanto hay que reunir elementos que van a funcionar delante de una cámara. Hablamos mucho de la herencia literaria, pero sobre todo es teatral. El cine no se ha emancipado del teatro, siguen existiendo actores, estamos diciendo siempre qué bien está fulanito en el papel... Es decir, los actores están recreando algo, aunque vayan a caballo, son actores, y esto es un concepto teatral. Pero en fin, el cine tiene otros aspectos que han sido soslayados generalmente, incluso por la crítica; son todos los aspectos de luz, de fotografía... Imagen y palabra están muy imbricados, es una especie de síntesis.

Una *summa artis* ¿no?

Claro, donde coincide todo, coincide el teatro, la literatura, la imagen, la pintura, y hasta la música y no me refiero solo a la música de fondo sino a la concatenación de imágenes, el ritmo, y las voces de los actores. Esta cuestión no está resuelta, porque no la resuelven los subtítulos para preservar teatralmente la voz de los actores... La resolvería el doblaje, pero no me gusta el doblaje; yo lo veo todo con subtítulos, aunque mientras lees, por muy rápido que leas, estás perdiendo la cadencia de lo que realmente es una escritura cinematográfica, que es el montaje, la cadencia de los planos, y también, hasta incluso teatralmente, la mirada y las expresiones. O sea, que el cine se topa con la torre de Babel, porque lo contrario nos acercaría más a la magia, a lo que reclama Fausto: tiempo, detente. La captación del instante.

Gonzalo Suárez

En tu obra hay películas que ruedas por encargo: *La Regenta* (1974), *Beatriz* (1976) y *Parranda* (1976). Se trata de películas muy consistentes, muy personales diríamos incluso, con bastante diferencia estética con respecto a las que se hacían en ese momento, a otras adaptaciones cinematográficas que se realizaban en los años setenta.

Yo añadiría incluso *Los pazos de Ulloa* (1985), porque no hago diferencia entre lo que tiene por objetivo la televisión o el cine. Yo empecé con películas que en su día, en mi radicalidad inicial e iniciática, quería emancipar incluso del guion, como *El extraño caso del doctor Fausto* o *Aoom*, pero luego entendí que tenía que dominar toda una ortodoxia narrativa que requería el cine y, de hecho, la abordé. Y hay películas, como *Parranda* o la propia *La Regenta* a las que les había cogido cierta fobia porque me presuponían la disciplina. Pero también es verdad que en ese momento, después de hacer *Aoom*, no tenía ninguna posibilidad de levantar cabeza cinematográficamente hablando. Me costó aceptar el encargo, pero en ese momento me estaban ofreciendo hacer la mejor película posible dentro de lo que era la industria española, de hecho lo fue, tuvo mucho éxito: *La Regenta* con Emma Penella y producida por Emiliano Piedra. Tengo un recuerdo, una añoranza, porque hombres como Emiliano ya no quedan, era un hombre tan apasionado... no he vuelto a encontrar productores con tanta pasión por el cine y le estoy muy agradecido, a pesar de que para mí en su día era una disciplina a la que me costaba adaptarme. Pero se hizo, pasó, y a partir de ahí me encuentro a gusto con un encargo. Si hallo en él un sentido para mí, entonces no me importa tanto que sea un encargo. Es más, me gusta trabajar dentro del marco del cuadro y del tema si se me da la libertad de escribirlo y de asumirlo técnicamente.

Y cuando te planteas películas que tienen que ver con tus propios textos literarios, por ejemplo *Epílogo* (1983) o *Mi nombre es sombra* (1996), que procede de la segunda parte de tu libro *El asesino triste* (1994), ¿hay alguna diferencia a la hora de abordarlos?, ¿tienes mayor libertad porque son tuyos?

Sí, claro. Siempre he tenido y sigo teniendo una querencia de la libertad absoluta, de encontrar algo que equivalga a esa pintura impresionista de salir con el cuadro debajo del brazo y donde la pincelada predomina sobre el tema del cuadro, donde se vea la emoción de la pincelada, como en un van Gogh, por ejemplo. Busco esa posibilidad en el cine, pero también veo que, por otro lado, al ser el cine una asociación de planos concatenados, es inevitable que, aunque no exista guion, *a posteriori* vaya a haber una lectura narrativa. Y por tanto sí conviene entonces dominar ese aspecto narrativo porque si no, *a posteriori* son películas libres, pero a no ser que llegara una vanguardia absoluta, como en la pintura, llegaría un momento en que serían películas con guion insuficiente. La conjunción del cine y la literatura: ese ha sido el combate. Pero en un momento determinado, también yo tenía una querencia hacia ese tipo de libertad de coger la pincelada y descubrir el cine, inventarlo... *Epílogo* ha significado cinco años de renunciar a una película que en un momento, para mí era la reiteración de *La Re-*

genta, me refiero a la adaptación de *La colmena*[2]. En *La colmena* estuve dos años trabajando para Dibildos hasta que decidí dejarlo porque entendí que tenía que hacer otro cine desmarcado de costumbrismo e incluso de cierto énfasis de cafetería. Desgraciadamente a Cela lo oigo cuando lo leo. Y cuando lo oigo, me parece tan ajeno que ya me quita la perspectiva, es como si el trasfondo hubiera salido a la superficie; y no lo hay; eso sí que me parece costumbrismo. No me importa que sea considerado como un exabrupto hacia un gran escritor, pero su gracieta no me hace gracia. Desvincularme de eso me costó, pero lo decidí radicalmente, me ayudó mucho que, por primera vez, tuviera un amago de cólico nefrítico, que no he vuelto a tener, y que consideré que era debido a Cela y Dibildos. Frente al costumbrismo, *Epílogo* era desentrañar que alguien contaba lo que se estaba contando, o sea, era tratar de ir al núcleo de lo que era la ficción.

Esta adaptación a la que renunciaste de *La colmena* se vinculaba con cierta literatura social que, precisamente, desde otra óptica, está triunfando en los años 60, cuando tú empiezas a escribir. Y haces una literatura que nada tiene que ver con la literatura social: *De cuerpo presente* (1963), *Los once y uno* (1964), *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966), *Trece veces trece*... Y digamos que como continuidad a tu narrativa haces esa especie de trilogía de *Ditirambo* (1969), *El extraño caso del doctor Fausto* y *Aoom*, que tampoco tienen que ver con el *cine social* en aquella época. ¿Cómo valoras ese periodo de tus inicios en el cine?
Irrepetible. Y posiblemente sea aconsejable no repetirlo. Pero, no obstante, trataría de volver a intentarlo, sobre todo en películas como *Aoom*. De *Aoom* a mí no me importaría hacer un *remake*.

***Aoom* se editó hace unos años junto con *El genio tranquilo* en *Dos pasos en el tiempo* (2006). Cuando la vimos nos sorprendió por su modernidad.**
Es muy intensa, es muy de verdad.

En esa época se te vincula con la llamada Escuela de Barcelona.
Sí, ahora van a hacer un homenaje a la Escuela de Barcelona en Valladolid y estaré presente. Y yo diría más, estoy en el origen de aquello. Muñoz Suay, que fue el que dio nombre a la Escuela de Barcelona, parte de mi cortometraje *Ditirambo vela por nosotros* (1967) y, desde ahí, crea el concepto de Escuela de Barcelona. Antes se habían hecho cosas en Barcelona, incluido un guión mío, *Fata Morgana* (1966), que rodó [Vicente] Aranda. Pero yo siempre he querido desligarme de los contextos y de los grupos, también en cierta manera me he escabullido, pues he transitado por esos territorios, como decía Cortázar, sin ser cazado. Y eso me parece a estas alturas una ventaja, porque tampoco ya eres alguien del pasado. Eres un proyecto, una vieja promesa no cumplida.

Por tu cine de esa época también se te ha vinculado con la *Nouvelle vague* por la ruptura con la narrativa tradicional cinematográfica de ese momento. Pero, sin embargo, tras revisar tus películas se advierte que en ellas sigue dominando el relato por encima de lo discursivo, frente a lo que sucede en, sobre todo, Godard.
Sí, retrospectivamente, la influencia de la *Nouvelle vague* fue radical y curiosamente yo no he compartido su iconoclastia, es una paradoja más, pero se cargaron toda una generación de cine francés, así, de un plumazo. Toda renovación implica cortar cabezas, pero... Su aportación más interesante fue en el montaje, sin embargo en las temáticas no he llegado a tener total afinidad, salvo por ejemplo, claro, *Al final de la escapada* (À bout de soufflé, Jean-Luc Godard, 1960), que mimetiza el cine americano hasta el extremo que su actor imita a Humphrey Bogart. Pero lo que contaban era muy corto: chico y chica hablando en una cafetería. Yo aspiraba a esa libertad que proporcionaba la *Nouvelle vague* para incorporarla a mi cine como un equivalente de la libertad, del hecho mismo de ponerte a escribir frente a la página en blanco y que ocurrie-

ra lo que se te ocurría pues, inevitablemente, a mi entender, la ficción solo podía estar imbricada o conectada con la realidad... hasta los sueños, Nada puede estar desligado de la realidad, pero en cambio sí podía abrirte compuertas, o sea, hacer realidades paralelas. No estoy hablando de realidades virtuales, donde parece que es verdad. No, lo dije en su día: no escribo verdades de mentiras, escribo mentiras de verdad. Esa es una clave que me sirvió para seguir adelante, pero no era precisamente lo que el público podía esperar. Lo que se entendía siempre es que el cine era el *retrato de* y, de hecho, lo es, inevitablemente, y yo quería que el cine fuera *escritura de*, por momentos equivalente a la pincelada que decíamos antes. En cualquier caso, aspiraba a una poética donde realmente no estuviera circunscrito a la descripción previa —inevitable, como ya comenté antes— del guion o de una historia. Esa libertad es utópica, pero he considerado que valen las películas por los resquicios por donde se filtra un momento de esos. A lo mejor la película en sí puede gustarte más o menos, eso es otro problema —que te dejes llevar por la intriga, la identificación, el momento, por la reminiscencia de épocas retratadas que ya no están—, pero hay momentos donde algo se filtra que está sincrónico con el instante. Y eso produce, al menos en mí, todavía una emoción como si fuera posible recuperar aquella hora, cosa imposible, por cuanto no se puede medir: el presente no se puede medir.

Sin ánimo de parcelar tu obra en etapas, después de las que hemos mencionado vienen *Morbo* (1972), *Al diablo, con amor* (1972), *La loba y la paloma* (1973). En alguna ocasión has comentado que pensaste *Al diablo, con amor* como una versión de *Aoom*.

Sí, sí, *Al diablo, con amor* era una reivindicación, quizás un poco prematura, pero tiene gracia. A mí me gustan las canciones, esta cosa salvaje que tiene la película como comedia musical, salvaje, primitiva, pero es un intento indudablemente fallido. *Morbo* tampoco es exactamente lo que yo quería hacer, porque yo quería hacerla más ontológica: quería hacer que se pusiera en evidencia que los personajes que estaban en la trastienda, en ese bosque quemado, eran los mismos que habían llegado antes de que se quemara el bosque. O sea que aquellos que estaban recuperando las cosas que hacían los recién casados en el fondo lo que estaban haciendo era recordar lo que hacían ellos cuando habían llegado hasta allí. Claro, esa es una clave que me dijeron que no era posible, que eso no lo entendería la gente. Esa es una cosa que resultó muy forzada en la versión de *Morbo*. Es una película que, por otro lado, me cayó mal porque tuvo éxito y, para mí, en ese momento el éxito era sinónimo, dentro del cine español, de que había hecho algo mal porque el exponente del éxito era *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) que, bendito sea, es una película muy divertida. Hice *Epílogo* como réplica a cierto cine de éxito.

Una de las constantes de tu narrativa es el elemento policíaco: está en *Doble dos* (1974), que es una novela de espías, en *La reina roja* (1981), que tiene que ver con la novela negra, también en las que hemos comentado antes o, incluso, en las últimas que has publicado, *El síndrome de Albatros* (2011) y *Con el cielo a cuestas* (2015), vuelven a aparecer elementos policíacos. En cine, salvo *Ditirambo* y *El detective y la muerte* (1995), que son las más directamente vinculadas con lo policíaco, no lo has tratado, pero en todas tus películas hay un juego entre elementos clásicos del género y el discurrir de la película.

Claro, una vez que tratas de ponerle un espejo a la realidad (es una forma borgiana de decirlo, tampoco es eso), una vez que tratas de desviarte de una narración descriptiva, porque sé que el tiempo se te escapa entre los dedos, antes de tratar de hacer una especie de taxidermia, quería tratar de encontrar un nexo con la vida a través de la ficción. Tenía que asumir algún género o algún mito, no hay más alternativa de referente. Y los géneros llamados menores para mí siempre fueron los descubri-

dores que se aproximaban más a una visión ontológica. Con todos los respetos hacia Flaubert, a mí *Madame Bovary* no me da vértigo, me describe una época y una forma de ser, pero no me da una trastienda. En el fondo, lo que me está contando, aparte de la gran virtud literaria que pone en juego, es (casi no me atrevo a decirlo) un folletín: una mujer desgraciada que se acaba suicidando. Todo eso está muy bien, pero me interesa más lo que se esconde en un pequeño cuento muy insuficiente como es *El extraño caso del doctor Jeckyll y mister Hyde*, muy insuficiente porque se reduce luego al conflicto entre el bien y el mal…—no es verdad: es tan malo o peor Jeckyll que Hyde porque Jeckyll es alguien consciente y Hyde sigue sus instintos—. Si hablamos de *Frankenstein*, Mary Shelley, a los veinte años intuye algo que prefigura lo que va a pasar, no lo que está pasando, no ya solo las fracciones de órganos que se reconstruyen, lo que puede implicar, sino lo que sabemos que al día siguiente va a suceder, etc. O Philip K. Dick… Todo lo que considerábamos géneros menores está tomando el relevo, aunque no queramos saberlo. La sensación vertiginosa la dan los géneros menores. Y la da a veces también la más absoluta convención, como pasa con el cine de Hitchcock, que ahora ya no sería posible, no lo admitiríamos: ahora las películas son todas explícitas, hemos perdido el vértigo, todo está fuera y servido en bandeja. En Hitchcock, claro, contábamos con nuestra inocencia a la hora de verlo, y ahora, dependiendo de las edades, no funcionaría en absoluto, entre otras cosas porque ha sido ya imitado. Pero en Hitchcock todo estaba de la pantalla para atrás, o sea, la pantalla te contaba una cosa convencional, con actores convencionales, pero la madre hablaba detrás, desde una casa detrás; por ejemplo, no ha habido, como en *Psicosis* (1960) en su momento, una expresión tan terroríficamente psicoanalítica de la trastienda del ser humano. Ahora no, ahora lo que nos impresiona es que degüellen y, a poder ser, tal vez pasado mañana, que nos salpique la sangre en la sala, si es que nos desplazamos al cine.

Cuando hablabas de los géneros has mencionado también el mito, muy presente en tu obra: Frankenstein en *Remando al viento* (1988), Fausto en *El extraño caso del doctor Fausto*, Don Juan en *Don Juan en los infiernos* (1991), el mito del doble en *Mi nombre es sombra*, con la referencia a Stevenson y a tu propia obra, el detective, que se ha convertido ya en un referente casi mitológico.

Sí. He transitado de Raymond Chandler a Fausto pasando por Edipo, pues pertenecen al territorio de la ficción. Y también Orfeo y Eurídice, o sea, alguien que va al territorio de los muertos para rescatar a alguien. Eso siempre me ha obsesionado, como el cuento de Andersen manipulado por mí en *El detective y la muerte*. Todo eso me ha interesado mucho y de hecho me gusta más que cuando todo está fuera, como decía antes. Me gusta saber qué pasa detrás, asomarme al otro lado.

También parece que a partir de *Aoom* la naturaleza —excepto en *El lado oscuro* (1992) y *La reina anónima* (1992)— tiene en todas tus películas una importancia fundamental, incluso en *Los pazos de Ulloa* y *Beatriz*, que son dos encargos, y también en *El detective y la muerte* que, aunque transcurre en esa Varsovia tan siniestra, se inicia en una playa.

Sí. Y además Varsovia no deja de ser naturaleza, porque es de noche y la noche es también naturaleza para mí. En *El detective y la muerte* la oscuridad es su naturaleza. Lo que me gustaba de esa película —maldita sea el frío que hacía, siempre bajo cero— es que todo pasaba de noche. La luz es la que esculpía y controlaba, y eso también es otra forma de naturaleza. Pero sí que añoro hacer películas donde la naturaleza tenga la presencia que tiene en *El portero* (2000), de la que digo en broma que es en la que más me he acercado a John Ford.

Una de tus constantes temáticas es el tiempo.

Sí, claro, el tiempo es el gran tema a no tocar, porque en cuanto lo tocamos ya no estamos tocando

el tiempo. Es *El río que nos lleva*, citando el título de mi amigo Sampedro. El tiempo es verdaderamente el monstruo que devora a sus hijos, como en Goya. Esto lo hablaba con Chillida porque él era muy sensible a esta sensación de que el tiempo es inasible, intangible. Pero mientras decimos la palabra intangible... Tenemos la pretensión de medirlo desde el presente, pero no se puede medir. Es sorprendente que, a partir del presente, construyamos un pasado y, teóricamente, vivamos en función de un futuro. Pero Chillida decía que si el punto no da la línea, cómo puede el presente propiciarnos la posibilidad narrativa que da origen, a la literatura, a la narración, a la Biblia en pasta y a la imagen concatenada.

De nuevo la relación entre cine y literatura.
Por eso a mí me hace gracia la dicotomía entre cine y literatura. Claro que hay diferencias, pero no tiene tanto interés la diferencia que exista entre los modos de expresión, por cuanto tú puedes encontrar en la pintura la lectura de la pintura, la lectura del acontecer... es que todo está conectado. Otra cosa es la forma de contarlo. Realmente hay una ventaja superior en la literatura, la literatura es la verdadera realidad virtual. En la literatura eres tú el creador que imagina, el lector imagina todo. En otras disciplinas te lo mastican. Cuando tú te has apasionado mucho por una novela, eres poco permeable a la imagen que te ofrece de ella el cine. Yo al príncipe Myshkin de Dostoievski —de *El idiota*— no lo he reconocido en Gérard Philipe[3], aunque lo admiro mucho. Esto nunca lo puede dar el cine para mí. El cine es ya el álbum de cromos. Ese es un problema, por eso, a su vez, tratan de repudiar lo que tiene de literario y olvidan que, paradójicamente, es la literatura lo que da libertad a la imagen. Porque, por ejemplo, la famosa voz en *off* permite que las imágenes se expresen más allá de reconstruir o retratar al actor de turno o la situación concreta teatral. Pero todo eso no vamos a debatirlo porque no hay forma de desmontarlo y tampoco es necesario. La verdadera realidad virtual no es que ahora veamos el cine en relieve o en color, es cómo leíamos un libro y cómo, todavía, si tenemos inocencia, seguimos leyendo un libro. Ahí somos nosotros los que estamos... nos vienen personajes desencarnados pero no podríamos debatir si estrictamente tenían la mirada así, la sonrisa así... Pero los hemos entendido porque vienen de otro mundo. Son espíritus desencarnados. En cuanto los encarnamos entramos ya en una descripción de la realidad, por eso el cine admite tan mal el que alguien en la sala tenga que pensar.

Con respecto a *Oviedo Express*, hay un momento en que Aitana Sánchez Gijón ha dejado escrito con pintalabios "*I am Mariola Mayo*" sobre un cartel de Marlon Brando en *Julio César* (Julius Caesar, 1953) de Mankiewicz. Nos preguntábamos si eso era tal vez un homenaje a *Fedora*.
¿La película de Billy Wilder?

Sí, en concreto al momento en que William Holden descubre unos cuadernos en los que Marthe Keller, quien en ese momento de la película parece encarnar al personaje de Fedora, ha escrito "*I am Fedora*" en todas las páginas. Aitana escribe el nombre de su personaje y, además, al final de esta película aparece un muerto en una piscina, una cita expresa de *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950), otro melodrama de Wilder.
Ah, pues, sí, mira por dónde... pero no era consciente, no me hubiera acordado si no lo traéis a colación. No lo había pensado, pero seguramente era una influencia inconsciente, pero eso se me parece bastante a mí, y es una cuestión ontológica. Me remite a una película de la que no puedo dar el título, una película de terror, de espiritismo, que a Carlos, mi hermano, y a mí también, nos daba mucho miedo, y había un momento donde, concitando al espíritu, decía "*I am the Mer...!*" Y eso nos daba un miedo terrible. Y creo que Aitana me daba mucho miedo.

Tú le das mucha importancia al acto físico de rodar, a la búsqueda de la magia del instante para crear la emoción durante el rodaje, aunque para ello alteres el plan de rodaje previsto, como en la escena de la propuesta de escribir cuentos de terror en *Remando al viento*, que en un principio iba a ser rodada en un interior pero decidiste rodarla en la escalera exterior.

Bueno, lo de la escalera fue por quitarle importancia, ahí el mito ha funcionado de una forma que no gusta. Además, no tiene ninguna base: la famosa noche de Walpurgis donde se le ocurre a Mary... Eso no es verdad y además está archidocumentado. Está poco documentado porque esa noche no ha tenido la trascendencia que algunos quieren ver, y eso es lo que quise mostrar. Se aburrían, era un verano horroroso, bueno, de hecho se le conoce como «el no verano» y no vivían todos en la misma casa. Mary, Shelley y Claire bajaban a través de los viñedos hasta Villa Diodati. Una noche llovió y no volvieron a su casa. Pudo ser esa noche o no, pero es que esa noche en concreto no fue tan concretamente: fue que hablaban y hablaban con muchos precedentes, la temática estaba en el aire... No fue aquella noche —la de Villa Diodati— una noche *transcendente*. Incluso la misma Mary dice que no se le ocurrió nada. Y que se inventó un sueño. No es, ni mucho menos, lo de la película que hizo Ken Russell[4], con todo el mundo corriendo y subiendo y bajando por las escaleras desesperados y con esa agitación estúpida. No, y además no tenían ni siquiera ese tipo de relaciones. Mary era un personaje muy púdico, su relación con Byron no fue nunca de ninguna otra índole. Incluso después de muerto Shelley colabora con Byron leyéndose sus poemas, pero no juntos, sino cuando ella está en Londres y él está, no sé, en Venecia.

¿Escribir *Remando al viento* supuso un gran esfuerzo por la necesidad de documentar la historia?

La película está muy documentada. Es un trabajo que realizaron Hélène Girard, mi mujer, y Antonio Saura, el hijo del pintor. Incluso lo improvisado tiene una explicación, un referente. En el caso de Mary no es tampoco que de repente se le ocurra todo a ella, es maravilloso, porque sería una bruja premonitoria, pero hay mucho precedente: era la época del galvanismo y de los ladrones de cementerios y se cuenta que Mary visitó el castillo de Frankenstein, donde un siglo antes el alquimista Johann Conrad Dippel buscaba la vida eterna y descubrió el azul de Prusia; Mary también asistió con Shelley a una conferencia de Andrew Crosse, que experimentaba con cadáveres y electricidad para devolverles la vida. Es decir, existía un castillo, y los experimentos con muertos estaban tan de moda como ahora lo está ser vegano.

En tus películas has repetido con varios actores: Charo López, José Sacristán, José Luis Gómez, también Fernando Fernán Gómez en un par de ocasiones, Aitana Sánchez Gijón, Carmelo Gómez... ¿Hay algo, cuando concibes tus personaje, que te remita a actores concretos?

Nunca pienso en los actores. Su elección es solo *a posteriori*. Son intercambiables.

Hay directores que sí lo hacen, piensan en determinados actores para desarrollar sus personajes.

Sí, sí, lo hacen, e incluso me han aconsejado hacerlo a la hora de trabajar. No, sinceramente, no. Soy visionario, con minúsculas, y me sitúo en un territorio en donde voy al dictado de lo que se me ocurre y no quiero condicionarme si es para un actor u otro. Me limita mucho el saber que es para uno u otro porque tengo que reciclarme y creo que al lector de un libro le pasa lo mismo. Cuando ha leído el libro y el libro le ha gustado, luego le cuesta mucho trabajo decir «qué bien está fulanito en el papel de...». Pero es que fulanito no tendría que «estar bien en el papel de», tendríamos que aceptarlo igual que la deriva de la imaginación va creando personajes en el aire, y tendríamos que aceptarlo por su propio trabajo, que nos persuada. Pero es difícil, aunque un actor puede hacer tan suyo el personaje, si es una actuación

genial e inolvidable, que ya sea imposible volver a leer el libro sin pensar en él, también eso sucede. Sería el caso, por ejemplo, de Humphrey Bogart con respecto al detective Marlowe, aunque yo estoy más cerca de Robert Mitchum, con respecto a Marlowe. Son diseños intangibles que luego se concretan. Y eso es casi hasta un poco doloroso, el tener que llegar al momento del guion o de la escritura, tener que adaptarlo, decir: pase, fulanito. Y entonces empieza una relación que se trata a la inversa. Saber qué te da para saber dónde lo llevas y qué va a pasar, porque, por ejemplo, en *El detective y la muerte*, el detective era un ser más bien grueso, grosero. Nunca jamás hubiera pensado en Javier Bardem, pues me resultaba muy joven, pero en el momento determinado de repartos me hubiera encantado Robert Mitchum. Los tengo dibujados y se acerca bastante a una especie de Jean Gabin, ya maduro y abandonado. Ahí hubo una traslación, que luego además me costó mucho trabajo, por cuanto Javier Bardem no tenía un concepto mítico de las interpretaciones, era más biológico, del tipo: si me dan un tiro aquí, tengo que escupir sangre, tengo que llorar. En la literatura hay libertad de imaginación y el cine la circunscribe, la limita.

Antes hemos hablado de los exteriores, de la naturaleza, ¿las localizaciones también te condicionan la deriva de la película, el rodaje?

Sí. Por eso no me gusta *a priori*. Ahora hago guiones muy descriptivos o, al menos, muy elaborados, pero luego, a la hora de la verdad, eso va a pasar en el sitio determinado donde has localizado. Y eso me importa mucho, aunque ese sitio estará seleccionado en función del lugar. En cierto sentido, el cine de decorado también me gusta porque entra un aspecto que también puede estar ya condicionado por tu imaginación previa, pero luego hay que adaptarse a los lugares donde ruedas. Y tardé en encontrar el exterior porque, en general, cuando alguien se inicia en el cine, el exterior crea inquietud porque parece que no lo puedas controlar. Hay una falta de control, por ejemplo de algo como la luz, que para mí es esencial. Los chicos jóvenes prefieren una cafetería, chico-chica, prefieren el territorio entre cuatro paredes porque controlas. El exterior es un desafío, la naturaleza habla. Y esa relación la encontré en *Aoom*, no antes. Y, verdaderamente, desde entonces, me llevo bien. Me llevo bien con lo que los avatares me puedan proponer. La naturaleza es imprevisible, pues bueno, no me importa, tengo paciencia para esperar la luz que busco o aguantar la tormenta que sobreviene, y a veces hasta la puedo aprovechar.

La imagen es muy importante en la concepción de tus películas.

Es muy importante pero luego se aprecia muy poco. Yo lo veo en general incluso entre los críticos, yo no les veo hablar de ello, salvo para decir qué bonito paisaje. Los críticos, es curioso, suelen hablar de términos literarios. Esa es otra paradoja. Los críticos dicen: «cine literario»; sí, pero ¿tú qué me cuentas? ¿Qué película has visto? Y entonces te cuentan una narración, te cuentan lo literario, no te cuentan las cuestiones de montaje y, además, tampoco entienden qué es el montaje en general. Cuando se refieren al montaje hay hasta cosas irrisorias, documentadas, de críticos ilustres de cuyo nombre no me acuerdo: «Fulanito al principio se ve que está... pero luego no para de evolucionar, va entrando en su personaje». ¡Qué coño va entrando, si se ha rodado el final al principio! Y se quedan tan anchos. Porque, en el fondo, de lo que están hablando es de una narración ilustrada. No hay nada que objetar, también lo es.

Pero no hay que olvidar la imagen, los aspectos formales.

No, pero en general lo que están pidiendo es que parezca de verdad. En realidad es la dicotomía de siempre: qué bonita es esta flor que parece de porcelana y qué bonita la flor de porcelana que parece de verdad. De ahí no salimos, y del cine pretende-

mos que refleje algo que ha pasado que parece de verdad. Pero ese «parece de verdad» es paradójico también, porque para parecer de verdad tendría que tener esta dimensión de luz, de profundidad de campo, de maravilloso relieve que tiene la realidad. Pues no, encuentran que es más de verdad si se parece a un documental, porque ellos entienden que la verdad es algo como un documental que has visto en la tele, rodado donde ha pasado, aquí te pillo y aquí te mato.

Si la imagen está cuidada se dice que es preciosista.
Sí, penalizan la belleza, porque es menos verdad. Consideran que la belleza en una película es menos verdad. No sé cómo lo ven ellos. Ojalá pudiera reproducir todo el campo de luz, todo el campo que tengo: la sombra, el suave contraluz que produce, todos los matices... Tarea un poco ardua, pero eso lo entenderían como una cuestión estética que los aparta de la verdad. No comparto esa visión.

Has mencionado antes el montaje, ¿quieres apuntar algo con respecto a este tema?
Bueno, me gustaría hacerle un tributo a Pepe Salcedo, a quien le han concedido ahora la medalla de la Academia, muy bien concedida, porque es un gran montador, de los de toda la vida. Ha montado un altísimo porcentaje de mis películas y ahora ha visto cómo, de repente, con lo digital se hacen virguerías pero, en cierto sentido, se añora ese montaje en que se colgaban las tiras de película, se miraba a través del fotograma o la moviola para coger y cortar por aquí. ¡Madre mía, qué antiguo!

Era más físico...
Ahora en ese aspecto se ha mejorado, pero no en los aspectos del cuidado de la luz y demás, con la salvedad de las grandes películas o de las grandes series que estamos viendo. Hay series que son perfectas, son muy buenas, tienen una luz... Tienen una factura extraordinaria.

Gonzalo Suárez

¿Las grandes series son en realidad como una película que dura muchas más horas? ¿Son comparables al cine?
Claro, se parecen más a la novela, te enganchan y además tienen una gran calidad.

¿Tienes proyectos aparcados, proyectos que quieres hacer?
De mayor quiero volver a hacer cine. Tengo un guion sobre Sade[5], uno sobre Cervantes, tengo de todo y como Groucho Marx tengo mis convicciones y, si no gustan, tengo otras. No, eso no es verdad, porque por mis convicciones sí que he luchado y sigo luchando. Pero en cuanto a las perspectivas, prefiero no hablar de ellas, tampoco estoy en condiciones de aventurarme a predecir lo que voy a hacer, ya he tenido dos frustraciones. Bueno, el cine está hecho de frustraciones, de proyectos fallidos, y de otros que salen adelante. Estoy trabajando en un proyecto, pero prefiero no avanzar nada. Pero estaba mal acostumbrado, porque llevaba una racha de proyectos... Pero sí, quiero volver a hacer cine.

¿Qué nos dirías si te preguntamos por Hollywood?
Pues que no volveré. Me da mucha pereza viajar. Pero por los aeropuertos: ahora te registran, igual encuentran tus intenciones. ■

NOTAS

1 La presente entrevista fue realizada previamente al 19 de septiembre de 2017, fecha en la que falleció el montador José Salcedo, importante figura del cine español cuya pérdida lamentamos y que es mencionado por Gonzalo Suárez en el texto que sigue.

2 La película fue realizada posteriormente por Mario Camus en 1982.

3 Se refiere a la versión que protagonizó: *L'idiot* (Georges Lampin, 1946).

4 Se refiere a *Ghotic* (Ken Russell, 1986).

5 En 1999 Gonzalo Suárez publicó su novela *Ciudadano Sade*.

GONZALO SUÁREZ. CUANDO LA REALIDAD NO BASTA

Resumen

Entrevista con Gonzalo Suárez en la que el cineasta aborda su visión del cine y hace un repaso de su obra. Una gran parte del diálogo gira en torno a las relaciones entre literatura y cine, medios en los cuales ha desarrollado Suárez sus trabajos. En la entrevista también se tratan cuestiones como el tiempo, el mito o la naturaleza, fundamentales en sus películas, así como los puntos en común del director con movimientos y cineastas tales como la escuela de Barcelona, la nouvelle vague o Billy Wilder.

Palabras clave

Gonzalo Suárez; cineasta; cine y literatura; escritura cinematografica; tiempo cinematografico.

Autores

Rafael Cherta Puig y María Teresa Garrido Bigorra son autores del libro *Guía para ver y analizar Remando al viento* (Nau Llibres-Octaedro, Valencia-Barcelona, 2007). Contacto: rafacherta@live.com.

Referencia de este artículo

Cherta Puig, R., Garrido Bigorra, M. T. (2018). Gonzalo Suárez. Cuando la realidad no basta. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 123-146.

GONZALO SUÁREZ. WHEN REALITY IS NOT ENOUGH

Abstract

Interview with Gonzalo Suárez in which the filmmaker approaches his vision of cinema and reviews his work. A large part of the dialogue revolves around the relationship between literature and cinema, media where Suárez has developed most of. The interview also addresses issues such as time, myth or nature, fundamental in his films, as well as the connections of the director with movements and filmmakers such as the school of Barcelona, the nouvelle vague or Billy Wilder.

Key words

Gonzalo Suárez; Filmmaker; Cinema and Literature; Cinematographic Writing; Cinematographic Time.

Authors

Rafael Cherta Puig and María Teresa Garrido Bigorra have written the book *Guía para ver y analizar Remando al viento* (Nau Llibres-Octaedro, Valencia-Barcelona, 2007). Contact: rafacherta@live.com.

Article reference

Cherta Puig, R., Garrido Bigorra, M. T. (2018). Gonzalo Suárez. When reality is not enough. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 123-146.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

(DES)ENCUENTROS

LA POSIBILIDAD DE UNA LÁGRIMA

introducción

discusión

conclusión
A VUELTAS CON UNA ESPIRAL

introducción

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER

> Esta progresiva desaparición de las relaciones humanas plantea ciertos problemas a la novela. ¿Cómo plantear la narración de esas pasiones fogosas, que duran varios años, cuyos efectos se dejan sentir a veces en varias generaciones? Estamos lejos de *Cumbres borrascosas*, es lo menos que puede decirse. La forma novelesca no está concebida para retratar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más anodina, más concisa, más taciturna.
>
> ***Ampliación del campo de batalla***
>
> **Michel Houellebecq**

A diferencia del término *neonoir*, su equivalente, el *neomelodrama*, no ha hecho fortuna —hasta el punto de que la misma persona que lo empleó por vez primera, Rosalind Galt, lo hizo para, en la misma oración, afirmar la ociosidad de inventar tal palabra (2006: 197)—. Sin embargo, nosotros hemos querido utilizarlo para señalar el corte que virtualmente existiría entre el melodrama tradicional (inclusive el moderno) y el estrictamente contemporáneo. O, cuando menos, para plantear el dilema que representa para el género conservar algunos de sus rasgos definitorios, quizás inherentes, en tiempos como los actuales, caracterizados por una esquizofrénica irresolución entre la aparente omnipotencia del *storytelling* hiperemotivo y la conciencia, propia de cínicos o sencillamente de lúcidos, de los peligros que subyacen a dicha manipulación.

A la hora de moderar el diálogo a cinco voces que a continuación presentamos, hemos tratado de que estuvieran representadas las principales tradiciones de investigación que han abordado el melodrama, tanto en lo que a nacionalidades se refiere como a metodologías; y también nos hemos preocupado por abarcar un testimonio procedente del terreno de la praxis. Quizás el lector eche en falta respuestas procedentes del ámbito anglosajón, y más concretamente de la academia estadounidense. Resulta significativo a este respecto que autores norteamericanos que mantienen posiciones tan enconadas como Stanley Cavell —quien postula la condición genérica nada menos que de una variante tan concreta como el «melodrama de la mujer desconocida»— y Linda Williams —que niega tajantemente la mayor y propone, en cambio, que el melodrama es una «modalidad»— compartan una visión tan radicalmente endogámica como para que el primero exponga que nuestro objeto (al igual que el de la comedia) desarrolla «el problema de la confianza en uno mismo y la conformidad, o de la esperanza y la desesperanza, tal como quedaron establecidos por el pensamiento fundamental americano de Emerson y Thoreau» (Cavell, 2009: 30), y la segunda lo ensalce como «una forma peculiarmente democrática y norteamericana que busca la revelación dramática de las

verdades morales y emocionales a través de una dialéctica de *pathos* y acción. Es la base de la película clásica de Hollywood» (Williams, 1998: 42)[1].

La discusión acerca de la genericidad o no del melodrama puede ser intelectualmente estimulante, si bien también es limitada —no vemos que haya incompatibilidad entre admitir que lo sea y reconocer que, en tanto que componente, «lo melodramático» impregne o fertilice los demás, al igual que la existencia de la comedia, el cine negro, el fantástico, el de terror, etcétera, no es óbice para que lo cómico, lo negro, lo fantástico o lo terrorífico aniden en productos pura o impuramente adscritos a terceros géneros—. Por el contrario, sí que nos parece errónea la *arrogancia* (en toda la doble extensión del término) de establecer una identificación entre melodrama y *americanidad*: por mucho que algunos (muchos) de sus mejores frutos procedan de los Estados Unidos, y aun siendo cierto que un buen número de ellos conjugan temas específicos según códigos propios, juzgamos esa sinécdoque sumamente empobrecedora, por reductiva. No en vano de lo que estamos hablando es de algo mucho más hondo —algo de lo que el propio Cavell está persuadido, como denota su intuición de que «la emoción y [...] la super-referencialidad del modo melodramático contrastan significativamente con la sensibilidad del postestructuralismo y, de manera más acentuada, en su giro deconstructivo, con su preferencia por los efectos intra- y contra-textuales de un texto» (Cavell, 2009: 73)—, un verdadero *universal*: lo que está en cuestión es *la* posibilidad de que el resabiado espectador actual derrame una lágrima; furtiva o no, pero en todo caso auténtica. ■

NOTAS

1 Cita original: «a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic revelation of moral and emotional truths through a dialectic of *pathos* and action. It is the foundation of the classical Hollywood movie» (Williams, 1998: 42).

REFERENCIAS

Cavell, S. (2009). *Más allá de las lágrimas*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Galt, R. (2006). *The New European Cinema. Redrawing the Gap*. Nueva York: Columbia University Press.

Williams, L. (1998). Melodrama Revised. En N. Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (pp. 42-88). Berkeley: University of California Press.

discusión

1. ¿Qué diferencias sustanciales habría entre el melodrama clásico y el contemporáneo? ¿Cuáles serían las características de ese *neomelodrama*? ¿Ve alguna innovación concreta en el serial televisivo con respecto al patrón cinematográfico?

Françoise Zamour

De la época clásica del cine a la contemporánea, el melodrama se ha caracterizado por su permanencia. Me parece que, tanto desde el punto de vista formal como en lo concerniente a la narración, se puede hablar de persistencia de los motivos. Esta idea de persistencia permite considerar la migración del melodrama de la literatura a la ópera, al teatro, a la novela o al cine, pero también su ductilidad, de una cinematografía a otra. Encontramos las mismas características melodramáticas de las películas de Frank Borzage en el cine de Bollywood. Si realmente existe una historia del melodrama, en ella no hay ningún eclipse.

La impresión de retorno del melodrama, dada por el éxito puntual de ciertos films, como *Titanic* (James Cameron, 1997), enmascara la realidad de la permanencia del fenómeno. Incluso cuando el cine moderno estaba en su apogeo, como en la Italia de los años sesenta, el melodrama, a través, por ejemplo, de las películas de Raffaello Matarazzo, conservó su carácter popular.

Un elemento característico del melodrama contemporáneo consiste en la conciliación, operada a partir de los años setenta, entre el cine, el género y el cine de autor. De Fassbinder a Pedro Almodóvar, pasando por Clint Eastwood o Aki Kaurismäki, los cineastas que reivindican el cine de autor ponen por delante la historicidad de sus obras; se ocupan de situarse en la historia del melodrama, al igual que en la historia del cine. Esta conciencia de historicidad se expresa a través del recurso a la citación directa (*Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar, 1999) o indirecta (*Todos nos llamamos Alí* [Angst essen Seele auf, Rainer Werner Fassbinder, 1974]), así como a la reescritura —estoy pensando en *Un hombre sin pasado* (Mies vailla menneisyyttä, Aki Kaurismäki, 2002), que retoma la esencia de *Los viajes de Sullivan* (Sullivan's Travels, Preston Sturges, 1942)—. Los melodramas contemporáneos producen una reflexión sobre su propia situación en la historia de las formas o del género. La toma en consideración de la temporalidad aparece en la mediación del relato, que manifiesta el paso del tiempo. Films tan distintos como *Los puentes de Madison* (The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995) o *Chunhyang* (Im Kwon-taek, 2000) sitúan la temporalidad en el centro de su dispositivo narrativo: el cuento es modificado por un diario íntimo o un espectáculo de Pansori, cuyos lectores o espectadores están presentes en la imagen. Muchas generaciones, correpresentadas en la película, pueden tener conciencia de la dimensión *citacional* (en sentido amplio) del melodrama contemporáneo.

Silvia Guillamón

El melodrama, a lo largo de su historia, ha ido ganando en complejidad y sofisticación. Su discurso, tanto en lo que se refiere a aspectos formales como temáticos, se ha ido actualizando y ha ido expandiendo su campo de acción hacia lugares insospechados. Por poner un ejemplo, podemos detectar elementos melodramáticos en películas tan variadas como *Hulk* (Ang Lee, 2003), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) o *Todo sobre mi madre* y actualizaciones del melodrama clásico en films contemporáneos como *Lejos del cielo* (Far from Heaven, Todd Haynes, 2002), *Carol* (Todd Haynes, 2015) o *Criadas y señoras* (The Help, Tate Taylor, 2011). Esa capacidad de actualización, adaptación e hibridación tiene su origen, desde mi punto de vista, en la forma en que el melodrama nació: muy tempranamente saltó de las tablas al celuloide, lle-

vando consigo la huella de la hibridez (en su origen «melodrama» hacía referencia a un drama con música, que se utilizaba para resaltar la acción narrativa y los sentimientos de los personajes). Poco a poco, el género se fue depurando hasta dar lugar a los grandes melodramas de los años cuarenta y cincuenta de Hollywood: narraciones que pivotan alrededor de la pérdida y la melancolía, protagonizadas por personajes femeninos sufrientes.

El melodrama contemporáneo recoge la esencia del clásico, pero se ve impelido a adaptarse a las preguntas y necesidades de los nuevos tiempos. Asistimos a una renovación en la que empieza a ser frecuente la reflexión sobre los nuevos tipos de familia, la representación de personajes marginales y desfavorecidos y el protagonismo de personajes discriminados por motivos raciales, de género o de identidad sexual.

Por otra parte, el melodrama ha arrastrado desde sus inicios la huella intermedial, atravesando medios tan diversos como la novela, el teatro, el cine, la radio y, más recientemente, la televisión. En este último medio se ha desarrollado con mucha fuerza en los culebrones o las *soap operas*, cuya diferencia principal con el ámbito cinematográfico estaría conectada con las disparidades más generales que caracterizan ambos medios y los contextos de recepción. Mientras el cine involucra el placer asociado a la mirada de un modo más evidente y requiere un sujeto espectatorial concentrado en la narración, la televisión está apelando a un sujeto espectatorial más distraído y disperso. Formalmente, esto supone un abandono de la clásica estructura narrativa de enigma-complicación-resolución. Nos encontramos ante una narración menos centrada, con líneas argumentales que se entrecruzan y compiten entre sí, tramas que se abren y no se cierran, finales que nunca llegan y, con frecuencia, inicios que se olvidan. Pero como la televisión es un medio que también se transforma, recientemente estamos asistiendo, en consonancia con el fenómeno de las series televisivas de productoras como HBO, a la introducción del género melodramático alejado de la estructura de culebrón y en conexión más que evidente con una narrativa propiamente cinematográfica, en miniseries televisivas como, por ejemplo, *Mildred Pierce* (Todd Haynes, HBO: 2011).

Pablo Pérez Rubio

De la misma manera que el melodrama clásico adquiere numerosas formas y modulaciones (subgenéricas, narrativas, dramáticas, estilísticas), así ocurre con el contemporáneo. Sí se aprecia que si los melodramas del Hollywood clásico respondían de forma mayoritaria al canon del género, los actuales son menos obedientes a esta normativa y están —como ocurre con toda manifestación cultural de la postmodernidad— más contaminados, resultan más espurios. Aquel melodrama canónico apenas aparece en la actualidad, y sería más productivo hablar de «lo melodramático» como una *tonalidad* que emerge en muchas películas y series de televisión sin llegar a articularse como género. Encontramos en muchos films elementos melodramáticos, como ciertas estrategias narrativas, liturgias y sedimentos, constantes estéticas y un peculiar uso (y abuso) de su gramática fílmica, pero rara vez podemos decir que un film *sea* un melodrama. No son melodramas, pero los momentos melodramáticos más intensos y *pregnantes* los hemos visto en los últimos años en películas como *Nebraska* (Alexander Payne, 2013), *Amor* (Amour, Michael Haneke, 2012), *La vida de Adèle* (La vie d'Adèle, Abdelatif Kechiche, 2013), *Boyhood (Momentos de una vida)*(Boyhood, Richard Linklater, 2014), *Sueño y silencio* (Jaime Rosales, 2010), *Truman* (Cesc Gay, 2015) o *Alabama Monroe* (The Broken Circle Breakdown, Felix van Groeningen, 2012).

Saša Markuš

El cine clásico estableció un canon que tanto el cine moderno como el postmoderno, y asimismo el conjunto del sector audiovisual contemporáneo, invierte, reconfigura y parodia. Lo tradicional sir-

ve como un punto de referencia que las obras nuevas tratan con ironía: lo reafirman y cuestionan a la vez. En este contexto, la diferencia entre el melodrama clásico y el contemporáneo se forma con multitud de acentos irónicos y transformadores presentes en cada melodrama actual: cada uno articula un espacio de innovación singular. Ahora bien, este punto revolucionario coexiste con el conservador: el mero hecho de que los films actuales creen vínculos con las obras del pasado reafirma el valor de lo tradicional. Esta paradoja es la principal característica del *neomelodrama*, así como del *neowestern* o el *neonoir*. Creo que estos procesos postmodernos siguen siendo actuales y todavía explican muchas obras contemporáneas, como las de Todd Haynes.

Podemos incluso hablar de un proceso tal vez más actual, el del *neomelodrama* que se transforma. Algunas películas actuales cambian el modo de crear las referencias al cine clásico. Por ejemplo, tanto *El buen alemán* (The Good German, Steven Soderbergh, 2006) como el reciente *Aliados* (Allied, Robert Zemeckis, 2016) usan a *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) como punto de partida, invertido a lo largo de la trama. Sin embargo, el film de Soderbergh utiliza de modo explícito los clichés visuales propios de los años cuarenta, mientras que el de Zemeckis crea un marco de alusiones más vagas, más escondidas: el espectador puede (o no) llegar a pensar en *Casablanca*. Así, Zemeckis construye una narrativa aparentemente más próxima al realismo clásico, menos cargada a simple vista por el peso del pasado y, por lo tanto, más abierta a sentimientos alejados de ironías. El serial televisivo, por su parte, propone una gran variedad de aproximaciones estéticas al melodrama, pero muchas veces también tiende a aplicar el lenguaje del realismo clásico, sobre todo cuando habla del presente, como sucede en *Casual* (Zander Lehmann, Hulu: 2015-) o *Girls* (Lena Dunham, HBO: 2012-2017), que intentan representar las vidas sociales y emocionales, repletas de los problemas heredados, tanto del periodo moderno como del postmoderno.

Paz Alicia Garciadiego

En el melodrama que nos antecede las reglas de la moralidad tradicional siguen prevaleciendo. En cambio, en el contemporáneo esa moralidad se trastoca. Yo no soy teórica, sino una usuaria (y practicante) que puede aportar un punto de vista concreto, el mexicano. Las cosas que yo escribía no las consideraba como melodrama, y, sin embargo, eran vistas como tales. *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996), por ejemplo, tiene muchos elementos de comedia negra; no obstante lo cual, reconozco que el conjunto es melodramático. Reconozco que ese patrón está impregnado en mi tono de voz, en mis orígenes y en los orígenes de México. Nuestro cine aborda la importancia de la familia en el país, de la destrucción y el abandono de la discusión por parte de los ciudadanos sobre el ágora, de lo público, a lo largo de los ochenta años de gobierno del PRI [Partido Revolucionario Institucional], para refugiarse en los hogares, donde lo que crece y se gesta es el melodrama. La singularidad mexicana en la conformación de la familia, que tiene que ver con que el padre en nuestra sociedad no existe —el padre es *abandónico*, bien porque no existe, bien porque es «borracho, parrandero y jugador» como dice la canción—, hace que la prole esté marcada por la relación con una madre necesitada de apoyo que los chantajea, lo que condiciona también la relación que ellos mantienen con sus descendientes. Por otro lado, la única serie que he visto en mi vida es *Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007), que, aunque me pareció estupenda, no deja de ser una obra en singular. En ella los márgenes de la moralidad son más amplios que en Hollywood, cuyas fronteras son cada vez más ñoñas.

2. ¿En qué medida el cine melodramático se ha hecho cargo de transformaciones socioculturales o se ha anticipado a ellas y las ha precipitado? ¿A qué procesos históricos se ha adelantado el melodrama audiovisual? ¿Qué sucesos han cambiado la concepción del género o sus formas de representación?

Françoise Zamour

Sería presuntuoso atribuir al melodrama la capacidad de anticipar la evolución del mundo o incluso de precipitar el cambio, si bien la pregunta apunta a la importancia de la dimensión social en el melodrama. Retomando la definición dada por Jean-Loup Bourget en su obra sobre el melodrama hollywoodiense, podríamos considerar a este como una tragedia que es consciente del mundo social y de sus cuestiones. A través del importante papel que otorga a la víctima y a los oprimidos, cuyos derechos restaura a su lugar en la sociedad, el melodrama constituye el espectáculo más capaz de hacer existir esa comunidad virtual a la que llamamos «el pueblo», aunque solo sea por el momento en que el género apareció. En este sentido, muestra una particular sensibilidad hacia la exclusión, la injusticia, las minorías. Esta dimensión social ha destacado tradicionalmente a la víctima femenina, que está siempre presente en el melodrama contemporáneo, como demuestran los personajes de las jóvenes de *Kal Ho Naa Ho* (Nikhil Advani, 2003) o de *De todo corazón* (À la place du coeur, Robert Guédiguian, 1998).

El melodrama busca legitimar la presencia de la minoría en la comunidad. Los cineastas de Hollywood lo utilizaron para afirmar su pertenencia a la comunidad negra —*Un rayo de luz* (No Way Out, Joseph L. Mankiewicz, 1950)—, la judía —*La barrera invisible* (Gentleman's Agreement, Elia Kazan, 1947)— o la homosexual —*La calumnia* (The Children's Hour, William Wyler, 1961)—. Recientemente, el desarrollo de *Todo sobre mi madre* conduce a legitimar como padre a un transexual con SIDA que responde al nombre de Lola. Asimismo, *Bol* (2011), la película pakistaní de Shoaib Mansoor, está enteramente consagrada a la legitimación de un joven hermafrodita violentamente rechazado por un padre tiránico. El cine *queer* también maneja el melodrama, que acerca a los espectadores a personajes que pueden parecer ajenos a ellos, como en el caso de *Morrer Como Um Homem* (2009), de João Pedro Rodrigues.

También se subvierte la distinción tradicional entre hombres y mujeres. La categoría que Stanley Cavell llama «melodrama de la mujer desconocida» otorga hoy a personajes masculinos trayectorias tradicionalmente asignadas a las mujeres. Así, *Biutiful* (2010), de Alejandro González Iñárritu, o *El tiempo que queda* (Le Temps qui reste, 2005), de François Ozon, reinventan *Love Story* (Arthur Hiller, 1970) y *Amarga victoria* (Dark Victory, Edmund Goulding, 1939), respectivamente. La reflexión sobre el género atraviesa el melodrama contemporáneo, y la inversión de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres es una de las características principales.

Silvia Guillamón

El melodrama, pese a su tendencia conservadora, siempre ha tenido una cierta potencialidad subversiva, asociada a la representación del deseo femenino, un deseo situado normalmente en los márgenes de lo normativo.

Pensemos en el melodrama doméstico, uno de los subgéneros más populares del cine hollywoodiense de los años cincuenta, que se centra en las vicisitudes de la familia burguesa tradicional. Este tipo de melodrama, que ahonda en la subjetividad femenina, acaba produciendo fisuras e incoherencias a partir de la representación excesiva de las emociones, deseos y frustraciones de las protagonistas. A pesar de estar focalizado en la representación de una feminidad pasiva y reducida diegéticamente a la modalidad sacrificial, logra sacar a la palestra la violencia de la cultura patriarcal, al

explorar la emoción contenida y la amargura que este modelo provoca en las mujeres.

Ese *plus* emocional, que el melodrama genera, acaba provocando un exceso en la exposición de sentimientos que, en numerosas ocasiones, se encuentran fuera de las *buenas reglas* y acaban remitiendo a deseos que no disponen de un equivalente en la norma social. Por eso, el melodrama ha podido abordar cuestiones socialmente palpitantes como, por ejemplo, la insatisfacción social, laboral y sexual femeninas, el deseo homoerótico o las relaciones interraciales.

Pese a ser uno de los géneros más amplios, variados y prolíficos, el melodrama no ha disfrutado de gran prestigio entre la crítica y el público. Sin embargo, la concepción del género ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Creo que varios acontecimientos han posibilitado dicho cambio. Por una parte, el despliegue de un melodrama de autor en el cine europeo. Por otra, el desarrollo de la teoría fílmica feminista, que ha permitido una profundización sin precedentes en el género del melodrama. La articulación del feminismo con el psicoanálisis y la semiótica ha dado lugar a un sinfín de estudios sobre el melodrama que ha provocado un cambio significativo en la concepción del género. Y me refiero no solamente al interés que ha despertado, tanto en la crítica como en los propios cineastas, el melodrama, considerado durante un tiempo como un género *menor*, sino también a la forma de acercarnos a él: hoy en día no podríamos hablar del melodrama obviando las aportaciones que autoras como Laura Mulvey, Anette Kuhn, Ann Kaplan, Mary Ann Doane o Tania Moldesky, entre otras, han realizado alrededor del estudio de la figura femenina en el melodrama.

Pablo Pérez Rubio

Es difícil concluir que el melodrama haya anticipado o producido ningún tipo de transformación social o cultural porque, contrariamente, su objetivo es, desde el origen y mediante su discurso pedagógico, contribuir a que esta no se produzca: enseñar a sufrir, aceptando el destino individual, antes que luchar contra la injusticia y rebelarse contra el *statu quo*. Los *mass media* de la segunda mitad del siglo xx amplificaron y aceleraron el proceso popularizador del melodrama, incorporando sus estrategias a nuevos vehículos de expresión, como las novelas radiofónicas seriadas, las fotonovelas, los relatos de quiosco, las revistas *del corazón*, las letras de boleros, coplas y canciones melódicas y, por supuesto, la televisión, con las *soap operas*, series de animación como *Marco* (Haha wo tazunete sanzenri, Isao Takahata, Fuji TV: 1976) o *Heidi* (Arupusu no Shōjo Haiji, Isao Takahata, Fuji TV: 1974) o los culebrones del ámbito iberoamericano. Todo ello *vende drama,* convirtiendo en mercancía los sentimientos de esos personajes, cuya vida ha sido a su vez convertida en espectáculo popular. Lo melodramático se combina en ellas con lo *obsceno* («lo que está puesto en escena» y debería permanecer restringido al campo de la intimidad) o, en terminología de Schelling, lo siniestro (lo secreto revelado). Poco antes de la llegada del presente siglo, lo melodramático (en su explosión de confesión de sentimientos), lo *obsceno* y lo siniestro han alcanzado notables cotas en la programación televisiva, y también radiofónica, con el florecimiento de los *talk shows*, que convierten en espectáculo intensos dramas personales —anónimos o famosos— de carácter real, y de múltiples fórmulas de telerrealidad —*Gran Hermano*, sucesos, programas de reencuentros familiares, etc.—. Todos ellos hacen de lo melodramático un ingrediente principal de su estrategia de propaganda ideológica. Y también ocurre con ciertos deportes (las pruebas ciclistas, la gimnasia practicada por niñas casi impúberes, el maratón, los cincuenta kilómetros de marcha atlética) y la publicidad (*spots* de temática navideña, por ejemplo, que barajan con perspicacia diversos motivos sentimentales). Muchos de estos espacios se nutren de conflictos sentimentales estereotipados de clara articulación melodramática: el perdón, el reencuentro entre seres que el destino separó, el sacrificio como virtud

recompensada, la revelación pública de un secreto, la anagnórisis... Todo ello, además, presentado con una tendencia evidente hacia la desmesura, la hipérbole y la búsqueda de la complicidad afectiva (empatía) del receptor. Eduardo Mendoza ha llegado incluso a afirmar que, en la actualidad, los medios de comunicación ofrecen, antes que información, melodrama. Todo ello permite concluir que lo melodramático constituye uno de los grandes sistemas de expresión del tiempo presente, pero banalizado y convertido en mercancía cotidiana. Una *cotidianización* de lo melodramático que se ha visto trasvasada al relato fílmico; por ello, aquellos melodramas que han resistido el embate de esta tópica banalización resultan no solo atípicos, sino auténticas rarezas. Y, curiosamente, su fórmula consiste en retrotraerse a modos anteriores a esta *fiebre del drama* (manierismo de David W. Griffith, *women's picture* de King Vidor, Douglas Sirk, Vincente Minnelli o Yasujiro Ozu) o, a lo sumo, en reciclar algunos de sus elementos por medio del pastiche posmoderno (Almodóvar, Ripstein).

Saša Markuš

La importancia y la persistencia del patrón narrativo melodramático en la vida cultural desde el siglo XIX hasta la actualidad incuestionable, es un fenómeno fascinante. El melodrama está por todas partes, tanto en el cine como en la literatura, tanto en las telenovelas de *género bajo* de producción turca o latinoamericana como en la llamada «televisión de calidad». Está también en la publicidad, en las noticias que se construyen a partir de patrones narrativos melodramáticos; lo encontramos hasta en los videojuegos. Parece que, hoy en día, todos los procesos socioculturales están relacionados, de una u otra manera, con el modo melodramático.

En cuanto al séptimo arte, Lipovetsky y Serroy hacen una reflexión interesante sobre las transformaciones del universo temático del cine contemporáneo en la época de la globalización. Estos autores afirman que el cine clásico habitualmente aborda historias relacionadas con los personajes de edad madura, mientras que el cine actual explota todos los ciclos y edades de la vida, centrándose, ante todo, en el individuo. Así, los melodramas actuales hablan tanto de la niñez —*Boyhood (Momentos de una vida)*— como de los enamoramientos juveniles o de las relaciones entre las personas mayores —*Cuando menos te lo esperas* (Something's Gotta Give, Nancy Meyers, 2003), *Amor*—. Algunos buscan los límites de lo socialmente aceptado, como *Dos madres perfectas* (Adore, Anne Fontaine, 2013), que narra la amistad entre dos amigas, mientras cada una mantiene una relación amorosa con el hijo de la otra. Asimismo, la diversidad cultural o sexual, la lucha por los derechos de las minorías y las propuestas alternativas a la familia tradicional también son ampliamente apoyados por los melodramas. En todos estos aspectos, el cine acompaña e influye en las transformaciones socioculturales; sin embargo, no siempre es fácil afirmar que las anticipa: los valores promovidos por todas estas películas también se afirman desde muchísimas plataformas políticas actuales, oficiales o no.

Paz Alicia Garciadiego

De entrada, creo que el arte no modifica los patrones de la sociedad o lo hace en un plazo tan largo —me refiero a un plazo de cien años— que el impacto no puede ser medido en términos de causa-efecto; es un cúmulo de causas las que van modificándolos. Por ejemplo, a propósito del matrimonio gay, ¿dónde arranca? ¿En las sufragistas, en la píldora, en la Segunda Guerra Mundial, que manda a las mujeres al trabajo, o en la revolución mexicana, que las incorpora al mundo laboral porque no hay hombres en los pueblos? Los hechos históricos van permeando la manera en que la sociedad los refleja, pero no de una manera mecánica. Afortunadamente, el arte no puede cambiar la sociedad, porque entonces tendría razón el realismo socialista, que dice que hay que crear héroes históricos que avancen con la lucha de clases. El arte no modifica; refleja, retrata, coadyuva; pero

en una medida muy menor, muy aleatoria. Siempre he pensado que Gramsci tenía razón, que las contradicciones secundarias son las que transforman a la sociedad, pero que son mucho más lentas y menos *inmediatistas*. Uno sabe si una obra de arte lo es cincuenta años después, pero no en el momento.

No obstante, hay películas en México que han sido señeras en ciertos cambios de patrones de conducta. Por ejemplo, hay una película de Ripstein, muy anterior a que yo llegara a su vida y que vi como espectadora, que antecede por muchos años al movimiento gay: se trata de *El lugar sin límites* (1977), que probablemente sí haya tenido algo que ver en la *salida del armario*, por decirlo en términos tradicionales. Era la primera vez que un personaje homosexual era tomado en serio; pero ni aun así el film fue el causante directo. Esa es mi visión, soy muy escéptica. ¿Se imaginan la cantidad de mierda que nos endilgarían si el cine y el arte tuvieran la potestad de cambiar el mundo? En el momento en que el objetivo de la obra se trastoca, el arte se transforma en propaganda. Leni Riefenstahl es maravillosa, pero, ¿cuánta Leni Riefenstahl puedes tolerar en esta vida? Léete ahorita a Máximo Gorki de regreso...

3. A día de hoy, ¿mantendría que el melodrama es un género conservador o progresista? ¿Se han ampliado o se han estrechado los límites del melodrama en términos de verosimilitud y de atrevimiento formal e ideológico?

Françoise Zamour

Conviene separar la cuestión ideológica de las cuestiones formales. Desde un punto de vista ideológico, los críticos han enfatizado ampliamente el conservadurismo político del melodrama. En tanto que género de la restauración, que da sentido al desorden del mundo y restaura el orden a este, el melodrama no puede ser revolucionario, aunque está fuertemente marcado por la Revolución Francesa, que lo alumbró. Sin embargo, este conservadurismo político constituye la condición misma del progresismo social. El objeto del melodrama es la comunidad. Las películas se ocupan así de cuestionar la posibilidad de pertenecer a dicha comunidad de quienes permanecen al margen. Así, en las películas de Marcel Pagnol, las madres solteras y los hijos ilegítimos representan un considerable reto a la sociedad. Políticamente conservadoras, las películas, que reafirman la pertenencia de estos marginados a aquella, se revelan como socialmente transgresoras. Lo uno funciona como la condición de posibilidad de lo otro. Esta cuestión, que afecta mucho menos al cine occidental, sigue presente, sin embargo, por ejemplo, en el universo de Robert Guédiguian, a través del destino de los niños mezclados, inmigrantes o hijos de inmigrantes, en *De todo corazón* o *Mi padre es ingeniero* (Mon père est ingénieur, 2004).

En estas circunstancias, lo que se produce no es una transformación ideológica del melodrama como categoría estética, sino una ampliación de los sujetos, de las cuestiones planteadas por el género.

Desde el punto de vista político, sigue siendo pertinente el lema del crítico Maurice Descotes sobre el melodrama decimonónico: «Para, por y sobre el pueblo». De Griffith a Jean Renoir, pasando por John Ford, lo vemos en toda la historia del cine. Las películas contemporáneas, sin embargo, cuestionan esta noción de «gente», la ponen en duda. Comparar Éxodo (Exodus, 1960), de Otto Preminger, con *Kedma* (2002), de Amos Gitai, nos permite entender cómo, más allá de sus similitudes, las películas difieren en cuanto a la noción de pueblo. Performativo como es, el melodrama hace existir una comunidad, pero nunca deja de dudar de ella.

Silvia Guillamón

El melodrama, como otros géneros clásicos, presenta una tendencia tensional entre la tradición y la vanguardia, entre el mantenimiento de sus señas de identidad y la renovación temática y/o estilística. Ahora bien, aunque el melodrama haya ido adaptándose a los nuevos tiempos, cabe plantearse en qué medida las modificaciones son sustancial o potencialmente innovadoras. En ocasiones encontramos una actualización de ciertos discursos tradicionales que, bajo una forma aparentemente renovadora, vuelven a presentar esa figura femenina sacrificial y entregada, una figura que regresa una y otra vez al imaginario cinematográfico. Esto tiene mucho que ver con las resistencias al feminismo y a la emancipación de las mujeres en la sociedad contemporánea. En otras ocasiones, esa resistencia se produce en lo que David Kehr (1983) ha denominado el *New Male Melodrama* de los años ochenta, películas que abandonan el protagonismo femenino para focalizar su atención en el personaje masculino y en su labor como padre y que, con frecuencia, apuntan a la irresponsabilidad y mal hacer de una madre liberada que ha abandonado a su familia, como ocurre en *Kramer contra Kramer* (Kramer vs. Kramer, Robert Benton, 1979). Si bien es cierto que el melodrama hollywoodiense de los años ochenta presenta una tendencia general hacia el mantenimiento del *statu quo*, otras cinematografías han desarrollado caminos que cuestionan el *mainstream*, con temas y personajes alejados de los cánones establecidos socialmente, como podemos ver en el cine de Fassbinder o, más recientemente, en el de Almodóvar.

En la actualidad se está produciendo una reescritura del melodrama clásico, lo que me parece un fenómeno bastante interesante, que abraza a cineastas tan dispares como puedan ser Pedro Almodóvar o Todd Haynes. Estos directores, siendo herederos del melodrama clásico, han conseguido reformular el género en la actualidad. En el caso de Almodóvar, nos topamos con una suerte de hibridación que incorpora rasgos que provienen de ámbitos tan distintos como la comedia, el suspense o la cultura popular española, con formulaciones repletas de citas intertextuales que atraviesan desde el cine de Hollywood hasta el más puro cine de autor europeo, todo ello atravesado por la tematización de un deseo alternativo a la heteronormatividad. En el caso de Todd Haynes, nos encontramos ante un cine que recupera a los clásicos cineastas melodramáticos, como Douglas Sirk o Michael Curtiz, pero con un estilo muy depurado y un discurso claramente innovador en torno a determinados temas, como el lesbianismo, que, aunque ya habían sido previamente representados en el melodrama europeo, raramente podemos ver en el contexto del cine hollywoodiense.

Pablo Pérez Rubio

Necesariamente, el melodrama es un género conservador en cuanto se articula como un vehículo para apuntalar el orden institucional en terrenos como lo familiar, lo afectivo y las diferencias de clase. Todo melodrama ejerce una defensa del amor-institución frente al amor-pasión, y ejemplifica que este último solo constituye una transitoria y fantasmal sensación de plenitud sin verdadera recompensa. Tampoco hay *mélo* sin idea de culpa, que posibilita un camino de pruebas (penitencia) y la final redención (expiación). Si ampliamos los límites, siempre difusos por la contaminación genérica, a territorios como el drama social sí podemos encontrar otros enfoques ideológicos que obviamente superan ese conservadurismo canónico. Y, dentro de los márgenes del melodrama, sí se han derribado algunas barreras y se ha ampliado lo mostrable, como el amor interracial (*Lejos del cielo*) o el homosexual (*Carol*, *La vida de Adèle*), algo impensable décadas atrás. Pero ello no refleja tanto una osadía por parte de guionistas y directores como una normalización social de viejos tabúes que hoy aparecen como costumbres mayoritariamente aceptadas. La mayor parte de melodramas contemporáneos que abordan estos conflictos, sin embargo, lo hacen bajo un segui-

miento de modelos conservadores en lo ideológico y lo formal que, eso sí, no afectan tanto a las estructuras narrativas: el sistema clásico ha sido disuelto y la organización del relato toma vuelos más libres, menos constreñidos y más propios de la deriva postmoderna.

Saša Markuš

El melodrama contemporáneo presenta una gran variedad de vertientes que reflejan diversas actitudes ideológicas. Las comedias románticas, las teleseries latinoamericanas, las producciones más actuales de Bollywood o los *neomelodramas* que reciclan los lenguajes clásicos mantienen ideologías muy variadas. La diversificación temática del cine actual de la que hablan Lipovetsky y Serroy apunta hacia cierto talante progresista, afirmando luchas por las libertades individuales, en contra de la estigmatización y discriminación de las minorías, etc. Aunque también nos podemos fijar en este proceso desde una perspectiva diferente: la afirmación de la heterogeneidad social predomina, pero las ideas progresistas que apuntarían hacia los problemas surgidos de las diferencias entre las clases sociales no están tan presentes. Tal vez por eso *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008) en su momento pareció un film tan fresco: se trata de un análisis de la hipocresía burguesa, una crítica del acomodamiento primordialmente económico. En este contexto, los melodramas que aplican el estilo del realismo moderno, hechos en el próximo oriente, como *Nader y Simin, una separación* (Jodaeiye Nader az Simin, Ashgar Farhadi, 2011) o *Sueño de invierno* (Kis Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, 2014), adquieren atractivo: estudian la sociedad con el fin de denunciar las injusticias sociales. Parece una paradoja que estas denuncias vengan de sociedades consideradas muy conservadoras.

Otro apunte sobre el atrevimiento formal e ideológico en el terreno del *neomelodrama*: la posmodernidad es ideológicamente ambidextra, puesto que su propósito es apuntar hacia las contradicciones ideológicas, más que elegir entre las vertientes progresista o conservadora. Por ejemplo, *El buen alemán* y *Aliados* critican las formas de aplicar las políticas de los vencedores de la Segunda Guerra Mundial. El propósito es encontrar situaciones excepcionales, los eventos o los sentimientos no generalizables, los que no forman parte del relato oficial de la Historia. Ahora bien, también es cierto que estas técnicas posmodernas ya son bien conocidas y se han convertido en clichés, y que esta manera de tratar la historia y la ideología ya no es innovadora. Es por esto que el interés en relatos realistas está creciendo.

Paz Alicia Garciadiego

Yo creo que el género no es conservador o progresista en sí, sino que depende del tono en que lo escribes. El género depende de la obra específica. Depende de lo que estás contando y de quién está contando. *Madame Bovary* fue subversiva —y eso que yo tengo profundas diferencias con Emma Bovary, el personaje, que es intolerable, no la novela: que no me hubiera tocado a mí la señora Emma sentada al lado en una mesa...— Dickens, con sus historias de la sociedad inglesa, tan retorcidas, con la moralidad que retratan sus personajes, criticó y se adelantó. Ni que decir que lo hizo Dostoievski, que también hacía melodramas: el lector está con Raskólnikov, no quiere que lo *cachen,* quiere que mate a la *pinche* usurera. Eso es trastocar la moralidad. Cuando hicimos *La mujer del puerto* (Arturo Ripstein, 1991), fue con un ánimo muy rompedor. Ripstein me dijo una frase que a mí me guió durante toda la escritura: «No quiero una película moral, pero sobre todo no quiero una película inmoral. Quiero una película amoral». Por eso escribí algo que rompía todas las reglas del juego, que las transgredía partiendo de la base de que las reglas existen. Si todas las culturas, desde el origen de los tiempos, han condenado el incesto, es porque existe. En ese film, se trataba de decir que el incesto está mal, y que lo que la iglesia y las viejas consejas dicen de que si te acuestas con tu hermano te sale un hijo retrasado es cierto. La parte que a mí me

interesaba era: «Y sin embargo lo hago porque *se me pega la gana*». Por eso la película tiene lo que yo entiendo como un final feliz: el amor prevalece, aunque en el burdel y con un niño mongólico. Cuando escribo melodramas me preocupo muy voluntariamente de no respetar los diez mandamientos, sino de romperlos.

La censura en todos los países se ha relajado. Inequívocamente, hay más posibilidades. La escena de la tortura de *Heli* (2013), de Amat Escalante, que es larguísima, hace veinte años no hubiera podido hacerse, obviamente. Pero los márgenes se han agrandado, más que en materia de moralidad, por lo que respecta a la inclusión de la violencia en el cine. Y yo ahí sí tengo resquemores. Me da la sensación de que en esa violencia feroz sí hay pornografía. Y a mí no me gusta la pornografía ni el sexo por el sexo. Cuando pongo una escena de sexo en pantalla, siempre tengo un porqué, y siempre ese porqué es doloroso. Yo estoy convencida de que el orgasmo es el momento más cercano a la muerte y a la muerte se llega solo. El orgasmo es, en el fondo, un momento profundamente solitario. Cuando escribí *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1985) había una escena de masturbación femenina que llegó a filmarse, y no se veía nada; pues bien, esa escena nos la quitaron, y a mí me dolió. También *La mujer del puerto* tuvo la vida tan azarosa que tuvo porque no la produjo el Estado mexicano. El entonces director de IMCINE [Instituto Mexicano de Cinematografía] dijo: «Es una metáfora muy cabrona del estado mexicano». Yo nunca lo pensé así, pero es el mejor elogio que me han echado. No nos la prohibieron, pero la tuvimos que hacer con productores privados, y de ahí que tuviera una suerte muy azarosa. En México no se estrenó, y nosotros la perdimos durante veintitrés años, desde que se pasó en Cannes hasta el año pasado, que la vimos en una presentación en Estados Unidos. No sabíamos dónde había una copia. Incluso a *Profundo carmesí*, el productor, Marin Karmitz, nos obligó a quitarle cinco minutos que yo extraño muchísimo por razones de moralidad, y no quedó más remedio por cómo estaba el contrato y porque nos lo dijo con la película ya aceptada en Venecia. Así que los márgenes se han agrandado enormemente. Hoy se puede hacer todo. En México, todo. Quien diga que no, quiere ganar taquilla.

4. ¿Cómo valoraría, desde el punto de vista actual, la relación entre el melodrama moderno (estamos pensando, por ejemplo, en las audacias de un Fassbinder a lo largo de los años setenta), el clásico y el contemporáneo? ¿Qué huella queda de esa edad intermedia en esta última?

Françoise Zamour

La distinción entre el cine clásico y el cine moderno, tal y como se estableció a principios de los años cincuenta, es muy difícil de aplicar al melodrama. Esta dificultad se debe tanto a la distancia que el cine moderno mantiene entre la película y su espectador, que es incompatible con la primacía de la sensibilidad a que induce el género melodramático, como a la ausencia en el cine moderno de la dimensión educativa que el melodrama asume desde su génesis. Como atestigua Charles Nodier o más tarde Peter Brook, se piensa en el teatro para reemplazar el silencio de la iglesia y cuestionar los intereses políticos y morales de su tiempo. Este aspecto esencial del melodrama no se encuentra en los autores de lo que comúnmente se llama cine moderno.

Ello no es óbice para que, desde el punto de vista formal, los directores recurran a los efectos o procedimientos propios del cine moderno. Resulta particularmente ilustrativo el ejemplo de Fasssbinder, que literalmente inicia la transición del melodrama clásico al melodrama contemporáneo. En febrero de 1971 descubre el cine de Sirk y

le dedica una serie de textos, y en 1974 *Todos nos llamamos Alí* marca un primer punto de inflexión en su carrera. La película adopta la trama de *Solo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955), sin renunciar a una dimensión brechtiana. Encontramos a Sirk en las grandes películas del final de su carrera, que cuentan tanto la historia de una mujer como la de un país —*Lola* (1981) o *Una canción… Lili Marlen* (Lili Marleen, 1981)—. Entre las dos, Fassbinder, sin renunciar a la modernidad (como demuestran tanto el uso de la parataxis como el juego actoral), actúa sobre la sensibilidad del espectador, cuya identificación persigue. El recurso al melodrama implica hacer que el tiempo de proyección sea el de una experiencia sensorial compartida. Formalmente, los elementos característicos del cine moderno se encuentran en otros cineastas contemporáneos. Á*ngel* (Angel, 2007), de Francois Ozon, podría constituir, desde este punto de vista, un ejemplo bastante característico. Pero *Juha* (1999) y *La vida de bohemia* (La vie de bohême, 1992), de Aki Kaurismäki, me parecen ejemplos más convincentes. La audacia formal no está ausente ni de las películas de Paul Vecchiali, como *Corps à coeur* (1979), ni de *Faubourg St Martin* (1986), de Jean-Claude Guiguet.

Silvia Guillamón

Una de las mayores rupturas del melodrama moderno, si pensamos en el cine de Fassbinder, tiene que ver con la construcción de un sujeto espectatorial radicalmente distinto del que encontramos en el melodrama clásico, uno de carácter reflexivo, y alejado de la identificación emocional con los personajes. En estos «melodramas distanciados», como diría Fassbinder, se aboga por una representación que prima el pensamiento por encima del sentimiento, lo que le otorga un papel más activo al espectador o espectadora. Esto tiene una serie de consecuencias: por una parte, posibilita que la crítica a la institución familiar, a la hipocresía burguesa, al egoísmo o al rechazo a la diferencia (temas recurrentes en el melodrama) se pueda expresar de una forma que se aleja de las posibilidades escapistas a las que un modo de representación más convencional pudiera conducir. Por otra parte, supone una inflexión en el recorrido del género, que trasciende las convenciones del clasicismo hollywoodiense para abrirse a las rupturas del cine de autor.

En este sentido, el cine de Fassbinder no solo tematiza con claridad la crítica a los convencionalismos sociales, la injusticia social o los mecanismos de opresión, sino que lo hace a partir de una estructura formal que emerge como una alternativa al modo de representación institucional.

Desde mi punto de vista, el melodrama contemporáneo ha sabido recoger tanto la crítica social con lo establecido como la apertura a nuevas maneras de plasmar lo melodramático en la gran pantalla. Concretamente, podría destacar dos aspectos que considero han influido de una forma crucial en la configuración del melodrama contemporáneo. En primer lugar, el cambio en la construcción de los personajes: nos encontramos con protagonistas más complejos, construidos en estrecha relación con el contexto social, que participan de las mismas dinámicas de poder que el relato cuestiona y que no son presentados únicamente como víctimas, sino como producto de esa sociedad, con sus complejidades y sus contradicciones. En segundo lugar, el cambio en la construcción de la mirada espectatorial. El melodrama moderno, con Fassbinder a la cabeza, ha reescrito la relación texto-espectador, se ha alejado de las formas tradicionales de interpelación a partir de una dialéctica entre la identificación y la distancia, una dialéctica que posibilita una conexión y una comprensión más profunda con lo que se narra, que aglutina densidad emocional e intelectual. Estoy pensando en una película de Todd Haynes tan emblemática como *Lejos del cielo*, en la que podemos detectar una reescritura de *Solo el cielo lo sabe*, pero esta vez atravesada por el influjo del cine de Fassbinder. Un influjo que se deja ver no solo en la cuestión racial que plantea el film, sino también

en la configuración de los personajes, en el sistema de miradas o en el juego de identificación y distancia que pone en escena, aspectos, todos ellos, que están aludiendo directamente a *Todos nos llamamos Alí*.

Pablo Pérez Rubio

Resulta curioso reflexionar sobre este asunto, pues estoy seguro de que muchos cinéfilos de mi generación accedimos antes al cine de Fassbinder que al de Sirk, por lo que conocimos primero al manierista y después al clásico (aunque Sirk, a la vez, fuera un manierista de John M. Stahl, Vidor, Clarence Brown o John Cromwell, que probablemente lo eran de Griffith). Fassbinder introdujo en los elementos constitutivos del melodrama clásico una mirada de clase de carácter dialéctico; si en Sirk estaban ausentes los conflictos de clase —aunque todo melodrama pone en evidencia las *diferencias* de clase, no es como una grieta o fractura en el sistema—, Fassbinder operaba con materiales similares para describir el carácter opresivo del estatus social imperante, subvirtiendo el modelo en su imitación respetuosa. Los melodramas *sirkianos* destilaban una puesta en cuestión del individualismo demócrata norteamericano tras la recuperación de la postguerra, mientras que Fassbinder pretendía dinamitar, con similares ingredientes, los valores sobre los que se había erigido la Alemania posterior al nazismo, recurriendo a la producción cultural de la República de Weimar. Como después ha hecho Arturo Ripstein, por ejemplo, en el ámbito mexicano (pasando, claro está, por el filtro de Buñuel), el cineasta alemán optó por la desmesura naturalista, poniendo a la vez en evidencia los mecanismos expresivos del melodrama (se podría hablar, sin temor a exagerar, de *metamelodramas*). Podemos colegir que las estrategias de ese «melodrama intermedio» siguen vigentes en no pocos de los autores que actualmente cultivan el género, pero lo han hecho con maniobras formales, narrativas y dramáticas diferentes, de esa desmesura de Ripstein a la estilización consciente de Kaurismäki, pasando por el *collage* de Almodóvar. Sin embargo, en otros casos ocurre al contrario; si pensamos en un trío de películas que se miran como uno de los famosos espejos *sirkianos*, que dialogan entre sí y dejan oír sus respectivos ecos, llegaremos a una conclusión irrefutable: *Lejos del cielo* está mucho más cerca de *Solo el cielo lo sabe* que de *Todos nos llamamos Alí*. Parece como si Haynes, uno de los mayores recuperadores del género en Hollywood, hubiese prescindido de esa fase «intermedia» para beber directamente de la fuente «clásica»: manejo del color, puesta en forma, pregnancia simbólica, uso de la música extradiegética... Y, por encima de ello, la construcción de personajes, el tratamiento melancólico del paso del tiempo y la escenificación del drama.

Saša Markuš

En *Todos nos llamamos Alí*, Fassbinder denuncia la exclusión social de una pareja heterogénea compuesta de una mujer madura y un joven inmigrante, y asimismo critica la estigmatización del inmigrante que afecta la salud psicofísica del hombre. El cine actual habla muy frecuentemente de la diversidad social, pero sin referirse a este clásico: son muchísimos los films que abordan el tema de un modo más ligero y sentimentalista, evitando afirmar que los prejuicios puedan causar daños emocionales y físicos permanentes. Es como si el melodrama actual afirmara que estos no son problemas serios, sino que la sociedad democrática contemporánea puede superarlos fácilmente. Así, muchos melodramas actuales de talante progresista pueden ser vistos como films configurados para afirmar un *statu quo* social y no como obras que realmente quieren criticar injusticias.

Por otra parte, el sector audiovisual actual suele usar tanto los códigos expresivos provenientes de la época clásica como de la moderna. Los dos estilos coexisten en el diverso marco contemporáneo, y a veces se juntan en la misma película. Un ejemplo reciente es *Truman*, que aplica un lenguaje influido por el realismo moderno mientras

concentra el relato en un tema esencialmente melodramático: el destino del perro cuyo dueño está muriéndose de cáncer. Así, Gay hace pensar en la esencia melodramática del neorrealismo italiano, pues alude a *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952), que también gira en torno a la relación entre un anciano y su mascota.

Otro ejemplo son las muchas versiones y reinscripciones postmodernas de *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, 1954) en el cine actual. *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009) cuestiona dicho film contrastándolo con el lenguaje de los melodramas clásicos y telenovelas, *Copia certificada* (Copie conforme, Abbas Kiarostami, 2010) lo sitúa en el contexto de la sociedad de simulacro, y *Antes del anochecer* (Before Midnight, Richard Linklater, 2013) lo actualiza en forma de crónica realista. *Blue Valentine* (Derek Cianfrance, 2010) y *The Deep Blue Sea* (Terence Davies, 2011) están también influidas por Rossellini en tanto que elaboran el tema de la crisis de la pareja.

Paz Alicia Garciadiego

Creo que hay una continuidad. Yo no rechazo el melodrama previo, a mí me gusta mucho el melodrama moralista. A mí me siguen encantando los melodramas del Hollywood de los años treinta. También el cine negro está muy impregnado de melodrama. Por ejemplo, *Perdición* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944) me parece tan moderna y rompedora, o más, que cualquier película que estén haciendo ahora. Fritz Lang tiene melodramas maravillosos, muy rompedores y muy amorales, que yo rescato totalmente. Las rupturas son parciales y se van alimentando: uno es heredero de los otros y los transforma, pero esto siempre sucede hasta un cierto grado. No creo que haya un enfrentamiento de Fassbinder y el melodrama precedente; también él es una prolongación de Douglas Sirk. En tanto que cada cual retrata su sociedad, Fassbinder reflejaba un mundo que ya no tenía que ver con el de la Alemania de los años treinta. Retomando algo que comentaba antes, en Fassbinder la moralidad clásica de la familia burguesa, convencional, ya no tiene el mismo espacio, la misma función. No hay una ruptura real, hay una evolución.

A este respecto, tengo también una experiencia personal que puede resultar ilustrativa. Cuando leí *Principio y fin*, la novela de Naguib Mahfuz, decidí que quería hacer la adaptación porque, cuando llegué a la escena final, transformé inconscientemente el asesinato de honor del original, una denuncia antropológica para Mahfuz, por un acto supremo de egoísmo e inmoralidad, lo cual para mí implicaba tragedia y entrañaba una subversión de la moralidad. En los cincuenta años que habían pasado desde que Mahfuz escribió la novela, en 1949, y yo hice el guion, en 1993, por supuesto que hay diferencias y una enorme evolución de los patrones morales. No sé cuáles serían los cambios que introduciría un jovencillo de veintidós años de ahora, los que necesariamente imponen la diferencia de edad y las diferencias entre el mundo de los noventa y el México de 2017.

5. ¿Cuál sería el *neomelodrama* canónico por excelencia? ¿Cuál el mejor desde un punto de vista estético? ¿Cuál el más revolucionario o transgresor? ¿Y el más influyente para la evolución del género?

Françoise Zamour

Esta es una cuestión particularmente difícil. Cada año, la producción cinematográfica mundial se enriquece con muchos melodramas. *Manchester frente al mar* (Manchester by the Sea, Kenneth Lonergan, 2017) ha surgido recientemente como un melodrama contemporáneo arquetípico. El personaje principal es el hombre, pero está atrapado en las preguntas que han caracterizado durante mucho tiempo a los personajes femeninos (la re-

lación con la familia, la capacidad de prohijar a un adolescente). La película también cuestiona la noción de comunidad, de la presencia en el mundo, recoge y reelabora elementos que se pueden encontrar en el melodrama clásico —*El Campeón* (The Champ, 1931), de King Vidor, y *Campeón* (The Champ, 1979), el *remake* de Franco Zeffirelli, por poner un ejemplo— y coloca la familia electiva por encima de la natural, lo que se corresponde con la idea de pertenencia a una comunidad deseada. Por último, el uso más bien masivo de grandes clichés de la música clásica (Albinoni, Vivaldi) corresponde al trabajo característico del melodrama: el juego entre lo conocido y lo desconocido, el retorno a la referencia común que funciona como *topos*: un punto de encuentro en que pueden superponerse la experiencia contada y la vivida por los espectadores. La película, sin embargo, no presenta ninguna audacia formal en particular, sino que es heredera del clasicismo, al igual que los melodramas de James Gray.

El trabajo de cineastas indias como Leena Yadav o Deepa Mehta, que releen la historia de su país a través del cuerpo de la mujer, también parece emocionante y prometedor. No creo que el melodrama sea un género cinematográfico: yo lo defino más bien como un modo de aprehensión del mundo y del cine, una categoría estética. Como tal, las películas que lo son de manera exclusiva, son menos numerosas que todos aquellos films que tienen mayor o menor afinidad con él, aunque sea con miedo o incluso con hostilidad —pienso en *La habitación del hijo* (La stanza del figlio, 2001) o *Mia Madre* (2015), de Nanni Moretti—, que se le acercan y se alejan de él alternativa y a veces simultáneamente. Estas películas podrían resultar ser las más ricas, y también las más cargadas de futuro.

Silvia Guillamón

Desde mi punto de vista, el cine de Todd Haynes podría constituir la esencia de lo que podría ser el *neomelodrama*, un concepto que sugiere una reescritura contemporánea del género. En este sentido, los films de Haynes articulan clasicismo, modernidad y contemporaneidad en un todo, haciéndonos partícipes de un conjunto sincrético de las características más propias del canon clásico con la vanguardia y el toque autoral, en una reinvención del género en la que la estilización de los recursos expresivos se acompaña de una profunda crítica a esa sociedad norteamericana que está retratando. Me parece que la película *Carol* es un magnífico ejemplo de la manera en que Haynes logra articular una cierta estilización del melodrama (con el uso del color, la música y la planificación) con un discurso narrativo en que lo melodramático es entendido desde una sutileza que deja espacio a la crítica social, al despertar del deseo femenino lesbiano, a la afirmación de la esperanza e incluso a la reivindicación política.

Aunque no suele destacarse, creo que la transgresión en el melodrama contemporáneo viene en muchas ocasiones de la mano de las directoras, tal vez porque el melodrama (especialmente el «melodrama familiar») ha sido el único género clásico, como bien ha señalado Mary Ann Doane (1987), dirigido explícitamente a las espectadoras. Creo que muchas directoras han sido conscientes de lo que está en juego en nuestra relación con la imagen y han buscado la manera de subvertir esas narraciones y los lugares comunes a los que nos suelen conducir, especialmente aquellos referidos a las identidades de género. Estoy pensando en directoras como Marta Balletbó-Coll, con su obra *Sevigné (Júlia Berkowitz)* (2005), o Isabel Coixet, con *Mi vida sin mí* (My Life Without Me, 2003) o *Cosas que nunca te dije* (1996), en las que llega a poner en cuestión el tratamiento del significante «mujer» y se subvierte la tematización de determinados lugares comunes del melodrama: la cuestión maternal, el adulterio femenino, la espera como una posición universal (y no exclusivamente femenina) o los finales abiertos (como desarticulación del estancamiento del melodrama clásico).

Pablo Pérez Rubio

Partiendo, por ejemplo, del pertinente trabajo de Clint Eastwood en *Los puentes de Madison*, el citado binomio formado por *Lejos del cielo* y *Carol*, de Todd Haynes, bien podría considerarse el canon del melodrama contemporáneo, por ser quizá el que mejor actualiza las líneas narrativas, dramáticas y estilísticas del melodrama cinematográfico clásico. Pese a ello, no puede evitar un impostado aire *retro*, igual que ocurre en la sobresaliente serie televisiva *Mildred Pierce*, referencia mayor en el género, como también lo es otro denso relato del sufrimiento y la lucha de una mujer en un determinado proceso histórico: *Sunset Song* (Terence Davies, 2015). Hay que destacar también *Manchester frente al mar*, que opera con fertilidad sobre la herida que nace de la culpa, en este caso de un personaje masculino que carga moralmente con la muerte de sus tres hijos. El más denso y emocionante me parece *The Deep Blue Sea*, que parte de un motivo iconográfico de fuerte carga semántica (la mujer en la ventana) para hablar del dolor de amar, del sentimiento de pérdida, de las sombras de la derrota, con un hálito romántico que raramente se suele ver en los últimos tiempos en la pantalla. Todos ellos tienen la virtud de beber sin pudor de las fuentes del melodrama clásico y, a la vez, transitar nuevos caminos que pueden iluminarse en el futuro.

Saša Markuš

Quizás sea una respuesta muy convencional decir que el *neomelodrama* paradigmático del periodo postmoderno es *Titanic*, por haber reintroducido las pautas del cine clásico y por haber conseguido lo que en su momento parecía imposible: que el público llorara viendo un film. Siguiendo la trayectoria de la actriz principal de *Titanic*, Kate Winslet, vemos que la influencia de este film llega hasta *Revolutionary Road* o la serie *Mildred Pierce*. Valoro *Las horas* (The Hours, Stephen Daldry, 2002) por juntar muchas de las pautas narrativas que definen el ciclo más actual de los melodramas relativos a la diversidad sexual y a los nuevos conceptos de la vida familiar, al tiempo que revalida el melodrama clásico como vínculo entre el cine y la tradición literaria.

Me gusta la transgresión propuesta en *King Kong* (2005) de Peter Jackson: siendo una superproducción hollywoodiense, parece afirmar el capitalismo neoliberal. Sin embargo, la trama articula una crítica muy aguda de este mismo sistema. En palabras de la feminista francesa Virginie Despentes, la protagonista se solidariza con el monstruo y se siente libre en su presencia, ya que este representa «una sexualidad anterior a la distinción entre los géneros tal y como se impuso políticamente hacia finales del siglo XIX». Al no poder proteger a King Kong de la muerte, la rubia entiende que se tiene que entregar a una sociedad de humanos que la encadenará y la distanciará de la esencia de la vida.

Creo que *Copia certificada* reconfigura de un modo paradigmáticamente postmoderno los códigos de *Te querré siempre* y es, tal vez, la más elaborada de todas las versiones actuales de esta película. Me impresiona la serie *The Good Wife* (Robert King, Michelle King, CBS: 2009-2016), que es revolucionaria precisamente porque vuelve a aplicar, de un modo muy convincente y bien elaborado, las pautas narrativas clásicas de un tema esencialmente moderno: la vacilación e indecisión de la protagonista.

Paz Alicia Garciadiego

Reitero que yo no soy crítica de cine y expongo mis impresiones, que son muy subjetivas y personales. Las películas inglesas de Stephen Frears y *El secreto de Vera Drake* (Vera Drake, Mike Leigh, 2004), que hablan mucho de la circunstancia socioeconómica, de la Inglaterra pobre y agobiada, pero que son melodramas, me gustan muchísimo. Todo lo contrario que Ken Loach, que me resulta muy simplón y muy maniqueo. Me interesan también *4 meses, 3 semanas y 2 días* (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007) y *Los exámenes* (Bacalaureat, 2016), de

Cristian Mungiu, que hace un cine casi neorrealista. El neorrealismo italiano es una de las fuentes de inspiración más cercanas a mi corazón, pues sigue siendo un cine muy político, pero la forma en que lo hace lo convierte en melodramático. De Sica era un maestro: el padre y el hijito sentados en la acera después de que les hayan robado la bicicleta es, esencialmente, una forma melodramática. Formalmente, el único cineasta reciente que me ha influido es Béla Tarr, porque sus películas, que son mucho más religiosas que otra cosa, me dejan sin aliento. Y a mí todo lo que me gusta y me afecta me influye; aunque esto último suponga estirar hasta el límite el concepto de melodrama. ■

conclusión
A VUELTAS CON UNA ESPIRAL

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER

Uno de los ejercicios más aleccionadores posibles —si es que no se trata de una condición *sine qua non*— para calibrar el alcance de las transformaciones que han tenido lugar en el melodrama contemporáneo consiste en trazar un panorama del género a fecha actual. Comoquiera que un esfuerzo como ese excede a todas luces no ya el magro espacio que se concede a estas conclusiones, sino del que hemos dispuesto en todo el número mismo de esta revista, tendremos que reducir la escala y conformarnos con algo más modesto pero todavía operativo como reducir la escala y atenernos a un ámbito geográfico más reducido en un corte temporal concreto.

Atengámonos, por ejemplo, a Francia o, mejor, a la francofonía, ya bien entrado el tercer milenio; y tomemos productos audiovisuales como *Los testigos* (Les témoins, André Téchiné, 2007), con su eficazmente panfletaria reivindicación de la lucha contra el SIDA; *Dejad de quererme* (Deux jours à touer, Jean Becker, 2008) y *Un cuento de navidad* (Un conte de Nöel, Arnaud Desplechin, 2008), sendas desesperadas diatribas en torno a la imposibilidad tanto de conciliar familia con salud y cordura como de resolver esos lazos; *Mommy* (2014) y *Solo el fin del mundo* (Juste la fin du monde, 2016), declinaciones del mismo tema por parte de Xavier Dolan en clave ego-psicodramático; *Hace mucho que te quiero* (Il y a longtemps que je t'aime, 2008) y *Antes del frío invierno* (Avant l'hiver, 2012), dos gélidos retratos de Philippe Claudel de la pasión en la edad madura; *De óxido y hueso* (De rouille et d'os, 2012), la emotiva apropiación por parte de Jacques Audiard de los estereotipos más desaforados del melodrama; la serie *Les revenants* (Fabrice Gobert, Canal+: 2012-2015), que enrarece el patrón a base tanto de inocular el fantástico en las más elementales leyes de la naturaleza como de escandir el tiempo; *El niño de la bicicleta* (Le gamin au vélo, 2011), *Dos días, una noche* (Deux jours, une nuit, 2014) y *La chica desconocida* (La fille inconnue, 2016), los tres últimos trabajos de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, que atestiguan una férrea coherencia en su seguimiento externo y en tiempo cuasirreal de peripecias individuales con aroma de viacrucis; el díptico *Viaje a Sils Maria* (Clouds of Sils Maria, 2014) y *Personal Shopper* (2016), en el que Olivier Assayas y su última musa, Kristen Stewart, reflexionan en torno a la categoría de la máscara; *Una nueva amiga* (Une nouvelle amie, François Ozon, 2014), con su retorcida y ambigua visión en torno a las relaciones inter/transgenéricas; *Madame Marguerite* (Marguerite, Xavier Giannolli, 2015) o la mentira y la burla redimidas, merced a un final doblemente patético; *Mi hija, mi hermana* (Les cowboys, Thomas Bidegain,

2015) y su parabólico *remake* en clave post-11S de *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956); *Después de nosotros* (L'économie du couple, Joachim Lafosse, 2016), la congruente liquidación materialista de un matrimonio…

Si se toma el corpus anterior —citado a vuela pluma, y huelga decir que sin ningún afán de exhaustividad— como conjunto y se cotejan sus distintos componentes entre sí, puede observarse que, por encima de las muchas diferencias que presentan en los planos temático, estético, tonal, discursivo, etc., en todos estos films —y una serie— comparecen las constantes sobre las que obsesivamente gira la representación postclásica (la dialéctica del simulacro y la hiperrealidad; la voluntad de hacer la crónica del mundo a través de historias mínimas, antiépicas, el deseo de trascendencia y la paralizante conciencia de la imposibilidad de tal empeño…). Asimismo, en todos ellos puede observarse un concienzudo y —permítasenos el retruécano— paradójicamente lógico desarrollo de las perversiones a las que el melodrama moderno había sometido al clásico. Es decir, que —por retomar los nombres de los tres cineastas mencionados con más frecuencia por nuestros testimonios como paradigmáticos de otras tantas edades— si, como buen manierista, Sirk había subvertido desde dentro las leyes de un género ya de por sí tendente a la desmesura y la inverosimilitud, a fuerza de rizar el rizo (o de exceder el exceso); Fassbinder dio una vuelta de tuerca, al ir un paso más allá en la estrategia del distanciamiento, y enajenar así el esquema a Hollywood en beneficio de la más rabiosa autoría; y, por fin, Haynes ha contravenido al *enfant terrible* alemán, reapropiándose para el *mainstream* sus enseñanzas… sin renunciar ni a las señas de identidad originales de un género consustancialmente sospechoso por su coqueteo con el mal gusto y la cultura popular, ni a las distintas transgresiones que, como capas, se habían ido inscribiendo en su superficie.

¿Cabe un mayor retorcimiento, una más sutil forma de subversión? ■

LA POSIBILIDAD DE UNA LÁGRIMA

Resumen

Si la propia condición genérica del melodrama está en entredicho, desentrañar su propia evolución a la luz de los sucesivos paradigmas estéticos, narrativos e ideológicos que han imperado a lo largo de la historia del audiovisual —a la par que se han sucedido los regímenes en el mundo contemporáneo en general—, resulta tanto más arduo. En la presente sección, cinco voces de distintas procedencias y filiaciones académico-profesionales debaten en torno a algunas de las cuestiones fundamentales relacionadas con el melodrama contemporáneo, tales como sus aportaciones concretas al patrón general, la existencia o no de una relación causal (y en qué sentido) entre sus cambios y las transformaciones socioculturales, la controversia a propósito de su carácter reaccionario o transgresor, la huella que en sus exponentes actuales permanece inscrita del clasicismo y la modernidad, y la posibilidad de actualizar el canon mediante la incorporación de títulos relevantes en función de criterios de diverso tipo.

Palabras clave

Melodrama; *neomelodrama*; cine contemporáneo; canon; ideología; representación.

Autores

Françoise Zamour es profesora de estética y teoría del cine en la École Normale Supérieure, donde dirige los estudios de Letras desde 2012. Ha investigado en torno a cineastas estadounidenses clásicos (King Vidor, John Ford) y contemporáneos (Martin Scorsese), así como con relación a directores galos, como Jean Genet o François Truffaut y la *Nouvelle Vague* en general. Es autora de *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples* (Presses Universitaires de Rennes, 2016). Contacto: francoise.zamour@ens.fr.

Silvia Guillamón Carrasco es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Autora de numerosos artículos publicados en revistas científicas y de ponencias en congresos internacionales especializados en cine, feminismo y teoría de género, ha publicado *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España* (Publicacions de la Universitat de València, 2015). Contacto: silvia.guillamon@uv.es.

Pablo Pérez Rubio es licenciado en Filología Hispánica y ejerce como profesor de Lengua y Literatura. Colaborador regular como crítico de diversas publicaciones especializadas, ha escrito libros como *El melodrama cinematográfico* (Paidós, 2004), *Guía para ver y analizar el profesor chiflado* (Nau Llibres, 2009) o *Jerry Lewis* (Cátedra, 2010), y es coautor de

THE POSSIBILITY OF A TEAR

Abstract

If the generic condition of the melodrama itself is in question, unraveling its own evolution in the light of the successive aesthetic, narrative and ideological paradigms that have prevailed throughout the history of the audiovisual —at the same time as the regimes in the contemporary world in general—, it is so much more arduous. In this section, five voices from different backgrounds and professional-academic affiliations debate around some of the fundamental questions related to contemporary melodrama, such as their concrete contributions to the general pattern, the existence or not of a causal relationship (and in what sense) between its changes and sociocultural transformations, the controversy about its reactionary or transgressive nature, the imprint from classicism and modernity that remains inscribed in its current exponents, and the possibility of updating the canon by incorporating relevant titles based on criteria of different types.

Key words

Melodrama; *Neomelodrama*; Contemporary Cinema; Canon; Ideology; Representation.

Authors

Françoise Zamour is lecturer of Aesthetics and Film Theory at the École Normale Supérieure, where she directs the Arts studies since 2012. Her research has approched classic (King Vidor, John Ford) and contemporary (Martin Scorsese) American filmmakers, as well as French directors, such as Jean Genet or François Truffaut and the Nouvelle Vague in general. She is the author of *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une manufacture de peuples* (Presses Universitaires de Rennes, 2016). Contact: francoise.zamour@ens.fr.

Silvia Guillamón Carrasco is lecturer of Audiovisual Communication at the Universitat de València. Author of numerous articles published in scientific journals and papers at international congresses specialized in Film, Feminism and Gender Theory, she has published *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España* (Publicacions de la Universitat de València, 2015). Contact: silvia.guillamon@uv.es.

Pablo Pérez Rubio has a degree in Hispanic Philology and is lecturer of Language and Literature. Regular contributor as a critic of various specialized publications, he has written books such as *El melodrama cinematográfico* (Paidós, 2004), *Guía para ver y analizar el profesor chiflado* (Nau Llibres, 2009) or *Jerry Lewis* (Cátedra, 2010), and is co-author of

varios trabajos más con Javier Hernández Ruiz. Contacto: turieto@outlook.es.

Saša Markuš es profesora en el área de comunicación en la Universitat Pompeu Fabra. Sus investigaciones versan sobre el cine español, el cine postmoderno y las relaciones entre cine e interculturalidad. Autora de *La poética de Pedro Almodóvar* (Littera, 2001), más recientemente Saša Markuš ha publicado *La parodia en el cine postmoderno* (UOC, 2011). Contacto: sasa.markus@yahoo.es.

Paz Alicia Garciadiego es la guionista habitual del director mexicano Arturo Ripstein, quien también es su esposo. Desde su primer trabajo en común, *El imperio de la fortuna* (1986), han colaborado en los largometrajes *Mentiras piadosas* (1989), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994), *Profundo carmesí* (1996), *El evangelio de las maravillas* (1998), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *Así es la vida...* (2000), *La perdición de los hombres* (2000), *La virgen de la lujuria* (2002), *El carnaval de Sodoma* (2006), *Las razones del corazón* (2011) y *La calle de la amargura* (2015). Contacto: pazgarciadiego@gmail.com.

Agustín Rubio Alcover es profesor de producción audiovisual y de historia y análisis cinematográficos en la Universitat Jaume I de Castellón. Entre sus publicaciones destacan dos análisis monográficos acerca de *Seven* y *Dos en la carretera* (Nau Llibres, 2004 y 2005 respectivamente). También ha publicado *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas* (Shangrila, 2010) y *Vicente Escrivá. Película de una España* (Ediciones de la Filmoteca, 2013). Contacto: rubioa@com.uji.es.

Referencia de este artículo
Rubio Alcover, A., Zamour, F., Guillamón Carrasco, S., Pérez Rubio, P., Markuš, S., Garciadiego, P. A. (2018). La posibilidad de una lágrima. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 000-000.

several other works with Javier Hernández Ruiz. Contact: turieto@outlook.es.

Saša Markuš is lecturer in the area of Communication at the Universitat Pompeu Fabra. Her research deals with Spanish cinema, postmodern cinema and the relations between cinema and interculturality. Author of *La poética de Pedro Almodóvar* (Littera, 2001), more recently Saša Markuš has published *La parodia en el cine postmoderno* (UOC, 2011). Contact: sasa.markus@yahoo.es.

Paz Alicia Garciadiego is the usual scriptwriter of the Mexican director Arturo Ripstein, also her husband. Since their first film in common, *El imperio de la fortuna* (1986), they have worked together in *Mentiras piadosas* (1989), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994), *Profundo carmesí* (1996), *El evangelio de las maravillas* (1998), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *Así es la vida...* (2000), *La perdición de los hombres* (2000), *La virgen de la lujuria* (2002), *El carnaval de Sodoma* (2006), *Las razones del corazón* (2011) and *La calle de la amargura* (2015). Contact: pazgarciadiego@gmail.com.

Agustín Rubio Alcover is lecturer of Audiovisual Production and Film History and Analysis at the Universitat Jaume I in Castellón. Among his publications there are two monographic analysis: *Seven* and *Dos en la carretera* (Nau Llibres, 2004 and 2005 respectively). He has also published *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas* (Shangrila, 2010) and *Vicente Escrivá. Película de una España* (Ediciones de la Filmoteca, 2013). Contact: rubioa@com.uji.es.

Article reference
Rubio Alcover, A., Zamour, F., Guillamón Carrasco, S., Pérez Rubio, P., Markuš, S., Garciadiego, P. A. (2018). The Possibility of a Tear. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 000-000.

Edita / Published by
associació cineforum L'ATALANTE
EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License
creative commons
SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

PUNTOS DE FUGA

TRABAJO SONORO EN TRES FILMS DE RAÚL RUIZ
Gustavo Celedón Borquez
Udo Jacobsen Camus
Cristian Galarce López

SOBRE LOS INICIOS DEL CINE CONTEMPORÁNEO: *PRIMER PLANO* DE ABBAS KIAROSTAMI Y *EL SOL DEL MEMBRILLO* DE VÍCTOR ERICE. LA FRATERNIDAD DOCUMENTAL-FICCIÓN COMO SÍNTESIS ENTRE EL CINE PRIMITIVO Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA
Lourdes Monterrubio

LA CONTRIBUCIÓN DE WERNER HERZOG A LOS ESTUDIOS ACERCA DE LA ANIMALIDAD
Fidel González Armatta
Sebastián Francisco Maydana

6 DE FEBRERO DE 1970 (*DURACIÓN*, DE PAULINO VIOTA)
Rubén García López

MODERNIDAD Y FIGURAS FEMENINAS EN *LA CIUDAD NO ES PARA MÍ* (PEDRO LAZAGA, 1966)
Olga García-Defez

TRABAJO SONORO EN TRES FILMS DE RAÚL RUIZ*

GUSTAVO CELEDÓN BORQUEZ
UDO JACOBSEN CAMUS
CRISTIAN GALARCE LÓPEZ

INTRODUCCIÓN

El presente texto explora tres ejemplos cinematográficos en donde un uso reflexivo o estético del sonido escapa a lo que podríamos llamar la oficialidad del uso sonoro en el cine. Estos escapes se presentan como alternativas creativas que abren no solo posibilidades reales de estudio, sino también de realización cinematográfica. La oficialidad de la cual hablamos refiere principalmente a tres objetivos que han constituido desde siempre la cuestión del sonido en el cine: la evolución tecnológica, la sincronía y la calidad. Estos tres ejes avanzan en conjunto, son recíprocos, se intrincan. Para dar sólo un ejemplo, se sabe que antes de *El cantor de Jazz* (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927) existieron múltiples intentos de sonorización del cine que produjeron a su vez múltiples films efectivamente sonoros. Sin embargo, *El cantor de Jazz* es considerado el primer film sonoro «probablemente por esta cuestión fundamental que los sistemas de disco nunca resolvieron al cien por ciento: la sincronía del sonido con la imagen» (Larson Guerra, 2015: 100-101).

Desde entonces, sincronía resuelta, el desafío será la calidad o fidelidad, esto es, la nitidez y la distinción de lo que en el cine se escucha. Hoy la tecnología digital permite usos sonoros en el cine que hace algunos años atrás eran complejos o hasta imposibles (Mouëllic, 2014: 159).

No obstante, la complicidad de estos tres objetivos cierra evidentemente posibilidades diferentes de los usos sonoros en el cine. Este texto, antes de desarrollar una teoría al respecto, se inscribe en un análisis de ejemplos concretos de usos sonoros reflexivos. Presenta, de este modo, el análisis estético de tres films de Raúl Ruiz que abren una idea de sonido en el cine mucho más vasta que la que desarrolla el hábito oficial.

Ahora bien, un cineasta como Raúl Ruiz, quien en sus inicios se preocupaba por captar un habla chilena, valorando por ello la aparición, en esos

mismos años, del sonido directo (Ruiz, 2013: 85), no es ajeno entonces a la relación entre sonido cinematográfico y tecnología. El punto es que, a diferencia del eje convencional, esto es, aquel que vela por la conjunción entre tecnología, sincronía y calidad, Ruiz se preguntará además por la construcción de la dimensión audible del cine.

De alguna manera, el eje de la sincronización naturaliza el sonido en pantalla. Damos por hecho la conjunción entre sonido e imagen, sonido y fuente, y la escucha tiende a automatizarse. Si a este hecho sumamos la condición vococéntrica (predominio de la voz) y verbocéntrica (predominio de la palabra) del sonido en el cine, al decir de Michel Chion (1982: 15-16, 2008: 9-10), caemos en la cuenta de que la norma tiende a utilizar el sonido como un medio y no como un elemento que podría desarrollar la dimensión propiamente audible del cine. Pues, efectivamente, la sonoridad cinematográfica se destina al sentido en general, a la transmisión transparente de lo que se está diciendo.

LA SONORIDAD CINEMATOGRÁFICA SE DESTINA AL SENTIDO EN GENERAL, A LA TRANSMISIÓN TRANSPARENTE DE LO QUE SE ESTÁ DICIENDO

Este voco- y verbocentrismo someten la sonoridad total de un film al propósito que persiguen. De ahí que todos los sonidos exteriores a la voz, incluso cuando sobresalen y protagonizan el cuadro o la escena, se distribuyen de tal forma que el conjunto total de la dimensión audible de un film se reduce a la transferencia óptima del sentido y del mensaje. «Los discursos: voces y músicas ocupan todo el espacio, relegando casi siempre el mundo de los ruidos a lo lejos. Hablar de un cine mudo, más bien que de una imagen silenciosa o no sonorizada, indica muy bien la naturaleza de lo que hace falta: se trataría de un cine al que le falta la palabra más que el sonido» (Deshays, 2015: 22).

A esto se suma un sentido de volumen, de golpe al espectador a través de una dosis extrema de fidelidad y espectacularidad tecnológica, cuestión solidaria a la idea de transmisión de sentido pues concentra la exterioridad de la voz en la pura calidad reproductiva del sonido, capturando y automatizando la escucha del espectador y favoreciendo la transmisión del sentido del film. «En nuestros días, la apelación digital se ha transformado en la nueva promesa de acceso a un absoluto por la técnica [...]. La calidad estética de las tomas de sonido, de su escenificación y de su elección permanecen siempre más acá de toda consideración, tomando en cuenta solamente la parte informativa y la calidad de la codificación» (Deshays, 2015: 24).

A este respecto, la música no es ajena a ello, pues, en igual medida, se dispone las más de las veces en el film para comunicar un sentido, un mensaje, un afecto o alguna emoción. Crea pausas, momentos cruciales, indica, vectoriza, dirige hacia un fin. Es lo que Chion (2008: 11-12) describe como efecto empático y anempático de la música en el cine.

De este modo, la sonoridad, al estar sujeta a estas funciones, tiende a no ser explorada de acuerdo a todas las posibilidades que abre su presencia en el cine. La escucha se naturaliza y se pone al servicio del sentido general de lo que ocurre en pantalla, naturalizándose y automatizándose.

Hay, no obstante, excepciones. Y varias. Cada una de ellas explora, a la distancia, la audibilidad del cine, esto es, la seguridad de que el cine es también, y en gran medida, algo que se escucha. A modo de ejemplo, en *Te amo, te amo* (Je t'aime, je t'aime, Alain Resnais, 1968) se crea un paralelo entre memoria y montaje, desordenando los elementos al punto de, en un momento determinado, mostrar la imagen de una chimenea con el sonido del agua captado por un buzo. Este cuadro evidencia que en el cine, imagen y sonido van separados, que la sincronía es un efecto de construcción, una idea incluso, y no una realidad cinematográ-

fica. Al respecto, Raúl Ruiz dice lo siguiente: «Hay también que llamar la atención sobre las parejas objeto-sonido. Un sonido ligado a un objeto particular: un huevo-campana, un lapicero-gallina, un dedo-meón, una lámpara-campanilla» (Ruiz, 2010: 311). Y agrega: «Tarea: dar valor poético a un set de objetos, usando sonidos arbitrarios para animarlos y ligarlos entre sí. Darle valor poético: poner en crisis las reglas que rigen la sonorización de objetos» (Ruiz, 2010: 313).

Se evidencia que hay toda una dimensión audible que puede ser trabajada de manera autónoma o semi-autónoma en relación a la imagen. El cine puede ser también escuchado y de este modo hacer que el valor agregado que define al sonido en el cine (Chion, 2008: 11-12) no refiera simplemente a la construcción de un aparato sincronizado y coherente, sino también al valor propiamente audible de una pieza cinematográfica.

Es en este sentido que hablaremos de la audibilidad del cine. Intentaremos, a partir de tres films de Raúl Ruiz, ejemplificar cómo estas excepciones se desarrollan en sus singularidades. Esto significa que por ningún motivo intentaremos definir una esencia de la audibilidad cinematográfica. De manera más simple, intentaremos mostrar cómo pueden construirse dimensiones audibles en el trabajo cinematográfico. Estas dimensiones tienen, por lo general, un carácter reflexivo, un carácter estético, pues se constituyen como cuestionamientos o variantes de la norma oficial que rige la sonoridad fílmica.

Ahora bien, estos films de Ruiz son ejemplos no solo de lo que podríamos entender como una audibilidad general del cine, sino que son también ejemplos de la audibilidad que el propio Raúl Ruiz exploró y desarrolló a través de su cinematografía. De ahí que el análisis de estos tres films tiene por objeto sacar a la luz algunos modos con los cuales el cineasta chileno toma conciencia de la sonoridad cinematográfica y la trabaja en vistas a hacer sus films no solo visibles, sino también audibles. De esta manera, insistimos, no nos importa definir una audibilidad del cine de Ruiz o del cine en general, sino mostrar directamente cómo esta audibilidad es desarrollada en ciertos films específicos. Estos ejemplos no serán meramente descriptivos; irán acompañados de una reflexión que indagará en los cuestionamientos y variantes a la norma sonoro-cinematográfica oficial y en las contribuciones, ideas y elementos varios que puedan contribuir a una futura perspectiva teórica de la audibilidad en el cine de Raúl Ruiz y del cine en general.

Los tres films en cuestión son: *Image de sable* [Imagen de arena] (1981); *Les divisions de la nature. Quatre regards sur le Chateau de Chambord* [Las divisiones de la naturaleza. Cuatro miradas al castillo de Chambord] (1983); *Le film à venir* [La película que viene] (1997). El primero y el tercero comparten el hecho de concebir una dimensión audible independiente, «con vida propia», que puede contradecir la célebre idea de Michel Chion sobre la no existencia de una banda sonora (Chion, 1982: 13-15, 2008: 36-37). La segunda constituye una pieza ejemplar de construcción estético-reflexiva hecha *en* el elemento sonoro que, por lo mismo, no solo se agrega a la imagen para otorgarle mayor sentido o consistencia, sino que actúa *en conjunto* con la imagen.

IMAGE DE SABLE

Realizado por Raúl Ruiz y Nadine Descendre en 1981, *Image de sable* es un film sobre el arquitecto austriaco dedicado a la construcción de castillos de arena, Pieter Wiersma. Dura quince minutos, está hecho en vídeo y fue producido por TF1 (Ruiz, 2013: 275). Trata de un personaje que llega a una playa y comienza la construcción de un castillo de arena. El proceso de construcción es acompañado por sus reflexiones (voz en *off*) y situaciones diversas que representan de alguna manera la historia: el castillo de arena es construido, inundado por el mar, visitado por extraños para finalmente *sobrevivir* a la historia y sus vicisitudes. Tal sobre-

Tres fotogramas de *Image de sable*

vivencia es ilustrada al final del film a través de imágenes de diferentes castillos de arena que simbolizan el triunfo de la belleza de la forma creada.

Tres son los elementos sonoros primordiales: la voz, el ambiente y la música:

a) Voz: en *off*, intermitente, remite a reflexiones del protagonista sobre la arena, la construcción, sobre la disponibilidad material para construir castillos de arena, sobre el mar y la forma (ejemplos: «experimento de la arena su capacidad de resistencia»; «la arena no debe estar ni muy húmeda, ni muy seca, ni muy limpia, ni muy sucia»; «quizás el mar es un motivo de inspiración»).
b) Ambiente: al comienzo es definido por el sonido de maquinaria pesada, la proximidad del mar, voces de niños jugando. Progresivamente el sonido ambiente será exclusivamente el sonido del mar.
c) Música: en la introducción, con la aparición del título del film, se escucha un cuarteto de cuerdas. Posteriormente se desarrolla a lo largo de todo el film un *solo* de cello. Este *solo,* siempre recortado, que aparece de manera intermitente varias veces hasta el final del film, es la *Sonata para Violoncello solo Op.25 nº 3* de Paul Hindemith, compuesta en 1922.

Estos tres elementos están, entre sí, compuestos. Constituyen en conjunto una composición propiamente musical. El sonido del cello es siempre un contrapunto al sonido del mar, y viceversa. Hay momentos en que el cello suena solo, sin el contrapunto del mar. Otros en que el mar suena solo, sin el contrapunto del cello. Momentos en que suenan juntos, generando armonías, tensiones, encuentros y desencuentros. Esto genera una duración, transformando el sonido del film en una pieza musical sobre la cual se monta, muy armónicamente, el relato en *off* intermitente. Se puede afirmar, de esta manera, que el sonido de este film es precisamente una pieza independiente, una composición autónoma.

Se objetará que esa autonomía está siempre en función de la imagen y que, por lo tanto, no es finalmente una autonomía. Se responderá que lo interesante de este film es que compone musicalmente la función general del sonido en relación a la imagen. Esta función es lo que el teórico y compositor francés Michel Chion llama «el valor añadido»: «Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende "naturalmente" de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen» (Chion, 2008: 8).

Toda la información que el sonido añade a este film está compuesta musicalmente. Efectivamente, y dado que solo dura quince minutos, el ejercicio de escuchar el film sin las imágenes es factible: hay un proceso, un clímax, un desenlace y un final —de hecho, el film termina con un punto final, una nota dada por el cello, en *pizzicato*, cerrando todo

el ciclo y coincidiendo con el final de la sonata de Hindemith. Toda la dimensión sonora del film es tratada como un flujo musical que no se reduce a la música instrumental, sino que, por el contrario, introduce sonidos concretos, como el del mar y el del habla. Este flujo musical es horizontal, del mismo modo que lo es el montaje de imágenes.

Claramente, no se trata de una escucha habitual. Se trata de una escucha vinculada a la música contemporánea o, más bien, a cierta música que experimenta con la sonoridad en busca de nuevas escuchas. En este caso, se experimenta con la puesta en relación de sonidos concretos (como el del mar) con instrumentos sobre un plano de duración musical. Efectivamente el siglo XX musical persiguió una liberación de los sonidos que tuvo siempre el objetivo de crear nuevas escuchas. Makis Solomos señala que una de las características de este siglo XX musical es la liberación del sonido. Y en este sentido, «la apertura progresiva al sonido en su generalidad es sinónimo de una nueva manera de aprehender el sonido, es decir, de escucharlo» (Solomos, 2013: 17). Y agrega más adelante: «Aprender a escuchar de otra manera, es simplemente aprender a escuchar» (Solomos, 2013: 176). Juntar diversas músicas que exploran dimensiones auditivas diferentes, manifiesta la inquietud de Ruiz por exploraciones auditivas y, podríamos agregar, siguiendo a Solomos, que al tender hacia el sonido, es decir, al montar escuchas diferentes en el film, incita al espectador precisamente a escuchar, lo que significa marcar la presencia sonora en el cine.

Raúl Ruiz *trabaja* entonces la dimensión sonora del film. No es un *mero* valor añadido. Es el trabajo de esa misma añadidura. Y si la trabaja, es porque está consciente de que la dimensión sonora del cine es un elemento a tratar con igual atención que la dimensión visual. Se deposita también en el sonido todo tipo de preocupaciones estéticas y reflexivas, tal como Ruiz lo ha depositado siempre en la imagen. Ahora bien, esta añadidura no deja de ser añadidura. Es decir, la composición sonora se hace a partir de un trabajo conjunto con la imagen. Es la presencia del mar la que determina un sonido del mar para el film. Pero es justamente una reflexión estética sobre el sonido lo que conlleva su puesta en relación contrapuntística con el desarrollo del cello, esto es, con la dimensión estricta y habitualmente musical del cine. Por decirlo de algún modo, es una *composición musical cinematográfica*.

Es Michel Chion (1997) quien también nos dice que la música en el cine no es lo mismo que la música a secas. Está pensada siempre en función del conjunto audiovisual. La música no viene al cine a alcanzar, por decirlo de algún modo, logros *propiamente* musicales. Viene al cine a trabajar con la imagen. Y es a partir de este trabajo de sonido e imagen que Ruiz propone un flujo musical constante por el cual transita toda la sonoridad del film. La composición es aquí *con* el montaje de la imagen. Parafraseando a Gilles Deleuze, hay un devenir-música del cine: es el trabajo cinematográfico, en esencia audio-visual, que es llevado hacia el horizonte musical. Por esta misma razón, si escuchamos el flujo sonoro sin las imágenes, no nos encontraremos precisamente con una pieza musical reconocible, sino más bien con una pieza cuya escucha es particularmente cinematográfica: no es una pieza en rigor musical, es una pieza cinematográfica en su dimensión puramente sonora. Y esto es un aporte fundamental, pues Ruiz está explorando construcciones audibles en el cine, no en la música, si bien el paradigma utilizado viene, sin duda y como hemos dicho, de la experiencia de la música contemporánea. Quizás el horizonte de Ruiz es pensar qué es una escucha cinematográfica.

Ahora bien, Raúl Ruiz cuestiona aquí dos principios fundamentales que Michel Chion ha señalado de la audibilidad cinematográfica: la no existencia de la banda sonora y el carácter vertical del sonido en el cine.

Chion (2008: 33-37) afirma que el sonido es insertado puntual y verticalmente sobre la hori-

zontalidad del montaje visual. En este caso, la voz en *off* es añadida de vez en cuando, en ocasiones puntuales, cuando el protagonista reflexiona, la mayor de las veces con su presencia en pantalla, sea mirando hacia el mar, sea tocando la arena, sea construyendo un castillo. El mar, perpetuo, es también comprendido puntualmente: dado que todo el film ocurre frente al mar, es necesario añadir *desde arriba* el sonido marino a la linealidad de la ocurrencia visual. Pero el genio de Ruiz considerará que todos esos puntos sonoros pueden ser comprendidos como puntos en un pentagrama y crear, así, una horizontalidad sonora, pues cada punto, en este pentagrama que es de hecho el montaje visual, con cada uno de sus planos y escenas, se relaciona con otro, creando el movimiento horizontal. En términos de Pierre Boulez, se recupera un espacio liso, un espacio que, si bien se marca puntualmente, su transcurso temporal borra o deshace el punto, creando justamente un tiempo liso que se extiende sin irrupciones verticales determinadas (Boulez, 1963: 95-96). Ruiz logra en este film un espacio liso cuya temporalidad se extiende precisamente de manera horizontal, anulando o relativizando la puntualidad existente y, por lo tanto, la verticalidad. Es decir, el acontecimiento audiovisual es aquí la puesta en montaje de dos líneas horizontales (sonido e imagen) creadas a partir de un habitual trabajo vertical de la puesta de sonido en un film.

Resulta fundamental tener en cuenta que las relaciones entre verticalidad y horizontalidad han marcado profundamente el devenir del pensamiento musical occidental. Esto desde el paso de la monodia a la polifonía primitiva en el siglo IX, pasando por el contrapunto renacentista y barroco, por el origen y decaimiento del sistema tonal, y llegando hasta nuestros días. A inicios del siglo XX es posible observar cómo esta problemática reaparece con fuerza de muy diversos modos, tanto en los compositores del serialismo dodecafónico, como en los expresionistas o neoclásicos, como el propio Hindemith, que muestra un marcado interés por la música medieval, renacentista y barroca. Así, se podría decir que Ruiz trabaja en *Image de sable,* tal como venimos planteando, con un problema propiamente musical que permea su pensamiento cinematográfico. Al decir de Regina Busch, se trata de la problemática de la verticalidad y la horizontalidad: «Es la relación entre homofonía y polifonía, entre armonía y contrapunto, [...] lo que siempre ha determinado, aunque de maneras siempre cambiantes, la historia de la música, y siempre ha sido el sujeto-materia de la historia de la música y la musicología» (Busch, 1985: 5).

Todo esto cuestiona otro postulado de Chion: el de la no existencia de una banda sonora en el cine.

> Al formular que *no hay banda sonora*, queremos decir, pues, de entrada, que los sonidos de la película no forman, tomados aparte de la imagen, un complejo dotado en sí mismo de unidad interna, que pueda confrontarse globalmente con lo que se llama banda de imagen. Pero queremos decir también que cada elemento sonoro establece con los elementos narrativos contenidos en la imagen —personajes, acción—, así como con los elementos visuales de textura y decorado, *relaciones verticales simultáneas* mucho más directas, fuertes y apremiantes que las que ese mismo elemento sonoro puede establecer paralelamente con los demás sonidos, o que los sonidos establecen entre sí en su sucesión (Chion, 2008: 36)

Al lograr la realización de un tiempo liso que asume toda la sonoridad del film, Ruiz crea un transcurso sonoro que avanza horizontalmente y permite el desarrollo de una escucha que identifica una continuidad del sonido que, si bien puede no tener la misma forma de la continuidad visual, afirma la posibilidad y la existencia de una banda sonora. Esta banda sonora que Ruiz logra en *Image de sable* es, sin embargo, una reflexión y no una definición de sí misma. Esta reflexión asume, por un lado, que la continuidad del sonido no es igual que la continuidad de las imágenes porque, simplemente, ella nace no de una *intención* hori-

zontal, sino de un trabajo vertical que se piensa y concibe horizontalmente. De ahí que, conclusión, está construcción de horizontalidad es una experiencia que reflexiona sobre la posibilidad y la existencia de una banda sonora. Hay una relación —basada fundamentalmente en el contrapunto mar/cello y la intermitencia de la voz— que permite la horizontalidad del sonido y cuyo sentido se deja apreciar por el desplazamiento que va de una escucha habitual a una escucha experimental, es decir, a una escucha ligada en cierto modo a la música contemporánea pero que es, en rigor, no otra cosa que la exploración creativa de una escucha cinematográfica.

LES DIVISIONS DE LA NATURE. QUATRE REGARDS SUR LE CHATEAU DE CHAMBORD

Este film es un cortometraje documental de 16 mm sobre Francisco I y el Castillo de Chambord. Dura sesenta minutos. Fue realizado para la serie *Un homme, un chateau* [Un hombre, un castillo] (Antenne 3: 1978-1981). Producido por INA en 1978 y emitido por Antenne 2 en 1981. Busca «observar el castillo de Chambord desde distintas perspectivas ideológicas: desde la perspectiva de un filósofo tomista, de un romántico, o de alguien como Baudrillard» (Ruiz, 2013: 286). Es decir, desde una perspectiva clásica, otra moderna y una contemporánea. La cuarta mirada, especulamos, sería la del cine, la mirada de Ruiz.

Cada una de estas miradas implica un cambio de disposición general. Cambios de encuadre, de escenografía, de discurso. La mirada tomista o clásica concibe el castillo como un lugar de transición hacia el cielo. Es la referencia metafísico-platónica que considera que toda cosa posee una Idea: el castillo representa al reino de los cielos en la Tierra. Escuchamos en el film: «en tanto que estamos en la tierra y que aspiramos al cielo, toda construcción nos debe ayudar a encontrar este último». Ruiz juega mucho con reflejos del castillo en el agua y espejos, simbolizando que el castillo es reflejo del cielo.

De modo diferente, la mirada moderna apunta a la interioridad del castillo, simbolizando el cambio de paradigma introducido precisamente por la modernidad: la subjetividad, el yo. De hecho, el discurso en *off* es un texto de J. G. Fichte, filósofo alemán de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuya doctrina clausura la realidad en la pura posibilidad del sujeto —todo es absolutamente subjetivo. Esto lleva a Ruiz a filmar interiores y acentuar diferencias de colores y perspectivas que intentarían hacer del castillo una impresión subjetiva.

Finalmente, la mirada contemporánea hace del castillo una cosa de la vida —«Las cosas de la vida» es el título que justamente lleva esta sección del film. Aparecen los turistas, guardias del castillo, guías, muchas personas que recorren el castillo simplemente porque está disponible, porque permanece como algo al alcance que implica una dinámica por

Las tres miradas en *Les divisions de la nature*

la cual existe. Todas las miradas desde el exterior o hacia el interior desaparecen para dar paso a una cámara en movimiento, sin mucha perspectiva y sin mucho encuadre: sin mucho objetivo. La gente pasa por el castillo, por fuera y por dentro, sin mayor afección. Ruiz filma este paso desafectado que hace del castillo, como decíamos, una cosa más.

Desde el punto de vista del sonido, el trabajo de Ruiz es formidable. Si bien hay una elección bastante interesante de temas musicales, entre ellos, como es habitual, composiciones de Jorge Arriagada, pero también de Arnold Schönberg o Robert Schuman, remarcamos el trabajo y el uso de la voz. En las tres miradas, la presencia del relato es sumamente importante. En las dos primeras, se trata del discurso que describe la realidad, esta última representada por el castillo. Objetividad o realismo, en la primera; subjetivismo en la segunda. El relato consiste en la descripción. Se describe la objetividad en el primer caso, la subjetividad en el segundo. Pero lo importante no es el discurso. Es el *sonido del discurso*, lo que los antiguos griegos llamaron la *phôné*, la materialidad de la voz (Aristóteles, 2005: 4). En el primer caso se trata de una voz en *off* normal, la descripción del castillo y su lugar en el universo. Esta voz suena como la de alguien que se dedica a describir: un locutor objetivo, un narrador de cine. Se trata de un tipo de voz que describe Daniel Deshays (2015: 23): la voz de «efecto edulcorante, también presente en la radio como en la televisión, del comentario de actualidades ofrecido por el periodista que oblitera totalmente los sonidos directos».

Pero cuando pasamos al segundo momento, esta voz realista cambia radicalmente su pronunciación: baja su volumen, se acelera, murmulla. Es una voz interiorizada, totalmente acorde a las imágenes interiorizadas que construyen esta parte del film.

La materialidad de la voz es entonces re-encontrada. Para dar un ejemplo, Chion describe esta materialidad en ciertos usos que Jacques Tati hace de la voz y el sonido: «No se cuenta más, en Tati, con gags fundados en una utilización animista de los ruidos, que hacen hablar a los objetos y a las máquinas: hombres se encuentran sentados sobre asientos que hacen "pfff" cuando se sientan (en *Playtime*) y la conversación que sostienen, levantándose y sentándose, es una conversación de "pfff". Una carambola hace cacarear un auto como una gallina. Unos limpiaparabrisas de auto que desvarían, pían o gruñen, siguiendo la personalidad de sus propietarios. Es en relación con esta *toma de palabra* de los sonidos que la voz humana es llevada, ella, al nivel de un ruido» (Chion, 1982: 72).

Aunque el caso de Ruiz en *Divisions de la nature* no es el mismo, podemos convenir que en efecto la voz humana es llevada al nivel de la materialidad del sonido. No aparece ahí como mero elemento que dicta o narra. Por el contrario, se sumerge en su condición material, desafiando el principio por el cual «la voz está en todo caso ahí [en el cine] para ser olvidada en su materialidad, y es a este precio que ella cumple su oficio primero [las significaciones que ella vehicula]» (Chion, 1982: 13).

Ruiz logra esto a través del cambio en la textura vocal de la narración que irrumpe en el segundo relato. Este cambio sonoro nos permite des-naturalizar la objetividad y la neutralidad de la primera voz. En efecto, Ruiz pone en cuestión la naturalidad sonora del narrador cinematográfico. Pone en cuestión finalmente la pretendida objetividad con la cual se presenta generalmente el relato en *off* del cine. La anulación de la voz por el privilegio de lo que se cuenta, en virtud de una naturalidad o espontaneidad del montaje de imágenes y su correspondencia a la palabra hablada, queda desvelada, al menos aquí, como un mito propio de la historia del cine o, según las palabras de Chion, como pérdida de la inocencia de la voz (Chion, 1982: 21). Lo que Ruiz construye es la descripción de distintas visiones de mundo en donde el acto mismo de describir no se deposita en la palabra narrada, sino en lo que podríamos llamar un conjunto sensible. La narración queda por un lado supeditada a la mate-

NECESARIAMENTE UNA VISIÓN DE MUNDO IMPLICA UNA FORMA DE ESCUCHARLO Y DE PRONUNCIARLO

rialidad de la voz, a su tonalidad, a su intensidad, a su ataque, a su timbre, a su pronunciación y, por otro, al despliegue de las imágenes. Podríamos hablar de un reparto de lo sensible (Rancière, 2000): una visión de mundo se estructura de acuerdo a una relación entre sensibilidades, aquí, las del ver y el oír. Necesariamente una visión de mundo implica una forma de escucharlo y de pronunciarlo. Por ejemplo, la voz no sonará del mismo modo si vemos el mundo objetivamente a si lo vemos subjetivamente. Distintos sonidos de la voz en épocas distintas. Y es esto lo que justamente constituye un reparto de lo sensible, en el sentido de Jacques Rancière: posicionamientos y reposicionamientos de lo sensible (aquí, sonido e imagen) constituyendo una ficción, una *visión* de mundo o, más generalmente, un régimen estético (Rancière, 2011). La estética adelanta al discurso, este es el resultado de una sensibilidad desplegada. De este modo, Ruiz construye una vinculación de sensibilidades: imágenes determinadas con sonidos determinados. Esta combinación es lo que soporta al discurso pronunciado, el cual trasluce una disposición sensible (no genera una sensibilidad determinada, sino que él mismo es producto de una sensibilidad).

Ese trabajo Ruiz lo logra justamente con la puesta en escena de la materialidad de la voz. Materialidad que, por ejemplo, alcanza la deformación en el relato contemporáneo: Ruiz aplica efectos de sonido que distorsionan la voz, disolviendo toda narración, haciendo desaparecer la palabra. Esta disolución de la palabra en la materialidad de la voz caracteriza, según Ruiz, el estado sensible de la vocalización en nuestros tiempos.

De esta manera, el film indaga en las posibilidades cinematográficas de la voz, esforzándose por desnaturalizarla a través de la variación material que es, desde el punto de vista de la creación, una indagación propiamente estética, en el sentido en que se pone en juego el trabajo sobre los elementos que no constituyen la dimensión netamente discursiva de un film, sino, por el contrario, las sensibilidades que rodean y conforman el régimen o el orden del discurso y que, en términos cinematográficos, se trata de lo que Chion llamó *voco-* y *verbo-centrismo* en el cine. Sostenemos que Ruiz logra, con este film, sustraer la voz a este paradigma generalizador que describe Michel Chion. Con ello, hace de la voz no un supuesto sino un elemento que, al igual que la imagen, puede ser objeto de diversas operaciones creativas en la medida en que se le considera como un material, como un elemento estético, como un elemento dado a la sensibilidad y con el cual se puede trabajar artísticamente.

LE FILM À VENIR

Film realizado en 1997. Al igual que en *Image de sable*, encontramos en él la existencia de una banda sonora. Cuenta Ruiz que grabaron algunos sonidos antes de comenzar el trabajo con las imágenes. Jorge Arriagada, compositor en gran parte de los films de Ruiz, nos confirma en entrevista personal que fue en su estudio de la Rue du Buci en París donde grabaron los sonidos que pre-existieron al montaje de las imágenes, recordando en especial el de una pelota de ping-pong que efectivamente aparece más de una vez.

«Una película que era un encargo con libertad total, un corto de 20 minutos, cuyo tema fuera algo relacionado con el futuro del cine [...]. Ahí empecé filmando a tontas y a locas, al tuntún, luego mezclé [...]; había de todo: ruidos, pasos, música... Eso, en el fondo, servía también para mezclar en una casa y no en un estudio, en una pequeña casa con un estudio chico, sin ver la película, como se hace música. Después hice el montaje según la mezcla, y al final escribí el guión, puse una voz en off» (Ruiz, 2013: 138).

Tres fotogramas de *Le film à venir*

El film sucede en una casa, lugar donde una sociedad secreta se reúne a observar un film cuya característica principal es la repetición infinita de una secuencia de imágenes. Una de las primeras impresiones es la riqueza sonora. Se podrían describir varias capas de sonido, desde el relato en *off* hasta sonidos como el de la pelota de pimpón, sonidos que no refieren a ningún elemento y acción en pantalla. Son, en principio, sonidos fuera de campo. Pero lo son de una manera bastante especial, pues no remiten necesariamente a algo que estaría ocurriendo alrededor de la escena. Por el contrario, si remiten a algo, es a un imaginario confuso o, como suele hablarse en torno al cine de Raúl Ruiz, a un imaginario fantasmagórico o espectral (de los Ríos, 2010; Vera, 2013). De este modo, la riqueza sonora de este film induce la presencia de múltiples acontecimientos que estarían sucediendo más allá de las acciones efectivas que vemos en pantalla, como si de alguna manera refirieran, quizás, a procesos inconscientes o decididamente fantasmales.

Este efecto ocurre porque el sonido tiende a independizarse. Tal independencia es producto de articulaciones propias, articulaciones que no se conforman en virtud de una identificación con la imagen sino en virtud de su relación con los otros sonidos. Se podría decir que la sonoridad del film es una composición musical, muy cercana a la música concreta y, considerando que hay un discurso en *off* que describe la situación, cercana también al radio-teatro.

La música concreta trabaja con objetos sonoros. Estos objetos sonoros son sonidos que se trabajan en estudio y se montan, conformando una composición sonora que comúnmente se llama música concreta o música electroacústica (Chion, 1982) o, también, música acusmática. Esta última se encuentra en principio más ligada a nuestros propósitos en la medida en que se vincula a una reflexión sobre el origen de la imagen a partir de lo sonoro (Bayle, 1989). Su definición se vincula al tipo de escucha que implica: una escucha sumergida en sonidos desvinculados de sus fuentes (Chion, 2008: 63). *Le film á venir* crea, bajo este paradigma, una banda sonora, esto es, un montaje de sonidos que pueden ser escuchados acusmáticamente, es decir, con plena autonomía de la imagen. Esta banda sonora podría, sin mayor problema, circular como una pieza electroacústica, concreta o acusmática. Podría también circular como una pieza radial, decíamos, por la narración que lo constituye. La situación radial, es, en efecto, una situación acusmática (Bayle, 1989) en donde la separación sonido e imagen, más allá de ser un hecho, instala el problema de la generación de imágenes a partir del sonido. Sobre este tema, sin embargo, preparamos un futuro escrito.

El punto importante es que nuevamente Ruiz construye un film con dos horizontalidades, la del sonido y la imagen, desafiando la normalidad cinematográfica descrita por Chion: la verticalidad puntual del sonido. Para el film, la autonomía del sonido desafía la reducción de la imaginación a las imágenes concretas que la pantalla muestra. Se podría afirmar que la banda sonora mantiene viva la imaginación a pesar de las imágenes efec-

tivas que componen el film. Es decir, Ruiz logra multiplicar las imágenes, mantener despierta la imaginación sin que esta repose cómodamente en las imágenes del film.

SI SE AFIRMA CON NATURALIDAD QUE LAS IMÁGENES POSEEN SONIDOS, QUE IMPLICAN DE SUYO UNA DIMENSIÓN SONORA A CONSTRUIR, ACÁ SE AFIRMA, *TAMBIÉN*, LO INVERSO, QUE EL SONIDO PRODUCE IMÁGENES, QUE POSEE UNA DIMENSIÓN IMAGINATIVA

Al respecto, dos puntos aparecen como esenciales:

a) El llamado por Ruiz «palacio mental donde vive la película» (Ruiz, 2013b: 156), en el estricto sentido de la imagen confusa y móvil que habita mente y cuerpo, que no solo se imprime luego de ver un film, asunto real y remarcado por Ruiz, sino que de alguna manera está antes ya de asistir al cine y a la contemplación de cualquier imagen, pasa también por el sonido. El film subraya y extrema este hecho. Al decidir comenzar por la grabación de sonidos que constituirán la banda sonora del film, se apela a la imaginación *desde* y *por* el sonido, a la generación de imágenes por efecto de escucha. Esta apelación es una exigencia tanto para la realización misma del film como para su contemplación, en la medida que en ambos casos la imaginación o producción de imágenes es solicitada por el sonido.
b) Raúl Ruiz realiza un ejercicio cinematográfico valioso que puede ser tomado como experiencia de aprendizaje cinematográfico. «Tarea: filmar tres escenas diferentes que tengan la misma banda de sonido» (Ruiz, 2010: 311). La idea de que el cine es un elemento *audio*-visual adquiere aquí características especiales, que no reducen la necesaria presencia del sonido al acompañamiento de la imagen, sino que, muy por el contrario, exploran su autonomía y la capacidad que posee para *generar* imágenes. Si se afirma con naturalidad que las imágenes poseen sonidos, que implican de suyo una dimensión sonora a construir, acá se afirma, *también*, lo inverso, que el sonido produce imágenes, que posee una dimensión imaginativa. Esta es, por ejemplo, la tesis de Daniel Deshays: antes de nacer, ya todo comienza a ser descubierto y organizado por la escucha (Deshays, 2010: 17).

Este ejercicio es ideal para implementarse en escuelas de cine y lugares donde se desarrolla y transmite el trabajo audiovisual. Se trata de explorar los diversos lugares en donde habita la imagen, no reduciéndose simplemente a lo que se ve, sino también, por ejemplo, a lo que se escucha. Este ejercicio, materializado a través de experiencias de creación cinematográfica, permite mantener una concepción más abierta del cine en la medida en que explora y explota la igualdad entre imagen y sonido, deshaciendo los supuestos jerárquicos que en él habitan.

CONCLUSIONES

Raúl Ruiz demuestra en estos tres films preocupación por un trabajo reflexivo del sonido. En primer lugar, y de manera más amplia, se trata para el realizador chileno de explorar la dimensión audible del cine. Esta exploración considera un trabajo artístico del elemento sonoro, trabajo de composición, de presencia, de materialización. Se podría hablar de una sensibilidad frente al elemento sonoro del cine. Sensibilidad que explora construyendo, componiendo, moviendo cosas. Y lo que mueve es la normalidad con la que el sonido se integra al cine, representadas en este texto por las nociones de valor añadido, verticalidad, voco-verbocentrismo y sincronía. El examen de estos tres films revela desplazamientos de estos hábitos que contribuyen a lograr una audibilidad del cine. Esta funciona de acuerdo a una progresiva autonomía

que estos desplazamientos otorgan al sonido. Esta autonomía se describe en tres puntos:

1. Posibilidad de banda sonora: tanto *Image de sable* como *Le film à venir* proponen una banda sonora que puede escucharse sin referencia a la imagen. Esto no quiere decir que la película pueda verse tal cual mentalmente. Más bien se trata de un recorrido que es exclusivamente sonoro, un tiempo de desarrollo que no está interrumpido y que permite una escucha musical. Afirmamos que ambas bandas sonoras pueden describirse como piezas acusmáticas y que, por lo tanto, se corresponden a una escucha también acusmática y, en general, a una escucha contemporánea en el sentido en que la hemos comprendido: posibilidad de abrir nuevas escuchas que implican simplemente aprender a escuchar. Agregamos, aunque su análisis se propone para un futuro artículo, una escucha radial: estas piezas pueden ser reproducidas perfectamente como radioteatros, como historias sonoras que proyectan una imaginación.
2. Emancipación de la voz. En *Les divisions de la nature,* Ruiz trata la voz más allá del mensaje que debe dar. Vuelve a su materialidad y, con ello, crea y desarrolla una acción que pasa exclusivamente por el sonido. Es decir, en la banda de sonido también hay acción. Y lo importante es señalar que el sonido, nuevamente, no se ajusta a la acción propia de la imagen, sino que posee una acción que le es propia. Esta autonomía trabaja en conjunto con la autonomía global de la imagen. Ruiz explora los diversos espacios en donde la acción se puede desarrollar y el sonido es una de ellas. Ese es el mérito sonoro de este film. Junto al mensaje transmitido por la voz, esta última no es indiferente a sus transformaciones, a sus variantes, a su posición en un conjunto sensible que es más amplio.
3. En estos tres films se amplía la reflexión cinematográfica de un realizador. La sensibilidad frente a la posibilidad creadora del sonido en el cine permite una diversificación de las ideas que se utilizarán para confeccionar la pieza cinematográfica, considerándola no solo como un trabajo visual, sino audiovisual, con el rigor de aprender a separar el sonido de la imagen a fin de resistir a los hábitos que normalizan la presencia del primero en el mundo de los filmes. Esta importancia de la audibilidad cinematográfica tiene entonces como consecuencia una concepción más amplia, por parte de la realización cinematográfica, de la construcción fílmica. Y tiene también un impacto sobre el hábito del espectador que, más allá de la espectacularidad, es invitado a reconocer una acción inscrita en el corazón mismo del discurrir sonoro de un film. El cine entonces deja de ser, a través de estas experiencias, una sensibilidad puramente visual para pasar a ser un *conjunto sensible*. Aquí, un conjunto sonido-imagen. Otra forma de afirmar lo que ya Michel Chion llamó la *Audiovisión*, a saber, la obra audiovisual que implica no un veedor o un auditor, sino un «audio-espectador —una actitud perceptiva específica—» (Chion, 2008: 3).

Sin embargo, a diferencia de él, esta conjunción audiovisual no debe sacrificar ni la autonomía de la imagen, ni la autonomía del sonido. El hecho de que *conjuguen* no implica una unidad in-diferenciante, sino, por el contrario, una labor de reflexión y creación continua que permita a estas dos autonomías *producir* encuentros. Por otro lado, pensamos que reflexionar sobre esta conjunción no consistirá solamente en analizar los patrones generales del sonido en el cine, sino que, lo hemos visto con Raúl Ruiz, en indagar sobre alternativas vinculadas a modos de exploración creativa que se distancian de los patrones con el fin de remover la habitualidad y la normalidad de la proyección cinematográfica. Esta última, en estos tres films analizados, es de hecho plenamente audible. ■

NOTAS

* Este escrito forma parte del proyecto Fondecyt 11150655, Estética del sonido en el cine de Raúl Ruiz a cargo del Dr. Gustavo Celedón

REFERENCIAS

Aristóteles (2005). *Política*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales.

Bayle, F. (1989). *L'image du son, ou i-son. Métaphore/Métaforme*. En S. McAdams e I. Deliège (eds.), *La musique et les sciences cognitives* (pp. 235-242). Bruselas: Editions Mardaga.

Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. París: Editions Denoël/Gonthier.

Busch, R. (1985). On the Horizontal and Vertical Presentation of Musical Ideas and on Musical Space (I). *Tempo, New Series*, 154, 2-10. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/946351.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Grupo Planeta.

— (1982). *La musique electroacoustique*. París: Presses Universitaires de France.

— (1983). *La voix au cinema*. París: Editions de l'Etoile.

— (2008). *L'audiovision. Son et image au cinéma*. París: Armand Colin.

de los Ríos, V. (ed.) (2010). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar editores.

Deshays, D. (2010). *Entendre le cinéma*. París: Klincksieck.

Larson Guerra, S. (2015). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mouëllic, G. (2014). *De quelques performances musicales dans le cinéma contemporain*. En S. Abhervé, N. T. Binh y J. Mouré (dirs.), *Musiques de films. Nouveaux enjeux* (pp. 145-162). Bruselas: Les impressions nouvelles.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique.

Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée.

Ruiz, R. (2010). *Las seis funciones del plano*. En V. de los Ríos (ed.), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (pp. 305-316). Santiago de Chile: Uqbar editores.

— (2013). *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

— (2013b). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Solomos, M. (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e^-XXI^e^ siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Vera, A. (2013). *Políticas de la espectralidad en el cine de Raúl Ruiz: una lectura desde una filosofía de la desaparición*. Revista de Humanidades de Valparaíso, 1, 93-101. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5652338.pdf.

TRABAJO SONORO EN TRES FILMS DE RAÚL RUIZ

Resumen

A través del análisis de tres films de Raúl Ruiz, *Image de sable*, *Les divisions de la nature* y *Le film à venir*, se da cuenta de prácticas creativas con las que el realizador chileno construye una audibilidad del cine. El factor común de este trabajo es el cuestionamiento al funcionamiento normal del sonido en el cine. Esta normalidad está dictada por el progreso tecnológico, la sincronía y la calidad del sonido. De ellas se desprenden otras constantes, como el predominio de la voz y la palabra. Se concluye la factibilidad de una audibilidad del cine, la existencia de una banda sonora, la riqueza estética de la materialidad de la voz, la amplitud perceptiva en el trabajo cinematográfico y la necesidad de comprender el cine como conjunto imagen-sonido en donde ninguno de estos elementos pierde autonomía y singularidad.

Palabras clave

Raúl Ruiz; audibilidad; sonido; cine; materialidad de la voz.

Autores

Gustavo Celedón Bórquez (Viña del Mar, 1977) es profesor titular de la Escuela de Cine y del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso. Es Doctor en Filosofía por la Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis. Autor de *Sonido y Acontecimiento* (Metales Pesados, 2016), *D'un silence à un autre* (L'Harmattan, 2016) y *Philosophie et experimentation sonore* (L'Harmattan, 2015). Contacto: gustavo.celedon@uv.cl

Udo Jacobsen Camus (Valparaíso, 1962) es profesor titular del área de teoría e historia del cine en la Universidad de Valparaíso y doctorando en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad en la misma institución. Autor de *Leyendo cómics. Una introducción al lenguaje de la historieta* y co-autor de *La imagen quebrada/Palabras cruzadas*, ha publicado diversos artículos sobre cine, cómics y videojuegos en revistas especializadas y participado en libros compilatorios sobre cine. Es comunicador audiovisual y magíster en literatura. Contacto: udo.jacobsen@uv.cl

Cristian Galarce López (Valparaíso, 1978) es compositor. Su catálogo contempla música de cámara, electroacústica y mixta; ha realizado música y diseño sonoro para teatro, cine y nuevos medios. Ha sido académico de pre y postgrado en composición, polifonía, análisis, semiología audiovisual y nuevas tecnologías. Actualmente cursa el Doctorado en Es-

SOUND PRODUCTION IN THREE FILMS BY RAÚL RUIZ

Abstract

Through an analysis of three films by Raul Ruiz, *Image de sable*, *Les divisions de la nature* and *Le film à venir,* this article explores the creative practices used by this Chilean filmmaker to construct a mode of cinematic audibility. The common factor of these three films is the way they challenge standard practices in cinematic sound, practices that have been dictated by technological progress, synchronisation and sound quality, and that have given rise to other constants, such as the predominance of the human voice and the spoken word. The article concludes by confirming the feasibility of cinematic audibility, the existence of a soundtrack, the aesthetic richness of the materiality of the voice, the breadth of perception in filmmaking and the need to understand film as an ensemble of images and sound, in which neither of these elements loses its autonomy or uniqueness.

Key words

Raúl Ruiz; Audibility; Sound; Cinema; Materiality of the voice.

Authors

Gustavo Celedón Bórquez (b. Viña del Mar, 1977) is a lecturer at the Film School and for the Doctorate in Interdisciplinary Studies on Thought, Culture and Society at Universidad de Valparaíso. He holds a PhD in Philosophy from Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis. He is the author of *Sonido y Acontecimiento* (Metales Pesados, 2016), *D'un silence à un autre* (L'Harmattan, 2016) and *Philosophie et experimentation sonore* (L'Harmattan, 2015). Contact: gustavo.celedon@uv.cl

Udo Jacobsen Camus (b. Valparaíso, 1962) is a lecturer of film history and theory at Universidad de Valparaíso and is currently completing a PhD in Interdisciplinary Studies on Thought, Culture and Society at the same institution. He is the author of *Leyendo cómics. Una introducción al lenguaje de la historieta* and the co-author of *La imagen quebrada/Palabras cruzadas*. He has published several papers on cinema, comics and videogames in specialised journals and has contributed to anthologies on cinema. He holds a degree in audiovisual communication and a master's in literature. Contact: udo.jacobsen@uv.cl

Cristian Galarce Lopez (b. Valparaíso, 1978**)** is a composer. His catalogue includes chamber music, electronic and mixed electroacoustic works, as well as music and sound design for theatre, cinema and new media arts. He has lectured on music composition, polyphony, music analysis, audiovisual

tudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad DEI-UV, de la Universidad de Valparaíso, Chile. Contacto: cristiangalarcelopez@gmail.com

Referencia de este artículo
Celedón, G., Jacobsen, U., Galarce, C. (2018). Trabajo sonoro en tres films de Raúl Ruiz. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204.

semiotics and new technologies. He is presently completing a PhD in Interdisciplinary Studies in Thought, Culture, and Society (DEI-UV) at Universidad de Valparaíso, Chile. Contact: cristiangalarcelopez@gmail.com

Article reference
Celedón, G., Jacobsen, U., Galarce, C. (2018). Sound Production in Three Films by Raúl Ruiz. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204.

Edita / Published by
associació cineforum L'ATALANTE
EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License
creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

SOBRE LOS INICIOS DEL CINE CONTEMPORÁNEO: *PRIMER PLANO* DE ABBAS KIAROSTAMI Y *EL SOL DEL MEMBRILLO* DE VÍCTOR ERICE. LA FRATERNIDAD DOCUMENTAL-FICCIÓN COMO SÍNTESIS ENTRE EL CINE PRIMITIVO Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA

LOURDES MONTERRUBIO

El encuentro que entre los cineastas Abbas Kiarostami y Víctor Erice supuso sus *Correspondencias* (2005-2007) materializó un vínculo entre la obra de ambos gestado más de una década antes, con la creación, casi simultánea, de dos films que se convertirán en experiencias fundacionales del cine contemporáneo: *Primer plano* (Nema-ye Nazdik, 1990) y *El sol del membrillo* (1992). En la mesa redonda de la presentación de la exposición en Madrid en 2006, Erice utilizaba el concepto «fraternidad entre lo real y la ficción»[1] para definir su manera de entender la experiencia cinematográfica. Nos disponemos a analizar esta fraternidad documental-ficción como concepción esencial de las obras que ambos directores realizaron a principios de la década de los noventa y que las convirtieron en precursoras de un cine contemporáneo que se gesta en oposición a la hegemonía de la imagen posmoderna. Ambas obras suponen una nueva respuesta a la realidad histórica, social y audiovisual de la que son contemporáneas: una posmodernidad definida por la crisis de los metarrelatos, la mercantilización del saber, la atomización del lazo social, el individualismo y el principio de alteridad que conforman una sociedad abocada a una crisis de historicidad, como expone Fredric Jameson (1991). Esta crisis determina el historicismo de las producciones culturales entendido como «la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar». Las producciones se basan en el concepto de *simulacro*: «La copia idéntica de la que jamás ha existido el original», y evidencian una crisis de la realidad: «esta nueva e hipotética moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo» (Jameson, 1991: 45). Jean Baudrillard de-

fine este simulacro a partir de la evolución de la imagen y de su hegemonía en la época posmoderna: «no tiene que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro» (1978: 18). La crisis de realidad descrita por el sociólogo francés se intensifica con la omnipresencia, en este periodo, de las nuevas tecnologías. La revolución tecnológica genera un espacio posmoderno donde se han abolido todas las distancias y donde la oposición espacio privado-espacio público se ha diluido. A partir de lo anterior, surge un nuevo espacio existencial donde una realidad en segundo grado, la virtual, habría destruido lo real: «lo virtual no es más que la dilatación del cuerpo muerto de lo real, proliferación de un universo acabado, al que lo único que le queda es hiperrealizarse indefinidamente» (Baudrillard, 1996: 71). Por su parte, Àngel Quintana describe cómo se materializa en este momento una nueva *era de la sospecha*[2] en el ámbito audiovisual como resultado del fracaso en el intento de «retransmitirnos la realidad»: «La crisis de la verdad televisiva, y con ella el modelo de utopía de la información, ha puesto otra vez en crisis un modelo de realismo entendido como afirmación de la objetividad y ha sobredimensionado los límites de la ficción» (2003: 264). En esta crisis de la reproducción, el lenguaje cinematográfico se mimetiza con el lenguaje televisivo, el publicitario y el del cómic para relegar así sus vínculos con el lenguaje literario. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy denominan esta posmodernidad cinematográfica como *hipercine* —en correspondencia con el concepto de *hipermodernidad*—, y lo definen como una cuarta edad del cine —tras el cine primitivo, el clásico y el moderno— dominada por una *imagen-exceso* que persigue la saturación (2009: 68). En esta coyuntura, Kiarostami y Erice generan una experiencia fílmica basada en la que hemos denominado fraternidad entre documental y ficción: «La hibridación entre reproducción y representación es lo que marca los signos del tiempo y lo que vuelve compleja la naturaleza de las imágenes» (Quintana, 2011: 81). Nuestro estudio pretende realizar un análisis comparado de ambas obras que contemple tanto los aspectos genéticos como los elementos narratológicos y semióticos de ambos textos, y que incluya igualmente la confrontación de los diferentes estudios teóricos realizados sobre los mismos. Todo ello con el objetivo de definir los elementos de esta fraternidad documental-ficción y determinar su funcionalidad, ya que convierten ambas obras en experiencias fundacionales del cine contemporáneo y puntos de inflexión en la trayectoria cinematográfica de ambos cineastas.

ELEMENTOS DE LA FRATERNIDAD DOCUMENTAL-FICCIÓN

Alain Bergala define esta fraternidad como *aleación* para describir el trabajo de Kiarostami: «una aleación todavía desconocida entre documental y ficción, transparencia y dispositivo, presencia en bruto de lo real y cine mental, realidad y abstracción, física y metafísica, tradición y vanguardia, Oriente y Occidente» (2004: 3). François Niney la denomina *conciliación* en el caso de *Primer plano*: «donde la fábula y el suceso se mezclan en un extraordinario proceso de conciliación entre real e imaginario» (1991: 63). Para David Oubiña supone una *oscilación* que determina un nueva mirada cinematográfica: «Esta oscilación es importante porque hace del lugar de la mirada un lugar ambiguo. Esta mirada capta el film en el umbral de la indefinición» (2008: 201). Por su parte, Frédéric Sabouraud la define como «una forma de *sincretismo*» que «nos propone una conjugación de contrarios, una articulación de los modos de pensamiento y de representación pasados y presentes, una cohabitación» (2010: 26). Todos estos conceptos referidos a la obra de Kiarostami describen igualmente el film de Erice. La creación fílmica se genera entonces a partir de un nuevo acercamiento a la realidad definitorio del cine contemporáneo, como expone este último: «*El sol del membrillo* [...] me ha aportado algo precioso que puede ser de-

cisivo para el futuro de mi trabajo. Es el contacto directo, sin mediación de ninguna clase, con la realidad» (Pérez Turrent, 1993: 15). La fraternidad documental-ficción nace de «una ética de la forma que confiere a sus respectivas obras un parentesco estético evidente» (Bergala, 2006: 12-13), cuyos elementos, coincidentes en ambos films, pasamos a identificar y analizar.

La filmación nace en ambos casos de un impulso, de lo que podríamos denominar una llamada de la materia cinematográfica oculta en la realidad que necesita de la experiencia fílmica para poder revelarse. En el caso de Erice, después de haber seguido durante semanas el trabajo de Antonio López, ambos deciden despedirse sin llegar a crear una propuesta de trabajo conjunto. El cineasta explica cómo nace entonces el proyecto: «El plan de Antonio estaba muy claro: según me contó, quería empezar de inmediato a pintar o dibujar un membrillero que había plantado en su jardín. Fue así como, de pronto, el impulso necesario para hacer una película surgió» (Erice, 1992). Kiarostami, por su parte, lee la noticia del arresto de Sabzian en el periódico y no puede renunciar a la atracción que el personaje y su posible historia ejerce sobre él. El cineasta expresa ese mismo impulso del deseo de conocimiento: «cuando leí este suceso en el periódico me acosté con esa idea y me levanté con la misma idea. El tema me atraía mucho. Así que quería conocer a ese hombre, Sabzian» (Limosin, 1994). No se trata, por tanto, de rodajes planificados con anterioridad. Erice debe empezar a rodar al día siguiente si quiere recoger las imágenes del comienzo del trabajo de Antonio López; Kiarostami debe decidirse a visitar a Sabzian antes de que su proceso continúe. Erice quiere entender cuál es la relación entre el sueño de Antonio López y su actividad artística; Kiarostami quiere conocer las motivaciones de un hombre para suplantar la personalidad de un director de cine, Moshen Makhmalbaf. El método para llegar a ese conocimiento es el mismo en ambos casos: el acercamiento cinematográfico a esa realidad, la experiencia fílmica entendida como aventura de conocimiento. Parafraseando a Comolli, *filmar para conocer*. Si se pretende un acercamiento honesto a la realidad, este no puede estar supeditado a ningún tipo de idea preconcebida. No es posible diseñar un plan de trabajo cerrado, ya que es el propio rodaje el que va estableciendo sus necesidades día a día. De este modo, tanto Erice como Kiarostami hacen primar el dispositivo sobre la puesta en escena, convirtiendo el primero en instrumento de liberación frente a las convenciones cinematográficas: «Es la propia vida la que el dispositivo intenta atrapar, sin la arrogancia reductora de la puesta en escena que intenta doblegar la realidad a su voluntad» (Bergala, 2004: 49). En lo que respecta a los personajes, en ambas películas se trata de personas reales, eliminando igualmente la figura del actor profesional, lo que lleva a Erice a hablar de *presencias*. Las dos omisiones expuestas materializan así una de las máximas de Robert Bresson: «Nada de actores [...] Nada de papeles [...] Nada de puesta en escena. Si no el empleo de *modelos*, tomados de la vida» (1997: 16). Se descarta entonces la concepción clásica de la trabajo actoral para materializar una primera síntesis entre cine primitivo y moderno, la de unas *presencias-personajes* que se alejan del guión y su puesta en escena para acercarse al dispositivo fílmico como captación de la realidad.

La espera es una noción esencial de ambos films que se desdobla en dos vertientes: la del cineasta como actitud creativa y la captación de esa dimensión de la experiencia humana dentro del film. Erice describe la primera como: «el tiempo que es propio del observador cuando proyecta su mirada sobre el mundo: esa disposición atenta, humilde [...], que es necesaria para captar un determinado acontecimiento, y que nos permite a veces capturar una verdad que no conocemos de antemano» (1998b: 86). Kiarostami afirma sobre esta actitud: «En ocasiones, la propia realidad nos dice que no hay que cortar el film y que para acercarse a la gente no hay necesariamente que acercar la cámara. Hay que esperar, darse tiempo para ver bien

las cosas y descubrirlas» (1995: 83). En lo que respecta a la captación de la espera como experiencia esencial del ser humano, en la secuencia inicial de *Primer plano*, el taxista y los policías esperan en el coche y mantienen una conversación intrascendente. Más tarde, cuando el taxista se queda solo, recoge unas flores para llenar la espera y le da una patada a una lata vacía. Retratar esas esperas, esos momentos donde la narratividad de nuestras vidas se detiene, es uno de los elementos esenciales del cine contemporáneo que provoca, en primer lugar, la desautomatización de la percepción en el espectador. Se le enfrenta entonces a un discurrir temporal cotidiano, recuperando los vacíos e impases eliminados por el mercado audiovisual de la posmodernidad. Expone Kiarostami sobre este inicio: «Hay momentos en una película en los que no debe ocurrir nada, como cuando en *Primer plano* alguien da una patada a una lata. Era algo que necesitaba. Necesitaba que esa "nada" estuviera ahí» (Elena, 2002: 124). En *El sol del membrillo* López experimenta esa misma espera junto al árbol, a causa de la meteorología, aguardando que cese la lluvia o se aparten las nubes que modifican la luz que desea captar sobre los frutos. Y es precisamente esta actitud de espera la que posibilita la aparición el azar, vinculado también a la «política de la lentitud» de ambos cineastas: «Uno y otro piensan que su materia prima es el tiempo, al que no deben forzar ni maltratar sino, por el contrario, abrazar humildemente sus sinuosidades, sus ritmos, éxtasis, bloqueos y aceleraciones, sin los cuales la obra no tendría ninguna posibilidad de alcanzar la larga duración del arte, superando las modas del consumo cultural» (Bergala, 2006: 16). La concepción del azar y su relación con el «instante significante» (Quintana, 2003: 209-210) se convierte en esencial en este cine contemporáneo, oponiéndose a lo que Noël Burch definió como el «destierro del azar» (2003: 116): la omisión de todos los elementos derivados de lo aleatorio para conseguir la transparencia de la representación en la escritura clásica. Una experiencia del azar esencial en ambos cineastas: «La apertura del cine hacia lo aleatorio puede considerarse como una forma de resistencia frente a los universos cerrados de la imagen, que niegan toda posibilidad de exploración epistemológica de la realidad» (Quintana, 2003: 223). Kiarostami visita a Sabzian acompañado de una cámara que pueda captar lo inesperado, ese instante significante en el que se materializa el azar. Sabzian resulta ser un gran amante del cine y del director Moshen Makhmalbaf, cuya película *El ciclista* (Bicycleran, 1987), confiesa, «es parte de mí». Ante la petición de Kiarostami de filmarlo, este nos desvela una de las esencias del cine: «¿Po-

Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)

El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)

dría hacer una película sobre mi sufrimiento?». Ese instante significante, ese momento de verdad, desvela a Kiarostami el motivo de su impulso hacia ese hombre y su historia, la finalidad de su búsqueda cinematográfica. Por su parte, Erice puede captar, en este caso mediante la reconstrucción, el hecho azaroso de la renuncia de López a terminar el óleo. El instante significante se revela entonces al contemplar cómo la previsible solemnidad del ritual de renuncia se materializa en realidad en la natural aceptación por parte del pintor de las vicisitudes de su trabajo, que simplemente guardará el cuadro en el estudio. Los cineastas saben interpretar y convertir los instantes significantes generados por el azar en elementos estéticos del discurso: «creo mucho en las soluciones estéticas que vienen espontáneamente generadas por las condiciones materiales de un rodaje» (Erice, 1992).

Tanto la reconstrucción como la intervención son procedimientos clave en ambos films. Ambos cineastas confían en el arte cinematográfico y saben de la necesidad de encontrar la verdad utilizando la mentira, el artificio. Kiarostami decide reconstruir los acontecimientos anteriores a la entrada en la cárcel de Sabzian: el encuentro con la madre de la familia Ahankhah en el autobús y el momento del arresto contado desde dos puntos de vista, dentro y fuera de la casa. Erice reconstruirá, entre otros momentos, el del abandono del óleo. En ambos casos, la puesta en escena «rechaza "contar"» para llevar a cabo una «restitución de la "realidad", no de una "historia"» (Ishaghpour, 2007: 36). En ambos casos, los autores logran la restitución mediante la intervención: «ni por un solo segundo Kiarostami nos deja olvidar que es la potencia de intervención que sobre lo real le da el cine la que le permite ser sensible a aquel y hacernos sensibles» (Bergala, 2004: 62). Intervención durante el juicio en el que Kiarostami nos hace creer que las preguntas por él realizadas se producen durante el proceso, cuando en realidad tuvieron lugar una vez concluido el mismo. Intervención en el encuentro final entre Sabzian y Makhmalbaf, en el que el cineasta elimina el sonido de la conversación entre ambos, inventando un inexistente problema de sonido. Continuada intervención de Erice sobre las diferentes visitas y conversaciones que se producen en torno al trabajo del pintor.

Los elementos hasta aquí expuestos implican un gran protagonismo de la palabra que surge de las *presencias* de los films. Este respeto a la palabra filmada, igualmente ausente en el audiovisual posmoderno, no responde a una escritura previa: «Eso no quiere decir que el cine no la pegue, no la corte, no la reorganice, no la disponga en otra proporción y otra relación que la que existía en el

Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)

El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)

momento no filmado de su existencia [...] Existe el campo de la "palabra destruida", representada por los mass-media en su funcionamiento mayoritario. Y el de la palabra reconstruida después de la ruina, que ha sido siempre el del cine» (Comolli, 2002: 99-100). Esta *palabra reconstruida* es definitoria del cine contemporáneo, frente a la *palabra destruida* del audiovisual posmoderno. La palabra-confesión del sueño de Sabzian es reconstruida gracias a la presencia de Kiarostami en el juicio y, muy especialmente, al rodaje posterior que se intercala en el montaje: «Creo que las dificultades que he pasado y mi sufrimiento pueden darme la base necesaria para ser un buen actor. De esa manera actúo bien y expreso mi realidad interior [...] interpretar el papel de un director es actuar. Para mí es actuar». La palabra-revelación del sueño de López es reconstruida gracias a la filmación creada por Erice: «Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde nací [...] A nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. [...] Nadie parece advertir que todos los membrillos se está pudriendo bajo una luz que no sé cómo describir».

Referenciar el mecanismo cinematográfico como parte integrante de la narración es una necesidad perentoria de este cine contemporáneo. Kiarostami lo hará en dos momentos clave: la secuencia del juicio, dejándonos ver la claqueta y al equipo que trabaja en la filmación; el encuentro entre Sabzian y Makhmalbaf, dejándonos escuchar la conversación entre el cineasta y el sonidista acerca de la filmación en proceso. El dispositivo aparece durante la intervención del cineasta en la realidad, generando un discurso metalingüístico dirigido al espectador, a fin de hacerle reflexionar acerca de su pertenencia a la experiencia fílmica y su relación con el artificio cinematográfico que la define. Explica Kiarostami: «Prefiero que mis espectadores sean siempre conscientes de que lo que están viendo es una película [...] recordar al público que lo que tiene ante sus ojos no es la vida real, sino una película basada de cierta manera en la realidad» (Elena, 2002: 283-284). Erice, por su parte, nos muestra el dispositivo cinematográfico en el desenlace del film, como agente revelador del sueño de López. Para pasar de la realidad del documento a la ficción del sueño es imprescindible la presencia del cinematógrafo. «No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo, ni la de la aurora», es la luz fílmica la que *destruye* los membrillos del sueño del pintor, creando una bella metáfora sobre el paso del tiempo y su captación cinematográfica: «*El sol del membrillo* acaba por interrogarse sobre la propia naturaleza de la creación cinematográfica y sobre la relación que mantiene esta con la realidad» (Thibaudeau, 1998: 15). El discurso metalingüístico, en este caso, se manifiesta en una puesta en abismo de la reconstrucción del sueño, como metáfora poética de la potencia de la experiencia cinematográfica.

Izquierda: *Primer plano* (Abbas Kiarostami, 1990). Derecha: *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

Ficción y documental se sitúan frente a frente para convertirse recíprocamente en el espejo del otro, revelando sus correspondencias y vínculos. La verdad que desprende la ficción del encuentro entre la madre y Sabzian se nutre del documento de las entrevistas de Kiarostami con ambos, del mismo modo que el documento del encuentro entre Sabzian y Kiarostami en la cárcel se alimenta de la ficción creada por Sabzian. El documento del trabajo de Antonio López se alimenta de la búsqueda de una ficción que se nos revelará al final de la obra. La ficción se hace posible gracias al acercamiento documental a la realidad del pintor. Esta relación documental-ficción, que tiene su correspondencia en el binomio realidad-cine abordada

a través de la presencia del dispositivo, halla su metáfora en el objeto especular. Veremos a Makhmalbaf y Sabzian, sobre una motocicleta, a través del retrovisor de la camioneta desde donde la cámara les está filmando, en la única imagen frontal posible, pero invertida, de los personajes. Contemplaremos a López trabajando sobre el dibujo con un espejo, lo que le permite un diálogo con la imagen invertida del mismo. Estas imágenes *ficcionadas* de la realidad logran la desautomatización de la percepción del espectador y convierten el espejo en metáfora de la naturaleza fílmica: «Y, ¿qué otra cosa hace el cine sino que sean reales las imágenes y virtual la realidad?» (Thibaudeau, 1998: 13), capaz de dar sentido a lo real: «el cine como espejo [...] como una puerta abierta, un lugar de paso y un medio de otorgar un sentido a la realidad y de reconocer su existencia en todo su valor» (Sabouraud, 2010: 266).

Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)

El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)

La materia movilizadora de los actos de ambos protagonistas es la misma: sus sueños. Tras la necesidad misteriosa da Antonio López de «acompañar al árbol», se esconde un vívido sueño asociado a su infancia: «Las imágenes son más claras y nítidas que las de recuerdos de experiencias reales. Tiene una veracidad tan absoluta, que son el resumen clave de algo prodigioso» (Arocena, 1996: 313). Tras el delito incomprensible de Hossein Sabzian se halla el sueño frustrado de ser actor y poder representar a un director de cine tan admirable para él como Makhmalbaf. Así lo explica al dar su autorización para la filmación del juicio, argumentando el carácter de representación del mismo al ser filmado: «Sí, porque son mi público». Los sueños implican la presencia de la ficción como parte de la *verdad* que los cineastas pretenden capturar: ficción de la reconstrucción de la *actuación* de Sabzian frente a la familia Ahankhah y ficción de la interpretación del sueño de López. Estos sueños se convierten además en vínculo entre ambos artistas —el cineasta y el pintor en *El sol del membrillo*, el cineasta y el actor en *Primer plano*— para abordar la temática de la alteridad, definitoria de la época posmoderna, que Paul Ricœur (1996) divide en tres vertientes. La alteridad propia o alteridad primera —perteneciente a la ipseidad—, la alteridad del otro y alteridad de la conciencia. Esta formulación implica la diferenciación y la interrelación entre la alteridad propia y del otro, que explicaría la desaparición del sujeto moderno y la aparición del posmoderno. En este sentido, ambas obras exploran esa interrelación entre alteridades, que genera tanto el reconocimiento en el otro como el descubrimiento de uno mismo. La experiencia fílmica deviene entonces en espejo a través del cual cineasta y protagonista se ven reflejados el uno en el otro.

Ambos cineastas utilizan el formato de pantalla 1.33:1 como declaración de intenciones sobre el tipo de acercamiento a la realidad que sus obras proponen, partiendo de planteamientos opuestos que caminan hasta su encuentro. Kiarostami inicia su recorrido desde la perspectiva documental, que lo sitúa como presencia-personaje tras la cámara interrogando a los diferentes protagonistas del relato, y que solo en el primer encuentro con Sabzian, dentro de prisión, le obliga a aparecer en imagen. Para las reconstrucciones, sin embargo, utiliza la narración objetiva e invisible de la ficción. El montaje altera el orden cronológico de las secuencias, ahondando en el principio de incertidumbre kiarostaminiano analizado por Laura Mulvey (1998). Erice, por su parte, aborda la realidad de Antonio López utilizando esa invisibilidad y objetividad ficcional, eligiendo convertirse en retratista invisible: «opta por hacer constar su presencia solo como huella en el discurso, con el semblante de sus instrumentos. Con esta renuncia a la información, consigue mantenerse en el registro simbólico de la metáfora» (Palao, 1998: 26). Desde esta ausencia, el cineasta retrata, interviene y reconstruye la realidad. Sin embargo, la obra se enuncia en forma diarística. Diario audiovisual del retrato del pintor donde cada imagen queda fechada, otorgándole así valor de documento. La presencia y ausencia respectivas de los cineastas en la narración determinan el grado de visibilidad de las estrategias de reconstrucción e intervención. Desde ambas perspectivas, las obras se construyen a partir de planos fijos, donde el encuadre adquiere una crucial relevancia. En este sentido, Caroline Renard analiza lo que denomina «método del plano prolongado» en la obra de Kiarostami, que identificamos igualmente en el film de Erice, y que consideramos un nuevo elemento de esta fraternidad documental-ficción: «La variedad de los planos prolongados de *Primer plano* sugiere un movimiento dialéctico que parece resolver la oposición real-ficción [...] Por un lado, una verdadera fidelidad a la realidad: prolongación de planos, atención al detalle, apego a los lugares, a los seres, y respeto de la continuidad. Por otro, estos elementos se conjugan en interés de la distancia, de la reserva y de una verdadera voluntad de control que va en ocasiones hasta la dominación» (Renard, 2008b: 93-94). Ambos films presentan un elemento más que profundiza en esa fraternidad documental-ficción: el plano-contraplano en *Primer plano* y el fundido encadenado en *El sol del membrillo*. Se trata por tanto de elementos interior y exterior, respectivamente, en relación con el rodaje y en correspondencia con las perspectivas iniciales, documental y ficcional, ya expuestas. Kiarostami utiliza el primero para la mostración de los diálogos en las escenas reconstruidas, como postula la ficción clásica. Sin embargo, en la secuencia del juicio, el plano-contraplano se transforma en revelador vínculo entre documental y ficción. Como el propio cineasta explica al inicio de la secuencia, se utilizan dos cámaras para su filmación, una dirigida a Sabzian y otra que muestra al tribunal y realiza planos generales, estableciendo así un nuevo *plano-contraplano documental*. Sin embargo, esta técnica diseñada para captar la realidad se hibrida con la ficción en el momento en el que Kiarostami alterna los planos de la declaración de Sabzian hacia el juez con los de las respuestas a él dirigidas, estos últimos filmados tras la conclusión del juicio, haciéndonos creer que son parte del mismo. La dirección de la mirada de Sabzian hacia sus dos interlocutores se convierte entonces en huella de esta fraternidad documental-ficción, donde ambos espacios se vuelven indiscernibles. Por su parte, Erice utiliza el fundido encadenado para lograr esa misma fraternidad, como analiza Santos Zunzunegui: «sirven para pasar de una imagen a otra a través de un deslizamiento en el tiempo que se lleva a cabo, la mayoría de las veces, manteniendo fijo (o con variaciones mínimas) el encuadre. De esta forma se pone en funcionamiento una operación que busca suspender la oposición que existe entre el tiempo concreto de la filmación y el "tiempo abs-

tracto, imaginario e intelectual del montaje" (son palabras de Víctor Erice) y que permite suturar la ya citada dicotomía "Lumière/Méliès" mediante la puesta en pie de una auténtica "estética de la desaparición"» (2001: 71). Los fundidos encadenados materializan así elipsis temporales. Este procedimiento de la elisión lo utiliza también Kiarostami en la conversación entre Sabzian y Makhmalbaf del desenlace, inventando un inexistente problema de sonido. De nuevo, la ficción se filtra en la imagen documental para ocultar una información, lo que no hace sino enriquecer el trabajo interpretativo del espectador. En ambas casos, el uso de la elipsis responde a lo expuesto por Oubiña sobre la obra de este último: «La acción omitida [...] no está destinada a hacer avanzar la acción, sino a potenciar dramáticamente lo que se muestra; no pretende aligerar la narración: es una ausencia que sigue presionando sobre la imagen» (2000: 181). En lo que respecta al sonido, es preciso constatar, aunque sea una evidencia, que ambos autores descartan la voz en off como herramienta discursiva para sus películas (a excepción del sueño narrado por López). Son las imágenes, y su sonido directo, las que deben dar su propio testimonio, sin imponer interpretaciones demiúrgicas. El sonido tiene que ser capaz de proporcionar a la imagen «su tercera dimensión» (Kiarostami, 1995: 84) sin renunciar a su manipulación en beneficio del film, como sucede en la ya citada secuencia final de *Primer plano*. Finalmente, ambos cineastas asocian la música a la revelación poética que analizaremos a continuación, introduciéndola de forma extradiegética. Erice la incluye, entre otros instantes, en la secuencia del abandono del óleo y en el relato del sueño de López; Kiarostami la introduce en el encuentro final entre Sabzian y Makhmalbaf.

LA ACTIVIDAD CINEMATOGRÁFICA SE CONVIERTE EN UNA ESPACIO DE REFLEXIÓN QUE DESPLAZA LA OBRA AL ÁMBITO ENSAYÍSTICO

UNA NUEVA MIRADA REFLEXIVA Y AUTORREFLEXIVA

Todos los elementos analizados responden a un deseo de renovación de la mirada fílmica. Para Bergala, en relación con *El viento nos llevará* (Bad ma ra khahad bord, 1999), se trata de una *reeducación de la mirada*: «Es una nueva mirada sobre el mundo, liberada de toda impureza en su intención y de todo utilitarismo, abierta a todo lo que de imprevisible pueda advenir en la periferia incontrolable de la visión, aceptando el enigma de la alteridad» (2008: 223, 225). Para Jean-Luc Nancy: «Kiarostami *moviliza la mirada*: la llama y la anima, la pone en guardia. Para empezar y fundamentalmente, su cine existe para *abrir los ojos*» (2008: 68). Afirmaciones igualmente aplicables al film de Erice: «Erice habría podido asumir la bella expresión de Abbas Kiarostami a propósito de su film *Five*, que dice haber hecho "lavarse la mirada"» (Tessé, 2007: 17). Una «axiomática de la mirada» con una doble vertiente: «la evidencia y la certeza de una mirada *(regard)* cinematográfica como miramiento *(égard)* con el mundo y con su verdad» (Nancy, 2008: 65), que pregna igualmente las miradas de las *presencias-personajes* y del espectador. Esta nueva mirada de los autores, la de la fraternidad documental-ficción analizada, implica la reflexividad y autorreflexividad de las obras: «Se trata de un film sobre el cine. No solamente de una reflexión, en el doble sentido de reflejo y de pensamiento, sobre las relaciones recíprocas, extrañas y complejas, del cine y de lo real, sino también del efecto del cine, en el caso de *Primer plano* durante su propio rodaje, en esa misma realidad» (Ishaghpour, 2007: 35). La actividad cinematográfica se convierte en una espacio de reflexión que desplaza la obra al ámbito ensayístico: «el cine como lugar de la meditación, como su cuerpo y su dominio, como el tener lugar de una relación con el

sentido del mundo» (Nancy, 2008: 96-97). El propio Kiarostami declara a este respecto, no casualmente, en 1992: «estoy convencido de que hoy en día un cineasta debe necesariamente interrogarse sobre las imágenes y no limitarse a producirlas» (Elena, 2002: 267). Esta reflexividad genera una suerte de autoconsciencia del cine en ambos films y supone un punto de inflexión en la obra de ambos cineastas, para convertirse en iniciadores del cine contemporáneo: «Entre realidad, semejanza y simulación, *Primer plano* provoca un efecto ambiguo en el que el espectador percibe la consciencia del cine en su proceso de materialización [...] Este encuentro con lo real constituye un punto de inflexión en la obra de Kiarostami» (Renard, 2008a: 2). El trabajo de autorreflexión, de meditación cinematográfica, llevará a ambos autores al uso de la tecnología digital como herramienta facilitadora de estos procesos.

REVELACIÓN POÉTICA DE UNA CIERTA VERDAD

Esta fraternidad se gesta a partir de la superación de la dialéctica documental-ficción, realidad-cine, verdad-mentira cinematográfica. Si Erice afirma: «A la hora de hacer una película, uno de los grandes problemas actuales es cómo hacer para que algo de verdad se introduzca en sus imágenes» (Erice, 1998a: 9); Kiarostami expone: «Lo más importante es que ordenamos una serie de mentiras para llegar a una verdad mayor. Mentiras no reales pero de alguna forma verdaderas [...] Todo es completamente mentira, nada es real, pero el conjunto sugiere la verdad» (Limosin, 1994). La fraternidad documental-ficción se convierte entonces en una metodología de trabajo para revelar una verdad cifrada en la realidad, sin renunciar al artificio: la reconstrucción y la intervención ya analizadas. La importancia de la filmación como *revelador* de una verdad es explicitada en ambas obras con la aparición en escena de los útiles cinematográficos: «La cámara aparece a la vez como un instrumento reproductor de la realidad y como un fórceps de esa realidad, el medio de buscar un sentido, algo más, una posible verdad» (Arocena, 1996: 312). Se trata por tanto de extraer de la cotidianidad-realidad lo extraordinario-verdad: «la búsqueda de lo extraordinario en lo ordinario» (Zunzunegui, 2001: 69), posibilitando una revelación fílmica «que tiene siempre un carácter poético» (Quintana, 2016: 31). Es la poeticidad de ambas obras la que posibilita la revelación: «la poesía surge en la pantalla de una forma no buscada de antemano, imprevista, suspendiendo la representación o la progresión de la historia, para dar lugar a uno de esos momentos donde el lenguaje es, simultáneamente, flecha y herida. Flecha capaz de romper el velo —la ilusión— de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido —el de nuestra vida interior—, hemos vislumbrado» (Erice, 1998c: 90). Erice atribuye a Kiarostami esta poética fílmica, entendida como suspensión del sentido para «poder así ver el mundo»: «la mirada de Abbas Kiarostami es, por encima de cualquier otra consideración, la del poeta» (2008: 28-29). La expresión poética del relato onírico del film de Erice permite la revelación, la interpretación del sueño del pintor por parte del espectador. «Un lenguaje poético del cine [...] que no se plantea siquiera si es o no ficción, sino que aborda lo abstracto a partir de la concreción absoluta» (Marías, 1992: 123). La conversación elidida entre Sabzian y Makhmalbaf a la salida de la cárcel y la aparición de la música consiguen generar los vacíos necesarios para que el espectador pueda penetrar en la dimensión poética del discurso: «A lo que fundamentalmente aspira pues, Kiarostami, es a obligar al espectador a participar en su obra, una obra que se define por ello como *incompleta*, y que solo así podría idealmente acercarse al misterio inaprensible de la poesía» (Elena, 2002: 268). Estas revelaciones poéticas giran en torno a la más intima identidad de los dos protagonistas: la recobrada por Sabzian tras el juicio, al lado de

Makhmalbaf, cuya imagen huidiza se resiste al retrato; la cifrada en el sueño de López, su deseo de capturar lo efímero, a través de la imagen filmada por la cámara que recoge el irremediable proceso de putrefacción de los frutos.

El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)

Primer plano (Abbas Kiarostami, 1990)

PROBLEMATIZACIÓN DEL CONCEPTO DE REALISMO

Ambas obras provocan la problematización del concepto de *realismo*, tanto el de la representación como el de lo representado (Quintana, 2003: 107), para reivindicar la fraternidad documental-ficción como una suerte de metodología que posibilita la revelación de una cierta verdad. Esta tentativa supone un nuevo anhelo fílmico en la *era de la sospecha* posmoderna. Los films no tienen como finalidad el *registro* o *la representación* de la realidad sino que aspiraran a *revelar cierta verdad* mediante una experiencia fílmica que supone el desbordamiento de las nociones de ficción y documental. Carlos F. Heredero y David Oubiña coinciden en su análisis sobre ambas obras a este respecto. Si para el primero «*El sol del membrillo* no es un documental, y su verdadera condición habría que situarla en un territorio primitivo y vanguardista a la vez; simultáneamente, en un estadio previo al documental y más allá de la ficción» (Heredero, 1992: 26-27); el segundo expone: «el film clave es *Primer Plano* [...] si, por un lado, lo documental derrapa hacia la ficción, por otro, la ficción bordea constantemente el testimonio. Hay algo inefable que la imagen permite percibir a través de ese juego de dislocaciones» (Oubiña, 2003: 111). El concepto de realismo, por tanto, no resulta ya útil para el análisis de estas obras, como expone Kiarostami: «El realismo no tiene ningún valor por sí mismo [...] Nos plegamos a la realidad únicamente hasta alcanzar ese momento excepcional en el que se dan todas las condiciones para captar un instante de verdad» (Elena, 2002: 280-281). Esta problematización define el cine contemporáneo y provoca la desautomatización de la percepción del espectador y el abandono de la noción de verosimilitud: «la narración es siempre el resultado de una contaminación que desplaza el sistema de verosimilitud hacia un territorio de lo indecidible» (Oubiña, 2000: 177).

SÍNTESIS ENTRE EL CINE PRIMITIVO Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA

Primer plano y *El sol del membrillo* se revelan, tras todo lo expuesto, como obras fundacionales del cine contemporáneo al generar una nueva mirada cinematográfica, en respuesta y oposición a la

imagen posmoderna, que materializa la fraternidad entre documental y ficción y que supone una síntesis entre la inocencia primitiva y la autorreflexividad moderna, en busca de la revelación, de carácter poético, de una cierta verdad: «Los dos, finalmente, son cineastas primitivos en el mejor sentido del término, es decir, recuperan en su cine la infancia de su arte, pero al mismo tiempo demuestran la modernidad más radical» (Bergala, 2006: 17-18). Esta síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica responde a la descripción dada por Ishaghpour sobre Kiarostami, que creemos igualmente pertinente para el film de Erice: «Para Kiarostami el ideal, si lo hay, sería la consumación de la realidad, gracias a la creación artística, en la propia singularidad de la imagen de reproducción. Interviniendo en esta para permitir a su parte oculta manifestarse, el cine no traslada la realidad a un universo ficticio sino que, sirviéndose en la transición de la ficción, restituye a la realidad una plenitud que, sin el cine, esta no hubiese alcanzado por sí misma. La mentira del arte sirve como medio de retorno a lo abierto y al mundo» (2007: 29). De nuevo respecto de Kiarostami, Sabouraud la define como una *revisitación*, tanto artística como pedagógica, del cine, explorando los dos conceptos opuestos que la constituyen: «la manipulación y su denuncia, dos nociones aparentemente contradictorias utilizadas en nombre de una búsqueda de la verdad» (2010: 274). Una vez más, la afirmación describe a la perfección las dos obras aquí analizadas. Esta síntesis, definitoria del cine contemporáneo, supera el concepto de realismo en busca de una cierta verdad e instrumentaliza para ello el dispositivo cinematográfico: «los dispositivos de Kiarostami no son los de una primera experimentación ingenua, no repiten los inicios del cine bajo el régimen de una reconstitución [...] sino que integran una complejidad ya adquirida y transforman estos dispositivos primitivos en medios para examinar la naturaleza de la representación cinematográfica» (Bretèque, 2008: 76). De este modo, se «reinventa una nueva correspondencia de los tiempos estéticos, articulando y reinterpretando de una manera personal los diferentes referentes poéticos» (Sabouraud, 2010: 178). Este cine contemporáneo cree en una imagen-revelación de la verdad que solo la realidad puede ofrecer, superando también esa histórica división, como escribe Erice tras la muerte de Kiarostami: «sus obras eran portadoras de un aliento en el que se disolvían las viejas dicotomías entre realidad y abstracción, tradición y vanguardia, documental y ficción, Oriente y Occidente. Incluso la distinción –de raíz baziniana– entre los cineastas que creen en la imagen y los que creen en la realidad» (Erice, 2016: 28). *Primer plano* y *El sol del membrillo* creen en la verdad que la imagen cinematográfica es capaz de extraer de la realidad, lo que las convierte en precursoras del cine contemporáneo que llega tras ellas, tanto en sus respectivos países como a nivel internacional, y que provocará el encuentro de ambos cineastas más de dos décadas después, a través de una correspondencia epistolar que responderá, una vez más, a esta fraternidad entre el documental y la ficción y que podríamos considerar como una nueva experiencia de la alteridad posmoderna ya citada, donde la alteridades propias de ambos espacios se enfrentan e interactúan para transformar una alteridad de la conciencia que los redefine y los reubica al uno respecto del otro. ■

NOTAS

1 Expresión utilizada por Víctor Erice en la entrevista de *El Cultural* del 15 de mayo de 2002: http://www.elcultural.com/revista/cine/Victor-Erice/4789 Concepto igualmente expuesto por el cineasta en la mesa redonda de la presentación de la exposición *Erice – Kiarostami. Correspondencias* en La casa Encendida de Madrid el 5 de julio de 2006.

2 Término utilizado por Ignacio Ramonet en *La teoría de la comunicación* (1998) recuperando el concepto literario expuesto por Natalie Sarraute en 1956 en el ensayo del mismo nombre.

BIBLIOGRAFÍA

Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairòs.

— (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrma.

Bergala, A. (2004). *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinema.

— (2006). Erice – Kiarostami: los caminos de la creación. En A. Bergala, y J. Balló (dirs.), *Erice – Kiarostami Correspondencias* (pp. 10-21). Barcelona: CCCB.

— (2008b). L'os et le pare-brise. À propos de *Le vent nous empotrera*. En *Abbas Kiarostami* (pp. 216-225) Paris: Cahiers du cinéma.

Bretèque, F. (2008). Abbas Kiarostami réinventeur du cinéma. En P. Ragel (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel* (pp. 67-76). Toulouse: Université de Toulouse.

Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones.

Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

Elena, A. (2002). *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra.

Erice, V. (1992). Cómo surgió *El sol del membrillo*. Pressbook de *El sol del membrillo*.

— (1998a). Alternativas a la Modernidad. *Banda aparte*, 9-10, 5-9.

— (1998b). Donde todas las historias pueden suceder. Entrevista con Víctor Erice. *Banda aparte* nº 9-10, 85-88.

— (1998c). Cine y poesía. *Banda aparte*, 9-10, 90.

— (2008). La vida y nada más. En J.-L. Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami* (pp. 21-29). Madrid: Errata naturae editores.

— (2016). La vida y nada más. In Memoriam: Abbas Kiarostami (1940-2016). *Caimán Cuadernos de Cine*, 52 [103], 24-28.

Heredero, C. F. (1992). El sol del membrillo. Reinventar la mirada. *Dirigido por…*, 202, 24-27.

Ishaghpour, Y. (2007). *Kiarostami. Le réel, face et pile*. Belval: Les Éditions Circé.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Kiarostami, A. (1995). Le mode d'A.K. *Cahiers du cinéma*, 493, 80-86.

Limosin, J. P. (1994). [film] *Abbas Kiarostami : verités et songes*. Coll. Cinéma, de notre temps. AMIP, La Sept. France.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009) *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.

Marías, M. (1992). Bajo el sol del membrillo (Víctor Erice, 1992). *Archivos de la Filmoteca*, 13, 118-123.

Mulvey, L. (1998). Kiarostami's uncertainty principie. *Sight & Sound*, 8[6], 24-27.

Nancy, J. L. (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata naturae editores.

Niney, F. (1991). Devoirs de maison. *Cahiers du cinéma*, 449, 62-63.

Oubiña, D. (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

— (2003). 10 enfoques sobre una mirada ahumada. *Letras de Cine*, 111.

— (2008). L'obstination, ou comment filmer le réel. En P. Ragel (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel* (pp. 199-206). Toulouse: Université de Toulouse.

Palao, J. A. (1998). El amor o el ser: una poética de la renuncia. *Banda aparte*, 9-10, 23-35.

Pérez Turrent, T. (1993). Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de reproduire les apparences. *Positif*, 387, 10-16

Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

— (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Madrid: Acantilado.

— (2016). La herencia de Rossellini. *Caimán Cuadernos de Cine*, 52[103], 30-31.

Renard, C. (2008a). Abbas Kiarostami, consciente et inconsciente du cinéma. *Lignes de fuite* nº4. Recuuperado de <http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_100.pdf>.

— (2008b). De la prolongation des plans. En P. Ragel (dir.) *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel* (pp. 89-99). Toulouse: Université de Toulouse.

Ricœur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

Saborit, J. (2003). El sol del membrillo. *Víctor Erice (1992)*. Valencia: Nau Llibres.

Sabouraud, F. (2010). *Abbas Kiarostai. Le cinéma revisité*. Rennes. Presses Universitaires de Rennes.

Tessé, J. P. (2007). De la différence entre une image. *Cahiers du cinéma*, 626, 16-18.

Thibaudeau, P. (1998). Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice. *Banda aparte*, 9, 10-17.

Zunzunegui, S. (2001). La edad de la inocencia. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura,* 27, 65-75. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15085/14926>.

SOBRE LOS INICIOS DEL CINE CONTEMPORÁNEO: *PRIMER PLANO* DE ABBAS KIAROSTAMI Y *EL SOL DEL MEMBRILLO* DE VÍCTOR ERICE. LA FRATERNIDAD DOCUMENTAL-FICCIÓN COMO SÍNTESIS ENTRE EL CINE PRIMITIVO Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA

Resumen

El presente artículo pretende analizar las características comunes de dos experiencias fundacionales de un nuevo *cine contemporáneo* que se enfrenta al audiovisual posmoderno hegemónico a principios de la década de los noventa: *Primer plano* (1990) y *El sol del membrillo* (1992). Para ello, partimos de la definición que ofrece Víctor Erice sobre su manera de entender la experiencia cinematográfica, y que consideramos también definitoria de este cine contemporáneo: *la fraternidad entre lo real y la ficción*. El análisis de los diferentes elementos de esta fraternidad entre documental y ficción muestra cómo ambos cineastas generan una nueva mirada que hace del film una obra poética y autorreflexiva. Experiencias cinematográficas que logran una síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica capaz de problematizar la noción de *realismo* en busca de la *revelación de una cierta verdad*, alojada en la realidad, que solo el cine puede alcanzar.

Palabras clave

Abbas Kiarostami; Víctor Erice; cine contemporáneo; documental; ficción; realismo; autorreflexividad; análisis fílmico.

Autora

Lourdes Monterrubio (Madrid, 1975) es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde obtuvo el título de doctora dentro del programa *Literatura y Artes plásticas. Estudio comparado de los distintos lenguajes artísticos*. Anteriormente cursó la diplomatura en Dirección Cinematográfica en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid) y colaboró como crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma – España*. Miembro del grupo de investigación UCM *La Europa de la escritura*, es especialista en las relaciones entre literatura y cine en el espacio francés y en las escrituras fílmicas del yo. Contacto: loumonte@ucm.es

Referencia de este artículo

Monterrubio, L. (2018). Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 165-180.

ON THE BEGINNINGS OF CONTEMPORARY CINEMA: *CLOSE-UP* BY ABBAS KIAROSTAMI AND *DREAM OF LIGHT* BY VÍCTOR ERICE – THE FRATERNITY BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION AS A SYNTHESIS OF EARLY CINEMA AND CINEMATIC MODERNITY

Abstract

This article offers an analysis of the common characteristics of two foundational experiences in a new *contemporary cinema* that challenged the postmodern audiovisual hegemony of the early nineties: *Close-Up* (1990) and *Dream of Light* (1992). To this end, my starting point is the definition offered by Victor Erice of his way of understanding the cinematic experience, which I also consider to be the defining feature of this contemporary cinema: *the fraternity between reality and fiction*. The analysis of the different elements of this fraternity between documentary and fiction shows how both filmmakers establish a new gaze that makes the film a poetic and self-reflexive work. These cinematic experiences achieve a synthesis between early cinema and cinematic modernity capable of problematising the notion of *realism* in a quest for *the revelation of a certain truth*, contained in reality, which only cinema can attain.

Key words

Abbas Kiarostami; Víctor Erice; Contemporary Cinema; Documentary; Fiction; Realism; Self-reflexivity; Filmic Analysis.

Author

Lourdes Monterrubio (b. Madrid, 1975) holds a degree in French philology from the Universidad Complutense de Madrid (UCM), where she also received her PhD in the doctoral program *Literature and Visual Arts: Comparative Studies*. She previously completed a degree in film direction at ECAM Film School in Madrid, and worked as a film critic for the magazine *Cahiers du Cinéma – España*. She is a member of the UCM research group *La Europa de la escritura*, and specialises in the relationships between French literature and cinema and in filmic writings of the self. Contact: loumonte@ucm.es

Article reference

Monterrubio, L. (2018). On the Beginnings of Contemporary Cinema: *Close-Up* by Abbas Kiarostami and *Dream of Light* by Víctor Erice –The Fraternity between Documentary and Fiction as a Synthesis of Early Cinema and Cinematic Modernity. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 165-180.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

LA CONTRIBUCIÓN DE WERNER HERZOG A LOS ESTUDIOS ACERCA DE LA ANIMALIDAD

FIDEL GONZÁLEZ ARMATTA
SEBASTIÁN FRANCISCO MAYDANA

«Lo audaz es quedarse junto a la naturaleza, que ignora nuestros desastres», proclama el protagonista, interpretado por Jean-Paul Belmondo, de *Pierrot, el loco* (Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, 1965). En efecto, la naturaleza es indiferente ante la pequeñez de los actos humanos, sus (nuestras) pequeñas guerras, sus pequeños crímenes, sus insignificantes felicidades y desilusiones. Y, sin embargo, nos empeñamos en colocarnos en el centro del universo, al punto de convencernos, en una especie de esquizofrenia colectiva, de que *la naturaleza nos habla*.

Lo verdaderamente audaz, siguiendo a Pierrot, sería desafiarla (y en ese mismo acto también desafiar el lugar propio dentro de la misma), algo que Werner Herzog ha hecho a lo largo de toda su carrera. En la escena final de *También los enanos empezaron pequeños* (Auch Zwerge haben klein angefangen, Werner Herzog, 1970), uno de los personajes desafía a un árbol muerto a una competencia: quien pueda sostener el brazo extendido por más tiempo será el ganador. Se trata de una metáfora poderosísima, sobre la que volveremos más adelante. Pero no es el primero ni el último desafío a la naturaleza que aparecerá en su filmografía. *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) es quizás el ejemplo más patente, la lucha en cámara y

También los enanos empezaron pequeños (Werner Herzog, 1970)

detrás de ella de un hombre por elevar una máquina por encima de un accidente geográfico. Con asombrosa claridad expone en *Burden of Dreams* [Carga de sueños] (Les Blank, 1982) la titánica tarea que lleva adelante en la selva amazónica: «por supuesto, estamos desafiando a la naturaleza... y ella nos devuelve los golpes. Solo se defiende, eso es todo. Y eso es lo grandioso, tenemos que aceptar que es mucho más fuerte que nosotros». Este pensamiento, del cual abundan ejemplos en su obra, fue expuesto de manera programática en su *Declaración de Minnesota* (2014).

Acerca de estos filmes reflexionó también Gilles Deleuze: «El sublime proyecto del iluminado fracasaba en la gran forma, y toda su realidad pasaba a lo achacoso: Aguirre acababa solitario sobre su balsa enlodada teniendo por única raza una camada de monos; Fitzcarraldo se ofrecía como último espectáculo de una mediocre compañía operística cantando ante un escaso público y un cerdito negro» (Deleuze, 1983: 261). Según el filósofo francés, en estas películas de Herzog «el hombre de la desmesura frecuenta un medio también desmesurado, y concibe una acción tan grande como el medio. Es una forma SAS' [situación-acción-situación], pero muy particular: en efecto, la acción no es requerida por la situación, es una empresa alocada, nacida en la cabeza de un iluminado y que parece ser la única que puede igualar al medio entero. O más bien la acción se desdobla: está la acción sublime, siempre más allá, pero ella misma engendra una acción diferente, una acción heroica, que por su cuenta se enfrenta con el medio, penetrando lo impenetrable, franqueando lo infranqueable. Hay, por tanto, a la vez una dimensión alucinatoria en que el

Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982)

espíritu actuante se eleva hasta lo ilimitado en la Naturaleza, y una dimensión hipnótica en que el espíritu afronta los límites que la Naturaleza le opone» (Deleuze, 1983: 259). De estos dos fragmentos podemos concluir que en las películas de Herzog el héroe (o antihéroe) realiza una proeza que responde al orden de lo sublime y por lo tanto se iguala con el orden de la Naturaleza. Al mismo tiempo, esta última termina haciendo fracasar dicha empresa. En este mecanismo vemos reflejada la aportación de Herzog en medida doble: por un lado, la empresa humana se iguala a la Naturaleza al querer desafiarla, para de este modo volverse parte de ella en lo sublime; por el otro, en el desenlace, esta empresa fracasa ante la Naturaleza rompiendo con la simetría de la relación y cayendo ante la fuerza ciega de la misma.

En el presente artículo nos proponemos revisar algunos puntos de la mirada herzoguiana sobre el mundo no-humano, con el fin de rastrear aquellas herramientas que se puedan utilizar para pensar la animalidad (la relación entre el humano y el animal a lo largo de la historia) desde otro ángulo. Actualmente, la disciplina que tiene por objeto de estudio la relación entre humanos y animales se encuentra orientada a entender la armonía entre ambos mundos como horizonte de lo posible/deseable, mientras que el pensamiento de Herzog, como ya puede entreverse en los ejemplos citados arriba, se encuentra exactamente en las antípodas. En eso radica, precisamente, su *originalidad*.

GÉNESIS

Y es que, ¿qué otra cosa es la Historia, la disciplina llamada Historia, si no la eterna y perenne pregunta por el *origen*? Esta cuestión dispara dos preguntas complementarias: la pregunta por el origen histórico, es decir, cronológico; y la del origen taxonómico, o sea, la frontera donde se separa lo humano de lo no-humano, dónde comienza el hombre. Aquella frontera que un gran naturalista como Linneo consideró lo suficientemente frágil para dudar de su existencia, por lo menos desde el plano científico. En una carta a Johann Georg Gmelin, escribía en 1735: «pero pido a ustedes y al mundo entero que me indique una diferencia genérica entre el simio y el hombre, que esté conforme a la historia natural. Yo no la conozco» (citado en Agamben, 2002: 33).

La pregunta por las metáforas animales y su significado tiene innumerables respuestas que varían de acuerdo a coordenadas geográficas y temporales no siempre del todo claras. En las últimas décadas estas respuestas se han multiplicado notablemente, debido a que se viene configurando un campo de estudios autónomo que algunos llaman *human-animal studies*, es decir, estudios sobre la relación entre el humano y el animal.

La idea propuesta por los filósofos llamados *posmodernos* del fin de los grandes relatos y, con ellos, de la idea de una *humanidad,* sin duda contribuyó en gran parte al auge de los *human-animal studies*. En este sentido es que Lyotard (1998) plantea que, ante la caída del horizonte de sentido que estructuraba la vida del hombre, el único fin posible es un fin inhumano. Etólogos animales como Lestel (2001) y Cyrulnik (2001) se montan sobre esta idea para cuestionar lo específicamente humano en el hombre, llegando a plantear posiciones extremas. Mientras que Lestel auguraba el advenimiento de una «revólution éthologique, laquelle change radicalement nos conceptions du monde et la détermination des frontières entre animal et humain» (2001: 162), Cyrulnik utilizó la idea de una crisis existencial del hombre para borrar directamente aquellas fronteras: «la conscience de soi, l'outil, la bipédie, la chasse, le tabou de l'inceste, les traditions, le rire, le jeu, la souffrance, la morale, le sens de la famille, toutes ces conquêtes qui jadis ont servi à distinguer l'humain de l'animal ne sont plus désormais le propre de l'homme» (2001: 137). En el mismo año, Jacques Derrida reconocía la necesidad ontológica de una transformación ética de la relación con el animal

(2001: 105). Todo esto contribuyó, en el campo académico, a favorecer una importante migración de investigadores de todas las áreas y antecedentes hacia los estudios de la animalidad, lo que configuró el heterogéneo grupo que es en la actualidad.

Estos *human-animal studies* han avanzado de forma transdisciplinaria en el conocimiento de las formas de relación entre el hombre y el animal a lo largo de la historia. Se entiende que, debido a la amplitud del campo y a la diversidad de enfoques y procedencias de los investigadores que se dedican a los estudios sobre animalidad, se han dado en su seno numerosas y enriquecedoras discusiones. Dentro de la amplitud de enfoques que este campo multidisciplinario necesariamente presenta, encontramos dos grandes puntos de partida: aquel que señala la convivencia pacífica entre ambos mundos como horizonte de lo posible y deseable; y el que identifica la oposición y separación como hilo conductor de la relación entre humanos y animales. En suma, se trata de dos principios metodológicos opuestos, basados en presupuestos acerca de la relación humano-animal que podemos caracterizar respectivamente como *consenso* y *violencia*.

Ahora, el principio consensual se halla abrumadoramente sobrerrepresentado entre los teóricos de la animalidad, en parte debido a los presupuestos ontológicos que desde un principio dominaron la disciplina y que reseñamos brevemente más arriba, y en parte gracias a los recorridos individuales que llevaron a los investigadores a abocarse a los *human-animal studies*, casi indefectiblemente a partir de la preocupación por el sufrimiento animal[1]. Según Paola Cavalieri (2009), la cuestión animal se benefició de la mayor gravitación que adquirieron tres problemáticas éticas en el pensamiento contemporáneo: la igualdad, la cuestión bioética del aborto y la eutanasia, y el auge de las ciencias cognitivas.

Dicha postura consensual podría identificarse con la idea sobre la naturaleza que Slavoj Zizek reconoce en el ecologismo contemporáneo. Según el pensador esloveno, el ecologismo ve a la Naturaleza como una fuerza que se autorregula y opera en constante equilibrio, mientras los desbordes son causados por los humanos que entorpecen esta rueda a tal punto que la pueden destruir. En coherencia con este planteamiento, se formula como solución *volver a la naturaleza,* es decir, a una vida más precaria desprovista de tecnología, por ejemplo. Dicha postura representa para Zizek una falacia ya que, como afirma en una entrevista contenida en el documental *Examined Life* [Vida examinada] (Astra Taylor, 2008), la Naturaleza es una sucesión de catástrofes tras catástrofes. Para sortear este obstáculo, Zizek propone aceptar la alienación humana de la Naturaleza y abrazar la tecnología, que es aquello que sí puede corregir estos desbordes[2]. En este sentido, el pensamiento del esloveno se encuentra en sintonía con el pensamiento herzoguiano que trabajaremos a lo largo del artículo.

El principal problema de la hipótesis consensual, creemos, es que es excesivamente prescriptiva, y no lo suficientemente descriptiva. Es útil para proponer políticas públicas y privadas, o directamente cambios radicales en la relación con el animal (Derrida, 2001), pero fallan al intentar reflejar la naturaleza de esa relación a través de la historia.

No es fácil, sin embargo, encontrar defensores de la hipótesis de la violencia. Por lo menos dentro del campo de los estudios críticos animales, muy influidos por los debates bioéticos. Es preciso entonces expandir la búsqueda a otros medios, como el cine, una manifestación artística que desde hace mucho tiempo reflexiona sobre la cuestión animal (Ordine, 2015). La pista que buscábamos se hace muy presente en el cine de Herzog, quizás porque no parte de una simpatía especial por el animal sino por sus propias experiencias de vida, y el resultado es un pensamiento particular que desarrolla a lo largo de varios años y se puede rastrear en muchas de sus películas (prácticamente todas) en las que piensa la animalidad.

Ya desde sus primeros trabajos, Herzog explora la relación del humano y la naturaleza. *Massnahmen gegen Fanatiker* [Medidas contra fanáticos] (1969) se compone en su totalidad de entrevistas con entrenadores de caballos en un hipódromo bávaro, cuya preocupación principal consiste en proteger a los animales de los fanáticos, ya que su entusiasmo podría redundar en daños a los animales. Un personaje de baja estatura constantemente interrumpe las entrevistas para instar a los entrenadores a que se retiren del lugar. Los peligrosos «fanáticos» nunca aparecen en la película, son una amenaza que jamás se materializa y un recordatorio de que la naturaleza no necesita ser salvada por nosotros. Cierra el cortometraje una entrevista con uno de los entrenadores de caballos. Un plano americano lo muestra frente a un estanque con flamencos, y el personaje explica que se encuentra allí porque lo han echado del hipódromo, que está allí para proteger a los flamencos de los fanáticos. Como él mismo reconoce, su trabajo es prácticamente inútil ya que la gente que acude a ver los flamencos es inofensiva y además el recinto está rodeado por alambre de espino. El hombre que se arroga una tarea de salvación innecesaria es el tema principal de esta pieza, y uno que el cineasta revisitará constantemente. Años más tarde, a su diario de filmación de *Fitzcarraldo* lo titulará *Conquista de lo inútil* (Herzog, 2008).

También los enanos empezaron pequeños fue transgresora en muchos sentidos, e incluso fue censurada en Alemania (Cronin, 2014: 74-75). Convivían en ella, junto al inofensivo duelo entre el enano y el árbol, escenas que suscitaron la ira de los defensores del animal, siendo la más impactante de ellas la famosa procesión en que los enanos transportaban a un chimpancé crucificado. Tan solo cinco años antes de que Peter Singer publicara su manifiesto (1975) en contra de este tipo de prácticas, que Herzog volvería a reproducir con su cámara, como el gato arrojado por la ventana y el mono abofeteado en *Woyzeck* (Werner Herzog, 1979). Igualmente revulsivas resultaban las imágenes de la gallina picoteando el cadáver de su compañera. No hay ninguna moraleja allí, solo la cruda brutalidad del mundo no-humano retratada directamente[3].

NADA NOS HACE PENSAR EN EL SUFRIMIENTO, EN LA MUERTE, Y SIN EMBARGO ESTOS ESTÁN ALLÍ, EN UN CAMPO INCULTO, EN EL CIELO, EN LA NATURALEZA

Al comienzo de *El enigma de Gaspar Hauser* (Jeder für sich und Gott gegen alle, Werner Herzog, 1974), se muestra un verde campo mecido suavemente por el viento, mientras suena el *Canon* de Johann Pachelbel, y sobreimpresas las palabras «Hören Sie denn nicht das entsetzliche Schreien ringsum, das man gewöhnlich die Stille heißt?» («¿no oyes los horribles gritos alrededor, que solemos llamar silencio?»). Nada en la imagen ni en la música barroca nos hace pensar en el sufrimiento, en la muerte, y sin embargo como señala el autor estos están allí, en un campo inculto, en el cielo, en la naturaleza. Años más tarde, mientras filmaba en la selva amazónica, Herzog vuelve sobre el mismo tema: «[Klaus] Kinski siempre dice que [la selva] está llena de elementos eróticos. Yo no la veo tan erótica sino más bien llena de obscenidad. La naturaleza aquí es vil e infame. No podría verle nada erótico. Solo podría ver fornicación y asfixia y lucha por sobrevivir, crecer y finalmente pudrirse. Por supuesto, hay mucha miseria. Pero es la misma miseria que nos rodea. Los árboles son miserables, los pájaros son miserables. Yo no creo que ellos canten, sino que se quejan de dolor» (*Burden of Dreams*). En el Amazonas, Herzog oía lo que Kinski, en su visión idílica de la naturaleza, ignoraba: los gritos a su alrededor. En ese sentido, uno de los muchos puntos en que Kinski y Herzog serían profundamente incompatibles es en su visión acerca de la relación entre el hom-

bre y el mundo natural, que como pretendemos mostrar aquí se encuentra en el centro mismo de la obra herzoguiana. De hecho, gran parte de su obra puede considerarse como un estudio acerca de la naturaleza y el lugar del hombre y del animal dentro de ella.

En una entrevista con Paul Cronin revela, por ejemplo, su perplejidad ante el comportamiento de las gallinas (2014: 115), lo cual solo sobreviene tras una prolongada observación de estos animales. Podríamos incluso considerar la escena final de *Stroszek* (Werner Herzog, 1977) como un ensayo casi científico acerca del comportamiento animal. Casi científico, decimos, porque pone de manifiesto algo que ya había sido señalado por grandes naturalistas como Jakob von Uexküll (2016), y retomado por observadores como John Berger cuando habla del «abismo de incomprensión» (1980: 5) que separa a la humanidad de la animalidad. Von Uexküll dirá que nuestro *Umwelt* (mundo circundante) y el de cada animal son diferentes y por lo tanto incompatibles entre sí. «Estos mundos no son solamente desconocidos, sino también invisibles; más aún: muchos zoólogos y fisiólogos le niegan todo fundamento a su existencia» (2016: 33).

La concepción de la animalidad en la obra de Herzog es una cuestión compleja. Cuando se le pregunta por ella en una entrevista responde con evasivas: «no tengo una respuesta decente para darle. Por favor, no me pida explicaciones» (Cronin, 2014: 114). Pero, aunque él mismo no dé una respuesta, o mienta diciendo que no la sabe, lo que subyace en su obra entera es una reflexión sobre la animalidad. Quizás, cuando niega poder responder, lo que quiere decir es que la pregunta está mal formulada. Porque Herzog no piensa la animalidad; lo que él piensa es la humanidad —tal vez *La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams, Werner Herzog, 2010) sea el ejemplo más patente—. Esto le lleva a observar al animal para justamente explorar esa frontera, lo que separa al humano de lo que no es humano. Para ello mira a la gallina a los ojos, o se muestra interesado por el encuentro con una ardilla, como en *Into the Abyss* [Hacia el abismo] (Werner Herzog, 2011). «¿Qué es un hombre?» parece ser también la pregunta central de *El enigma de Gaspar Hauser*, quien es arrojado al mundo y *nace* a él solo cuando es capaz de comunicarse con otros seres humanos.

Stroszek (Werner Herzog, 1977)

Nótese que nuestra perspectiva en el presente artículo es totalmente opuesta a la de Matthew Gandy, para quien el cine de Herzog «es un eco distante de un imaginario mundo pre-moderno, lleno de iconografía colonial y decimonónica sobre la exploración y el dominio de la naturaleza[4]» (1996: 16). Por el contrario, creemos que si algo puebla el cine de Herzog es la *negación* del control sobre la naturaleza. En palabras de Herzog, Aguirre «está completamente loco y no solo se rebela contra el poder político sino, también, contra la naturaleza misma» (Cronin, 2014: 93). Este personaje, que se cree capaz de hacer desplomarse a las aves del cielo solo con el poder de su voz, se encuentra al final de la película derrotado y cara a cara con un pequeño simio. «¿Quién está conmigo?», pregunta, aunque nadie le responde ya que los seres vivos que están en la balsa son un puñado de monos. La animalidad ha vencido. «Aguirre se atreve a desafiar a la naturaleza hasta tal extremo que la naturaleza, inevitablemente, se venga de él», sentencia Herzog (Cronin, 2014: 94).

APOCALIPSIS

En aquel monumento del pensamiento que es la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, y bajo el sugestivo título de «Utrum Adam in statu innocentia animalibus dominaretur» [Si Adán en el estado de inocencia dominaba a los animales], nos recuerda en primer lugar que Agustín ya había señalado que Adán no dominaba a los animales, lo cual estaría en flagrante contradicción con lo señalado en Génesis 1:26: «Domine [el hombre] sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y las bestias de la tierra» (*Summa*, I, q. 96, art. 1, ob. 1). En segundo lugar, acude a la defensa del santo de Hipona, exponiendo el siguiente argumento: «En el estado de inocencia, los hombres no necesitaban animales para cubrir las necesidades corporales; ni para sus vestidos, pues estaban desnudos y no se avergonzaban, porque en ellos no había ningún movimiento desordenado de la concupiscencia; ni para alimento, pues comían de los árboles del paraíso; ni como vehículo, pues su cuerpo era robusto. Sin embargo, los necesitaban para un *conocimiento experimental* [*experimentalem cognitionem*] tomado de su comportamiento natural. Lo prueba el hecho que Dios le presentó a Adán los animales para que les diera nombre, que designa su naturaleza» (*Summa*, I, q. 96, art. 1, ad. 3; la cursiva es nuestra). Lo que parece decir Santo Tomás es que el hombre originario no necesitaba al animal para nada salvo para ser hombre, para poder observar su comportamiento de tal forma que pudiera distinguirse de él. O, lo que es lo mismo, el hombre no es tal sin un animal para compararse. Así lo reconoce Giorgio Agamben cuando afirma que «si la vida animal y la vida humana se superpusieran perfectamente, ni el hombre ni el animal -y tal vez ni siquiera lo divino- serían ya pensables[5]» (2002: 28). En línea con Tomás, Linneo, von Uexküll y Agamben, Herzog también nos confirma a través del lenguaje cinematográfico que la pregunta por el animal es ante todo la pregunta por el hombre.

«¿Por qué mirar a los animales?», se preguntaba John Berger (1980), y su respuesta tiene que ver con la necesidad de recuperar esa mirada, perdida en la cultura del capitalismo, y que Herzog entre otros busca recobrar. Hacia el final de *La cueva de los sueños olvidados*, que transcurre casi en su totalidad entre retratos y restos de animales que murieron hace miles de años, se detiene a observar unos cocodrilos albinos, y el relato en *off* de Herzog reflexiona: «¿Seremos nosotros los cocodrilos que miramos hacia atrás, hacia el abismo del tiempo? ¿Qué pensarían estos cocodrilos de las pinturas de Chauvet?».

Gandy insiste en que «el problema de la visión apolítica de Herzog es que no es capaz de ir más allá de la constatación de lo absurdo de la existencia» (1996: 14). Quizás no tiene intención de moverse de ese lugar. Herzog, como lo fue Nietzsche en su momento, es un gran denunciante del sinsentido de algunas actividades humanas. Algunas hasta le producen cierta ternura: «si quedara confinado en una isla solitaria llevaría conmigo, sin la menor duda, los veinte tomos del *Oxford English Dictionary*. Es [...] un increíble logro de la ingenuidad humana[6]» (Cronin, 2014: 155). La pretensión humana de controlar todo, de acceder a la totalidad del conocimiento del mundo que nos rodea, es motivo de burla para el director alemán. Lo es también la absurda creencia en que tenemos la responsabilidad de *salvar* al planeta. En su *Encuentros en el fin del mundo* (Encounters at the End of the World, Werner Herzog, 2007), advierte: «En nuestros esfuerzos por preservar especies en peligro hemos pasado por alto algo igualmente importante: para mí es el signo de una civilización profundamente perturbada que aquellos que abrazan árboles o ballenas son aceptados, mientras nadie abraza a los últimos hablantes de una lengua[7]». De forma cruda lo expresa uno de los cazadores que forman parte de *Happy People: A Year in the Taiga* [Gente feliz. Un año en la Taiga] (Werner Herzog, 2010), Anatoly, al decir que «de alguna forma todos somos asesinos o cómplices.

Incluso la gente que es bondadosa y siente compasión por todo». Aquellos que abrazan árboles o ballenas no son menos culpables de su destrucción que los que consumen sus productos sin remordimiento.

Y esto tiene que ver con otra arista de la visión herzoguiana, más apocalíptica si se quiere (el título de su documental *Encuentros en el fin del mundo* es deliberadamente polisémico), que hemos identificado sobre todo en sus obras más recientes. Quizás por efecto de la madurez o como fruto de la profunda reflexión de décadas, observamos ya no un desafío sino una advertencia en el subtexto de sus documentales. Lo que comenzó como una premonición en *Aguirre, la cólera de Dios*[8] (Aguirre, der Zorn gottes, Werner Herzog, 1972) y luego en *Fitzcarraldo*[9] terminó convirtiéndose en una amarga advertencia sobre lo pequeños que somos para la naturaleza[10], que nos puede destruir en cualquier momento. En *The Wild Blue Yonder* [La salvaje y azul lejanía] (2005), Herzog realiza un ejercicio de *mockumentary* digno de elogio. Las imágenes muestran escenas de nuestro planeta, pero montadas de forma que parezca un mundo extraterrestre –como había hecho Stanley Kubrick en *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968), pero sin truca –. En él, los seres humanos son meros exploradores, extranjeros en un mundo hostil que en realidad es aquel que llamamos *nuestro*. El mismo año sale a la luz *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), que es un *verdadero* documental[11]. En una entrevista sobre dicha película encontramos la siguiente declaración:

> — Periodista: ¿Cómo explicaría el sentimiento hacia la naturaleza que tenía [Timothy Treadwell]? ¿Ingenuo, utópico...?
>
> — Herzog: Siempre mantuvo una idea romántica de la naturaleza, que yo no comparto[12]. Soñó con establecer una verdadera amistad con esos animales, algo imposible. No niego que algunos de ellos se familiarizaran con su excéntrica presencia. Pero de eso a la amistad hay un gran trecho.

Herzog es categórico: la amistad, el consenso con el animal, es imposible. En la película, un nativo de Alaska opina sobre Treadwell: «Es una tragedia porque... Sí, él murió, y su novia también murió porque él quería ser un oso. Quería ser un oso y para nosotros, los de la isla, eso no se hace. [...] Si lo miro desde el punto de vista de mi cultura, Timothy Treadwell traspasó el límite con el que nos guiamos desde hace 7.000 años. Es un límite tácito, un límite desconocido. Pero cuando sabes que lo hemos cruzado lo pagamos caro».

Lo que Treadwell intentaba tener con los osos es lo que Deleuze[13] llama una «relación humana con el animal». La incompatibilidad cognitiva entre ambos seres hace que esto sea absurdo, o mejor dicho, imposible. Se le puede poner nombre humano a un animal, se le puede hablar, construir a su alrededor relaciones de parentesco, de sumisión, de afecto. Pero esas son no-relaciones por ser unidireccionales, no pueden ser aprehendidas ni compartidas por el animal. La «relación animal con el animal» tampoco es practicable, y es preciso admitir que «los animales son un mundo» (Deleuze, 1996), que ese mundo es paralelo e incompatible con el nuestro, y que en la relación entre ambos mundos nuestro lugar es de una vulnerabilidad atroz. «No somos un elemento estable en este planeta. [...] Así como las amonitas han desaparecido, como los dinosaurios desaparecieron, desaparecerá la raza humana. Eso no me angustia demasiado. Somos una raza más vulnerable que las esponjas. Somos más vulnerables que las cucarachas. Y sin duda más vulnerables que algunas clases de reptiles» (Herzog, 2013: 35).

La destrucción de la raza humana, que a Herzog no le angustia, no es una posibilidad sino una certeza. «¿Solo ves a los volcanes en términos destructivos?», le pregunta el vulcanólogo Clive Oppenheimer al director en *Dentro del Volcán* (Into the Inferno, Werner Herzog, 2015). La respuesta de Herzog es esta: «No, no lo hago. Es diferente. Es bueno que existan. El suelo sobre el que caminamos ahora no es eterno. Lo que hacemos

no es eterno. No son eternos los esfuerzos del ser humano, ni el arte, ni la ciencia. Hay una corteza que se mueve de algún modo. Me agrada el volcán porque me hace darme cuenta de que los seres humanos, los animales, solo pueden vivir y sobrevivir porque los volcanes crearon la atmósfera que necesitamos». Por supuesto, este documental revisita un tema ya explorado, el de los volcanes, aunque en *La Soufrière* (Werner Herzog, 1977) lo que más le interesaba era el drama humano, y ahora ve una dimensión más trascendental. En aquella película se destacan dos tomas con animales: en una, un par de burros caminan por las calles de la desolada Basse-Terre (cuyos setenta mil habitantes habían sido evacuados), ajenos a las preocupaciones de los seres humanos. En otra, un gato duerme, igualmente ignorante del peligro, junto al único hombre que decidió quedarse donde estaba.

En su más reciente producción, *Lo and Behold. Reveries of a connected world* [Contemplad. Sueños de un mundo conectado] (Werner Herzog, 2016), Herzog se ocupa de internet y las comunicaciones. Entrevista a diversos especialistas en varios campos, entre ellos a una astrofísica. La científica habla sobre las fulguraciones solares, enormes desprendimientos de radiación electromagnética que pueden llegar a tener consecuencias negativas en las comunicaciones terrestres. Fenómenos como estos están fuera del control humano, son imposibles de predecir y si se produjera una fulguración solar suficientemente potente podría anular todas las comunicaciones en la Tierra, provocando según Herzog el fin de la raza humana. Internet da un falso sentimiento de que todo es alcanzable, todo es controlable. La naturaleza nos recuerda que no tenemos el control, que nuestra vida y nuestra muerte dependen de los caprichosos designios de esa naturaleza que quizás sea la divinidad mayor del teísmo herzoguiano.

CONCLUSIONES

Tras este recorrido, necesariamente sumario, a través del tratamiento de la naturaleza en algunas obras y en el pensamiento del cineasta alemán, volvemos a la pregunta que motivó este artículo. ¿Cuál es su contribución al conocimiento de la relación entre el humano y el animal? Creemos que la importancia del enfoque herzoguiano radica en su mirada. El cine trabaja fundamentalmente con imágenes, y Werner Herzog es un incansable descubridor de imágenes nuevas. En varias entrevistas se lamenta por la pobreza de las imágenes en nuestra cultura. Por ello las ha ido a buscar a todos los rincones del planeta. Su mirada es elemental, primigenia, despojada de preconceptos (como en cambio sí tenemos los que hacemos ciencias humanas). Estamos inmersos en una nube de teoría, por lo que nuestra migración hacia el objeto de estudio necesariamente está cargada de ideas y conceptos. Por eso necesitamos la mirada ajena, pero una mirada entrenada, incisiva. El documentalista la tiene.

> A TRAVÉS DE SU MIRADA LO QUE VEMOS EN LA RELACIÓN HUMANO-ANIMAL ES SOBRE TODO LA VIOLENCIA, LA INCOMPATIBILIDAD, LA DIFERENCIA

Y, a través de su mirada, lo que vemos en la relación humano-animal es sobre todo la violencia, la incompatibilidad, la diferencia. No vemos consenso, no vemos convencimiento, solo un recordatorio de nuestra propia fragilidad como especie.

Somos seres humanos. Tenemos deseos. Dichos deseos muchas veces involucran a otros seres humanos de forma que, para satisfacerlos, es preciso convencer a otras personas para que compartan nuestro deseo. Eso, o forzarlos a hacerlo. De modo que solo hay dos caminos: la violencia y el consenso. Podemos pensar en términos prácticos que un individuo perteneciente a una aldea necesita o tan solo desea ciertos recursos que su vecino posee. El individuo intenta dialogar con su vecino para que le ceda el recurso pero, ante la negativa de este, opta por apoderarse de su objeto de deseo contra

Aguirre, la cólera de Dios (Werner Herzog, 1972)]

la voluntad del propietario. Aparece la violencia allí donde el consenso no se logró. ¿Qué pasa entonces cuando nuestros deseos involucran a seres no-humanos? La vía del consenso nos está vedada, porque no tenemos modo de comunicarnos con el animal, de convencerlo, de consultarlo (*contra* Viennet, 2009). El único modo que posee el humano para satisfacer sus deseos involucrando animales es la violencia. Nuestra relación con el animal siempre es violenta. «Todos somos asesinos o cómplices», decía el cazador Anatoly, queramos o no. ■

NOTAS

1 En Argentina, ver por ejemplo Ferrer, 2009; Cragnolini, 2016. En España, Horta, 2009; Leyton, Casado, 2009.

2 Entrevista para televisión «Nature does not exist» (2010), recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=DIGeDAZ6-q4.

3 Cabe aclarar que, si bien la problemática de la ética en la explotación espectacular de animales escapa a los objetivos del presente artículo, quienes lo suscribimos deseamos manifestarnos en contra de cualquier explotación animal. No obstante, comprendemos que la época en que se producen las imágenes de Herzog trabajadas corresponde a un período de menor consciencia respecto a dicho tema. Este artículo se limitará simplemente a analizar las producciones estéticas de estas imágenes.

4 En el original: «Is a distant echo of an imaginary premodern world, replete with a nineteenth-century colonial iconography of exploration and the mastery of nature» (traducción de los editores).

5 En el original: «se vita animale e vita umana si sovrapponessero perfettamente, né l'uomo né l'animale – e, forse, nemmeno il divino – sarebbero più pensabili» (traducción de los editores).

6 En el original: «The problem with Herzog's apolitical vision is that it is never able to move beyond the recognition of the absurdity of existence» (traducción de los editores).

7 Resulta notable la persistencia de algunos tópicos en la obra de Herzog. La preocupación por la muerte de las lenguas lo acompaña por lo menos desde la introducción de Hombrecito en *El enigma de Gaspar Hauser*, y en una entrevista reciente manifiesta su voluntad de hacer una película sobre «las lenguas que están desapareciendo» (Herzog, 2013: 36).

8 Donde se afirma que Dios, si existió realmente, tiene que haber creado la selva en un rapto de cólera, ya que hasta las estrellas se ven torcidas.

9 La leyenda en el largometraje dice: «Los indios llaman Cayahuari Yacu a estas tierras, que significa "donde Dios no acabó la Creación". Solo cuando desaparezca el hombre, Dios volverá para terminar su obra».

10 J. Hoberman sostuvo repetidas veces (1978; 1981) que Herzog es un «directorde paisajes», y que frecuentemente las figuras humanas se pierden en esos paisajes, apareciendo minúsculos e irrelevantes. Herzog le da la razón parcialmente: «Me gusta dirigir paisajes tanto como me gusta dirigir actores y animales» (Cronin, 2014: 97).

11 Como afirman Comolli y Sorrel (2016: 246-248), la única instancia en que se puede afirmar una real diferencia entre el cine documental y la ficción es cuando aparece la muerte.

12 *Cf*. la diferencia con Kinski sobre este mismo punto, más arriba.

13 «A comme Animal», programa televisivo de la serie *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turín: Bollati Boringhieri.

Berger, J. (1980). *About Looking*. Londres: Writers and Readers Publishing Cooperative.

Cavalieri, P. (2009). *La questione animale. Per una teoria allargata dei diritti umani*. Turín: Bollati Boringhieri.

Comolli, J.-L., Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.

Cragnolini, M. (2016). *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo.

Cronin, P. (ed.) (2014). *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Cyrulnik, B., Matignon, K. L., Fougea, F. (2001). *La Fabuleuse aventure des hommes et des animaux*. París: Hachette Littérature, Éditions du Chêne.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

Derrida, J., Roudinesco, É. (2001). *De quoi demain…* París: Champs / Flammarion.

Ferrer, C. (2009). *La mala suerte de los animales*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Gandy, M. (1996). Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene, 3*(1), 1-21.

Herzog, W. (2008). *Conquista de lo inútil*. Buenos Aires: Entropía.

— (2013). *Manual de supervivencia. Entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

— (2014). Declaración de Minnesota. En P. Cronin (ed.), *Herzog por Herzog* (pp. 317-318). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Hoberman, J. (1978). Over the Volcano. *Village Voice,* 23, 48.

— (1981). Alien Landscapes. *Village Voice*, 26, 66.

Horta, Ó. (2009). El cuestionamiento del antropocentrismo: distintos enfoques normativos. *Revista de Bioética y Derecho*, 16, 36-39.

Lestel, D. (2001). *Les Origines animales de la culture*. París: Champs Flammarion.

Leyton, F., Casado, M. (2009). La enseñanza de la bioética en las universidades españolas. *Revista de Bioética y Derecho*, 17, 46-49.

Lyotard, J.-F. (1998). *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

Ordine, N. (2015). Ambivalencia de la animalidad. En E. Bernini, R. de Gaetano, D. Dottorini (comps.). *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 215-240). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Sartori, B. (2006). Entrevista con Werner Herzog. Recuperado de: http://www.elcultural.com/revista/cine/Werner-Herzog/17799.

Singer, P. (1975). *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*. Nueva York: Harper Collins.

Tomás de Aquino (1944-1950). *Suma Teológica*. Buenos Aires: Club de Lectores.

Von Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Buenos Aires: Cactus.

Viennet, D. (2009). Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique. *Le Portique*, 23-24, artículo 13. Recuperado de: http://leportique.revues.org/2454.

LA CONTRIBUCIÓN DE WERNER HERZOG A LOS ESTUDIOS ACERCA DE LA ANIMALIDAD

Resumen

Apenas en los últimos tiempos los historiadores y críticos culturales, y en particular aquellos que estudiamos la animalidad, es decir, la relación entre el humano y el animal a través de la historia, nos hemos dado cuenta de algo que Werner Herzog advierte desde hace medio siglo: que «la naturaleza nos quiere muertos». Se refiere así a la esencia conflictiva y asimétrica de nuestra relación con la naturaleza, con el mundo no-humano, y en particular con la animalidad. El objetivo de este artículo es proponer una lectura herzoguiana de la animalidad, una que revalorice el papel del conflicto en la relación humano-animal, en detrimento de aquella centrada en el consenso y enfatizada por el grueso de los investigadores de la especialidad. Afortunadamente existen personajes que, como Herzog, piensan a contramano.

Palabras clave

Werner Herzog; violencia; conflicto; animalidad; Gran Forma; Naturaleza.

Autores

Sebastián Francisco Maydana (Buenos Aires, 1986) es historiador. Docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Investigador de la Universidad Nacional de Salta. Actualmente posee una beca doctoral para obtener el Doctorado en Historia Antigua. Investigador en diversos proyectos UBACyT. Miembro del Programa Internacional de Estudios sobre las Formas de Sociedad y Configuraciones Estatales de la Antigüedad (PEFSCEA). Contacto: maydanasf@gmail.com

Fidel González Armatta (Buenos Aires, 1989) es director de fotografía. Estudió en la Fundación Universidad del Cine (F.U.C.) y actualmente se encuentra en proceso de escritura de su tesis de licenciatura. La misma versa sobre los problemas de autoría en torno al *remake* de *Psicosis* dirigido por Gus Van Sant (1998). Contacto: fidelgonzalezarmatta@gmail.com

Referencia del artículo

Francisco, S., González, F. (2018). La contribución de Werner Herzog a los estudios acerca de la animalidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 181-192.

WERNER HERZOG'S CONTRIBUTION TO HUMAN-ANIMAL STUDIES

Abstract

It was only in recent years that historians and cultural critics, and especially those of us who study human-animal relations throughout history, have begun to understand something Werner Herzog has been warning us about for the last half century: that "nature wants us dead." In so saying he refers to the conflictive and asymmetrical nature of our relationship with nature, with the non-human world and in particular with animals. The aim of this paper is to propose a Herzogian reading of the animal world, one that reappraises the role of conflict in human-animal relations at the expense of the notion of consensus, or peaceful coexistence, so popular among researchers in this field. Fortunately, there are certain characters who, like Herzog, go against the grain.

Key words

Werner Herzog; Violence; Conflict; Human-Animal Studies; Large Form; Nature.

Authors

Sebastián Francisco Maydana (b. Buenos Aires, 1986) is a historian. He is a lecturer and researcher at Universidad de Buenos Aires (UBA) and a researcher at Universidad Nacional de Salta. He is currently completing his PhD research on ancient history, with a scholarship. He is a researcher on several projects with UBA's Secretariat of Science and Technology and a member of the International Programme for Studies of Social and State Formations in Antiquity (PEFSCEA). Contact: maydanasf@gmail.com

Fidel González Armatta (b. Buenos Aires, 1989) is a cinematographer. He studied at the Fundación Universidad del Cine (F.U.C.) and is currently writing his bachelor's thesis on the authorial issues in the Gus Van Sant's remake of Psycho (1998). Contact: fidelgonzalezarmatta@gmail.com

Article reference

Francisco, S., González, F. (2018). Werner Herzog's contribution to Human-Animal Studies. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 181-192.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

6 DE FEBRERO DE 1970 (*DURACIÓN*, DE PAULINO VIOTA)

RUBÉN GARCÍA LÓPEZ

A Asier Aranzubia Cob

El día 6 de febrero de 1970 se proyecta en el Ateneo bilbaíno, a las ocho de la tarde, *Duración* (Paulino Viota, 1970), publicitada en la prensa local como «película underground» (López Echevarrieta, 2015a: 280-281). Es el nuevo filme de Paulino Viota, cineasta amateur autor hasta el momento de cuatro películas cortas, santanderino de nacimiento y estudiante universitario en la capital vasca durante tres años antes de mudarse a Madrid en 1969 para intentar el ingreso —sin éxito— en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), pocos meses antes de la realización de esta obra, un giro inesperado sin relación alguna con su filmografía anterior.

Ignoramos casi todo de su génesis, pero es fácil aventurar que surge a raíz del trabajo efectuado sobre el guión de *Contactos* (Paulino Viota, 1970), el que en breve se convertirá en el primer largometraje de Viota, por este mismo y Santos Zunzunegui, amigo de los años bilbaínos. *Contactos* comienza a escribirse a principios de 1969 en colaboración con Javier Vega, primo y colaborador del cineasta, pero llegados a un punto muerto a finales de aquel año, Zunzunegui aporta varios folios llenos de secuencias breves sin apenas contenido, mero registro de acciones, algunas enigmáticas, otras simplemente triviales. El nuevo camino que empezaba a abrirse parecía percibido por el propio Zunzunegui que, en nota adjunta a su primer envío de material, preguntaba a Viota: «creo que es antisignificativo ¿pero no será aburrido?» (Zunzunegui, 1970). La reducción máxima de la expresión, objetivo primordial de los dos amigos bajo el influjo común de la ley de los cambios postulada años atrás por Jorge Oteiza (1963: 72), corría riesgo de generar aburrimiento, cosa habitual cuando la duración no es disimulada por ningún elemento, hecho que siempre encontramos tras las frecuentes acusaciones hacia cineastas como Andy Warhol, Michael Snow o tantos otros (compositores como La Monte Young, pintores como Piet Mondrian y Kazimir Malevich, etc.). Es posible que sea

en las conversaciones previas a la primera entrega de material de Zunzunegui donde surja *Duración*, que se sumerge a fondo en las implicaciones de la nueva vía.

La película parece haber sido filmada en algún momento previo al 20 de enero de 1970, probablemente en la pensión madrileña del autor. Con una cámara alquilada de 16mm montada sobre trípode, Viota filmó en movimiento un reloj Leda perteneciente a Güemes, al que previamente había retirado todas las manecillas, a excepción de la de los segundos. Según recibo de Fotofilm, la película fue entregada para revelado el día 20, siendo recogida el 28. El final y principio de la película fueron entonces unidos en una cinta sin fin para conseguir una proyección continua.

En principio, cualquier descripción de la película es forzosamente sucinta: consiste en un plano fijo, frontal y en blanco y negro de la esfera de un reloj con solo la aguja del segundero en marcha, y en cuya superficie se leen los usuales letreros: el de la marca en la mitad superior, Leda, y las inscripciones *antimagnetic* y *waterproof* en la inferior. Partiendo de la posición superior del segundero, el reloj avanza y no se detiene nunca, mientras escuchamos el sonido de un metrónomo[1]. ¿Cuándo termina la película, pues, si consiste en una cinta sin fin? Cuando se haya ido el último espectador. Una decisión que, según Zunzunegui, habían tomado entre ambos (2015: 103)[2].

I. *DURACIÓN* ESTRUCTURAL

I.I. Placer y tiempo

Dos de las características expuestas coinciden con dos de las cuatro que P. Adams Sitney señalaba como habituales de lo que dio en denominar *cine estructural*: el plano fijo y el uso del bucle (*loop*) (2000: 348). Según Sitney, este sería «un cine de estructura en el que la forma del film en su conjunto es predeterminada y simplificada y se convierte en su principal impronta» (en Collado, 2012: 39), películas creadas a partir «de una elaborada preconcepción de su forma» (Sitney, 2000: 370). Según Esperanza Collado, el cine estructural se caracterizaría así por su «tendencia a simplificar el contenido del film, desmitificar el medio a través de la presentación cruda de sus materiales y propiedades, y [por] la nueva importancia que estaba adquiriendo en general la experiencia contemplativa y/o creativa en tanto que proceso» (2012: 40), lo que como veremos permite considerar a *Duración* un caso de cine estructural hispano, eso sí notablemente singular.

Para Sitney, el gran precursor de la corriente del cine estructural era Andy Warhol (2000: 349), un cineasta en cuyo primer período, compuesto de películas íntegramente dedicadas a rascacielos (*Empire*, 1964), hombres dormidos (*Sleep* [Dormir], 1963), hombros de bailarinas (*Shoulder* [Hombro], 1964) o rostros humanos (la serie *Screen tests* [Pruebas de cámara], 1963-1966), donde el tema se reduce y la redundancia, la inmovilidad y la duración imperan, es sumamente fácil pensar ante *Duración*, a pesar de que difícilmente pudiéramos imaginar a Warhol haciendo una película como la de Viota, pues toda su obra se basaba muy principalmente en la curiosidad o fascinación por sus objetos. Warhol nunca hizo películas sin fin y solo episódicamente utilizó los bucles —por ejemplo en algunas secciones de *Sleep*—, pero podía dar esa impresión, aparte de por las muy inadecuadas descripciones que de sus películas circulaban, por su uso del cine como oportunidad para mirar con detalle y calma hechos u objetos singulares, como el Empire State Building afirmándose y desintegrándose en la noche, o Robert Indiana comiéndose una fruta con delectación en *Eat* [Comer] (1964). Las películas de Warhol, como manifiesta sobremanera la sensual *Sleep*, se basan en un placer de la mirada obtenido por una ralentización del ritmo —no solo de lo filmado sino de la proyección misma, a 16fps—, una reducción de elementos y un consecuente redescubrimiento de la textura —que en *Sleep* o algunos *Screen tests* puede recordar

a la erotización de los cuerpos mediante la iluminación y el suave desenfoque en cineastas como Pabst o von Sternberg—. Algunos de estos elementos pueden ser contrarios a *Duración*, pero siendo ambos notables ejemplos de una mirada concentrada, intensiva, y de un cine que considera la duración como su materia prima fundamental, el ejemplo warholiano puede animarnos a afirmar que, aunque el placer no se encuentre entre los objetivos de Viota, ello no es óbice para concluir que no esté entre las consecuencias de su obra.

En efecto, si la descripción realizada anteriormente es escueta, lo cierto es que, como en toda obra fílmica consistente en una atención concentrada sobre un único hecho u objeto, se puede realizar una más intensa. Así, puede empezar a observarse cómo, posiblemente por encontrarse frente al reloj, la cámara produce dos zonas de sombra frente a otras dos más iluminadas. Las primeras ocupan la parte central de la mitad superior e inferior, como dos triángulos cuya punta confluyera en el centro, creando así la posibilidad de imaginar un reloj de arena dibujado sobre el reloj mecánico. Dos relojes inútiles, sin hora, en uno.

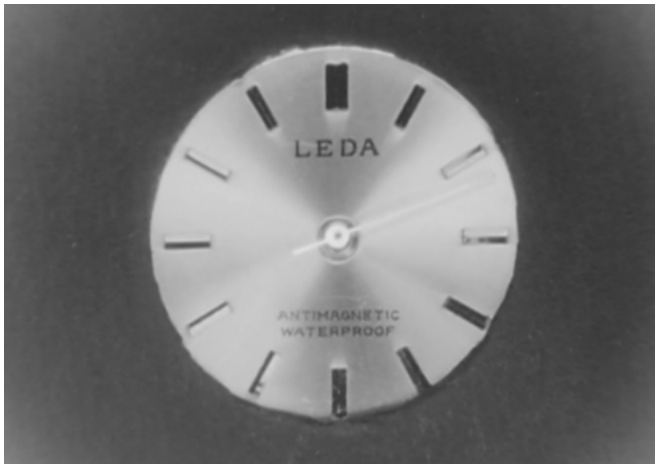


Fig. 1. *Duración* (Paulino Viota, 1970)

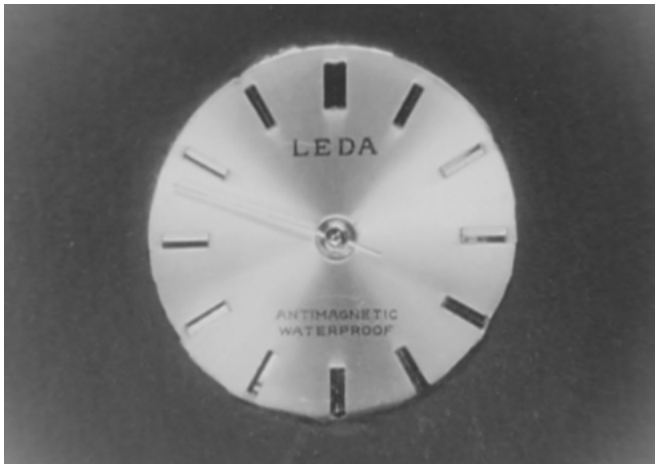


Fig. 2. *Duración* (Paulino Viota, 1970)

Estas zonas de luz y sombra generan cambios en el único elemento móvil de la imagen: la aguja, «una espada que transmuta de color, adoptando un increíble fulgor cuando alcanza y sobrepasa los 30 segundos. Habría que dar la vuelta al verso de JRJ y decir: "el tiempo con la luz dentro". [...] Es un instante increíble, cuando la aguja resplandece. Justo antes, entre los 20 y los 30 segundos, es totalmente negra, como las líneas temporales, también negras entre los 55 segundos y la apocatástasis del tiempo, su pliegue y su bucle. En *Duración* hay metamorfosis asombrosas» (Richard, 2015: 98)[3]. Sin embargo, el instante de mayor fulgor se da más bien entre los segundos 10-15 [Fig. 1] y 45-50 [Fig. 2], es decir el comienzo y final de la mitad superior del reloj, donde la luz de la aguja es tan resplandeciente que casi se confunde con el fondo.

Es poco antes del segundo 15 que la aguja empieza a oscurecerse, volviéndose «totalmente negra», como dice Richard, no tanto entre los 20 y 30 segundos cuanto entre los 20 y 25, momento en que empezamos a vislumbrar una nueva iluminación que en efecto arranca a partir del 30. Pero en la siguiente mitad la oscuridad retorna entre 40 y 45. Aun casual, la simetría parece perfecta, si bien siendo en la mitad superior la luz simétrica en los dos lados, no sucede así en la inferior. Es una diferencia que puede observarse sin necesidad incluso de movimiento, con tan solo apreciar la idéntica iluminación de las marcas correspondientes al 2 y al 10, y la distinta del 4 y 8.

No se acaban los elementos de interés aquí, que permiten proponer *Duración* como una pelí-

cula de visión nada aburrida e incluso gozosa —a pesar de las intenciones de sus creadores— al menos durante unos cuantos minutos. Así, Richard llama la atención sobre la aguja pero aún quedan otros tres elementos clave: el centro, la sombra y las marcas de tiempo.

Es recomendable una atención detenida sobre el centro de la esfera. Éste comienza a iluminarse alrededor del segundo 4, con un brillo que se abre desde un pequeño punto de luz hasta crecer extendiéndose por todo el círculo hasta hacerlo refulgir con gran fuerza. El nuevo fulgor retorna a partir del segundo 30, pero ahora sin invadir todo el espacio, aunque puede percibirse la intensidad del reflejo de los rayos luminosos sobre la superficie frente a él. Entre estos dos momentos se encuentran no solo la retirada del brillo sino una miríada de matices, pues el centro no es una superficie simple y lisa que reaccione uniformemente a la luz. En realidad, la mayor cantidad de matices visuales de *Duración* se concentran aquí, una suerte de música lenta y constante que hace pensar en la cadencia que marcará todo el metraje de *Contactos*.

Pero tampoco debe olvidarse que, como siempre que hay luz, hay asimismo sombra, protagonista aquí de un baile que introduce dinamismo en los movimientos. La aguja es seguida por su sombra hasta el segundo 15, y precedida después hasta el 20, momento en que vuelve a colocarse detrás hasta el 30. Precedida de nuevo, la aguja avanza, y poco antes del 45 la sombra vuelve a ponerse detrás, para casi desaparecer en la zona oscura que se inicia en 55. Pero sobre todo, estas sombras interaccionan con ese otro elemento, más variado de lo que parece, constituido por las marcas de los minutos, todos ellos elementos por supuesto fijos pero que debido a la iluminación introducen variedad en la imagen por tener todos distintos grados de luminosidad, repartida además de distintos modos debido a su ubicación. Así, 11, 12, 1 y 4, 5, 6 son las marcas más oscuras, mientras que 3 y 9 quedan divididas en dos mitades idénticas de luz y sombra y las demás en disimétricas. Seguir estas gradaciones hace pensar en los ciclos lunares, esa esfera celeste y perenne cuya luz crece o mengua en la sucesión de los días, pero sobre todo el principal elemento de acción lo acabaría constituyendo el juego que la aguja crea en su doble pasar por cada marca, precedido o seguido por su sombra, y que convierte cada rutinario encuentro en un dinámico juego lumínico, particularmente rico en las marcas donde coinciden luz y oscuridad.

Duración es móvil e inmóvil, inevitablemente. Su minuto repetido en bucle nunca cambia, pero ese minuto está a su vez repleto de movimientos, cambios, desplazamientos susceptibles de recibir una atención reposada, atención a la que será posible familiarizarse con todos y cada uno de ellos debido a una repetición constante que además no se detendrá hasta que ella no quiera, porque esta película llamada *Duración* carece de duración definida: durará lo que decida el espectador. La película es inmóvil porque nunca cambia, su minuto se repite una y otra vez, pero ese minuto contiene cambios que solo la repetición y la mirada fija permiten ver, advertir, atender, puesto que ese metraje en una película cualquiera no sería de ningún modo contemplado con la misma intensidad o interés.

Películas como esta o las de Warhol —o Frampton o Sherwin, recordados también por Julius Richard en su artículo (2015: 98)—, mostrarían la inevitable sensibilización de la mirada cuando el cine le obliga a concentrar toda su atención en un único objeto, como se sensibiliza el oído con la música minimalista que compositores como La Monte Young practicaban desde comienzos de los sesenta, y que guarda no poca proximidad con el posterior cine estructural. Young por ejemplo trabajaba «la riqueza que se encierra en un solo evento sonoro mantenido lo más igual a sí mismo que se puede durante mucho tiempo» (Barber, 1985: 60), y Terry Riley, en *In C* (1964) mantenía «el pulso inicial a lo largo de toda la obra, sin interrupción ni cambio» (Barber, 1985: 60), descripcio-

nes que recuerdan no poco a las características de hitos del cine estructural como *Empire*, *Wavelength* [Longitud de onda] (Michael Snow, 1967), *One second in Montreal* [Un segundo en Montreal] (Michael Snow, 1969)… o *Duración*. Curiosamente, el encierro del ojo o el oído acaba produciendo su liberación: su hipersensibilización a las fluctuaciones del sonido, al grano de la película, a la luz, las sombras, el movimiento… todo ello está ahí y, por las descripciones de la proyección, algún que otro espectador debió disfrutarlos. Zunzunegui recuerda que había «aquellos que defendían la continuidad de la proyección como forma de acceder a un "vaciado mental" de corte zen» (2015: 103), al que la lenta musicalidad de los movimientos de la luz y la sombra sobre los distintos elementos del reloj pudieron generar un gran servicio. El vaciado de la propia subjetividad puede obtenerse a través de la pérdida de uno mismo en la contemplación intensiva de un objeto, sobre todo si posee un movimiento cíclico, como sucede con la repetición de un mantra o las circulares danzas de los derviches. Pero por otro lado, buscando *Duración* como veremos una toma de conciencia del espectador de su naturaleza de tal, ¿no puede formar parte de esta la independización de su mirada respecto de todos los parámetros, generalmente argumentales y discursivos, que rigen la atención hacia lo que sucede en una pantalla, que hegemonizan su relación con todo objeto fílmico? No otra cosa comportaba para John Cage, influencia fundamental de los compositores minimalistas, la liberación del oyente, que implicaba algo muy parecido a la del compositor: darse cuenta de que todo es música, de que no existe el silencio.

I.2. Tiempo y duración

Cabe la posibilidad de que las virtudes de la película en bucle llegaran a Viota a través de la visión de *El 17 de Elvira* (Manolo Calvo, 1968), filme proyectado en el X Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao «con una duración de veintisiete minutos sobre la también

EL ENCIERRO DEL OJO O EL OÍDO ACABA PRODUCIENDO SU LIBERACIÓN

infinita que puede tener, pasando como cinta sin fin un breve material rodado que se compone de cuatro o cinco disfraces que su único autor —el propio Calvo— adopta saliendo y entrando sucesivamente del portal de su casa, número 17 de la calle Elvira» (Molina Foix, 1968: 76)[4]. Se trata de una película en cuya «monótona repetición» se hacía comprensible su «evidente sugerencia intencional» (Molina Foix, 1968: 76), que impacta a Viota y Zunzunegui. Eso sí, la proyección, según la descripción tanto del crítico como del autor, fue sumamente animada y divertida (Calvo, 1968: 82), en las antípodas de la que buscará —y, en cierto modo, obtendrá— Viota.

En realidad, el bucle no es en *Duración* sino el método necesario para que el reloj no deje de funcionar en la pantalla. El espectador no percibe un bucle, sino un reloj que no se detiene, que gira y avanza sin parar. El bucle es el de la película en el proyector, no el de esta en la pantalla, al contrario que en *El 17 de Elvira*. Por eso los espectadores de Bilbao esperan un cambio, algo que no sucedería si el bucle fuera perceptible desde el principio. La técnica que produce la imagen queda inadvertida por ellos, el bucle no es el de la película, sino el del reloj. En su crónica, López Echevarrieta dice que, a más de treinta minutos de iniciada la proyección, «se corre la voz de que lo que estamos viendo es una cinta sin fin de veintiún metros» (López Echevarrieta, 1970b: 283). Es, posiblemente, este el momento en que los espectadores cobran consciencia de que *Duración* no es sino una trampa, una cárcel para espectadores: si se quiere ver la película, no queda otra que ver ese reloj girando una y otra y otra vez…

Duración dura, como no podría ser de otro modo, pero es imposible decir cuánto, ya que carece de duración determinada. Que una película lla-

mada *Duración* carezca de tal, es de una coherencia irreprochable. Ese constante pasar del tiempo, esa aglomeración de segundos ante nuestros ojos, no parece tener otro objeto que seguir acumulándose, generar una masa de tiempo sin intención alguna de finalizar en un momento dado. Una película llamada *Duración* no podía transcurrir sino en cinta sin fin, ser infinita por definición. En este sentido el bucle es de nuevo solo una técnica: no es que el tiempo sea circular, sino que la repetición es el único medio que permite producir la infinitud. En este sentido la circularidad del reloj no tendría relación tanto con el tiempo como con el franquismo, dimensión alegórica, metafórica, de la que hablaremos más adelante.

El título es *Duración*, no *tiempo*. El tiempo es una categoría abstracta, la duración en cambio hace referencia a su dimensión más concreta, el hecho de que las cosas, la materia, la vida, las películas, duran. Decimos que el tiempo *pasa*, pero la duración queda, porque *es*: es el tiempo de los objetos, el tiempo encarnado, materializado. Un reloj nos da la hora, pero esto conlleva que está allí para que no percibamos el tiempo sino como puntos o marcas de un recorrido. Recordemos que Viota filma un reloj que no da hora, que solo sirve por tanto para decirnos que el tiempo pasa, que transcurre, eso que, por lo general, los relojes nos permiten olvidar, en favor de esos momentos puntuales que nos informan de la cercanía mayor o menor de los momentos del día que realmente nos importan, y nos ayudan a que el tiempo pase, sin que nos demos cuenta. La mutilación que está en la raíz de *Duración*, la de las agujas de las horas y los minutos, hace que el reloj sea por fin una máquina que se llena de tiempo, en la que se hace manifiesta la duración tanto del objeto como de la película como de nosotros, mientras lo miramos. La duración del objeto, de la película, del espectador, saltan a primer plano, primer paso en esa toma de conciencia buscada. El común denominador de todo cine es que sus imágenes duran, porque el cine es el arte de las imágenes que tienen a la duración como su elemento esencial —al contrario que en la fotografía, donde las imágenes duran en tanto objetos pero no en tanto imágenes—. Es con la duración que el cine talla el tiempo, que lo suma o resta, que lo exhibe o esconde. *Duración* se dirige al corazón del cine: la duración de la imagen, el tiempo concreto de su transcurso. Es una película así cercana a esa búsqueda de la literalidad, de la tautología, tan propia de cierto arte experimental de la época, no solo hispano pero muy cultivado en España, como el del grupo ZAJ, Isidoro Valcárcel Medina, Fernando Millán o Carles Santos, cuyo cine recuerda Vicente Benet al hablar de esta misma película (2015: 91). Poco puede haber más tautológico y literal que hacer que una película llamada *Duración* consista en mirar el girar, sin fin a la vista, de un segundero.

Como hemos visto, coinciden en España algunas otras películas de características similares, con principio pero sin fin determinado, pero ha de advertirse que la duración de la película de Calvo la decide el autor en cada proyección y que Aguirre recomendaba una duración de ocho o diez minutos, aunque diera libertad para que cada cual escogiera la que prefiriese (1972: 43). Los autores aún detentan en cierto modo el dominio sobre el tiempo de sus obras, o lo dejan en manos de un intérprete/proyeccionista determinado; sin embargo *Duración* solo termina cuando todos los espectadores han abandonado la sala… Hecho que por añadidura nunca les fue comunicado. Aquí se encuentra el hecho acaso más fundamental de su propuesta.

II. *DURACIÓN* EXPANDIDA

II.I. Más allá de la pantalla

Con su célebre *4´33´´* (1952), John Cage creaba una obra que consistía en abrir los oídos a lo que ocurre durante eso que en música se llama *silencio*. Desaparecía toda creación de sonidos y la pieza devenía duración vacía de actividad deliberada.

Cage solo establecía un tiempo durante el que debía suceder algo, que no era sino la inacción del intérprete y con ello el acontecer de lo que no puede no suceder cuando tenemos orejas y ojos, sentidos en suma: «Con esta obra se atiende al sonido, al silencio sonoro que siempre coexiste en el espacio de ejecución de una obra musical. Se produce, de este modo, un silencio musical en sentido clásico pero, como pretende Cage, cargado de ruidos. Se hacen evidentes, audibles, el transcurrir sonoro y su propia espacialidad» (Pardo Salgado, 2001: 39). El empeño de Cage era pedagógico, liberador e incluso revolucionario en su búsqueda de una educación sensitiva, una liberación de hábitos de escucha y un consiguiente redescubrimiento del mundo, que podía comenzar por algo tan simple como hacer proliferar el silencio musical para que en él entrase el sonido de la vida y la creación se trasladara a la propia audiencia y el mundo que habita —pues no solo tenemos los sonidos que pueden producir los espectadores, sino los diversos elementos del espacio mismo—.

El título de la obra era equívoco: su interpretación no tenía por qué durar lo indicado ya que aquella cifra «había surgido al azar y no se trataba de hacer del azar un fetiche» (Pardo Salgado, 2001: 39), quedando la duración al arbitrio del intérprete. Pero de todos modos convendremos que tomar un minutaje concreto como título invita poderosamente a que la interpretación dure exactamente eso, y así en efecto ha solido ser. En el proceso de desaparición del yo que constituye una de las líneas maestras del trabajo de Cage, este no podía no advertir que, no habiendo escrito una sola nota para la obra, él seguía presente en ella a través del establecimiento de su duración. Por ello, diez años más tarde, aparece *0´00´´ (4´33´´ nº 2)* (1962) con la que el compositor abandona «el principio de estructuración del tiempo» (Barber, 1985: 59), consistiendo la obra tan solo en la realización de una «acción disciplinada, sin interrupciones y generando, en todo o en parte, una obligación para otros. Nunca dos interpretaciones de esta obra se han de realizar a partir de la misma acción; tampoco puede esa acción ser la interpretación de una pieza musical»[5]. El autor así ya no decide siquiera la duración, ni el principio ni el final, dejando todo ello en manos de lo que dure la acción que escoja el intérprete. Por distintas razones, Viota tampoco decidirá la duración de su obra, dejándola en este caso en manos de una audiencia que ignora tal poder.

La citada música minimalista parte de la influencia de Cage, pero este enseguida se desmarcó de ellos. Como reflexiona Barber, «el minimalismo apunta hacia el centro de la circunferencia, hacia el punto. Cage, por su lado, apunta hacia el exterior de la circunferencia: la multiplicidad. Los minimalistas continúan moviéndose en una estética del "objeto", Cage acentúa su oposición por lo no-dual: el proceso, el todo» (1985: 60-61). Por ello «la música se llena de gestos, de acción, de teatro. "Una oreja sola, afirmará Cage, no es un ser". La música es una de las partes del teatro» (Barber, 1985: 68). Cage, recordemos, inventa el *happening*, crea entornos, situaciones, donde el público pasa a ser intérprete, protagonista, y debe él mismo producir lo que quiera que pase.

Pese a la concentración extrema en su objeto, lo que importa a Viota en *Duración* no es este, no es la película, sino aquello a lo que esta puede dar lugar. Así, Julius Richard recuerda el cine de Isidore Isou o Guy Debord hablando de *Duración* (2015: 98), debido a que aquellos mostraron que podía haber cine sin imagen pero no sin tiempo, pero sobre todo importa recordar que uno de los elementos centrales del situacionismo era no tanto crear obras cuanto, precisamente, situaciones, que «no se trataba de practicar una destrucción total del cine, sino de integrarlo en la vida» (Collado, 2012: 121). Por eso en el fondo no hay mejor crítica de *Duración* que las descripciones existentes de su proyección: no un análisis de la película, sino de lo que aconteció durante su transcurso, el acontecimiento a que dio lugar durante el espacio de su duración[6]. Cuando Richard invierte el verso de

Juan Ramón Jiménez, manifiesta el tiempo como una caja que a todos nos contiene, una jaula de todos, un espacio que todo lo engloba, conversión del tiempo en espacio que, en recuerdo de Wagner o no, es central en las dos obras de Viota de este año, si bien con la particularidad de que, allí donde *Contactos* es un objeto puro y duro (sobre todo duro), cerrado casi de forma hermética, *Duración*, pese a aparentar esto mismo, no conduce sino hacia su exterior, hacia lo que acontece en su transcurso fuera de sí.

II.2. El público, la política

Según Viota y Zunzunegui, *Duración* no deja de ser una película sobre la toma de conciencia, algo que para el marxismo de autores como Lukács o Sartre tenía una gran importancia. En este caso, una toma de conciencia del espectador: «Estamos ante una obra didáctica que trata de ayudar al espectador a tomar conciencia —conviene recordar que la película se rueda y exhibe bajo un régimen dictatorial— de que debe "fabricar su vida". Y lo hace con un instrumental creativo reducido a la mínima expresión. Haciendo de una de las bases constitutivas del cinematógrafo —espacio, tiempo— su arma fundamental, expulsando, de manera radical, cualquier referencia a la "narración cinematográfica". Recordemos, de nuevo, que estaba previsto que la proyección se clausurase en el momento en que el postrer espectador abandonara la sala oscura. De tal manera que a un minimalismo creativo le corresponda un maximalismo político. De ahí su potencialidad política implícita en la medida en que apuntaba directo al corazón de aquello que nos era robado por el régimen dictatorial: el tiempo» (Zunzunegui, 2015: 106-107).

De modo que Viota y Zunzunegui poco pensaban en la luz que irradia el centro del reloj o el juego de las sombras de la aguja sobre su variada superficie. Para ellos, su película era tan aburrida como para sus más furiosos espectadores, pero se trataba de darse cuenta de que, dicho torpemente, no era la obra el centro de la obra. El reloj sin hora solo dice una duración vacía de contenido en la pantalla que no podrá evitar sin embargo llenarse del mismo en la sala que, previsiblemente escandalizada, lo contemple. ¿Se trata entonces de epatar, o torturar a su espectador? No. En cierto modo, *Duración* posee un discurso, «una idea que estaba muy en boga entonces, la idea de que cuando ves una película renuncias a tu propia vida, a tu propio tiempo de vida, y vives vicariamente las vidas de los personajes de las películas» (Viota, conversación personal, 30 diciembre 2015). En este sentido, *Duración* sería una simple crítica a un cine adocenador que inmovilizaría a sus audiencias en la contemplación de un espectáculo en el fondo vacuo, camuflado bajo su apariencia de realidad y sus variados mecanismos de identificación, pero que no nos lleva a otra cosa que a *perder el tiempo*. *Duración* al contrario solo tendría un personaje, un reloj que no da la hora pero que nos dice que mientras lo vemos pasa el tiempo y es lo único que pasa, de modo que eso que pasa sin que pase nada se convierte en protagonista y con ello solo cabe terminar pensando en qué lo estamos empleando, *qué pasa*, ahora, con nosotros. La tautología implica una vacuidad que justamente puede ser tomada por algunos espectadores en el más zen de los sentidos, pero que para sus creadores apuntaba más bien a una denuncia del espectador rendido a la contemplación fascinada, alienada e inerme —algo que permitirá a Zunzunegui utilizar la «minimalista *iconoclastia*» de esta película para denunciar la «barroca *iconofilia*» (2015: 107) de *The clock* [El reloj] (Cristian Marclay, 2010)— y, en segundo lugar, haciendo a la película devenir metáfora por amplificación, del modo en que el franquismo robaba el tiempo a quienes lo padecían.

Es aquí que reencontramos la circularidad del reloj, y el bucle infinito. ¿Qué otro sistema político que la dictadura permite la unión absoluta de lo estético y lo político? ¿Cómo asistir a una proyección donde progresivamente se evidencia que el espectador está encerrado en el girar perpetuo de un segundero, y que ello no movilice en él el

otro encierro manifiesto en que transcurre cada segundo de su existencia, el de la dictadura franquista? Es el hecho de la proyección, así, el que produce esa amplificación que convierte a la película en alegoría, y tanto más si «cualquier actividad cultural por nimia que pudiera parecer era, en aquellos momentos de las postrimerías del franquismo, no sólo eso sino también un posible foco en el que activar una oposición —todo lo tímida y limitada que se quiera— a la dictadura» (Zunzunegui, 2015: 102). El artículo citado de Zunzunegui es una excelente muestra de cómo basta que se viva en un sistema totalitario para que la simple proyección de la imagen de un reloj en marcha tome unas dimensiones políticas insospechadas, amén de un singular retrato de las tendencias que podían encontrarse en este tipo de actos.

Pero no de otra cosa se trata. *Duración* no puede ser separada de lo que sucedió en su proyección, porque su búsqueda es la de una situación: pudiendo como hemos visto encuadrarla en la categoría de cine estructural, en realidad supone un muy peculiar caso de cine expandido[7], hasta el punto de, como en cierto momento manifestó Jonas Mekas, convertir al espectador mismo en film (en Collado, 2012: 94). Pero lo que termina de impedir que la entendamos como un filme sádico —tal como podríamos considerar a *Contactos*, por ejemplo—, o que observemos que el sadismo es solo aparente, y la consideremos uno político en el sentido más riguroso, es el hecho de que ese público que se descubre esclavizado por la película, puede ponerla fin cuando lo desee. Aunque nadie le haya informado de ello, pero es así. Porque en realidad, esa película solo existe porque él está allí. Solo la presencia del espectador garantiza que la película, que la esclavitud continúe. En el fondo, *Duración* es un film ortodoxamente marxista: si la película manifiesta una esclavitud, la del espectador ante ella, la vivencia vicaria del tiempo, el cine como una colonización de la vida, basta que aquel salga de la sala no sólo para que deje de padecer la esclavitud, sino para que esta termine... Siempre y cuando se vayan todos, claro está: la acción solo será eficaz si es colectiva. Por amplificación, de nuevo: al final, está en nuestras manos que la dictadura continúe. La esclavitud es un «tigre de papel», como del imperialismo norteamericano decía Mao (1977: 334-338): en el pueblo está el auténtico poder.

SOLO LA PRESENCIA DEL ESPECTADOR GARANTIZA QUE LA PELÍCULA, QUE LA ESCLAVITUD CONTINÚE

Por ello, y aunque las crónicas no lo vean bien, no deja de ser justo que la proyección terminase con una toma violenta del poder: un asistente arrancó los plomos y huyó con ellos para que la proyección no pudiera retomarse, huyendo perseguido por algunos de los asistentes, que no consiguieron atraparle. Primero, la audiencia toma conciencia del aparato tecnológico de la obra, de su condición material de bucle en que se ven encerrados —un bucle real, una cinta sin fin—, y a raíz de ello pasa a ser protagonista no solo a través del debate, la discusión o la pelea, sino de la propia clausura de la proyección. Toma conciencia de su poder y pone fin a la película, no solo interrumpe el acto, sino que se hace con sus medios de producción. El acto, cierto es, no fue colectivo, pero no es poco éxito para la proyección de una película que buscaba que sus espectadores tomaran conciencia de hasta qué punto el franquismo, pero también el propio cine, les robaba el tiempo, que el que alguno se rebelara y pusiera fin él mismo a la película e incluso a toda posibilidad de que la proyección se reanudase. Autonomía obrera, espectador emancipado, que casi como un héroe no solo se resta a sí mismo al dominio, sino que lo erradica para sus compañeros y camaradas. *Duración* pasa así del cine estructural al expandido, pues el público puede intervenir sobre la película, puede, de hecho, ponerla fin, pero constituye una

muy singular muestra de tal puesto que aquel no lo sabe, nadie le ha dicho que la película acabará cuando todos se vayan, la proyección es la historia de la superación de su ignorancia y, seguidamente, su impotencia: la expansión cinematográfica solo se dará si el espectador toma conciencia de su poder en tanto tal, sin que nadie se lo diga o le autorice siquiera para ello, hecho que tiene la virtud de convertir en obra a la proyección completa, no solo la película proyectada, y superar su carácter alegórico o metafórico traspasándolo, como bien intuye Zunzunegui, a la situación completa, uno de los mejores retratos que existen sobre las relaciones entre arte y política en el período. El 6 de febrero de 1970, así, puede considerarse como el día donde la proyección de *Duración* se constituye como uno de los momentos más importantes y únicos en la historia del arte y cine experimental hispano... Insistimos: incluyendo en la obra todo lo que generó, extracción de plomos incluida. ■

NOTAS

1 La película era muda, accionándose un metrónomo real en la proyección.

2 Zunzunegui fue el organizador y presentador de la proyección, única que hasta hoy se haya realizado de la película, y a la que Viota no asistió.

3 «JRJ» es Juan Ramón Jiménez, cuyo verso «la luz con el tiempo dentro» (Jiménez, 2014: 108) había sido citado previamente en su texto.

4 El «también» hace referencia a *Del tres al once* (Antonio Artero, 1968), asimismo una cinta sin fin pero proyectada allí sin repeticiones. Otro ejemplo de obra de similar técnica aunque distintos resultados es *Múltiples, número indeterminado* (Javier Aguirre, 1970), suerte de variación del célebre *Zen for film* (Nam June Paik, 1964) donde una tira de doce metros de película transparente se proyecta durante el tiempo que el proyeccionista quiera, arrastrando consigo toda la suciedad que se le adhiera por el camino. Aquí, a la duración indeterminada de *Duración* se añade la perpetua variabilidad de las imágenes, lo que hace que carezca de la apariencia de ser un bucle. En lo primero, es lo contrario de *Duración*; en lo segundo, coinciden.

5 Texto de la partitura de Cage, citado en Barber, 1985: 59.

6 Existen tres descripciones: dos inmediatas (López Echevarrieta, 2015b y Merino, 2015) y una redactada casi cuarenta años después (Zunzunegui, 2008), ampliada posteriormente (Zunzunegui, 2015).

7 El cine expandido refiere prácticas que buscan expandir, quebrar o subvertir el *efecto cine*, yendo según Sheldon Renan «en contra de las estandarizaciones y conformidades representadas en los materiales y procesos tradicionales del medio» (en Collado, 2012: 71), y muy a menudo se relaciona con el intento de borrar los límites no solo entre las distintas artes, sino entre el arte mismo y la vida. En el caso del cine, esto puede implicar desde la alteración de la estructura habitual del espacio de proyección, realizando cine sin película —Jacobs—, con múltiples proyectores —Eames—, en espacios especiales —Vanderbeek—, hasta el afectar de una manera u otra a la audiencia, como en algunas experiencias letristas, situacionistas, o de accionistas vieneses como Vallie Export. Si el espectador habitualmente participa del film, el film no participa del espectador, que es precisamente de lo que aquí se trata.

REFERENCIAS

Aguirre, J. (1972). *Anti-cine*. Madrid: Fundamentos.

Barber, L. (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Benet, V. J. (2015). El aire de los tiempos: las películas experimentales de Paulino Viota en su contexto. En R. García López, (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 82-93). Santander: Shangri-La.

Calvo, M. (1968). Testimonio del cine independiente español. *Nuestro Cine*, 77-78, 81-82.

Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho.

Jiménez, J. R. (2014). *Vida. Volumen 1: Días de mi vida*. Madrid: Pre-Textos.

López Echevarrieta, A. (2015a), Presentación en Bilbao: cine underground. En R. García López (coord.), *Paulino*

Viota. El orden del laberinto (pp. 280-281). Santander: Shangri-La.

— (2015b), Cine underground o lo intolerable. En R. García López(coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 282-283). Santander: Shangri-La.

Mao, Z. (1977). El imperialismo norteamericano es un tigre de papel. En Mao Z., *Obras escogidas*, tomo V (pp. 334-338). Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.

Merino, J. L. (2015), *Duración*. En R. García López (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 284-287). Santander: Shangri-La.

Molina Foix, V. (1968). Imagen del cine independiente español. *Nuestro Cine*, 77-78, 72-76.

Oteiza, J, (1963). *Quousque tandem...!*. San Sebastián: Auñamendi.

Pardo Salgado, C. (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

Renan, S. (1967). *An Introduction to the American Underground Film*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., Inc.

Richard, J. (2015), *Duración*. En R. García López, (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 94-99). Santander: Shangri-La.

Sitney, P. A. (2000). *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press.

Viota, P. Conversación personal, 30 diciembre 2015.

Zunzunegui, S. (1970). *Cinema*. Guión inédito.

— (2008). En el curso del tiempo. *El Viejo Topo*, 242, 75-76.

— (2015), Im Lauf der Zeit (1970-2014). En R. García López, (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 100-107). Santander: Shangri-La.

6 DE FEBRERO DE 1970 (*DURACIÓN*, DE PAULINO VIOTA)

Resumen

El presente artículo analiza *Duración* (Paulino Viota, 1970), película experimental española de la que se reivindica su singularidad como muestra de cine estructural y expandido así como su original dimensión política, entendiendo la obra como no solo la película sino también el acontecimiento mismo de su accidentada proyección, el día 6 de febrero de 1970 en Bilbao. Se analizan con detalle cada uno de los aspectos que conforman el dispositivo de la obra, poniéndola en relación con el contexto del cine experimental del periodo, considerando sus semejanzas y diferencias con la obra de cineastas como Andy Warhol, y asimismo con el de la música contemporánea, destacando la relación entre John Cage y la música minimalista, lo que permite explicar la interesante reflexión generada sobre la relación entre tiempo y duración así como sobre la naturaleza del cine mismo.

Palabras clave

Paulino Viota; cine experimental; cine estructural; cine expandido; tiempo; duración.

Autor

Rubén García López (Santander, 1978) es cineasta, licenciado en Filosofía por la UCM y doctor en Comunicación Audiovisual por la UC3M. Coordinador del volumen colectivo *Paulino Viota. El orden del laberinto*, ha publicado diversos artículos en revistas españolas e internacionales como *Escritura e Imagen* o *Trafic*. Contacto: p9prod@gmail.com.

Referencia de este artículo

García López, R. (2018). 6 de febrero de 1970 (*Duración*, de Paulino Viota). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204..

THE 6TH OF FEBRUARY 1970 (ON PAULINO VIOTA'S *DURACIÓN*)

Abstract

This article offers an analysis of the Spanish experimental film *Duración* (Duration, Paulino Viota, 1970), vindicating its unique nature as an example of both structural film and expanded cinema, as well as its original political dimension, considering the work not only as the film but also as the event of its tumultuous screening on the 6th of February 1970 in Bilbao. Each aspect of the film's approach is analysed in detail, placing it in relation to the context of experimental film of the time, and considering its similarities and differences to the work of filmmakers like Andy Warhol, as well as contemporary music, particularly the relationship between John Cage and the minimalist music movement, shedding light on the film's thought-provoking reflection on the relationship between time and duration and on the very nature of cinema itself.

Key words

Paulino Viota; Experimental Film; Structural Film; Expanded Cinema; Time; Duration.

Author

Rubén García López is a filmmaker with a degree in philosophy from Universidad Complutense de Madrid and a PhD in audiovisual communication from Universidad Carlos III de Madrid. He is the editor of the anthology *Paulino Viota: El orden del laberinto* [Paulino Viota: The Order of the Labyrinth], and has published numerous articles in Spanish and international journals, including *Escritura e Imagen* and *Trafic*. Contact: p9prod@gmail.com.

Article reference

García López, R. (2018). The 6th of February 1970 (On Paulino Viota's *Duración*). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204..

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

MODERNIDAD Y FIGURAS FEMENINAS EN *LA CIUDAD NO ES PARA MÍ* (PEDRO LAZAGA, 1966)*/**

OLGA GARCÍA-DEFEZ

1. UN CICLO PROGRAMÁTICO

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966) es el primero de los once films que el actor Paco Martínez Soria protagonizó durante la década comprendida entre 1965 y 1975. Ubicados cronológicamente en el Tardofranquismo, cinematográficamente en la comedia popular y discursivamente paralelos a la retórica pro-desarrollista, pueden categorizarse como un «ciclo programático» por la presencia de unas «constantes temáticas, narrativas y formales» (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012: 297) y por la homogeneidad de su posicionamiento discursivo, atento a las transformaciones económico-sociales de una contemporaneidad marcada por un rápido cambio social.

Su guion es una adaptación de la obra teatral homónima escrita bajo pseudónimo por Fernando Lázaro Carreter en 1961[1]. Interpretada con gran éxito por Martínez Soria tanto en teatros de provincias como en Madrid, donde se estrenó en febrero de 1963, fue el propio actor quien impulsó su adaptación cinematográfica a través de la productora de Pedro Masó, presentándose la solicitud de inicio de rodaje el día 30 de septiembre de 1965[2]. Tras pasar el guion literario por la preceptiva comisión de censura y obtener el permiso de rodaje, este se prolongó hasta diciembre. Se estrenó el día 15 de marzo de 1966, alcanzando un éxito de cuota de pantalla de 4.296.281 espectadores, según datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ICCA, 2017), que contrastó con la denegación de declaración de Interés Especial que había sufrido[3].

Su éxito comercial, su alta popularidad y su constitución como film inaugural del ciclo han hecho que sea el que mayor eco historiográfico ha generado dentro de la parquedad historiográfica del cine popular (Pérez Perucha, 1997; Fernández-Mayoralas, 1998; Richardson, 2000; Richardson, 2002; Faulkner, 2006; Huerta Floriano 2012; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012; Huerta

Floriano y Pérez Morán, 2015; Rincón Díez, 2013; Poelzer, 2013).

Sin duda, *La ciudad no es para mí* determinó la posterior carrera cinematográfica de Martínez Soria —catorce películas más hasta su muerte en 1982[4]—, convirtiéndose el largometraje, a su vez, en el germen de un grupo de films cuyo protagonista masculino es una variación del modelo de personaje estereotipado de Agustín Valverde (Martínez Soria), el pequeño terrateniente del pueblo aragonés de Calacierva, que adquiere su condición de «paleto» cuando viaja a Madrid. Este traslado es el que determina que la acción transcurra en dos espacios físicos presentados como opuestos por la voz *over* de la introducción y el que ha orientado los análisis realizados hacia el discurso que gravita alrededor de la dicotomía campo/ciudad como concretización de un enfrentamiento entre tradición y modernidad que solamente puede entenderse en el contexto preciso del Desarrollismo, de modo que para S. Faulkner (2006: 53) «Como propaganda *aperturista*, su propósito es reconciliar la contradicción clave de la España de los años sesenta: tradición (aquí encarnada por el campo) y modernidad (aquí representada por la ciudad)», mientras que para N. Richardson (2002: 72) se trata del «primer film y más popular del subgénero del *paleto*» y «De hecho, en el contexto del cambio económico de la década de los sesenta, la venganza terapéutica del inmigrante que se efectúa en *La ciudad no es para mí* se transforma en su lugar en una celebración de la creciente cultura mercantil a la que él se enfrenta, donde la venganza se logra por medio de las mismas fórmulas capitalistas que el *paleto* protagonista presume atacar».

La contradicción a la que alude Faulkner se origina con la modernidad que durante los «felices sesenta» comenzaba a instalarse como consecuencia directa de los actos diseñados por el propio gobierno y de factores foráneos imprevisibles, como el Concilio Vaticano II. Independientemente de su origen, estos cambios propiciaron una evolución social retroalimentada con el incremento lento pero progresivo del acceso de la mujer a la educación reglada y al empleo remunerado, así como con las variaciones demográficas producidas por la emigración y control de la natalidad y el crecimiento exponencial del turismo. Cuestiones que plantearon una serie de tensiones y mutaciones sobre las que el cine popular —como parte integrante de un nicho cultural más amplio— reflexionó sin salirse de los márgenes impuestos por las preceptivas comisiones de censura, siendo *La ciudad no es para mí* un ejemplo de su asimilación como base argumental.

El film de Lazaga muestra un posicionamiento discursivo triple, con una aceptación de las transformaciones económicas, un rechazo de ciertos cambios sociales y una absoluta oposición a la introducción de variaciones en la conducta moral femenina y en la estructura familiar. Un posicionamiento que, además, evitaba cualquier referencia directa argumental a las instituciones estatales y sumergía a los personajes en un limbo apolítico. Este escalonamiento del discurso afecta de forma directa a los personajes femeninos, condicionados por un argumento que los subordina al protagonista masculino y les hace asumir los procesos de transformación económica, les escamotea los sociales y les niega los familiares.

A partir de esta participación de los personajes femeninos en la estructura narrativa y discursiva del film, se articula el presente texto, el cual pretende explicar su función en la construcción del relato y su relación con el concepto de modernidad en un film que estableció la repetición como sistema creativo. Para ello, se ha utilizado el análisis fílmico, se han integrado planteamientos básicos de los estudios de género y se han establecido conexiones con el concepto de biopoder de Michel Foucault y la lectura neobarroca del Régimen de Aurora Morcillo, estableciéndose tres hipótesis iniciales.

La primera, que las estructuras, relaciones y dinámicas de poder que se establecen en el film son inseparables del concepto binario de géne-

ro. La construcción general del discurso parte de una concepción moralmente conservadora y patriarcal de la figura femenina, que coincide con la reforzada por el Régimen y que conecta con una tradición basada en la diferenciación sexual y en un sistema vertical de organización familiar, considerado como natural e inmutable, que determina la caracterización, actuaciones y deseos de los personajes femeninos[5]. Esta línea de pensamiento, asumida por el nacionalcatolicismo, conectaba con épocas anteriores cuidadosamente elegidas por el Régimen, obviando la tradición liberal del país, y habría sido trasladada por los guionistas Vicente Coello y Pedro Masó desde el texto teatral original al guion literario, y por Pedro Lazaga a un lenguaje audiovisual unívoco y de factura canónica. La segunda, la constatación de una doble funcionalidad de las figuras femeninas urbanas en la estructura narrativa y discursiva de la obra: activa porque realizan las acciones que el protagonista masculino categoriza como problemáticas; y pasiva porque sobre ellas se ejerce una acción coercitiva y correctora que determina el metatexto del film. Y, finalmente, que en este esquema que identifica a Agustín Valverde como el sujeto activo y a las mujeres de su familia como los objetos activo/pasivos, se detecta una gradación entre estas últimas que depende de la diferenciación generacional y crea una fisura en la aparentemente cerrada estructura discursiva de la película.

2. TRES GENERACIONES, DOS FAMILIAS,UN MODELO

Agustín Valverde es un tipo de personaje de raíces sainetescas[6] y costumbristas, con un cierto tono cómico paródico y con reminiscencias del «figurón» de la comedia teatral española (Fernández San Emeterio, 2013: 151-164), que se configura externamente a través de su habla baturra, su forma de vestir y el uso de algunos objetos, llegando a fijar la imagen iconográfica del «paleto» en la memoria colectiva. Pero más importante es su función narrativa, equiparable a otros personajes del cine de los sesenta[7], que le convierte en el eje central del film, «pues son excepcionales los pasajes en los que el protagonista no está presente —física o emocionalmente—» (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012: 303-304). Este androcentrismo del relato condiciona la estructura piramidal de los personajes, colocando a los femeninos más relevantes, es decir, a las mujeres de la familia y a la criada, en una posición inferior a la de Agustín, tanto en la narración como en la estructura familiar, que vuelve a depender de la jerarquización que impone el personaje masculino y responde al sistema binario de géneros que asocia roles familiares y sociales concretos con cada uno de los géneros.

Aparte, se establecen entre los personajes una serie de diferencias que dependen de criterios cronológicos, de tipologías familiares y de conductas morales. Cronológicamente, pertenecen a tres generaciones distintas y se dividen en dos familias en sentido jurídico, porque no comparten el mismo domicilio y porque Gusti (Eduardo Fajardo), el hijo de Agustín, ha creado una nueva familia a través del matrimonio, ya que «es el matrimonio, con sus relaciones conyugales y paterno-filiales, el criterio base de la distinción de una o varias familias» (Bullón Ramírez, 1946: 198). Las tres generaciones se pueden ubicar en la cronología histórica gracias a la coincidencia entre el tiempo diegético del film y su contemporaneidad, otra característica común a la comedia popular, calculando que Agustín y su esposa nacieron entre finales del siglo XIX y principios del XX, lo que implica una participación activa por parte de él en la Guerra Civil, que su hijo y su nuera (Doris Coll) la habrían vivido siendo adolescentes y que Sara, la nieta (Cristina Galbó), pertenecería a la «generación inocente» nacida en la Autarquía. El relevo entre una generación que había vivido tanto la Segunda República como la guerra y una nueva generación educada durante el franquismo, que alcanzaba la edad adulta durante las transformaciones del Desarrollismo, es un tema que aparece con cierta frecuencia en la

cinematografía de los sesenta (*Nueve cartas a Berta* [Basilio Martín Patino, 1965], *El arte de vivir* [Julio Diamante, 1965], *Los chicos del Preu* [Pedro Lazaga, 1967], *Me enveneno de azules* [Francisco Regueiro, 1969], etc.) y que en el film sirve para estratificar a los personajes femeninos, convirtiéndose en una constante en el resto del ciclo.

Un rasgo común entre ambas familias es el bajísimo índice de natalidad que muestran y que claramente contradice el principio procreador asignado a la mujer desde el nacionalcatolicismo y las políticas sociales del Régimen, debidamente legisladas, de apoyo a las familias numerosas. Este índice, además, no se corresponde con los niveles contemporáneos reales, cifrados en 1965 en una media de 2,79 hijos por matrimonio, según el informe FOESSA (Fundación FOESSA, 1966: 45). Esta característica no debía responder a una defensa del «triste porvenir del hijo único» (Vallejo-Nájera, 1938: 40-41), sino a una simplificación argumental necesaria para la estructura dramática —no hay que olvidar el origen teatral del film—, que reduciría el número de personajes a un mínimo suficiente para expresar la que, según Lázaro Carreter, era su finalidad: «no se trata del tópico "menosprecio de Corte", sino de algo más próximo al nosotros: el de la incomunicabilidad entre personas de distinta cultura, aunque medien entre ellas lazos de sangre» (Ángel Lozano, 1963: 61).

Pero esa incomunicabilidad familiar era más compleja y tiene su principal nudo argumental, que al mismo tiempo se convierte en detonante del papel activo/pasivo de los personajes femeninos y de la triple respuesta discursiva del film, en la relación entre Agustín y su hijo. Una relación que se articula, en primer lugar, a partir de la transición de un modelo de familia que, por su procedencia rural debería de ser extensa, a un modelo de familia nuclear, y, en segundo lugar, a partir del traspaso eventual de poder patriarcal entre ambos, asumiendo Agustín ese poder durante el periodo que permanece en Madrid, sin que esa circunstancia sea excluyente de su condición circunstancial y transitoria de «paleto». Las escenas en las que aparentemente padre e hijo se enfrentan no implican una relación de antagonismo material, porque entre ambos se produce un constante flujo de dinero que refleja una transición naturalizada entre el modo de producción autárquico y el desarrollista, sino que responden al reajuste necesario en la transmisión interrumpida de los modelos familiares y, sobre todo, del poder patriarcal, que ha puesto en peligro el mantenimiento de las normas de conducta femenina. Este posicionamiento en la estructura familiar tenía su correspondiente regularización legal y administrativa y se concretizaba en la figura del cabeza de familia. Según la legislación, Agustín Valverde no es un cabeza de familia en sentido estricto, porque constituye una familia autónoma de un solo miembro, mientras que su hijo sería el cabeza de familia de un hogar que incluía a su esposa e hija. No obstante, en las sustituciones referidas, Agustín se convierte en el cabeza de familia transitorio de la casa de su hijo, no en sentido censal y jurídico, sino porque ostenta el poder y vigilancia implícitos al cargo, alternancia sin posibilidad de simultaneidad que se explica si relacionamos la figura del padre patriarcal y cabeza de familia con conceptos como el *oikodespotes* griego y el *pater familias* romano, coincidentes en que solamente podían existir de forma individual en una casa familiar.

De esta forma, las relaciones entre padre e hijo recalcan la necesidad de la perpetuación del poder patriarcal en la estructura familiar y, al mismo

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

tiempo, ejemplifican la aceptación de la transición de un sistema económico de producción local y de autoconsumo a un sistema incipientemente capitalista y consumista, similar al de las democracias occidentales, coincidiendo con el discurso oficial de un Régimen que se atribuía como éxito propio el desarrollo económico del país, a pesar de las evidentes carencias y consecuencias negativas que fueron detectadas por algunos economistas españoles hacia 1965 (Huertas y Sánchez, 2014: 63).

Ajeno a estas críticas, el aparato propagandístico del Tardofranquismo prosiguió con su tarea de presentar las transformaciones económicas como un logro, idea esbozada ya en 1960 por Francisco Franco (1960: 52), que en su discurso navideño aludió a la «gran etapa de expansión económica, que hemos de emprender ampliamente, prosiguiendo esa política española que ha multiplicado la riqueza nacional»

El film que nos ocupa participa de estas loas al Desarrollismo a través del personaje de Gusti, que rompe con la economía de producción y accede a la clase media urbana a través de la profesión médica, pero también por medio de su esposa, cuya transformación de la «modistica» Luciana a la sofisticada Luchy condensa la asimilación de los cambios económicos.

Por tanto, en la diégesis del film cohabitan tres generaciones, dos familias distintas que se funden en una sola durante la estancia de Agustín en Madrid y un único modelo familiar y de conducta femenina, que es impuesto por el protagonista y que surge de su propia identidad y de la caracterización por él transmitida de su difunta esposa. Como ya se ha señalado (Faulkner, 2006: 55; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2015: 201; Richardson, 2002: 79), el retrato de Antonia que Agustín traslada desde Calacierva y su obcecación porque sustituya al Picasso del salón de la casa de su hijo tiene una función cómica que, al igual que otros elementos como la comida, el vestuario y la expresión verbal, condensa la oposición entre tradición y modernidad, pero tiene además una función discursiva que determina que su ubicación en distintas escenas no sea fortuita.

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

El retrato de Antonia, testigo de su ausencia física y de su carácter iconográfico fijado en el tiempo, sirve de modelo de conducta al resto de mujeres de la familia, idea que se transmite fílmicamente a través del motivo visual del espejo. La primera vez que aparece la nieta en pantalla está mirándose en el espejo del salón mientras suena una música diegética de aire moderno, viéndose en la misma escena a Luchy practicando gimnasia siguiendo la voz de un magnetófono, electrodoméstico que, junto al tocadiscos, evidencia un incipientemente consumismo. Ambas conversan a la vez que se mueven de forma acompasada. Están en el mismo ambiente, comparten estilo de vida, se sincronizan. Situación que contrasta con la escena siguiente, donde la hija tropieza con Filo (Gracita Morales), la criada, y la increpa, remarcando la separación de las clases sociales entre las mujeres y los distintos roles que desarrollan dentro del ámbito doméstico, ya que el ascenso económico repercute en la liberalización de los trabajos domésticos para Luchy, pero sigue siendo una de las salidas laborales para una emigrante

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

rural. Este mismo espejo vuelve a tomar protagonismo hacia el final del film, cuando la nieta lee a Agustín, posiblemente analfabeto, la carta donde se le comunica que le van a dedicar una calle en Calacierva. En ese momento, el espejo refleja el retrato de la abuela, ganada su batalla al «*Pegaso ese*», terminando la escena con un fuerte *zoom* de aproximación, que fácilmente sugiere tanto su triunfo iconográfico sobre la modernidad picassiana como la fijación de su carácter especular y modélico.

El patrón de conducta femenina que trasmite el cuadro de Antonia sirve de pauta para otra categorización de las mujeres del film en tres grupos. Uno, ligado al binomio ruralidad/tradición y formado por la propia Antonia y por Belén, la joven con polio que vive en Calacierva y a la cual Agustín condena a una vida anclada a los valores inmovilistas que defiende: «tú tienes que quedarte sentadica en casa, haciendo jerseises». El segundo incluye a Luchy y a Sara, perfectamente adaptadas al modo de vida desarrollista en su vertiente económica, pero cuya integridad moral está sometida a los peligros de la urbanidad/modernidad, siendo su comportamiento la principal distorsión que Agustín debe solventar. Y entre ambos se encuentra la criada, que transita desde una posición de empatía con Agustín a convertirse en su antagonista con un embarazo no deseado, mostrando otra vertiente de la capacidad corruptora de la gran ciudad.

3. FEMINIDAD Y ESPACIO PÚBLICO/PRIVADO

Todo el film se organiza narrativa y discursivamente a partir de un esquema dual de elementos contrarios, esquema que se aplica también en parcelas concretas, como la utilización simbólica del espacio físico para configurar un relato defensor del inmovilismo social y familiar femenino. En *La ciudad no es para mí* los espacios aparecen de forma marcadamente dicotómica (Calacierva/Madrid; casa pueblo/piso ciudad; espacio público/privado) y asociados a la tradición o a la modernidad

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

de forma muy explícita, de acuerdo con la severa univocidad del film y una puesta en escena al servicio de su diferenciación.

En las escenas que siguen a la llegada de Agustín a Madrid, la criada le informa de que su nuera Luchy «lo que se pasa es el día por ahí, que si el *bridge*, que si la canasta, que si el ropero, que si la tómbola para los niños pobres», información verbal que contradice la información visual que se ofrece, ya que Luchy solamente aparece en escenarios exteriores cuando va a la clínica de su marido y se encuentra con Ricardo (Sancho Gracia), el joven médico que le envía cartas de amor anónimas para cortejarla, y cuando posteriormente tiene una cita clandestina con él en el Hotel Richmond. Con estas dos salidas al exterior de Luchy, se intenta identificar el abandono femenino de la esfera privada del hogar y su incursión en la esfera pública con el peligro de una corrupción moral concretizada en la pérdida de la virtud femenina y el adulterio. De esta forma, el piso de Madrid se convierte en el motivo visual del cerco, estableciéndose un dentro/fuera que alude directamente al mantenimiento de unos códigos morales concretos, asociándose el espacio exterior con su alteración. El acceso femenino al espacio público, mayor en la sociedad real que en la diégesis fílmica, no será posible para Luchy hasta que finalice su re-asimilación de los valores morales perdidos en la ciudad y tendrá lugar en Calacierva, en el homenaje final a Agustín.

Este proceso conecta con la afirmación de que «En la Nueva España de 1939, el estado reactivará las virtudes del Siglo de Oro —devoción, pureza y domesticidad—» (Morcillo Gómez, 2015: 11), otorgando tal importancia a la virtud femenina que su pérdida se intentaba controlar tanto con la presión social como con la norma legal (tipificación penal del adulterio y obligación hasta 1961 de abandonar el trabajo remunerado al contraer matrimonio). Esta teoría del carácter neobarroco del Régimen elaborada por Morcillo recuerda que desde el Medievo la literatura había recogido reglas de comportamiento femenino, tanto fuera como dentro del matrimonio, pero que fue durante la Contra-

rreforma del siglo XVI cuando se editaron una serie de obras que con posterioridad sirvieron de sustento ideológico a la moral nacionalcatólica y que se detectan en parte del discurso del film, basado, recuérdese, en la pluma docta de Lázaro Carreter. De este modo, algunos principios presentes, tanto en la obra como en la adaptación cinematográfica, parecen una traslación audiovisual de textos de Juan Luis Vives, autor de *De institutione foeminae chistianae* (1524) y de *De officio mariti* (1529), en el que afirma que: «La mujer es un animal con considerable inclinación a los placeres: el hogar será para ella como una extensa ciudad, de forma que raramente salga de él, y cuantas veces ponga el pie fuera del umbral, lo haga con el mismo talante que si emprendiera una peregrinación» (Vives, 1994: 171), así como de Fray Luis de León, clérigo que prestó especial atención a la institución matrimonial y por ende, a la función de la mujer dentro de ella, escribiendo *La perfecta casada* en 1583, en la que afirmaba: «Rodeó, dice, "los rincones de su casa", para que se entienda que su andar ha de ser en su casa, y que ha de estar presente siempre en todos los rincones de ella, y que, porque ha de estar siempre allí presente, por eso no ha de andar fuera nunca» (De León, 1967: 242-243). Esta asimilación del ámbito doméstico como espacio natural de la mujer era, como vemos, una idea anterior absorbida por el nacionalcatolicismo, pero que en los sesenta comenzaba a zozobrar debido a unos cambios económico-sociales que eran evaluados de forma distinta en los films contemporáneos, llegando, por ejemplo, a ser uno de los núcleos temáticos del ciclo protagonizado por Manolo Escobar (Crumbaugh, 2002: 261-276; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2013: 189-216). En el caso de *La ciudad no es para mí*, Luchy y su anclaje al ámbito privado refleja esta neobarroquización que coincide con el discurso desarrollista y su «resistencia a aceptar *todas* las consecuencias del desarrollo» porque «está bien si el desarrollo significa un incremento en el disfrute de bienes materiales, pero no si lleva consigo el cambio de estructuras más complejas»[8].

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

En el proceso ejercido por Agustín para reconducir las acciones de Luchy en la esfera pública hay una escena que condensa toda su capacidad autoritaria procedente de unas relaciones de poder que dependen de su posicionamiento en la estructura familiar. Cuando este descubre que Luchy se va a citar con Ricardo, acude al Hotel Richmond y después de enfrentarse al joven («no te me pongas farruco», «anda, vete, pero pa'siempre»), espera a que llegue su nuera. Esta entra en pantalla elegantemente vestida y realzada por una cámara colocada levemente contrapicada. Cuando es obligada por Agustín a sentarse, se desarrolla un largo plano/contraplano salpicado por una retahíla de sentencias como «aquella modistica ha llegao a ser toda una señora, y ha llegao a olvidarse del respecto que le debe al marido», «¿Qué venías a hacer aquí?, ¿A juntarte con ese mequetrefe que lo único que quería era reírse de ti?» y «Lo que te pasa es que te estás haciendo vieja, has querío echar ramicas verdes, y eso, a tus años da mucha pena y mucha risa». Con ellas, Agustín se convierte en juez del alma de Luchy, puesto que no juzga una acción, sino un deseo frustrado. Esta escena, en la que ningún elemento de la puesta en escena está exento de intencionalidad, coloca la decoración, la interpretación, los movimientos de cámara y el montaje al servicio de la tensión narrativa que supone el intento de pecado de Luchy y su castigo con el escarnio público ante unos espectadores reconvertidos en tribunal, logrando que en la

humillación pública se halle su penitencia. Esta demostración de poder por parte de Agustín recuerda la tradición contrarreformista relatada por Foucault que centraba la práctica de la confesión en la desobediencia al sexto mandamiento («no cometerás actos impuros») y convertía al cuerpo y al deseo en instrumentos de pecado. Pero habría que hacer una matización. La acción de Luchy no se explica originada por su apetito sexual, ya que en ningún momento expresa deseo físico por Ricardo, sino como consecuencia de otro tipo de carencias, más afectivas, que surgen de la poca atención que le presta su marido, incidiéndose así en la idea del carácter materno/asexual femenino. Por otra parte, la facilidad con la que Luchy se somete a Agustín («¿pero no te das cuenta de que te estoy hablando más como padre tuyo que de Agustín?») surge de una idea arraigada en el sistema patriarcal a través del «monomito» (*monomyth*) bíblico de la *Aquedá* o «nuestra disposición a confiar en nuestros padres» (Garret, 2009: 85-88), que impide que cuestione su autoridad. Una vez sometida, Luchy vuelve a aparecer en la siguiente secuencia con la cámara ubicada en la misma posición, realzando su presencia, pero esta vez va vestida con ropa doméstica y se encuentra en su salón. Ha vuelto al espacio doméstico, al lugar que le corresponde.

Sobre Filo, la criada, recordemos que de la misma generación que Luchy, pero separada por la brecha social, también se aplica el principio de reducir a la mujer al ámbito privado, ya que en pantalla solamente aparece fuera de la casa cuando el espacio público del supermercado es una prolongación de sus labores domésticas y cuando, acompañada de Agustín, acude al mercado para enfrentarse al hombre que la sedujo, reincidiendo así el film en mostrar el espacio público como el lugar de pérdida de la virtud.

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

4. DOMINIO SOBRE EL CUERPO FEMENINO

La segunda hipótesis planteada alude a la doble funcionalidad de las figuras femeninas, activa porque realizan acciones que provocan la reacción del protagonista masculino, y pasiva porque sobre ellas se ejerce un control que las sitúa en el concepto de docilidad de Foucault, quien definió al cuerpo dócil como aquel «que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado» (Foucault, 2005: 140). Siguiendo esta definición, es dócil el cuerpo de Luchy, sometido a la disciplina de la gimnasia diaria para mantener su esbeltez y que ve coartada su libertad sexual; lo es el cuerpo de Belén, sentenciado a un estatismo físico y vital, y lo es el cuerpo de Filo, sobre el cual no puede decidir y es entregado a un marido para cumplir su función reproductora dentro de los límites del matrimonio. Filo es el personaje más polisémico, porque desde el punto de vista social condensa la explicitación de la emigración como un nuevo cambio ligado a las transformaciones de los sectores económicos y de las formas de producción[9], desde el punto de vista económico muestra su diferenciación de una clase media que avanza y se afianza y discursivamente sufre una evolución que la hace transitar desde el establecimiento de puntos de contacto con Agustín, por su común origen rural, a un antagonismo transitorio por su embarazo extramarital. Pero, sobre todo, ejemplifica el control y el dominio del cuerpo femenino que desde los principios nacionalcatólicos y la creación del Nuevo Estado se ejercía de forma sistemática sobre las mujeres. La escena en la que Filo adopta

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

la condición de «criada ladrona» (Pedrosa, 2011: 5-17) es un nudo narrativo que permite que tanto Agustín como los espectadores conozcan que está embarazada tras un encuentro sexual fugaz, provocando en él una reacción («que me da rabia y coraje de ver que suis como suis, sin miaja de conocimiento») que desemboca en una suplantación de personalidad para conseguir una boda forzada —«medio único de constituirse la familia» (Bullón Ramírez, 1946: 190)—, que supone un control de la libertad de Filo en todos los ámbitos: sexual, corporal y legal. Pero es también un ataque al mito de don Juan en la versión creada durante la segunda mitad del siglo XIX, que, tras eliminar los componentes religiosos y sobrenaturales presentes desde el Barroco y el Romanticismo, se centraba en el carácter puramente donjuanesco de acción carnal sobre las damas (Fernández, 2000), consiguiendo una reconducción del instinto sexual masculino al ámbito del matrimonio, instinto que en el film aparece sublimado a través de la copiosa comida que Filo comienza a suministrar en exclusividad a su nuevo marido.

Tanto la acción sobre Filo como la anteriormente referida sobre Luchy tienen en común ejemplificar el nivel de vigilancia de una sociedad que, a través de la ley y del control social («no puedo volver al pueblo», dice Filo), trataban de determinar la identidad, la sexualidad y cualquier aspecto de la vida femenina, función que en el argumento es asumida por un personaje que, desde su posición patriarcal, ejerce un sistema de vigilancia panóptico (lo que no ve, lo oye directamente o a través de teléfonos e interfonos), que convierte al cuerpo femenino en una prolongación del masculino, anulando su autonomía. Un control que ya había sido anticipado en la trama con el personaje de Belén, cuyo estatismo, reforzado visualmente por sus dificultades para andar, es el contrapunto de la libertad de movimiento de Sara, cuyo futuro, a pesar de la insistencia de Agustín por ligarla a Calacierva, se adivina diferente.

5. EL FUTURO HA LLEGADO

La gradación que sufren los personajes femeninos tiene su evidencia en el tratamiento narrativo de la nieta, cuya relación con su abuelo presenta en menor medida los efectos de su autoridad y consigue por parte de él unos intentos de comprensión que están ausentes en las relaciones con el resto de mujeres («siéntate abuelo, aquí a mi lado, quiero que hablemos de un asunto muy serio», «necesito que me ayudes, con mis padres nunca puedo hablar») y que tienen su punto álgido cuando la acompaña al espacio público del pub, creando una escena-tipo con música moderna diegética, que se repetirá en films posteriores del ciclo. Esta escena evidencia una clara asociación entre la música pop y la modernidad, dejando a la música tradicional de raíz aragonesa el acompañamiento de escenas en las que se establece una correspondencia con la tradición, apareciendo siempre de forma diegética

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

la primera, como una irrupción de la modernidad en el relato, y la segunda con continuos *leitmotiv* extradiegéticos, excepto en la escena final de clausura en Calacierva. De esta manera, se inserta el film en «un cine en el que, al igual que ocurre con las películas destinadas a todos los públicos, se producen confrontaciones entre la tradición y la modernidad, en torno a la que se debatía el régimen franquista en esos años del aperturismo, lo que dio lugar a una hibridación entre la música popular juvenil cargada de connotaciones que llegaba desde Gran Bretaña y América como elemento moderno, y el casticismo y valores propios que propone el gobierno como símbolo de identidad cultural» (Olmo Cano, 2015: 51).

La caracterización de la nieta a través de sus formas de ocio, gustos musicales, recursos lingüísticos y modo de vida urbano, así como su mayor inmersión en el espacio público y su pertenencia a una generación que afronta la modernidad desde la adolescencia, la sitúan en un nivel distinto al de sus padres, recibiendo al mismo tiempo un trato más permisivo por parte de Agustín, porque los cambios que denota son sociales, pero todavía no son morales, ya que su adolescencia la sitúa en una fase pre-sexual. Pere Ysàs (2007) se preguntaba en «¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social» qué actitud política general adoptó esta nueva generación de españoles, con mejores condiciones de vida, y que se debatían entre la aceptación callada y el cuestionamiento del Régimen. Esta pregunta queda en el film sin respuesta, porque aunque la película presenta una estructura narrativa cerrada y circular —que explota la carga emocional del reconocimiento público de Agustín en Calacierva, tanto de su familia y paisanos como de los habitantes reales de Loeches, anacrónicamente caracterizados con trajes aragoneses—, el cierre no es perfecto y el espectador medio puede intuir que en la vida real Sara tendría un futuro distinto en el que la modernidad superaría a la tradición.

6. CONCLUSIONES

La ciudad no es para mí constituye el inicio modélico de un ciclo basado en la repetición de elementos formales, narrativos y discursivos. Concebida como una comedia popular que buscaba repetir el éxito comercial obtenido con la versión teatral precedente, y pudiendo ser definida como una «comedia desarrollista», ha sido analizada como paradigma de la oposición entre tradición y modernidad, constatándose su adhesión al grupo de films que contienen mecanismos fílmicos, tanto visuales como narrativos, que siguen el modo de representación de los géneros sexuales y conciben las relaciones de poder intrafamiliares bajo las normas del sistema patriarcal y la moral nacional-católica en un contexto muy preciso de cambio y evolución.

Este texto se ha centrado en el papel desarrollado por los personajes femeninos, necesariamente secundarios en una estructura narrativa androcéntrica, evidenciando que el film se posiciona discursivamente con una aceptación de las transformaciones económicas del Desarrollismo, y al mismo tiempo se constituye en una feroz respuesta inmovilista —envuelta en una aparente banalidad argumental salpicada de *gags* cómicos— a cualquier tipo de cambio que afectase de forma directa a la virtud femenina, al papel de la mujer dentro y fuera del hogar y a los cambios en la estructura familiar vertical y patriarcal.

La familia ficticia de *La ciudad no es para mí* integra algunos cambios económicos y sociales de los años sesenta como las transformaciones de los sistemas económicos de producción, la conversión del «padre productor» en un «padre proveedor», el reforzamiento de una clase media urbana que adopta un consumismo incipiente, un mayor acceso a los estudios superiores, nuevas formas de ocio y un modo de vida urbano que individualiza las relaciones sociales. Pero también recoge una categorización como problemas de algunas actuaciones que esa misma modernidad generaba y que se centran en la posibilidad de una ruptura del concepto construido de feminidad, en una pérdida del control sobre el cuerpo «dócil» femenino y en un debilitamiento del sistema patriarcal como base de la estructura familiar. Todo ello a través de una estructura narrativa donde destaca la doble funcionalidad de los personajes femeninos, quienes se encargan, por una parte, de actuar como motores narrativos siguiendo unos impulsos calibrados como inmorales, que posibilitan así la acción del protagonista masculino, y que, por otra, asumen al mismo tiempo su vigilancia y control con una pasividad y una falta de cuestionamiento completos, dejando como única vía posible de cambio el futuro extradiegético del personaje de la nieta. ■

NOTAS

* Este trabajo ha contado con la ayuda de la Beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

** Todas las traducciones al castellano de las citas de textos publicados originalmente en inglés que figuran en el presente artículo han sido realizadas por la autora.

1 El pseudónimo empleado por Lázaro Carreter fue el de Ángel Lozano. *La ciudad no es para mí* se estrenó en el teatro Principal de Palencia en junio de 1962, en el teatro Talía de Barcelona en agosto de 1962, y en el teatro Eslava de Madrid en febrero de 1963. Fue editada por Escelier en 1965 (nº 448 de la colección «Teatro») y reeditada por la misma casa editorial en 1970. Sobre la obra teatral, ver la tesis de Laura Arroyo Martínez (2013).

2 Archivo General de la Administración. Caja (3) 121, 36/04926.

3 Archivo General de la Administración. Caja (3) 121, 36/04926.

4 «"La ciudad no es para mí" supondrá el traslado del éxito de Martínez Soria del teatro al cine y abrirá un periodo de producción intensiva de películas cortadas por el mismo patrón y casi siempre gestionadas por la mano hábil de un Lazaga, con el que llegará a filmar hasta diez films en doce años» (Pérez Perucha, 1997: 595).

5 La concepción de la masculinidad durante el Régimen no fue homogénea y en el film se detectan elementos que ilustran los cambios producidos. Sin espacio para desarrollar el tema, se recomienda ver: Muñoz Ruiz, 2007, 245-285.

6 Referencias al sainete aludidas en el propio film: «a mí me divierten estos tipos de sainete», que conectan con lo establecido por Ríos Carratalá (1997) sobre la ausencia de sainetes, género estrictamente teatral, en la filmografía española y la presencia de rasgos sainetescos en algunos films, visibles en la puesta en escena, en los argumentos y en las interpretaciones.

7 En este sentido, los films protagonizados por Martínez Soria durante el Tardofranquismo, coinciden discursivamente con los del ciclo de Manolo Escobar y Marisol. De acuerdo con Pérez-Gómez (2010: 153), «Este retrato se repite en las otras dos películas de este ciclo de la artista, tanto en *Un rayo de Luz* como en *Ha llegado un ángel*, en el que una chica de origen humilde llega a casa de unos familiares cercanos de buena posición económica pero con ciertos valores morales degradados como sucede con el personaje del abuelo en *Un rayo de Luz*. Marisol encarna un tipo de personaje que viene del ambiente rural para corregir los vicios de la vida moderna provocados por la vida de la ciudad, como elementos destructores de la familia, ya que se supone que de los pueblos y del ambiente rural se conservan las tradiciones y las virtudes del pueblo español. Este tipo de personaje fue llevado al paroxismo por Paco Martínez Soria en el díptico *La ciudad no es para mí* (1965) y *Abuelo Made in Spain* (1969) ambas de Pedro Lazaga, en la que el

personaje protagonista de ambas, carente de la simpatía y la amabilidad de los personajes interpretados en esta época de la actriz malagueña, llegaba a la ciudad para imponer las férreas costumbres matrimoniales y morales de la España profunda no dejando margen de libertad a los familiares del protagonista». También Rincón Díez (2013: 90-101) los ha comparado con los de Marisol.

8 Reflexiones de los sociólogos encargados del informe FOESSA elaborado en 1965 (Fundación FOESSA, 1966: 19).

9 A este respecto, afirman Huertas y Sánchez (2014: 47): «En lo que se refiere a datos relacionados con la población activa, por sectores y en los mismos años, nos encontramos con que de un 42% de trabajadores ocupados en el sector primario (agricultura) en 1960, pasamos a un 30% en 1966; en el sector secundario (industria), de tan solo un 28% en el años de referencia se sube a un 45% seis años después; y, finalmente, en el sector terciario (servicios), se incrementa el número de empleos de un 30 a un 35%».

REFERENCIAS

Ángel Lozano, F. (6 de febrero de 1963). Autocrítica de *La ciudad no es para mí*, que se estrena hoy en el Eslava. *ABC*, 61.

Arroyo Martínez, L. (2013). *Crítica literaria y creación teatral en Fernando Lázaro Carreter*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Bullón Ramírez, A. (1946). El concepto español de cabeza de familia. *Revista de estudios de la vida local (1942-1984)*, *26*, 185-201. http://dx.doi.org/10.24965/reala.vi26.5868

Crumbaugh, J. (2002). Spain is Different: Touring late-Francoist Cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal*, *3*(3), 261-276.

De León, F. L. (1967). *La perfecta casada*. Madrid: Aguilar.

Faulkner, S. (2006). *Cinema of Contradiction*. Edimburgo: Edinburg University Press.

Fernández, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacía una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Fernández-Mayoralas Palomeque, J. (primavera-verano, 1998). Ideología y evolución socioeconómica en el cine del franquismo. *Tiempo y Tierra*, *6*, 153-190.

Fernández San Emeterio, G. (2013). Del teatro áureo a la zarzuela decimonónica: *Entre bobos anda el juego* y *Don Lucas del Cigarral*. *EPOS. Revista de Filología*, *29*, 151-164. http://dx.doi.org/10.5944/epos.29.2013.15187

Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

Franco, F. (30 de diciembre de 1960). Mensaje de fin de año del Jefe de Estado a todos los españoles. *ABC*, 52.

Fundación FOESSA (1966). *Informe sociológico sobre la situación social de España*. Madrid: Fundación FOESSA.

Garret, G. (2009). *La fe de los superhéroes. Descubrir lo religioso en los «comics» y en las películas*. Santander: Editorial Sal Terrae.

Huerta Floriano, M. Á. (2012). Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada. En C. Mateos Martín *et alii* (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1-14). La Laguna: Universidad de La Laguna.

Huerta Floriano, M. Á.; Pérez Morán, E. (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el «ciclo Paco Martinez Soria», *Comunicación y sociedad*, *25*(1), 289-311.

— (2013). La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación social*, *68*, 189-216. http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2013-974

— (2015). De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la Transición: tradición y modernidad. *Historia Actual Online*, *37*, 201-212.

Huertas, P., Sánchez, A. (2014). *El desarrollismo en la España de los 60*. Madrid: CVG.

ICAA Catálogo de Cine Español. Catálogo de películas calificadas. 2017. Recuperado de http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=4050

Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Muñoz Ruiz, M. d. C. (2007). Género, masculinidad y nuevo movimiento obrero bajo el franquismo. En J. Babiano (ed.), *Del hogar a la huelga: trabajo, género y movimiento obrero bajo el franquismo* (pp. 245-285). Madrid: Catarata.

Olmo Cano, J. (otoño, 2015). Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español: un estudio de caso. *Cuadernos de Etnomusicología*, *6*, 44-67.

Pedrosa, J. M. (2011). La criada «que hurtó la taça o perdió el anillo»: Alfonso X, Fernando de Rojas, Lope de Rueda. *Criticón*, *113*, 5-17.

Pérez-Gómez, M. Á. (2010). Tómbola como paradigma del cine con niño español, *Frame*, *6*, 146-158.

Pérez Perucha, J. (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Poelzer, M. (2013). *The Representation of Development in the 1960s in Popular Spanish Films*. Tesis doctoral. Ottawa: Carleton University.

Richardson, N. E. (2000). «Paleto Cinema» and the Triumph of Consumer Culture in Spainthe Case of Pedro Lazaga's «La ciudad no es para mí». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *4*, 61-75.

Richardson, N. E. (2002). *Postmodern Paletos. Inmigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Londres: Associated University Presses.

Rincón Díez, A. (2013). Marisol y tío Agustín: Dos paletos en Madrid. Un estudio del éxodo desarrollista a través del cine. *Ecléctica, Revista de estudios culturales*, *2*, 90-101.

Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.

Vallejo-Nájera, A. (1938). *Política racial del Nuevo Estado*. San Sebastián: Biblioteca España Nueva.

Vives, J. L. (1994). *De officio mariti. El oficio del marido*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Ysàs, P. (2007). ¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social. *Ayer*, *68*, 31-57.

MODERNIDAD Y FIGURAS FEMENINAS EN *LA CIUDAD NO ES PARA MÍ* (PEDRO LAZAGA, 1966)

Resumen

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966) es la película más analizada de las interpretadas por Paco Martínez Soria, ya que fue su primer éxito cinematográfico, obtuvo una gran popularidad y creó un modelo de personaje. Pero mientras que los análisis se suelen centrar en la dicotomía campo/ciudad, el texto plantea un análisis centrado en la función de los personajes femeninos en la estructura narrativa y discursiva, encontrando que estos presentan una doble función activo/pasiva que los convierte en motores narrativos y, al mismo tiempo, en receptores de la acción del personaje masculino principal. Además, el film presenta un triple discurso acerca de su contexto, con la aceptación de los cambios económicos, la asimilación parcial de los sociales y el rechazo de los cambios morales y en la estructura familiar.

Palabras clave

La ciudad no es para mí; Paco Martínez Soria; cine del Tardofranquismo; estudios de género.

Autora

Olga García-Defez es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, máster en Historia del Arte y Cultura Visual por la Universidad de Valencia y la Universidad Jaime I de Castellón, doctoranda en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y becaria FPU en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Valencia. Actualmente es miembro del Aula de Cinema de la UV, vicepresidenta de la Asociación Cinefórum L'Atalante y vicepresidenta de la Asociación Pangaea de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia. Contacto: olga.garcia@uv.es

Referencia de este artículo

García-Defez, O. (2018). Modernidad y figuras femeninas en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, xx-xx.

MODERNITY AND FEMALE FIGURES IN *LA CIUDAD NO ES PARA MÍ* (PEDRO LAZAGA, 1966)

Abstract

La ciudad no es para mí (The City Is Not for Me, Pedro Lazaga, 1966) is the most analysed of all of Paco Martínez Soria's films, as it was his first cinematic success, achieving great popularity and establishing a character type. But while most studies have focused on the country/city dichotomy, this article offers an analysis focusing on the role of female characters in the film's narrative and discursive structure, positing that these characters fulfil a dual active/passive role that makes them narrative motors and, at the same time, targets of the action of the male protagonist. Moreover, the film presents a threefold discourse in terms of its context, with the acceptance of the economic changes, the partial assimilation of the social changes and an outright rejection of the changes to moral values and family structure.

Key words

La ciudad no es para mí; Paco Martínez Soria; Late-Francoist Cinema; Gender Studies.

Author

Olga García-Defez holds a bachelor's degree in art history from Universitat de València, and master's degrees in art history and visual culture from Universitat de València and Universidad Jaime I de Castellón. She is currently completing a doctorate in art history at Universitat de València, where she is a FPU Fellow in the Department of Language Theory and Communication Sciences. She is also a member of Universitat de València's Aula de Cinema film club, vice president of the Asociación Cinefórum L'Atalante, and vice president of the Department of Geography and History's Asociación Pangaea at Universitat de València. Contact: olga.garcia@uv.es

Article reference

García-Defez, O. (2018). Modernity and Female Figures in *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, xx-xx.

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

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), guardados como archivo .rtf, .odt o .docx 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*): enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y junio (para el número de julio-diciembre). Estas fechas son orientativas, ya que los plazos definitivos se publicarán en la página web. La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de seis meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web 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. En el caso de que el número de artículos recibidos en una determinada convocatoria sea muy elevado, el Consejo de Redacción realizará una selección previa a la evaluación por pares, descartando aquellos menos adecuados. De no cumplirse las 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 en la página web www.revistaatalante.com.

1. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, bibliografía y textos complementarios).
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 fi-

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), as a .rtf, .odt or .docx 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: January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and June (for papers to be published in the edition of July-December). These dates are illustrative, as the final deadlines will be posted on the website. Authors will be informed of the approval of their texts in a term of six months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website www.revistaatalante.com. As long as the text is original, and it respects the guidelines of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Board 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. In the event that the number of articles received in a given call is very high, the Editorial Board will make a selection before the peer review, discarding those less suitable. If the essay does not satisfy the initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

2. Publishing guidelines

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers on the website www.revistaatalante.com.

1. The length of original papers may vary between 5000 and 7000 words (including notes, references and complementary texts).
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

nal 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;
   - De 5 a 8 palabras clave;
   - Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras, 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. En el caso de que el equipo de *L'Atalante* decida publicar el número en el que aparecerá un determinado artículo en edición bilingüe, el autor del texto deberá proporcionar la traducción y asumir los costes que se deriven de la revisión del texto.
6. Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.
7. Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «… "… '…' …" …»
8. La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).
9. 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.
10. Es responsabilidad del autor del texto, si quiere que su ensayo se publique con imágenes, proporcionar el material gráfico para ilustrar el mismo. El material gráfico debe presentarse aparte, convenientemente numerado y con indicación de la situación dentro del texto. En el supuesto de que este material lleve asociado pies de foto indicativos, estos se incluirán al final del documento de

the automatic tool of word processors. These notes must be signalled with a superscript in its corresponding place ([1]); 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;
   - 5 to 8 key words;
   - A curricular note of each author of around 60-80 words, where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research lines and published materials or recent works (if they exist).
4. Original papers may be sent in Spanish and/or English.
5. If it is decided that the manuscript is to be published in a bilingual issue, the author will provide the translation and cover the costs derived from proofreading.
6. Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.
7. For textual quotations, American and British quotation marks must be used in the following order: "…'…'… "
8. 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).
9. 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 guidelines, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.
10. It is the responsibility of the author of the text, if he/she wants his/her essay to be published with images, to provide the graphic material to illustrate the essay. The graphic material must be presented separately, conveniently numerated and with indications about the placement in the text. If this material is associated with indicative footnotes, these must be included at the end of the text document, under the header Footnotes. It is advisable to be as brief and clear as possible. Footnotes must be numbered with the article keyword and a number, the same way as the image file. The dimensions of the image must be, at

texto, bajo el encabezado Pies de foto. Se recomienda que sean lo más breves y claros posible. Los pies de foto se nombrarán con la palabra clave del artículo y un número, de la misma forma que el archivo de la imagen. Las dimensiones de la imagen serán, al menos, las mismas que tendrá una vez publicada. Se recomienda un tamaño mínimo de A5 (210mm x 148,5mm). La resolución de la imagen original será como mínimo de 300 píxeles por pulgada (ppp).

11. Las normas internacionales de copyright NO PERMITEN la publicación de fotografías, ilustraciones, poemas, cuentos cortos completos, etc. sin la autorización expresa del autor o de la casa editorial. Es responsabilidad del autor o autora que quiere reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente. De no hacerlo, deberá comunicar esta circunstancia al equipo editorial.
12. L'*Atalante* no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

least, the same as the one published. A minimum size of A5 (210mm x 148.5mm) is recommended. The resolution of the original image must be at least of 300 pixels per inch (ppi).

11. International norms of Copyright DO NOT ALLOW the publication of pictures, illustrations, poems, complete short stories, etc., without the author's or publisher's express permission. It is the responsibility of the author who wants to reproduce a protected work to obtain the required permission. Otherwise, this circumstance must be communicated to the editorial team.
12. *L'Atalante* does not offer any compensation for the published articles.

caimáncuadernosdecine

AHORA **TAMBIÉN** EN

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano

- Busque el texto que desea y márquelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).

NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL

Desde enero de 2012 hasta la actualidad (***Caimán Cuadernos de Cine***) se pueden comprar a través de nuestra web:
www.caimanediciones.es
Año 2011: en nuestra web y en ARCE

arce

SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

35,99 euros

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:

VISUAL MANIAC

KIOSKO y más

the searchers

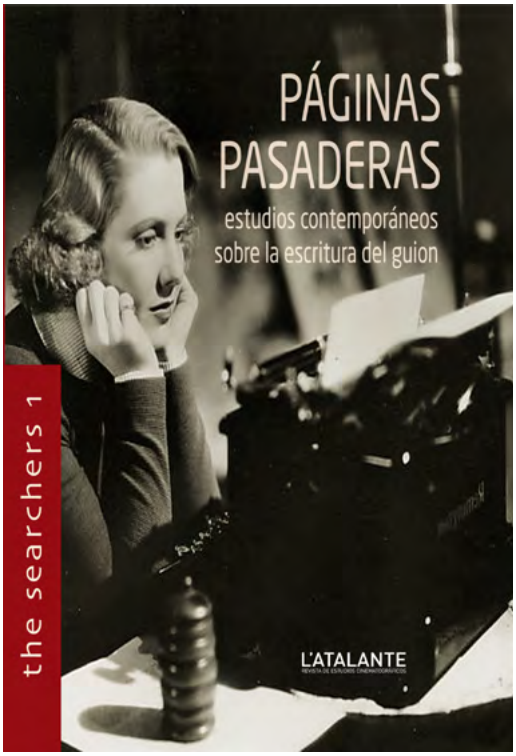
Una colección de Shangrila Textos Aparte

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

L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

shangrila
textos aparte

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

CON A DE ANIMACIÓN

Nº 6 2016 Revista anual de investigación

6
ESPECIAL
MOTION
GRAPHICS

Con A de animación es una revista anual dedicada a la animación en todas sus facetas. En este sexto número ofrecemos una panorámica de la animación aplicada al motion design, homenajeando así la figura de Saul Bass en el vigésimo aniversario de su desaparición.
La revista presenta la revisión de algunos de los estudios españoles dedicados al grafismo animado, así como otras figuras internacionales. Cuenta además con un apartado de investigación con artículos de investigadores de todo el mundo.

Organiza:
Grupo de Animación: Arte e Industria.
Departamento de Dibujo
Universitat Politècnica de València

Distribuye:
Sendemà
http://.sendemaeditorial.com
info@sendemaeditorial.com

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
EDITORIAL

cine, emoción, intuición

détour

detour.es | @tdetour

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

En *Cine L'Atalante* encontrarás
noticias, críticas de estrenos, entrevistas y
retrospectivas de las grandes figuras del cine

disponible en

UPVRADIO 102.5 FM

En directo y podcast desde web y app

Martes 13.00 y 22.00

Equipo

Héctor Gómez
Guillermo Rodríguez
Albert Ferrer
Miquel Tello

facebook · twitter

aula de cinema | VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

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

- *Nits de cinema al claustre de La Nau,* en julio a las 22:00
  Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València
  Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajes
  En noviembre en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · www.lacabina.es

Más información:
auladecinema@uv.es · www.uv.es/auladecinema · redes sociales

EDITA

COLABORA

Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació
i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Aula de Cinema · Vicerectorat de Cultura,
Igualtat i Planificació

Departament de Ciències de la Comunicació
Facultat de Ciències Humanes i Socials