L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS



MANCHETA

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 (Londres, Reino Unido); 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 Clarivate (London, United Kingdom); 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 (CIF: G-98857402), con la colaboración de la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI], Aula de Cinema).

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

Direcci'on electr'onica (E-mail): in fo@revista at a lante.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 26 (ISSUE 26)

Coordinadoras del número (Issue Editors): Olga García-Defez (Universitat de València), Júlia González de Canales Carcereny (Univertität Wien).

Autores (Authors): Javier Acevedo Nieto (Universidad de Salamanca. Anna Amorós Pons (Universidad de Vigo), Josetxo Cerdán (Universidad Carlos III), Efrén Cuevas Álvarez (Universidad de Navarra), Gabriel Doménech González (Universidad Carlos III), Lourdes Esqueda Verano (Universidad de Navarra), Miguel Fernández Labayen (Universidad Carlos III), Angélica García-Manso (Universidad de Extremadura), Tecla González (Universidad de Valladolid), Júlia González de Canales Carcereny (Univertität Wien), Nuria Gómez Otero (Universidad de Vigo), Isadora Guardia (Universitat de València), Eduardo Ledesma (University of Illinois at Urbana-Champaign), Nadia Lie (KU Leuven), José María de Luelmo Jareño (Universitat Politècnica de València). Dorian Lugo-Bertrán (Universidad de Puerto Rico), María Marcos Ramos (Universidad de Salamanca), Lidia Merás (Royal Holloway, University of London). Francisco Rodríguez Pastoriza (Universidad Complutense de Madrid), Carolina Rúa (ERAM-Universitat de Girona), José M. Santa Cruz G. (Instituto de Estudios Avanzados IDEA-USACH), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Albert Serra (Cineasta), Jörg Türschmann (Univertität Wien).

Evaluadores externos (External reviewers): Ángel Alonso de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid), Vania Barraza (University of Memphis), Fran Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Iván Bort Gual (CESAG), Óscar Brox Santiago (Revista Détour), Fabián Casas Lomero, José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela), María Corrales Sánchez, Emeterio Díez Puertas (Universidad Camilo José Cela), María Eduardo Sanmiguel, Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura), Adolfo Fresno Sánchez (Universitat de Barcelona), Silvia Guillamón Carrasco (Universitat de València), Álvaro Jiménez Sánchez (Universidad Técnica de Ambato), Alejandro Melero (Universidad Carlos III), Laura Miranda González (Universidad de Oviedo), Lourdes Monterrubio Ibáñez (Universidad Complutense de Madrid), José Moure (Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne), Josep Torelló Oliver (Universitat de Barcelona), Teresa Piñeiro-Otero (Universidade da Coruña), Laura Pousa (Guionista), Aaron Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I), Juan Ángel Saiz Jiménez (Universitat Politècnica de València), Carolina Sourdis (Universidad Pompeu Fabra), Armando Souza Armero (Universidad de Buenos Aires).

Traductores (Translators): Martin Boyd.

Agradecimientos (Aknowledgments): Amelia Falcó Tortosa, Ana Clara Rey Segovia (Universitat de València).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell. **Maquetación (Layout):** Violeta Martín Núñez.

Portada (Cover): Diseñada por Pablo Hernández Miñano utilizando una imagen de la película *Iberia* (Carlos Saura, 2005).



EDITORIAL

7 Diálogos estéticos, confluencias mediales y voz política Júlia González de Canales Carcereny, Jörg Türschmann

CUADERNO

ESTÉTICAS GLOBALES HISPÁNICAS. LITERATURA, CINE Y TELEVISIÓN

- La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano Nadia Lie
- 27 Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura Gabriel Doménech González
- **41** La estética de la memoria en *Tren de sombras* Javier Acevedo Nieto, María Marcos Ramos
- 55 Intertextos mitológicos: presencia de la cultura clásica en el cine latinoamericano contemporáneo

 Angélica García-Manso
- 67 Crisis permanente y exilio en la mirada cinematográfica de Alberto Morais Isadora Guardia, Carolina Rúa
- De la estética de la híper-violencia latinoamericana hacia un Cine Negro Lumpen José M. Santa Cruz G.
- 95 Sexos hipertélicos en el cosmos neo-barroco: Teoría y cine latinoamericanos *queer* en el contexto glocal. A propósito de *Desde allá* (2015), de Lorenzo Vigas Dorian Lugo-Bertrán



DIÁLOGO

III Albert Serra. Para un cine de artificio y naturalismo

Júlia González de Canales Carcereny

(DES)ENCUENTROS

CONFLUENCIAS ESTÉTICAS Y ACTORES GEOPOLÍTICOS EN LAS PRODUCCIONES CULTURALES HISPÁNICAS

123 Introducción

Júlia González de Canales Carcereny, Jörg Türschmann

127 Discusión

Josetxo Cerdán, Miguel Fernández Labayen, Beatriz Sarlo, Francisco Rodríguez Pastoriza, Eduardo Ledesma

137 Conclusión

Júlia González de Canales Carcereny, Jörg Türschmann

PUNTOS DE FUGA

145 A favor de un cine impuro: la función de la Otra en Rebeca y Jane Eyre

Tecla González

157 Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora fílmica

José María de Luelmo Jareño

169 El cine como momificación del cambio:

objetividad y duración en la teoría de André Bazin

Lourdes Esqueda Verano, Efrén Cuevas Álvarez

181 El film expresionista alemán El Golem (1920):

Estudio de la banda sonora musical de Aljoscha Zimmermann

Anna Amorós Pons. Nuria Gómez Otero

199 Retrofuturos. Una visión del futuro en el cine de ciencia ficción europeo (1979-1991)

Lidia Merás

DIÁLOGOS ESTÉTICOS, CONFLUENCIAS MEDIALES Y VOZ POLÍTICA

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY
JÖRG TÜRSCHMANN

El presente cuaderno pretende reivindicar los puentes estéticos existentes en el ámbito cultural hispánico, asumiendo el impacto de la globalización socio-política, económica y artística en las actuales industrias audiovisuales v literarias. Prosiguiendo con el lema que tanta fortuna hizo en los años sesenta, «lo personal es político», se trata de arroiar luz sobre el esfuerzo realizado por determinados creadores en la construcción de una narrativa propia y personal dentro del actual magma de influencias políticas postcoloniales e intereses económicos internacionales; una narrativa que les permita posicionarse en el flujo de discursos estéticos que colman los mercados editoriales, las salas de cine y los canales televisivos de pago. El objetivo no es, sin embargo, realizar un mero muestreo de las actuales tendencias artísticas sino, más bien, explorar cómo estas se oponen o dialogan con las formas de expresión de éxito masivo y hegemónico, incorporando o confrontando, según sea el caso, manifestaciones culturales tradicionalmente tenidas por minoritarias. De esta manera, considerando el alcance global de las comunicaciones, la expansión de internet y la capacidad generalizada de movilidad internacional, este monográfico busca analizar cómo propuestas estéticas (literarias, cinematográficas y televisivas) procedentes tanto de España como de Latinoamérica han encontrado su voz en las vigentes corrientes discursivas trasatlánticas. En otras palabras, se pretende dar voz a aquellas propuestas personales que se posicionan estéticamente con respecto a los predominantes discursos regionales/nacionales/continentales del ámbito cultural. social y político — experimentando medialmente para superar inflexibles barreras disciplinarias— a la vez que vinculan, de forma más o menos explícita, estética y política.

Los artículos que conforman este cuaderno se enmarcan en la tradición del estudio comparatista mundial y transmedial, retomando y profundizando en las líneas teóricas ya propuestas por

EDITORIAL

autores como Ottmar Ette -quien promovió el empleo de una nueva mirada policéntrica y polilógica para el estudio de la filología y las artes—, Hamid Naficy –quien contribuyó a los estudios de cine transnacional con sus postulados sobre un cine con acento—, o Ella Shohat y Robert Stam -quienes, en su investigación conjunta, marcaron el futuro trabajo sobre los estudios culturales y postcoloniales al poner sobre la mesa necesarias relecturas sobre el tercer cine y un estudio globalizado de las producciones artísticas—. Más recientemente, también la obra teórico-crítica de autores como Kathleen Newman, Lúcia Nagib, Susan Stanford Friedman o Michele Hilmes, entre otros, ha influido en el análisis estético de las actuales obras literarias, fílmicas y televisivas —debido a la relevancia de sus estudios sobre el impacto que los grandes intereses corporativos tienen en las economías regionales/nacionales del sur global-. Siguiendo el mismo enfoque de análisis, y compaginando las obras regionalmente arraigadas con los intereses geopolíticos transnacionales, los siete trabajos aquí seleccionados centran su atención en las contradicciones y virtudes que presentan las predominantes confluencias estéticas en el ámbito hispánico del momento. En concreto, «La estética de la memoria en Tren de sombras» analiza el concepto de la memoria en dicha obra de José Luis Guerín, poniéndola en relación con el gran marco conceptual sobre la estética de la memoria en el que se inscribe. De forma pareja, «Crisis permanente y exilio en la mirada de Alberto Morais. Reflexiones para un nuevo pero nuevo cine» examina la obra fílmica del cineasta español como si de un espacio inconcluso se tratara, encuadrándola en las representaciones de la (memoria de la) Guerra Civil en España y sus consecuencias, en especial el exilio tanto físico como interior que experimentaron quienes sufrieron el conflicto armado. Por su lado, «Danzas de lo transnacional. El cine musical iberoamericano de Carlos Saura» supone un cambio de registro. Situando la exploración musical en el centro del análisis, el artículo vincula la obra

del cineasta con el marco conceptual de la transnacionalidad y la globalidad y al mismo tiempo con aquellas propuestas que proponen pensar el cine como un conjunto de articulaciones geopolíticamente interconectadas. Asimismo, el artículo pone en relación la obra de Saura con otras creaciones iberoamericanas, tales como El romance del Aniceto y la Francisca (Leonardo Favio, 1966). Siguiendo esta perspectiva comparativa de estudio transnacional, «La estética del desapego en el cine latinoamericano contemporáneo» propone abordar el desapego como una característica esencial del cine de arte global, estudiando la falta de entusiasmo como rasgo compartido entre muchas de las películas que han gozado de éxito en el circuito internacional de festivales —tales como Liverpool (Lisandro Alonso, 2008), Japón (Carlos Reygadas, 2002) y Lake Tahoe (Fernando Eimbcke, 2008)-. En la misma línea de análisis global, pero añadiendo la perspectiva intermedial y transcultural, «Sexos hipertélicos en el cosmos neo-barroco» vincula la literatura queer latinoamericana, en especial la obra de Severo Sarduy, con el film venezolano Desde allá (Lorenzo Vigas, 2015), de tal modo que invita a repensar los sub-géneros de las producciones artísticas queer latinoamericanas desde sus hibridaciones y múltiples lenguajes formales. A su vez, «De la estética de la hiper-violencia latinoamericana hacia un Cine Negro Lumpen» supone una reelaboración estética de la violencia, vinculada con las prácticas económico-políticas neoliberales en el ámbito latinoamericano, y plasmadas en el cine negro popular brasilero, chileno, mexicano y argentino de los años noventa e inicios del siglo XXI. Finalmente, «Intertextos mitológicos: presencia de la cultura clásica en el cine latinoamericano contemporáneo» explora el tratamiento de temáticas mitológicas grecolatinas en el actual cine latinoamericano. Adoptando una perspectiva postcolonial, y partiendo del análisis de Los dioses rotos (Ernesto Daranas, 2008), Dioses (Josué Méndez, 2009) y Prometeo deportado (Fernando Mieles, 2009), el artículo examina la circulación global

8

EDITORIAL

de los mitos, las estrategias para su pervivencia, así como las claves hermenéuticas transculturales para analizarlos. Por todo ello, este compendio de trabajos contribuye a iluminar algunos de los más candentes diálogos estéticos y confluencias político-mediales del actual ámbito de producción audiovisual y literaria en lengua castellana.

REFERENCIAS

- Ďurovičová, N., Newman, K. (eds.) (2010). World Cinemas, Transnational Perspectives. Nueva York: Routledge.
- Ette, O. (2015). Desde la filología de la literatura mundial hacia una polilógica filología de las literaturas del mundo. En Müller, G., Gras Miravet, D. (eds.), América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente (pp. 323-267). Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.
- Hilmes, M. (2014). Transnational TV: What Do We Mean by Coproduction Anymore? *Media Studies*, 1(2), 10-15.
- Naficy, H. (1996). Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. En Wilso, R. A., Dissanayake, W. (eds.), *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary* (pp. 119–144). Durham, Londres: Duke University Press.
- (2001). An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Nagib, L. (2012). Theorizing World Cinema. Londres: I.B. Tauris.
- (2013). Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film. Londres: I.B. Tauris.
- Shohat, E., Stam, R. (eds.) (2003). *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. Nuevo Brunswick, Nueva Jersey, Londres: Rutgers University Press.
- Stanford Friedman, S. (2012). World Modernisms, World Literature and Comparativity. En Wollaeger, M., Eatough, M. (eds.), *The Oxford Handbook of Global Modernisms* (pp. 499-528). Oxford, Nueva York: Oxford University Press.



DIÁLOGOS ESTÉTICOS, CONFLUENCIAS MEDIALES Y VOZ POLÍTICA

Resumen

El contexto global afecta a la literatura, el cine y la televisión como nunca antes. Las estrategias estéticas del mundo hispánico están dirigidas a una recepción internacional con la ayuda de la música, la danza, el cine de autor, así como motivos tradicionales, mitos, clichés y la crítica al neoliberalismo. De esta manera, le ofrecen una imagen del Sur global al resto del mundo. En vista de estos aspectos multifacéticos, los artículos que conforman este número se enmarcan en la tradición de estudio comparatista mundial y transmedial.

Palabras clave

Globalización; transnacionalidad; estética; transmedialidad; Sur global: neoliberalismo; mitos.

Autores

Júlia González de Canales, investigadora postdoctoral en la Universität Wien, es autora del libro Enrique Vila-Matas. Placer e irritación (2016), así como coeditora de Metamedialidad. Los medios y la metaficción (2017). Sus artículos se han publicado, entre otros, en Romance Studies, Fotocinema y Studies in Spanish and Latin American Cinema. Contacto: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Jörg Türschmann es catedrático de literatura y medios (español y francés). Director del Departamento de Lenguas Romances y del Centro para Estudios Canadienses de la Universität Wien. Miembro de la comisión "The North Atlantic Triangle" de la Academia de las Ciencias de Austria. Coeditor de La literatura argentina y el cine - El cine argentino y la literatura (2018), con Matthias Hausmann, Transnational Cinema in Europe (2013), con Manuel Palacio, de TV global (2011) con Birgit Wagner y con Burkhard Pohl de Miradas glocales: El cine español en el cambio de milenio (2007). Co-director del proyecto de cooperación científica (Acción Integrada) España-Austria "Las coproducciones audiovisuales en el entorno europeo: Identidades y procesos de transnacionalización cultural" (2010-2011) con la universidad Carlos III en Madrid. Co-director de los proyectos de cooperación binacional "Co-producciones en el contexto transatlántico: el cine español y argentino" (2013-2015) y "Adaptaciones en el contexto global: La literatura argentina y el cine transnacional - la literatura transnacional y el cine argentino" (2015-2017) con el Grupo Art-Kiné del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Contacto: joerg.tuerschmann@univie.ac.at.

Referencia de este artículo

González de Canales Carcereny, J., Türschmann, J. (2018). Diálogos estéticos, confluencias mediales y voz política. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -10.

AESTHETIC DIALOGUES, MEDIAL CONFLUENCES AND POLITICAL VOICE

Abstract

The global context affects literature, cinema and television like never before. The aesthetic strategies of the Hispanic world are aimed at an international reception with the help of music, dance, auteur cinema, as well as traditional motifs, myths, clichés and criticism of neoliberalism. In this way, they offer an image of the global South to the rest of the world. In view of these multifaceted aspects, the articles that make up this number are framed in the tradition of global and transmedial comparative studies.

Key words

Globalization; Transnationality; Esthetics; Transmediality; Global South; Neoliberalism; Myths.

Authors

Júlia González de Canales, postdoctoral researcher at the Universität Wien, is the author of the book Enrique Vila-Matas. Placer e irritación (2016), as well as co-editor of Metamedialidad. Los medios y la metaficción (2017). Her articles have been published, among others, in Romance Studies, Fotocinema and Studies in Spanish and Latin American Cinema. Contact: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Jörg Türschmann. Professor of literature and media (Spanish and French). Director of the Department of Romance Languages and the Center for Canadian Studies at the Universität Wien. Member of the "North Atlantic Triangle" commission of the Austrian Academy of Sciences. Coeditor of La literatura argentina y el cine - El cine argentino y la literatura (2018), with Matthias Hausmann, Transnational Cinema in Europe (2013), with Manuel Palacio, of TV global (2011) with Birgit Wagner and with Burkhard Pohl de Miradas glocales: El cine español en el cambio de milenio (2007). Co-director of the scientific cooperation project (Acción Integrada) Spain-Austria "Audiovisual Co-productions in European Contexts: Identities and Processes of Cultural Transnationalization" (2010-2011) with the University Carlos III of Madrid. Co-director of the binational cooperation projects "Co-productions in Transatlantic Contexts: Spanish and Argentinian Cinema" (2013-2015) and "Adaptations in Global Contexts: Argentine Literature and Transnational Cinema - Transnational Literature and Argentine Cinema" (2015-2017) with the Art-Kiné Group of the Arts Department of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires. Contact: joerg.tuerschmann@univie.ac.at.

Article reference

González de Canales Carcereny, J., Türschmann, J. (2018). Aesthetic dialogues, medial confluences and political voice. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -10.

Edita / Published by



Licencia / License



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

CUADERNO

ESTÉTICAS GLOBALES HISPÁNICAS LITERATURA, CINE Y TELEVISIÓN

LA ESTÉTICA DEL DESAPEGO EN
EL CINE DE FESTIVAL LATINOAMERICANO
Nadia Lie

DANZAS DE LO TRANSNACIONAL: EL CINE MUSICAL DE CARLOS SAURA

Gabriel Doménech González

LA ESTÉTICA DE LA MEMORIA EN TREN DE SOMBRAS

Javier Acevedo Nieto María Marcos Ramos

INTERTEXTOS MITOLÓGICOS: PRESENCIA DE LA CULTURA CLÁSICA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Angélica García-Manso

CRISIS PERMANENTE Y EXILIO EN LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA DE ALBERTO MORAIS

Isadora Guardia Carolina Rúa

DE LA ESTÉTICA DE LA HÍPER-VIOLENCIA LATINOAMERICANA HACIA UN CINE NEGRO LUMPEN

José M. Santa Cruz G.

SEXOS HIPERTÉLICOS EN EL COSMOS NEO-BARROCO: TEORÍA Y CINE LATINOAMERICANOS QUEER EN EL CONTEXTO GLOCAL. A PROPÓSITO DE DESDE ALLÁ (2015), DE LORENZO VIGAS

Dorian Lugo-Bertrán

LA ESTÉTICA DEL DESAPEGO EN EL CINE DE FESTIVAL LATINOAMERICANO

NADIA LIE

MARCO GENERAL

El estudio del cine latinoamericano desde una perspectiva transnacional ha provocado la aparición de nuevas categorías para su análisis. Una de ellas es la película de festival, que no es exclusiva del cine latinoamericano, sino que remite a películas de procedencias geográficas y períodos diferentes¹. Lo que tienen en común las películas de festival es su aspiración a llegar a un público internacional de cinéfilos, consumidores de lo que se ha dado en llamar Global Art Cinema o cine de arte global. Según Rosalind Galt y Karl Schoonover, el cine de arte global se caracteriza por «un compromiso explícito con lo estético, un formalismo sin límites, y un modo de narrar que es agradable al tiempo que guarda distancia de las estructuras clásicas y de sus representaciones» (2010: 6)2.

Una característica importante del cine de arte global la constituye lo que llamaré la *estética del desapego*. Este término se inspira en el sentimien-

to de desapego o falta de entusiasmo que caracteriza a los personajes del film o los hace aparecer como tales. Paul Julian Smith ha sido el primero en llamar la atención sobre «el estilo de actuación sistemáticamente inexpresivo y desprovisto de emoción» (2012: 72) que marca muchas películas de festival3. El investigador británico añade que el estilo de actuación desapegado suele combinarse con algunas características más: el uso de una cámara más bien estática, tomas de larga duración sin cortes, la elección de historias ordinarias y hasta banales, el recurso a actores no profesionales, y cierta austeridad en cuanto al uso de colores y de música⁴. La presencia de actores no profesionales en estos films puede corresponder también a una estrategia deliberada por parte de los cineastas para incrementar el aspecto realista de las obras; estas a menudo sugieren una cercanía al género documental.

Como ejemplos de esta estética, Smith refiere las películas *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008),

Japón (Carlos Reygadas, 2002) y Lake Tahoe (Fernando Eimbcke, 2008), procedentes de Argentina -en el primer caso- y México -en los otros dos— e ilustrativas, así, de la índole transnacional de la estética evocada. Las tres películas comparten la presencia de protagonistas encerrados en sí mismos y enigmáticos para el público. Son igual de enigmáticos sus títulos desorientadores: ninguna de las tres películas se desarrolla en el lugar referido por el título y solo al final se vislumbra algo del sentido que cobran estos lugares para la historia⁵. Muchas películas exitosas en la última década van marcadas por la estética del desapego, sin que esto signifique que los protagonistas queden a salvo de experiencias difíciles y traumatizantes. En Heli (Amat Escalante, 2013) o La jaula de oro (Diego Quemada-Díez, 2013), por ejemplo, las historias versan sobre el narcotráfico y la migración indocumentada, respectivamente. La estética del desapego sirve, en estos casos, para evitar el tipo de identificación fácil y fugaz que producen los géneros comerciales de la película de aventuras o el melodrama. Más bien, se opta en Heli y La jaula de oro por un estilo deliberadamente a-sentimental o unsentimental, definido por Deborah Nelson como aquel que va marcado por «una atención al sufrimiento doloroso, pero sin exhibición de las emociones» (2017: 5)6. En un artículo centrado en Lake Tahoe y Heli, Laura Podalsky confirma la presencia de an aesthetics of detachment en el cine latinoamericano contemporáneo y destaca la novedad de esta estética con respecto a períodos anteriores. Como explica Podalsky (2016: 239-240), «[t]ales películas imitan ciertas convenciones del "realismo psicológico" que David Bordwell ha asociado con el cine de arte (europeo) surgido después de la Segunda Guerra Mundial, el cual también escenificaba personajes algo apáticos, con motivaciones poco claras. Sin embargo, las películas latinoamericanas contemporáneas se diferencian muy claramente de estos ejemplos anteriores por la manera en que se dirigen al espectador. Mientras que las películas europeas permitían al

espectador adivinar el estado psíquico y las preocupaciones afectivas de los personajes a partir de elementos concretos (como el uso de la cámara o la manera en que el relato organiza los elementos de la historia), los films de Eimbcke, Escalante y otros socavan la seguridad de que se pueda conocer y entender a los personajes»⁷.

Como la estética minimalista en estas películas de festival ha sido comentada ya por Paul Julian Smith y, de manera más elaborada, por Laura Podalsky, quisiera centrarme en lo que sigue en una variante especial de la estética del desapego. Me inspiro para hacerlo en una tendencia recientemente advertida en el contexto del cine chileno, donde Vania Barraza (2015) también ha hecho alarde de an aesthetics of detachment or disaffection (una estética de distanciamiento o desafecto) en el cine de los llamados Novísimos. Mediante este término se refiere a una generación de cineastas chilenos que se han alejado del cine político para contar historias personales e intimistas; algunos cineastas frecuentemente asociados con este movimiento son Alberto Fuguet, que también es escritor, Alicia Scherson, Sebastián Lelio y Matías Bize (Cavallo y Maza, 2011). Al igual que los cineastas mencionados por Smith y Podalsky, los Novísimos prefieren contar historias de la vida cotidiana y ordinaria que pertenecen claramente a la época contemporánea. Dado que el interés por el presente les distingue de una generación anterior de cineastas chilenos, que bajo la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano había revisitado más bien el pasado traumático de Chile en su obra, la crítica chilena ha bautizado a los representantes de este movimiento nuevo mediante el término de Novísimos (Cavallo y Maza, 2011). Además del interés por el presente, las películas comentadas por Barraza comparten con películas como Heli o Liverpool la presencia de protagonistas desapegados, cuyo estilo de actuación sugiere indiferencia y hasta apatía. Sin embargo, no se caracterizan por la estética minimalista, austera, lenta y hasta documentalista que se encuentra en los films de Eimbcke o Alonso.

Por el contrario, destaca un gusto por los colores o por los efectos estéticos del blanco y negro, suelen incorporar diferentes estilos de música y optan por una cámara principalmente móvil en vez de estática. Este último rasgo se explica por el énfasis que estas películas ponen en la figura de la movilidad: sus protagonistas suelen moverse por ambientes principalmente urbanos, lo cual sugiere afinidades con la figura decimonónica del flâneur (Barraza, 2015), incluso si los personajes no siempre van a pie y pueden desplazarse también en bicicleta o en coche. Así pues, una serie de divergencias opone esta segunda variante a la variante minimalista, pero en ambos casos se trata de una estética bastante difundida que trasciende cualquier marco nacional. Un rápido inventario de películas estrenadas en los últimos quince años revela la presencia de las características señaladas por Barraza en no menos de once títulos: El abrazo partido (Daniel Burman, 2004), El cielito (María Victoria Menis, 2004), Play (Alicia Scherson, 2005), Velódromo (Alberto Fuguet, 2010), Música campesina (Alberto Fuguet, 2011), El asaltante (Pablo Fendrik, 2007), Huacho (Alejandro Fernández Almendras, 2009), Personal Belongings (Alejandro Brugues, 2009), Medianeras (Gustavo Taretto, 2011), Pescador (Sebastián Cordero, 2013) y Güeros (Alonso Ruizpalacios, 2015). Además, los cineastas provienen de países diferentes: junto a películas chilenas, encontramos ejemplos de Argentina - El abrazo partido-, México - Güeros -, Cuba - Personal Belongings - y Ecuador -Pescador-.

Cabe subrayar que el sentimiento de desapego no funciona en esta segunda variante como estrategia de distanciamiento entre los personajes de

UNA SERIE DE DIVERGENCIAS OPONE ESTA SEGUNDA VARIANTE A LA VARIANTE MINIMALISTA, PERO EN AMBOS CASOS SE TRATA DE UNA ESTÉTICA BASTANTE DIFUNDIDA la película y los espectadores, sino más bien como puente de identificación con el público internacional, que puede reconocerse en los sentimientos de soledad y aislamiento generados por la vida moderna en la gran ciudad. El desapego aparece en este contexto como una especie de afecto transnacional, el cual produce resonancias en el gran público y favorece para estas películas su distribución internacional, creando «comunidades transnacionales de sentimiento»8 (Podalsky, 2011: 157). La importancia del desapego puede vincularse también con «la disminución de los afectos»9 que Fredric Jameson (1997: 10) detecta en el arte posmoderno, caracterizado, según él, por «la liberación del sujeto de todo tipo de sentimiento bajo el efecto de la desaparición de un yo que pueda generar estos sentimientos» (Jameson, 1997: 15)10, al igual que se relaciona con el «deseo de desaparecer de sí mismo» que, para el filósofo francés David Le Breton (2015), constituye la clave emotiva de la sociedad actual. Según Le Breton, este deseo se manifiesta cuando el hombre «ya no desea comunicar, ni intercambiar, ni proyectarse en el tiempo, ni siquiera participar en el presente; carece de deseos, no tiene nada que decir» (Le Breton, 2015: 19)¹¹.

En lo que sigue me centraré en tres películas de países diferentes para concretar esta segunda variante de la estética del desapego. Son, respectivamente, Play, una película chilena de 2004 dirigida por Alicia Scherson; Medianeras, una película argentina de 2010 dirigida por Gustavo Taretto; y Güeros, una película mexicana de 2015 dirigida por Alonso Ruizpalacios. Las tres fueron muy exitosas en el circuito de los festivales, donde ganaron premios importantes¹². El título de la película de Scherson enseguida pone de relieve el aspecto más alegre con el que se enfoca el fenómeno del desapego en las tres películas: como material de juego artístico, antes que como material de protesta social. De hecho, estas películas reivindican su condición de obras de ficción de manera explícita y hasta terapéutica, como si el único desapego que contara para ellas fuera aquel que inspirara bue-



De izquierda a derecha. Imagen I. Tristán, protagonista de Play. Imagen 2: Desencuentros en Medianeras

nas obras de arte y permitiera contar nuevas historias. En el caso de Play, la historia se desarrolla enteramente en Santiago de Chile, mientras que Medianeras y Güeros nos llevan a Buenos Aires y a la Ciudad de México. En los tres casos se trata. pues, de las capitales del país, lo que incrementa el vínculo entre estas películas y el circuito del cine de arte global, estrenado especialmente en estas ciudades de cultura cosmopolita. El uso de música de expresión anglófona en el caso de Play y de Medianeras y la referencia a la música clásica de Chopin en Güeros (junto a otros estilos musicales) ayuda a los cineastas a ubicar su película en esta cultura cosmopolita. Mostraré primero cómo se concreta el sentimiento de desapego en cada una de las películas, para luego detallar cómo este sentimiento da pie a una estética determinada, marcada por un espíritu lúdico e irónico. Huelga decir que la ambición de este artículo no es ofrecer un panorama exhaustivo del fenómeno, sino solo brindar un punto de partida para futuras investigaciones sobre el tema.

ENCARNACIONES DEL DESAPEGO

En *Play*, película escrita y dirigida por una representante directa de los Novísimos, el sentimiento

de desapego es encarnado por el personaje de Tristán, cuyo nombre ya es simbólico de su estado de ánimo deprimido. De hecho, ese joven treintañero y diplomado en arquitectura lo tiene todo para ser feliz (casa, trabajo, relación estable, inteligencia) pero, a pesar de esto, se siente triste. Deja de ir a su trabajo y se desprende totalmente de su entorno para deambular horas enteras por la ciudad, hasta que, días después, lo encuentran herido en el suelo. Se cayó o se tiró de un edificio —no se aclara si fue un accidente o un intento de suicidio—, pero felizmente no muere ya que lo llevan con tiempo al hospital.

El protagonista de *Medianeras*, que también proporciona la voz en *off*, se llama Martín y es un diseñador de sitios web neurótico y deprimido. Tiene fobia a salir de su pequeño departamento y se queda dos años enclaustrado. Cuando va a ver a un psiquiatra, este le prescribe paseos diarios. Martín sigue fielmente su consejo, pero siempre lleva consigo una mochila con medicamentos antidepresivos y calmantes contra los ataques de pánico. Si no estuviera forzado a salir, se quedaría para siempre delante de la pantalla de su ordenador, que le permite pasar sus horas de insomnio. Ignora totalmente que prácticamente al otro lado de su pared, separada por unas medianeras, vive



Imagen 3. Apatía en Güeros

una mujer que sufre de los mismos síntomas. Es una arquitecta sin empleo, de nombre Mariana, que sale de una relación sentimental fracasada y tiene fobia a los ascensores. En varias escenas vemos cómo estos dos personajes, que viven en la misma calle sin conocerse, se cruzan sin notarse. La falta de vitalidad y de coraje que sienten se expresa por el carácter furtivo de sus paseos en la calle al igual que por el motivo del desencuentro (Imagen 2). Solo al final se abre una perspectiva de felicidad cuando los dos por fin se divisan, pero en ese momento también termina la película.

En Güeros, finalmente, el desapego asume la forma de un estado de apatía total por parte de dos estudiantes mexicanos, que están esperando a que una huelga estudiantil termine en la UNAM (Imagen 3). La huelga, que se inspira en datos históricos (tuvo lugar en 1999 y duró varios meses)¹³, es apoyada por la gran mayoría de los estudiantes, pero no por Sombra y Santos, que son los apodos de Federico y el compañero de estudios con quien Federico comparte su departamento miserable. Por razones que nunca se explicitan del todo, ambos se mantienen a distancia de las actividades de sus compañeros de estudios. Al igual que Martín

en *Medianeras*, Sombra sufre ataques de pánico. Su estado de depresión y apatía se suspende temporalmente cuando el hermano menor de Sombra, Tomás, les obliga a salir de su departamento para ir a buscar un ídolo de la música *rock* antes de que este se muera. Al final de la película encuentran al cantante pero, enfermo y moribundo, no quiere hablar con nadie y sigue buscando olvido en el pulque y el sueño. Epigmenio Cruz, como se llama el cantante, constituye así otra encarnación del desapego: solo quiere que le dejen tranquilo.

El espacio urbano en las tres películas se muestra propicio al florecimiento del desapego: la mera extensión de las tres capitales hace que la gente se pierda

cuando busca algo, como en Güeros, o puede deliberadamente perderse en la metrópoli chilena, como en Play, pero incluso cuando uno vive en la misma calle, como es el caso de Mariana y Martín en Medianeras, es poco probable que se encuentre con el otro por el anonimato que contagia a todos y que está simbolizado por las medianeras —las partes ciegas de los muros de los edificios colindantes—. El desapego aparece así como una enfermedad generada por la vida moderna en la ciudad, como ya lo indica el epígrafe de la película de Scherson: «Los tiempos eran difíciles, pero modernos». La conjunción adversativa en el epígrafe sugiere al mismo tiempo que la modernidad, además de generar patologías emotivas, también puede llevar a sorpresas positivas. En los tres films vemos, en

EL DESAPEGO APARECE ASÍ COMO UNA ENFERMEDAD GENERADA POR LA VIDA MODERNA EN LA CIUDAD, COMO YA LO INDICA EL EPÍGRAFE DE LA PELÍCULA DE SCHERSON: «LOS TIEMPOS ERAN DIFÍCILES, PERO MODERNOS»

efecto, cómo el desapego provoca una especie de vaciamiento de las emociones, que resulta íntimamente vinculado a la actividad creativa. David Le Breton (2015: 194) se refiere en este contexto a un estado blanco o blancheur, que describe de la manera siguiente: «Si bien el estado blanco suspende el mundo de manera provisional o permanente, también se ofrece como una virtualidad infinita. una fuente de renovación incluso si es experimentada como dolorosa para la persona misma o para su entorno. No corresponde a la nada ni al vacío, sino que representa otra modalidad de ser, forjada en la discreción, la lentitud, la desaparición»¹⁴. El que desapego y creatividad se vinculen -otra diferencia llamativa con respecto a las películas de tendencia minimalista— queda sugerido en las películas de Scherson y Taretto por la fascinación que muestran sus personajes por dos objetos que aparecen con cierto énfasis en sus películas; por un lado, el tablero mágico de dibujo con el que se topa

De arriba a abajo. Imagen 4. El tablero de dibujo en *Play.* Imagen 5. El compañero-maniquí de Mariana en *Medianeras*





PARA DETALLAR ESTA ESTÉTICA, QUISIERA CENTRARME EN TRES PROCEDIMIENTOS QUE LAS PELÍCULAS EXAMINADAS COMPARTEN: LA INTENSIFICACIÓN DE LA MIRADA, LA REFERENCIA AL JUEGO Y LA RELATIVIZACIÓN DEL REALISMO

Tristán al pasar por su casa paterna, que permite dibujar un número infinito de caras individualizadas a partir de un mismo modelo rudimentario (Imagen 4); y, por otro lado, los maniquíes que fascinan a Mariana en Medianeras —hasta guarda uno como compañero en su departamento (Imagen 5)— y que le permiten decorar de manera diferente cada vez los escaparates de las tiendas donde trabaja. En este contexto, la palabra desapego se acerca más bien a su correlato en inglés, detachment, el cual remite tanto a una postura negativa —la falta de interés- como a otra positiva -la objetividad bajo forma de neutralidad—. Es este estado neutro el que funciona en las películas como condición de creatividad y explica cómo el desapego da pie a una verdadera práctica estética por parte de los cineastas. Detachment también es la palabra que utiliza Laura Podalsky (2016) para calificar la estética que detecta en películas como Heli y Lake Tahoe, que reflexionan sobre aspectos negativos de la sociedad neoliberal, como la violencia o la desintegración de la vida familiar. Sin embargo, si las películas que ella trata se vinculan con el sentido más bien negativo de detachment, interpretado como falta de interés y de compromiso, las películas bajo examen destacan más bien la ambivalencia del término. abriendo paso a una reacción más bien estética al contexto histórico en que se inscriben.

EL DESAPEGO COMO PRÁCTICA ESTÉTICA

Para detallar esta estética, quisiera centrarme en tres procedimientos que las películas examinadas comparten: la intensificación de la mirada, la re-

ferencia al juego y la relativización del realismo. En cuanto a la intensificación de la mirada, esta arranca directamente del sentido más neutro del detachment. Como se ha explicado más arriba, la actitud de detachment no implica forzosamente la depresión, sino que puede evocar también la ausencia de intereses personales y emociones intensas -ausencia que permite precisamente mirar bien, de manera objetiva e incluso con mayor atención a los detalles—. En Play esto queda ejemplificado por la conducta de Cristina, un personaje a quien le encanta espiar a Tristán. Ella es un voyeur femenino, a quien le gusta ver sin ser vista (Imagen 6). Es originaria del sur, de ascendencia mapuche, y esta condición de outsider en la gran ciudad de Santiago, donde trabaja como doméstica, facilita su actividad voyerista: acostumbrada a pasar desapercibida por su marginalidad, Cristina convierte su invisibilidad en una ventaja estratégica a la hora de espiar a los demás (Wright, 2013: 232), actividad que despliega ante todo durante sus caminatas en tiempo libre¹⁵. La importancia de la percepción visual también se realza al contrario, mediante la introducción en Play de un personaje ciego (la madre de Tristán).

La condición de outsider vuelve a encontrarse en Güeros, esta vez mediante el personaje de Tomás, el adolescente rebelde desde cuyo punto de vista percibimos la historia. Tomás es de piel más ligera que su hermano Federico —cuyo apodo es significativamente Sombra- y, por eso, se asocia al güero, un término típicamente mexicano cuyo sentido se aclara al inicio de la película para el público internacional¹⁶. Es Tomás quien ejemplifica en esta película la mirada de asombro que se echa sobre la Ciudad de México durante la búsqueda del cantante de rock. No es casual que sea él también quien lleva una cámara fotográfica durante el viaje, y la última foto que saca proporciona directamente la última imagen de la película misma. La mirada también se tematiza mediante alusiones al programa Big Brother -programa que se trasmite en los distintos lugares por los que pasan los personajes durante su búsqueda del cantante de *rock*—. Y finalmente se vincula, de manera simbólica, con Epigmenio Cruz, que es comparado por Sombra con un poeta por su don «de ver lo que está detrás de las cosas». En *Medianeras*, una película que incluye varias imágenes fotográficas de Buenos Aires, la cámara fotográfica aparece igualmente como ingrediente de la historia: Martín siempre la lleva consigo durante sus paseos. El personaje de Mariana se vincula con la mirada de manera algo diferente: como arquitecta sin empleo ha encontrado un medio de vivir trabajando para tiendas y ocupándose de los escaparates.

En las tres películas se advierte que la intensificación de la mirada tiene un impacto directo sobre la narración de la película. En *Play*, la cámara adopta el estilo del voyerismo en un momento en que Cristina está demasiado ocupada para mirar afuera por estar cuidando al señor anciano que la ha contratado; en este momento la cámara se independiza de ella para echar una mirada hacia el parque desde el cuarto del anciano. En *Medianeras* se insertan algunas de las fotos que supuestamente saca Martín durante sus caminatas en la película misma, y en *Güeros* la cámara explora de manera autónoma el hospital por donde pasan los personajes. En este sentido, la movilidad de los personajes (y especialmente el acto de

Imagen 6. Voyerismo en Play



caminar) inspira y codetermina el acto de narrar del cineasta, recordando la fuerte asociación que estableció Michel De Certeau (1984: 156-163) entre «caminar» y «narrar» en su ensayo «Walking in the City». La intensificación de la mirada se acompaña, además, de una intensificación de los demás sentidos de percepción. Esto se pone sobre todo en evidencia en Play y Güeros, donde los personajes caminando (Cristina) o desplazándose en coche (Tomás) llevan un walkman y escuchan música. Pero también el olfato y el tacto se intensifican, con personajes oliéndose -Play-, bañándose en una piscina - Medianeras - o besándose intensamente - Güeros -. El cine multisensorial y háptico¹⁷, que resulta de esta atención a los sentidos, sugiere que la ausencia de emociones fuertes se compensa de alguna manera por una atención mayor al cuerpo.

El segundo procedimiento consiste en la introducción de una dimensión lúdica en las películas. El título de la película de Scherson ya pone en evidencia el papel central del juego en la historia. No solo alude al juego detectivesco que se inventa Cristina al seguir a Tristán cuando encuentra su portafolios, sino también a su afición por los flippers en la ciudad, donde se entrega a un videojuego llamado Street Fighter II. En Medianeras, un film marcado por «una participación creati-

Imagen 7. Dibujos insertados en Güeros



va y lúdica en una estética de intermedialidad» (Page, 2016: 86)18, el juego está presente mediante la asociación del personaje de Mariana con el juego ¿Dónde está Wally?, una serie de libros con dibujos que incitan a los lectores a identificar, entre la multitud de personajes dibujados, a un chico llamado Wally, reconocible por su gorra y camiseta rayada. Llama la atención que ambos juegos se caractericen por una fuerte dimensión visual: se trata de un videojuego, en un caso, y de un libro de imágenes, en el otro. En Güeros, la alusión al juego se concreta en los múltiples instantes en que captamos imágenes del programa televisivo Big Brother, un juego social en el que los candidatos deben hacer pactos y alianzas para defender su sitio en una casa artificial, donde se filma todo.

Al igual que en el caso del primer procedimiento, el motivo del juego afecta en ocasiones a la narración misma de la película. En *Play* vemos cómo, en un momento determinado, la película adopta el estilo de un videojuego para relatar cómo Cristina toma imaginariamente la defensa de un niño castigado por su mamá en la calle, transformándose en Street Fighter, según el nombre del juego preferido de Cristina en los flippers de Santiago. En Medianeras, el encuentro final entre Mariana y Martín asume la forma gráfica de dos personajes que se descubren de repente en una de las calles de los libros de Wally y, en Güeros, el (des)encuentro entre Tomás y Epigmenio Cruz coincide supuestamente con la expulsión de uno de los candidatos en el programa Big Brother, que se trasmite en el trasfondo de esta escena. Juego y realidad se confunden, pues, lo que ya nos lleva a la tercera estrategia: la relativización del realismo.

Esta última estrategia pasa en primer lugar por la inserción de materiales gráficos y textuales dentro de las historias relatadas. En *Güeros*, cada ingreso a otra zona de la ciudad se anuncia por un dibujo (Imagen 7); en *Play*, los créditos se sobreponen a las imágenes iniciales de la película, moviéndose al ritmo de los pasos de los transeúntes,

y, en Medianeras, varios edificios se representan dos veces: una vez bajo la forma de imágenes filmadas, y otra vez bajo la forma de dibujos que parecen hechos por arquitectos. Play contiene, además, un guiño al realismo mágico cuando Tristán, en estado casi zombificado, se encuentra con su exmujer y cree ver cómo una mariposa sale de su boca en un episodio filmado en estilo realista. Sin embargo, el procedimiento más evidente para borrar las fronteras entre la realidad y la ficción lo proporciona el uso de la metalepsia. Al final de la película de Taretto aparece la mano de una persona invisible seleccionando clic en un ordenador. A continuación asistimos a una escena en Youtube en la que los protagonistas de Medianeras cantan el dueto Ain't No Mountain High Enough (Imagen 8). Cuando el espectador va a buscar esta escena en Internet, resulta que existe realmente. En cuanto a Güeros, el (des)encuentro entre Epigmenio Cruz y Tomás revela también que el título en la caja de la cinta de casete que llevaba consigo Tomás es, precisamente, Güeros. De la misma manera, descubrimos hacia el final de la película que los dibujos que introducen las diferentes zonas de la ciudad se parecen mucho a los del mismo Epigmenio, que aparece así como avatar del cineasta Ruizpalacios.

Imagen 8. El fragmento Youtube al final de Medianeras



A MODO DE CONCLUSIÓN

En los últimos años hemos visto nacer un fuerte interés académico por la manera en que la transnacionalización del cine y su paso por un circuito internacional de festivales en particular está afectando el cine latinoamericano de este momento. Prima en los llamados festival studies, disciplina en la que este interés ha dado lugar a un acercamiento principalmente sociológico a las películas exhibidas en este circuito. La presente contribución ha querido proponer una aproximación alternativa y complementaria al cine de festival, resaltando la diversidad de estilos estéticos que se manifiestan en este circuito. Más en concreto, he opuesto al estilo minimalista, muchas veces asociado ya a la película de festival, otro más lúdico que hasta ahora ha pasado desapercibido, aunque también ha marcado una gran serie de películas celebradas por el público cinéfilo internacional.

No cabe duda de que se podría diferenciar aún más entre los once films recientes que he asociado a esta segunda variante. Películas como *Huacho* o *El cielito*, por ejemplo, están mucho menos orientadas hacia el juego y la autorreferencialidad que las tres obras comentadas. No obstante, todos los films listados recurren a figuras de movilidad en ambientes urbanos, distinguiéndose, así, del llamado

slow cinema que marca la vertiente minimalista. Ambos tipos encuentran, además, un punto de convergencia en la tematización del desapego, sentimiento que se desprende del estilo de actuación de los personajes, de los problemas psicológicos que enfrentan o incluso de la manera distanciada con la que se cuenta la historia del film. No excluyo la existencia de otros sentimientos y afectos que faciliten la circulación internacional de estos films, pero es llamativo que el desapego aparezca entre ellos como un sentimiento clave para muchos cineastas

de festival, quizás porque se opone tan claramente a las emociones fuertes que rigen las películas más comerciales. La diferenciación entre el cine de festival y el cine *mainstream* no debería descansar, pues, exclusivamente en criterios estilísticos o formalistas, que son los que generalmente se alegan en las definiciones, sino que también hay que tener en cuenta los registros afectivos que estas películas implican. En este sentido, la presente contribución constituye una invitación a ensanchar los enfoques afectivos del cine latinoamericano, centrados hasta ahora, ante todo, en géneros comerciales como el melodrama o el cine de terror, al terreno menos tenido en cuenta hasta ahora del cine de arte global y de festival.

Finalmente, valdría la pena examinar hasta qué punto la variante de la estética del desapego que he presentado en este texto se vincula con una renovación más amplia en el cine latinoamericano en tiempos de su transnacionalización. Si la película de Scherson fue reconocida ya en su momento como manifestación de un cambio en el cine chileno, sugerido por el término de Novísimos, cabe mencionar que tanto Medianeras como Güeros han sido vinculadas con la idea de una innovación en el cine argentino y mexicano, respectivamente. El rechazo de una actitud de denuncia con respecto a Buenos Aires como ciudad inhumana en Medianeras (Page, 2016) y el distanciamiento explícito de Güeros con respecto al estilo minimalista de cineastas mexicanos como Reygadas o Escalante (Smith, 2015) son dos aspectos realzados por los críticos

FINALMENTE, VALDRÍA LA PENA EXAMINAR HASTA QUÉ PUNTO LA VARIANTE DE LA ESTÉTICA DEL DESAPEGO QUE HE PRESENTADO EN ESTE TEXTO SE VINCULA CON UNA RENOVACIÓN MÁS AMPLIA EN EL CINE LATINOAMERICANO EN TIEMPOS DE SU TRANSNACIONALIZACIÓN para singularizar estas películas con respecto a las anteriores. Al tratarlas de manera sinóptica y sintética, he querido poner de relieve la índole transnacional de la estética que practican, y así también el carácter posiblemente transnacional de las innovaciones con las que han sido asociadas.

NOTAS

- El concepto de *película de festival* tiene claros vínculos con el de *cine de arte* europeo, tal como fue definido por Bordwell (2009) y Neale (1981). Sin embargo, resulta problemático trasponer el concepto de *cine de arte*, tal cual, al contexto latinoamericano, tanto por la relación triangular que siempre mantuvo el cine latinoamericano con Estados Unidos y Europa (y que rebasa, pues, la relación más bien dual que mantenía el cine europeo con el norteamericano en los años sesenta) como por la existencia de una tradición propiamente latinoamericana de *cine de arte*, que es anterior a la que surgió en Europa. Véase, al respecto, Couret (2018).
- 2 El texto original dice así: «[...] overt engagement with the aesthetic, an unrestrained formalism, and a mode of narration that is pleasurable but loosened from classical structures and distanced from its representations». Salvo aviso contrario, todas las traducciones del inglés al español que figuran en este artículo han sido realizadas por la autora.
- 3 El texto original dice así: «a consistently blank and affectless acting style».
- Concretamente, Smith (2012: 72) señala: «They employ little camera movement and extended takes without edits; they tell casual or oblique stories, often elliptical and inconclusive and they often cast non-professionals [...]. "Festival films" may well be shot in black and white and will certainly lack a conventional musical score». Cabe advertir que esta definición de Paul Julian Smith, por cierto, no es la única. Un excelente panorama de las definiciones existentes de la «película de festival» se encuentra en Falicov (2016). Otras dos contribuciones sobre el tema, posteriores al repaso de Falicov, son Muñoz Fernández (2017), que se refiere a un cine «posnarrativo», y Couret (2018), que acuña el término

- de aesthetics of endurance. Si nos basamos en este ensayo sobre Smith para definir la categoría, es porque, además de introducir el interés por el desapego, sigue siendo en la actualidad la definición más usada en el ámbito de los estudios sobre el cine latinoamericano.
- 5 En Liverpool, el topónimo figura en el llavero que el personaje principal le deja al final a su hermana como recuerdo de su visita al pueblo cerca de Ushuaia; en Lake Tahoe, es el lugar adonde la familia del muerto hubiera querido viajar de vacaciones; en Japón, no hay explicación dentro de la película, sino que el director brinda una serie de interpretaciones en los extras del film.
- 6 El texto original dice así: «an attention to painful suffering but without emotional display».
- 7 El texto original dice así: «Such films mimic certain conventions of the form of "psychological realism" that David Bordwell has associated with post-World War II (European) art cinema, including characters who appear somewhat impassive and whose motivations appear unclear. Yet, the contemporary Latin American films differ quite markedly in terms of mode of address. Whereas the European films made the characters' psychic state and affective apprehensions discernable by the spectator in an embodied way (via camerawork or narration—i.e. the plot's distribution of story information), films by Eimbcke, Escalante and others attenuate that assurance of knowability».
- 8 El texto original dice así: «transnational communities of feeling». Podalsky refiere a Arjun Appadurai como fuente de inspiración para esta noción. También resulta interesante en este contexto el concepto de «detached proximity», de Kathleen Newman, en que se basa Podalsky (2016: 246) para explicar cómo una película como Lake Tahoe, que retrata personajes desapegados, logra despertar sentimientos de simpatía en el espectador.
- 9 El texto original dice así: «the waning of affect» (Jameson, 1997: 10).
- 10 El texto original dice así: «a liberation from every other kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling».
- 11 El texto original dice así: «Il ne souhaite plus communiquer, ni échanger, ni se projeter dans le temps, ni

- même participer au présent, il est sans désir, il n'a rien à dire»
- 12 Algunos ejemplos: *Play* fue galardonada en el Montréal World Film Festival (2005) y el IndieLisboa International Independent Film Festival (2006); *Medianeras* ganó dos premios en el Gramado Film Festival en 2011; y *Güeros* se llevó cinco premios Ariel en 2015 y fue mejor primera película en el International Filmfestspiele de Berlín del mismo año.
- 13 Para una crónica detallada de esta huelga, véase Moreno y Amador (1999).
- 14 El texto original dice así: «Si elle suspend le monde de manière provisoire ou durable, la blancheur est aussi une virtualité infinie, elle est une source de renouvellement même si elle est douloureuse pour soi et pour l'entourage. Elle n'est pas le rien, le vide, mais une autre modalité de l'existence tramée dans la discrétion, la lenteur, l'effacement».
- 15 Para análisis detallados de la cuestión de la *flânerie* en *Play*, ver Barraza Toledo (2012), Wright (2013) y Page y Lie (2016).
- 16 En la imagen de apertura de la película *Güeros* se dice: «güero: from *huero* meaning non-fertilised egg / pale, sickly man. 1. With blond hair (golden or yellowish color) 2. With light skin (Short dictionary of Mexicanisms—Academy of the Spanish Language)».
- 17 Término introducido por Laura Marks, quien lo explica así: «Mientras la percepción óptica privilegia el poder representacional de la imagen, la percepción háptica privilegia la presencia material de la imagen. Descansando sobre otras formas de la experiencia sensorial, en primer lugar el tacto y lo kinestético, la visualidad háptica involucra el cuerpo en mayor medida de lo que ocurre en el caso de la visualidad óptica» (Marks, 2000: 163). El texto original dice así: «While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetic, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality».
- 18 El texto original dice así: «creative and ludic participation in an aesthetic of intermediality».

REFERENCIAS

- Barraza Toledo, V. (2012). Play, de Alicia Scherson: la flâneuse, la ciudad y los otros. En B. Llanos, A. M. Goetschel (eds.), Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España (pp. 117-137). Santiago: Cuarto Propio.
- (2015, septiembre). From Sanhattan to Nashvegas: The Aesthetics of Detachment in Alberto Fuguet's Filmmaking. Hispania, 98(3), 442-451. https://doi.org/10. 1353/hpn.2015.0077
- Bordwell, D. (2009). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. En L. Braudy y M. Cohen (eds.), Film Theory and Criticism. Introductory Readings (pp. 649-657). Nueva York: Oxford University Press.
- Cavallo, A., Maza, G. (eds.) (2011). El Novísimo Cine Chileno. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Couret, N. (2018). Enduring Art Cinema. En M. D'Lugo, A. M. López y L. Podalsky (eds.), *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (pp. 235-248). Londres: Routledge.
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Falicov, T. (2016). The «Festival Film». Film Festival Funds as Cultural Intermediaries. En M. De Valck, B. Kredell y S. Loist (eds.), Film Festivals: History, Theory, Method, Practice (pp. 209-229). Londres: Routledge.
- Galt, R., Schoonover, K. (eds.) (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, F. (1997). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press.
- Le Breton, D. (2015). Disparaître de soi. Une tentation contemporaine. Paris: Métailié.
- Marks, L. (2000). The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press.
- Moreno, H., Amador, C. (eds.) (1999). UNAM. La huelga del fin del mundo. Entrevistas y documentos. México: Planeta.
- Muñoz Fernández, H. (2017). Posnarrativo. El cine más allá de la narración. Santander: Shangrila.
- Neale, S. (1981). Art Cinema as Institution. *Screen*, 22(1), 11-40. https://doi.org/10.1093/screen/22.1.11

- Nelson, D. (2017). Tough Enough. Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil. Chicago: University of Chicago Press.
- Page, J. (2016). New Urban and Media Ecologies in Contemporary Buenos Aires. En J. Andersson y L. Webb (eds.), *Global Cinematic Cities. New Landscapes of Film and Music* (pp. 79-94). Londres: Wallflower Press.
- Page, P., Lie, N. (2016). (Re)Writing with the Feet: the Flâneur as Urban Cartographer in Alicia Scherson's Film Play (Chile, 2005). Journal for Latin American Cultural Studies, 25(4), 533-553. https://doi.org/10.1080/135693 25.2016.1229658.
- Podalsky, L. (2011). The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Nueva York: Palgrave-Macmillan.
- (2016). The Aesthetics of Detachment. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 20, 237-254. https://doi. org/10.1353/hcs.2016.0049
- Smith, P. J. (2012). Transnational Cinemas; The Cases of Mexico, Argentina and Brazil. En L. Nagib, C. Perriam y R. Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (pp. 63-76). Londres: I. B. Tauris.
- (2015). Report on Morelia International Film Festival, 17-26 October 2014. Studies in Spanish and Latin American Cinemas, 12(2), 197-207. https://doi.org/10.1386/slac.12.2.197 1
- Wright, S. (2013). Everything to Play for: Renegotiating Chilean Identity in Alicia Scherson's «Play» (2005). En P. Nair y J. D. Gutiérrez-Albilla (eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, Practice and Difference* (pp. 229-240). Manchester: Manchester University Press.

LA ESTÉTICA DEL DESAPEGO EN EL CINE DE FESTIVAL LATINOAMERICANO

Resumen

La transnacionalización acelerada del cine latinoamericano contemporáneo ha provocado la aparición de nuevas categorías analíticas para su estudio. Esta contribución se centra en la llamada «película de festival», y la aborda desde la óptica de sus estilos estéticos. Al introducir la noción de la «estética del desapego», el artículo sintetiza definiciones existentes basadas generalmente en características sueltas, realzando las nuevas economías afectivas que implican para llegar al público internacional. Se discuten tres casos que proyectan la «estética del desapego» sobre contextos urbanos: *Play* (Alicia Scherson, 2004), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2010), y *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2015). Ilustrando una tendencia más amplia en el cine latinoamericano contemporáneo, estas «películas de festival» presentan el desapego como sentimiento típico de la época de la modernidad tardía, trascendiéndolo simultáneamente mediante una estética lúdica y, en parte, antirrealista.

Palabras clave

Película de festival; estética; desapego; Novísimos; minimalismo; transnacionalidad.

Autora

Nadia Lie es catedrática de literatura y cine hispánicos en la Universidad de Lovaina /KU Leuven. Es autora de *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* (2017) y de *Transición y transacción. La revista Casa de las Américas* (1996). Ha coeditado varios volúmenes de literatura comparada, siendo los más recientes *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (2016, con R. Lefere) y *Transnational Memory in the Hispanic World* (2014). Entre 2013 y 2017 dirigió el proyecto internacional TRANSIT, dedicado a la dimensión transnacional en la literatura y el cine hispánicos, con el apoyo del programa FP7 Marie Curie de la Comisión Europea. Contacto: nadia.lie@kuleuven.be.

Referencia de este artículo

Lie, N. (2018). La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, 13-26.

THE AESTHETICS OF DISAFFECTION IN THE LATIN AMERICAN FESTIVAL FILM

Abstract

The increasingly transnational character of contemporary Latin American cinema has led to the emergence of new analytical categories for its study. This article centers on the so-called festival film and argues that more attention should be paid to its aesthetic styles. By proposing the concept of "aesthetics of disaffection", the author summarizes and revises current definitions of the festival film, drawing attention to the affective economies on which festival films rely to reach an international audience. Three films are discussed: *Play* (Alicia Scherson, 2004), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2010), and *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2015). Being representative of a wider tendency in contemporary Latin American cinema, these three films center on "disaffection" as a key feeling of late modernity, while simultaneously transcending this feeling through a playful and partially anti-realist aesthetics.

Key words

Festival film; Aesthetics; Disaffection; Detachment; Novísimos; Minimalism; Transnationalism.

Author

Nadia Lie is a professor of Hispanic literatures and film at the University of Louvain / KU Leuven. She is the author of *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity (2017)* and coeditor of several books, e.g. *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico (2016*, with R. Lefere). Other publications include *Transición y transacción*. *La revista Casa de las Américas (1996)*, and several coedited books, e.g. *Transnational Memory in the Hispanic World (2014)*. From 2013 to 2017 she supervised the international research project TRANSIT, dedicated to the transnational dimension of Hispanic literature and film, with financial support from the FP7 Program Marie Curie of the European Committee. Contact: nadia. lie@kuleuven.be.

Article reference

Lie, N. (2018). The Aesthetics of Disaffection in the Latin American Festival Film. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, 13-26.

Edita / Published by



Licencia / License



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

DANZAS DE LO TRANSNACIONAL: EL CINE MUSICAL DE CARLOS SAURA*

GABRIEL DOMÉNECH GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

Las teorizaciones en torno a una práctica fílmica hispánica que hundiese sus raíces en elementos culturales compartidos han sido moneda corriente en discursos comerciales, políticos o académicos desde la segunda década del siglo XX; en el área de los estudios de comunicación, estas cuestiones alcanzaron un nuevo impulso gracias a la reciente irrupción de los conceptos de «transnacionalidad» y «globalización». Sin embargo, a pesar de la abundante bibliografía en torno a la cuestión, no parece que se hayan podido apuntar denominadores comunes suficientemente válidos como para trazar un mapa totalizador de una zona geopolítica tan heterogénea como Hispanoamérica —o Iberoamérica. si incluimos las zonas lusófonas¹—. La variedad de intercambios culturales y prácticas industriales impuestas por las redes internacionales, así como por la tecnología digital, promueven un abanico de posibilidades estéticas y discursivas que parecen rehuir las taxonomías unívocas, y en cambio permiten acercamientos que dejen constancia de la ductilidad tanto de la noción de cine transnacional como de los diferentes modos a ella asociados. Es así como textos hoy considerados canónicos, caso de *On the Plurality of Cinematic Transnationalism* de Mette Hjort (2010: 12-33), inciden en la necesidad de cartografiar el mapa de «lo transnacional» según un compendio de modalidades narrativas, de producción, distribución o recepción que buscan hacer justicia a una realidad, la del panorama cada vez más interconectado e internacionalizado de la práctica cinematográfica, que posee múltiples facetas e implicaciones, a veces contradictorias.

En una contribución al volumen *Theorizing World Cinema*, Paul Julian Smith (2012) apunta en esta dirección al proponer una clasificación de las formas en que el cine transnacional se conjuga en el espacio latinoamericano. Smith ofrece tres posibles modelos: el film de género, el film de festival y el film de prestigio, de los cuales nos interesan los dos primeros. «El cine de género, aparentemente internacional, puede explotar subtextos transnacionales [referencias culturales compartidas en el ámbito latinoamericano] que permanecerían más o menos ocultos para audiencias extranjeras; por otro lado, las películas de festival (usualmente conocidas como largometrajes de arte, de autor o es-

LA ASIMILACIÓN DEL «CINE DE AUTOR» DENTRO DEL CONJUNTO DE «PELÍCULAS DE FESTIVAL» SUBRAYA QUE EL AUTOR DESEMPEÑA UN ROL EN UN SISTEMA DE CIRCULACIÓN CUYA PUNTA DE LANZA SON LOS CERTÁMENES INTERNACIONALES DE CINE

pecializados), que son consideradas personales y locales, pueden a su vez resultar más transnacionales que los films de género tanto en producción como en estética» (Smith, 2012: 72).

El texto de Smith, aun estudiando las películas en un amplio contexto que evoca avatares de producción, distribución y recepción, indica aspectos estéticos que conectan a los films susceptibles de pertenecer a cada categoría. La asimilación del «cine de autor» dentro del conjunto de «películas de festival» subraya que, además de entenderse como instancia creativa que deja su huella en la producción cinematográfica, el autor desempeña un rol en un sistema de circulación cuya punta de lanza son los certámenes internacionales de cine. Expresándolo con las palabras de Linda Haverty-Rugg, se hace necesario poner en relación al autor cinematográfico con el contexto global en tanto que aquel es «por definición, un cineasta de alcance internacional que es conceptuado, paradójicamente, como representativo de una cultura nacional al tiempo que supera los confines de dicha cultura nacional» (Haverty-Rugg, 2005: 221). La misma noción de autor cinematográfico implica una serie de pautas más o menos fijas de recepción, a las que los propios cineastas suelen atenerse; una de esas pautas es la equivalencia entre una figura creadora y su país de origen —lo que no impediría, en todo caso, la conexión por parte de cualquier espectador con la película en cuestión, en virtud de una «asimilación receptora» (Haverty-Rugg, 2005: 221) que soslayaría los rasgos de otredad para establecer una conexión directa entre creadores y público-; en el caso español, cineastas como

Luis Buñuel, Pedro Almodóvar o Carlos Saura son percibidos, al menos en el circuito de festivales y de la cinefilia especializada, como metonimias artísticas de «lo hispano».

Conceptuando al autor como instancia transnacional, podemos acercarnos a la práctica fílmica de un cineasta como Carlos Saura, que en su última etapa creativa ha primado la realización de películas que, registrando las muestras y vestigios de músicas asociadas al espacio ibérico y latinoamericano, crean una particular formulación del género musical, en la que se combinan resabios documentales, que inciden en la autenticidad de las performances representadas, con un fuerte empuje esteticista, que subraya lo construido y artificial de dichas representaciones. Conceptuaremos el muy homogéneo estilísticamente corpus musical sauriano en los términos propuestos más arriba, como un «cine de festival» que declina en registros fuertemente autorales y potencialmente globalizadores lo que antes caía dentro del «cine de género» de vocación más comercial o, si se quiere, popular²; al tiempo, intentaremos hacer justicia a la última etapa de uno de los cineastas más importantes del panorama hispano, que en esta ocasión está llevando a inusitados niveles de sofisticación una serie de reflexiones sobre los mitos e imágenes ligados a las tradiciones populares, así como sobre su propio periplo fílmico.

EL CINE MUSICAL DE SAURA: DE LO NACIONAL A LO TRANSNACIONAL

Conviene, en primer lugar, detenernos en la definición del corpus de estudio y en su situación dentro de la trayectoria del director aragonés. Por el momento, su filmografía estrictamente musical constaría de trece películas³ que abarcan distintos imaginarios del ámbito iberoamericano. Entendemos que estos films son musicales en tanto que sus tramas se vuelcan en la representación de diversas modalidades —instrumentales, vocales o dancísticas— y variantes de un género, estilo o tradición musical, ya sea ópera, flamenco o jota.



Flamenco, flamenco (2010)

Aun cuando la música ocupa un lugar privilegiado en la poética sauriana —véanse Sánchez-Vidal (1988: 147-148, 158, 164) y Bloch-Robin (2011)—, es en este ciclo donde la relación entre esta y el discurso audiovisual es más fructífera. Su uso no supone un apoyo o complemento a una trama o discurso principal, sino que la representación de esa música y de los imaginarios a ella asociados son inherentes a la génesis de cada film.

Aunque las cinco primeras películas del corpus —la llamada trilogía flamenca, realizada en los años ochenta en colaboración con el bailarín Antonio Gades y el productor Emiliano Piedra; Sevillanas (1992) y Flamenco (1995), producidas ambas por Juan Lebrón— se centraron en géneros populares fuertemente tipificados como españoles, las siguientes realizaciones usaron los mismos moldes con que se trataron estas músicas para abordar manifestaciones pertenecientes a contextos geográficos muy distintos: tango, fado, folclore septentrional argentino o jota. Pascale Thibaudeau (2007) ha definido los musicales de Saura como un repertorio cinematográfico en constante actualización del patrimonio musical de un(os) determinado(s) territorio(s). Cada palo, canción o intérprete incluido en los films de Saura pasa a formar parte de un heterogéneo canon donde, a través de un trabajo estético que desgranaremos en el siguiente apartado, se hermanan estilos y tendencias muy diversos. Nos encontramos, por tanto, ante el paulatino dibujo de un mapa fílmico basado en lo que se ha denominado «transnacionalismo afín» (Hjort, 2010: 17-18), que recoge expresiones, ya erigidas en arquetípicas, de los miembros de una imaginada comunidad cultural para construir un mosaico de referencias compartidas que rebasa ampliamente los confines de lo nacional. Dicho modelo de transnacionalismo adoptaría aquí las formas, según sugieren Robin Lefere (2012: 211) y David Asenjo Conde (2013: 181-215), de una reflexión de tintes transiberistas.

El casting, a lo largo del ciclo, de figuras de renombre global como Camarón de la Isla, Paco de Lucía, Julio Bocca, Sara Baras, Mariza, Caetano Veloso o Chico Buarque, y la alusión a grandes artistas del pasado, como Imperio Argentina, Amália Rodrigues o Tita Merello, refuerza la estrategia de construir un elenco que asegure tanto la excelencia de las performances musicales como la buena acogida internacional entre «un público interesado en la música y su relación con las artes escénicas, además [de entre] el público propio del cine musical y del cine latino» (Díaz López, 2015: 272). Puede resultar paradójico, entonces, que el cine musical sauriano no conozca una fuerte vida comercial ni concite el entusiasmo de la crítica en mercados nacionales —

EL CINE MUSICAL DE CARLOS SAURA POSEE, A PESAR DE SU DESARROLLO A LO LARGO DE VARIAS DÉCADAS, UNA SORPRENDENTE UNIDAD TEMÁTICA Y DE ESTILO

por ejemplo, España—, aunque sus películas sean bien recibidas en certámenes internacionales.

Ello puede explicarse en buena medida por la propia trayectoria de Saura desde el inicio de los años ochenta, cuando realiza la trilogía flamenca. Como demuestran los tempranos estudios de Manuel Palacio y Agustín Sánchez Vidal (1983 y 1986 respectivamente), el trabajo de Saura sufrió un fuerte desprestigio en España desde el final de la Transición, cuando los públicos —tanto audiencia como sobre todo la crítica especializada— que tradicionalmente habían apoyado su cine por identificarlo con la resistencia al franquismo, comenzaron a darle de lado, puesto que «la plusvalía que se añadía a un producto por el hecho de su oposición al Régimen ha[bía] desaparecido» (Palacio, 1983: 58). Esto se vio acompañado, no obstante, de un creciente éxito internacional: no solo sus films se estrenaban en festivales como Cannes. Venecia. Montreal. Karlovy Vary o Río de Janeiro, sino que el British Film Institute o la Academia de Hollywood le brindaron sendos homenajes en el verano de 1986 (Sánchez Vidal, 1986: 379). La imagen poco relevante de Saura en ámbitos nacionales — nuevamente en España, a pesar de esporádicos éxitos de crítica y público, como Carmen (1983), algunos de sus films cosecharon legendarios batacazos, véase El Dorado (1988) parece compensarse con su prestigio en el circuito de festivales internacionales —los films musicales suelen tener premières en Toronto, caso de Fados (2007) e Io, don Giovanni (2009), o el Latin Beat Film Festival de Japón en el caso de Flamenco, Flamenco (2010). Por todo lo anterior, nos parece congruente hablar de este corpus como un cine, por circulación y recepción, prioritariamente «de festival».

Lo último que destacaremos es cómo los musicales saurianos vuelven sobre temas y motivos formales de su cine anterior desde una nueva perspectiva. Para abordarlos, nos basaremos en el análisis propuesto por Marvin D'Lugo en su monografía The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing (1991). D'Lugo destaca la fijación del director, a lo largo de su carrera, por señalar y cuestionar los marcos conceptuales desde los que se perciben la sociedad y la cultura que nos circundan; a través de personajes que, desde una posición distanciada, miran y participan en las tradiciones, clichés y mitos asociados a sus vidas, estos se revelan como meras convenciones que promueven significados para la experiencia individual y colectiva. Esta fijación, junto con otras recurrencias a ella ligadas -como la exploración del artificio en el medio fílmico (véase Sánchez Vidal, 1988: 69)-, se manifiesta con singular intensidad en el corpus musical del director, del que a continuación pasamos a describir los tres rasgos estéticos en los que creemos puede condensarse y que colaboran en la transnacionalidad del conjunto.

DESPOJAMIENTO, REITERACIÓN, REFLEXIVIDAD

El cine musical de Carlos Saura posee, a pesar de su desarrollo a lo largo de varias décadas, una sorprendente unidad temática y de estilo. Sus principales características estéticas pueden agruparse, desde nuestro punto de vista, en tres conceptos, que aparecen fuertemente interrelacionados en la práctica fílmica sauriana.

1. Despojamiento

En primer lugar, el cine musical de Saura se define por la abstracción de sus elementos narrativos y escenográficos. Si en algunos de los títulos del corpus el argumento es mínimo, siempre tomado de narraciones canónicas —la tragedia lorquiana, la Carmen de Merimée, el mito de Salomé, etc.— en las que suele quedar descartado un «efecto sorpre-

sa dramático», en la mayoría se reduce a una sucesión de números musicales carente de hilo narrativo convencional⁴.

La desnudez argumental halla su correlato en una puesta en escena que sitúa a cantantes, artistas y bailarines en escenarios despojados, esencializados y cerrados en sí mismos, sin apenas referencias a un contexto naturalista. Dichos lugares, poblados de focos, paneles, pantallas y espejos, pueden equivaler hasta cierto punto a un lugar de ensayos donde se practica una «función por hacer»⁵. Esto origina, por un lado, una mayor concentración de recursos y

motivos visuales que se repetirán de forma obsesiva a lo largo de este ciclo y, por otro, una reducción del trabajo de los artistas participantes a su faceta más depurada. Se trata de un proceso de sustracción, en torno a diferentes manifestaciones de tradición musical, de todo aquello que no corresponda con una idea de «arte puro», de manifestación estética captada en el esplendor de su desenvolverse. Para ello, se despoja a dichas manifestaciones de los contextos sociales e históricos donde nacieron y se desarrollaron, a los que solo se aludirá tangencialmente. Los propios films se encargan de subrayar visualmente esta idea de espacio cerrado en sí mismo, de universo solo permeable a la escenificación de un arte sin aditivos: El amor brujo (1986) se abre con la imagen de la puerta de un hangar cerrándose lentamente, dejando paso la luz exterior a la iluminación artificial de arcos y focos que se reparten por un nada disimulado plató; los cierres de Sevillanas, Flamenco o Zonda, folclore argentino (2015) muestran, mientras se sigue desarrollando un número de danza coral que la cámara recoge en un plano cada vez más elevado, el espacio escénico, conformado por paneles lumínicos, espejos deformados o ventanales que dejan pasar la luz del día.

La renuncia a situar músicas e intérpretes en un espacio-tiempo reconocible diferencia los mu-



Interpretación de la Jota de Tárrega en Jota (2016)

sicales saurianos de muestras pasadas o coetáneas. Si comparamos Flamenco (1995) con la anterior y también muy exitosa en el circuito internacional Duende y misterio del flamenco (Edgar Neville, 1952), es notable cómo la insistencia de Neville en situar cada uno de los palos y variantes de la música flamenca en contextos tan concretos como espectaculares —el martinete final delante del Tajo de Ronda— contrasta con el desinterés de Saura en ubicar las mismas manifestaciones en unas coordenadas específicas⁶. Frente a los estereotipos de un cine surgido al calor de las políticas de representación del franquismo, y de otras estéticas de resistencia que reivindicaban una aproximación más verista al mundo del flamenco⁷ (Gómez González, 2002: 91-101), los primeros musicales saurianos parecen abogar por un acercamiento más esteticista, de corte más experimental, próximo a los intentos de maridar vanguardia y cultura popular por parte de la Generación del 27, o al espíritu de films como Embrujo (Carlos Serrano de Osma, 1947), en los que la performance flamenca se sometía a procesos de «extrañamiento». Ángel Custodio Gómez González (2002) evidenció cómo la filmografía musical de Saura, hasta Salomé (2002), proponía una reformulación del estereotipo flamenco a través del limado de gran parte de los significantes ligados a la tradición flamenca y



Retrato de Sonia Klamery (echada) (1913) de Hermenegildo Anglada Camarasa

de su hibridación con otras manifestaciones musicales contemporáneas —en *Flamenco* conviven modalidades canónicas con otras consideradas «bastardas», los cantes tradicionales de las hermanas Utrera con las incursiones *pop* de Ketama.

Saura desarrolla una estética de la alusión (Jullier, 1997) en la que no importan tanto los referentes de unas imágenes ligadas al arquetipo nacional como la recreación de dichas imágenes y el diálogo e hibridación entre ellas. No se nos ocurre mejor forma de ilustrarlo que el comienzo de Flamenco, Flamenco, articulado mediante un largo movimiento de grúa que recorre nuevamente una nave vacía, solo poblada por paneles que alojan las reproducciones en gran tamaño de icónicas tablas de Gustave Doré, Ignacio Zuloaga o Julio Romero de Torres, y entre las cuales la cámara comenzará a pasearse. Desfilan ante nuestros ojos obras pertenecientes a diferentes épocas y contextos artísticos: el costumbrismo romántico de Doré, el realismo noventayochista de Zuloaga, el modernismo de Hermenegildo Anglada Camarasa, el art déco de Rafael de Penagos o el costumbrismo simbolista de Romero de Torres. Todas ellas, eso sí, aluden sin excepción, y aunque sea de forma tangencial —como el *Retrato de Sonia Klamery (echada)*, de 1913, donde la modelo posa con un mantón de Manila—, a todo un imaginario de España en general, y de la cultura flamenca en particular, que nos es presentado como tal⁸. Saura hace uso de imágenes, en su sentido material y simbólico, no para explicar sus orígenes y desarrollo histórico, social o cultural, sino para convertirlas en objetos de pleno goce estético.

El método alusivo puede extenderse no solo al uso de decorados de raigambre teatral, de iluminación que remite a diversos momentos del día o de carteles, fotografías y proyecciones que retratan hitos culturales asociados al «pasado glorioso» de manifestaciones artísticas; también a la mecánica propia de la danza, en la que los cuerpos, las posiciones y actitudes de los bailarines construyen narraciones, estados de ánimo o sensaciones.

La reformulación de arquetipos culturales sistematizada mediante la sustracción estetizante y el juego con las imágenes se ha extendido a otras formas musicales del espectro iberoamericano, siguiendo las mismas pautas formales o prolongando su alcance, sistematizándose y enriqueciéndose con la introducción de nuevas técnicas escenográficas y de filmación.

2. Reiteración

El corpus musical de Saura no sorprende solo por su combinación de procesos de abstracción y esteticismo, sino por cómo estos se reiteran película tras película. Nos encontramos ante un rotundo modelo serial perfeccionado a lo largo de años, y con el cual Saura revisita los mismos modelos narrativos y formales una y otra vez. Aunque supondría una disquisición de enorme interés, aparcaremos momentáneamente la definición de los musicales saurianos como representantes preclaros de lo que teóricos como Omar Calabrese han denominado la estética de la repetición o de la serialidad. No obstante, consideramos que su adscripción a estas etiquetas debería profundizarse en aras de identificar una veta, tanto productiva como artística, de

enorme pujanza en los circuitos de cine especializado, que podríamos llamar «serialidad de autor», y a la que figuras como Hong Sang-soo o Matías Piñeiro darían carta de naturaleza. Centrémonos pues en el funcionamiento de la repetición, o de un modelo de tema y variaciones, que los musicales saurianos ponen en práctica.

Dejando a un lado lo que Calabrese describe como modos repetitivos en la producción y en el consumo⁹ (1999: 45-46), focalizaremos el análisis en una(s) de la(s) secuencia(s)-módulo más representativas del ciclo. La matriz o invariante de todas ellas reside en el homenaje a una gran figura artística relacionada con la tradición musical correspondiente, ya sean Atahualpa Yupangui o Mercedes Sosa en el ámbito del folclore argentino, o José Antonio Labordeta e Imperio Argentina en el de la jota aragonesa. La sistemática de los homenajes parte del esquema de mostrar fotografías o grabaciones ampliadas en una pantalla gigante de los artistas en cuestión ante un público que las contempla atentamente. Se dan pocas variables en este modelo. A veces, no existen espectadores en absoluto, como en el homenaje a Pedro Azorín -se entiende que los espectadores somos nosotros—. En ocasiones, basta con introducir en la banda sonora una grabación de uno de los temas populares del intérprete mientras otras imágenes,

que aluden al contenido de la canción, desfilan en una pantalla grande, como es el caso del homenaje a Labordeta en Jota (2016), donde una clase formada por alumnos de educación básica ven transformada la pizarra en un lienzo blanco donde se proyecta metraje de archivo de la Guerra Civil Española al tiempo que suena Rosa Rosae, pieza autobiográfica del cantautor aragonés¹⁰. El espacio -más aludido que fielmente recreado- de un aula también aparecía en el homenaje a Mercedes Sosa en Zonda, folclore argentino, donde los niños estudiantes realizan una pequeña percusión que acompaña a las imágenes de la cantautora interpretando su Todo cambia. Con todo, el esquema fundamental de un grupo mirando y comparándose con los restos icónicos de «hitos» del pasado se mantiene en todos los casos. La insistencia con que estos homenajes se presentan de esa determinada manera empuja a trazar relaciones entre películas, músicas, artistas y contextos diferentes.

También conviene subrayar cómo los aparejos escenográficos de estas secuencias, las pantallas de proyección, cumplen una función análoga a la de los paneles translúcidos o los espejos, en el sentido de que replican, al tiempo que abstraen, las efigies de los artistas e intérpretes que cada film convoca. Las imágenes de bailarines, confrontadas ante espejos que multiplican sus reflejos o

Secuencia dedicada a José Antonio Labordeta en Jota (2016)



SE TRATA DE CONSOLIDAR LOS IMAGINARIOS DEL FLAMENCO, EL TANGO O EL FADO DESDE UN PUNTO DE VISTA PURAMENTE ICONOGRÁFICO

de paneles que siluetean su figura, no forman ya parte de una mera representación realista en la que se pretenda dar meticulosa cuenta de un número musical; por el contrario, afianzan el estatuto de estas películas como juegos iconográficos, como creaciones insertas en un espacio artístico cerrado y autorreferencial, aunque se base en tradiciones e imágenes muy reconocibles. Se trata de consolidar los imaginarios del flamenco, el tango o el fado desde un punto de vista puramente iconográfico: «Tanto el flamenco como el baile contemporáneo o el fado [u otras manifestaciones culturales] están separados de su entorno y desplazados al espacio nuevo que les ofrece la película» (Thibaudeau, 2013: 233). Las imágenes arquetípicas pierden su naturaleza primera a base de su constante reproducirse, ya sea de film en film, ya sea por los dispositivos técnicos y escenográficos utilizados en cada secuencia aislada. Con el advenimiento de sofisticadas tecnologías digitales, películas como Iberia (2005) o Jota han redoblado su apuesta por la multiplicación de estampas e iconos: en esta última. durante una ver-

sión con músicos y bailarines de la clásica Jota de Tárrega, vemos cómo una pantalla replica las imágenes moduladas digitalmente de los intérpretes al tiempo que sus sombras y reflejos inciden sobre el suelo y la misma pantalla. La quietud de los músicos y el movimiento de las bailarinas, sumadas a la conjunción entre sus cuerpos, sombras y retroproyecciones, añaden complejos efectos de contraste a esta secuencia, en que las figuras registradas se subdividen

y proliferan, al modo de las cronofotografías de Muybridge, aun cuando los tiros de cámara son largos y tienden a la frontalidad. Las diversas innovaciones incluidas en estos musicales, por tanto, prolongan o profundizan en presupuestos estéticos que encontramos en muestras anteriores; se añaden, pues, a una línea formal que busca renovarse sin traicionar su molde básico.

La repetición, la duplicación y lo serial aparecen en distintas modalidades —auto-citas, pastiches, escenografías e imágenes simétricas, etc.en todos los niveles de los musicales saurianos -narrativo, formal, icónico- y refuerzan la idea de esencialidad y abstracción del conjunto. A su vez, la tendencia a trabajar con unos mínimos elementos de base parece conllevar su obsesiva combinación v reformulación: «el amor hacia la variación regulada y hacia el ritmo confluye en el virtuosismo, carácter cada vez más requerido en el espectáculo y hoy actualizado mediante el uso de una tecnología cada vez más sofisticada» (Calabrese, 1999: 62). Efectivamente, el virtuosismo técnico y estético se evidencia en los musicales de Saura, como puede comprobarse en los elaborados planos secuencia que, respectivamente, abren y cierran Iberia y Fados; planos que de nuevo guardan entre sí importantes concomitancias iconográficas y estructurales, caso del desvelamiento del propio dispositivo de filmación, la cámara.

Secuencia dedicada a Imperio Argentina en Jota (2016)





Imágenes de Goya en Burdeos (1998) convocadas en Jota (2016)

La puesta en evidencia de los mecanismos de la representación nos lleva a la tercera pata de la estética de los musicales saurianos, que se complementa con las dos anteriores.

3. Reflexividad

Marvin D'Lugo, en su estudio de 1991, aplicaba su idea de «participación distanciada» a la trilogía flamenca de los años ochenta, situando el nudo de su análisis en la figura del perfomer, esto es, del bailarín que interpreta «el papel de personajes ficticios que son conducidos inevitablemente a escenarios fatalistas: individuos cuva identidad como bailarines es en sí misma el resultado de una sumisión deseada hacia un conjunto de mitologías artísticas y sociales; finalmente, la figura del español como un artista que ejecuta un ethos cultural a cuya propia identidad está irremisiblemente abocado» (D'Lugo, 1991: 193). El uso ya aludido a los espejos encuentra aquí una interesante formulación, ya que no duplican meramente las imágenes de los bailarines, sino que funcionan como instancias con las que ellos mismos se confrontan: en función de su reflejo, ellos ejecutarán su danza. El espejo se revela así como una suerte de metáfora de las convenciones a las que los artistas se adaptan a la hora de re-presentar una tradición, flamenca en el caso de la trilogía con Gades.

El modelo propuesto por D'Lugo encaja con el resto del cine musical sauriano. A lo largo de este ciclo, se han ido acentuando estas características de «participación distanciada», mediante las cuales un grupo de artistas encarna conscientemente un rol, oscilando entre la interpretación fiel y distanciada de una tradición cultural ya asentada. La figura del espejo permite al director hermanar repetición y reflexión: todas las películas del ciclo son «espejos», nuevas representaciones de una tradición ya dada, con sus convenciones y clichés, que quedarán reflejados pero al tiempo señalados como tales. Su constante reproposición a partir de las combinaciones de mínimos elementos evidencia la artificialidad de la propia representación. La reiteración queda así justificada en función del impulso reflexivo, metarreferencial, que recorre el musical sauriano.

Volviendo a las secuencias-homenaje, encontramos significativas muestras de lo expuesto en Jota, en el tributo a Imperio Argentina, protagonista del exitoso musical regionalista Nobleza baturra (Florián Rey, 1935). Saura escenifica la proyección de un fragmento del film, que contemplan varios espectadores como si asistiesen a una clase magistral sobre danza tradicional. Mientras presenciamos una escena donde la actriz y su partenaire masculino bailan una típica jota, la profesora al cargo dice a sus pupilos: «¿Sabéis una diferencia entre el baile de antes y el de ahora? Antes, el baile de la jota era un cortejo. En una sociedad con menos libertad, donde el hombre y la mujer no se podían tocar en público, el baile les servía para aproximarse, y había mucha más complicidad. Ahora ha cambiado porque ya no es necesario cortejar bailando. Ahora los bailadores se separan mucho más y bailan como si sus movimientos se reflejaran en un espejo».

La secuencia marca las distancias entre dos visiones muy distintas del baile: su función tradicional, sociológica, y su situación en la actualidad, como vestigio cultural rescatado y configurado dentro de una nueva sensibilidad, más académica si se quiere, pero también más autoconsciente. La escenificación de este hiato cultural mediante una proyección comentada nos remite a la fijación autoral sauriana de la que hablamos más arriba y también subraya el papel del cine como mediador en esta cuestión: los espectadores miran una pantalla donde desfilan las imágenes de Imperio Argentina, símbolo de la tradición; es ante estas imágenes que emerge el discurso diferencial.

En otro fragmento de *Jota* se tributa homenaje a Pedro Azorín, histórico representante de la jota aragonesa, pero también al actor Paco Rabal, mediante la proyección de una obra no musical del propio Saura, *Goya en Burdeos* (1998). La secuencia elegida muestra al pintor aragonés reunido con otros liberales españoles exiliados en Francia en una hostería, donde asisten durante la sobremesa a una improvisada danza joteña, ejecutada por Pedro Azorín. Tras el alegre baile, el melancólico Goya

al que da vida Rabal se arranca a marcarse unos pasos de la danza típica de su tierra. El homenaje, esta vez, se escenifica de forma radicalmente despojada: la cámara de Saura enfoca con un progresivo zoom in las dos pantallas donde se proyecta la escena descrita, hasta quedarse encuadrando solo una de las telas, dejando algo de aire por debajo, de modo que los reflejos de las imágenes sobre el parqué del escenario hagan visible que estamos ante una proyección. Encontramos aquí varios elementos que tener en cuenta. Otra vez el rescate de un objeto cultural pasado se presenta bajo el signo de la consciencia del artificio. Sin embargo, ahora dicho objeto no es solo el universo de la jota, sino la propia obra de Saura. Al elegir una secuencia de su filmografía, el cineasta parece reconducir el discurso hacia un examen de su propio papel como «intérprete» de un conjunto de tradiciones culturales asociadas a «lo hispano». En este caso, la jota, pero también las figuras de Rabal y de uno de los artistas más conocidos a nivel global, Francisco de Goya¹¹.

CONCLUSIONES

Hasta aquí, hemos intentado demostrar cómo los musicales de Saura construven un modelo transnacional en varios niveles: en el estatus internacional de su director, en su adscripción temática a músicas, figuras y mitos de un supuesto espacio iberoamericano común, en su circulación en certámenes internacionales; pero, sobre todo, en las formas estéticas que ponen en juego. El examen de las mismas -que, obvia decirlo, encajan con los teorizados modos estéticos de la posmodernidad— no debe servir para delinear una poética autosuficiente, sino para relacionarla con el contexto circundante. Las tres características estéticas de los musicales saurianos ofrecen una clave de lectura de diferentes manifestaciones y mitos culturales que, al soslayar muchos aspectos a ellos asociados, hacen a sus objetos de representación más accesibles, al menos en los circuitos internacionales de cine especializado. El cineasta-autor se erige en mediador entre el público LAS MANIFESTACIONES POPULARES REPARTIDAS POR LA GEOGRAFÍA IBEROAMERICANA SE EQUIPARAN EN LA PLASMACIÓN CINEMATOGRÁFICA SAURIANA, SIEMPRE MEDIANTE PROCESOS SUSTRACTIVOS, SERIALES Y REFLEXIVOS

y una serie de fenómenos culturales que quedan igualados por su mirada, por su peculiar tratamiento estético. Volvamos un momento a Calabrese y a una de las fórmulas que proponía para identificar la estética de la repetición entre varios textos (1999: 47): la identidad de varios diversos; desde el punto de vista de la representación, las manifestaciones populares repartidas por la geografía iberoamericana se equiparan en la plasmación cinematográfica sauriana, siempre mediante procesos sustractivos, seriales y reflexivos. La repetición de patrones estilísticos y el insistente impulso metarreferencial, actúan como obstinadas marcas, señas de atención de la principal instancia enunciativa que preside el conjunto: Carlos Saura, que pasa de ser embajador cultural de «lo español» para postularse, con estas películas, como «representante» de una supuesta comunidad cultural transnacional.

La apuesta del cineasta aragonés no es única en el panorama del cine de autor. Directores como Fernando Trueba han trabajado sobre la dimensión internacional alcanzada por formas musicales del espectro latinoamericano y sus hibridaciones con el jazz en documentales como Calle 54 (2000), que en buena parte de su metraje reincide en la estrategia de centrarse en las performances de los músicos, resaltando a la vez la autenticidad de sus interpretaciones y el artificio inherente a sus representaciones. Pero quizás el caso más interesante sea el del cineasta argentino Leonardo Favio —exitoso cantautor también—, que para la que fue su última película decidió rescatar el argumento de una de sus cintas

más célebres, El romance del Aniceto y la Francisca (1966), escueto relato de corte realista y ambiente popular, y crear una versión en forma de musical, con abundantes números de ballet y tango. La película fue enteramente rodada en estudio y posee una puesta en escena de marcado corte teatral que evidencia el artificio detrás de la propia historia al tiempo que subraya sus pronunciados rasgos estetizantes.

El retorno a figuras arquetípicas de imaginarios nacionales o regionales, sean argumentos, músicas, intérpretes o los propios cineastas —Saura o Favio- erigidos en embajadores de una idiosincrasia territorial, parece una tendencia muy presente en el coloquialmente llamado «musical de prestigio», que suele reciclar fenómenos musicales en aras de una recepción «legitimada artísticamente» — véanse documentales como Buena Vista Social Club (Wim Wenders, 1999) o la serie cinematográfica Martin Scorsese Presents the Blues (2003)—. Sin embargo, por mucho que la reformulación de imaginarios ya asentados haga pensar en la pérdida de supuestas esencias culturales, lo cierto es que lo anterior más bien apunta a, como reflexionaba Fredric Jameson, su «sustitución bien por una producción comercial centralizada para la exportación mundial, bien por sus propias imágenes neotradicionales producidas en masa» (Jameson, 1995: 24). Lo local, en resumen, continúa ejerciendo un notable poder a la hora de articular una marca distintiva para ciertos productos en los espacios de circulación transnacionales, incluso en los considerados más ajenos a las lógicas del mercado globalizado, como los circuitos del cine autoral.

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 y se ha realizado en el ámbito y con la ayuda del proyecto "Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global", Ministerio de Econo-

- mía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación CSO2016-78354-P.
- 1 A pesar de la problemática que conlleva el uso de los términos, hemos optado, en aras de la claridad, por referirnos a Iberoamérica como el conjunto formado por los estados de la Península Ibérica y América Latina —o Latinoamérica: los estados americanos cuyas lenguas oficiales provienen del latín—. Los musicales de Saura se mueven temáticamente en el espacio iberoamericano y promoverían, a nuestro parecer, un discurso transiberista, de proyección histórica y cultural de la Península Ibérica en los pueblos de ultramar —el concepto es de José Saramago (1990: 5-9)—.
- 2 Sobre el rol de la cultura popular —con la música y el cine como principales estandartes— en la construcción de un imaginario nacional español, véase Alonso, Arce et alii (2010). Para analizar el papel que el cine musical ha jugado en la difusión de imaginarios culturales latinoamericanos, véase D'Lugo (2010: 160-186).
- 3 Dichas películas serían Bodas de sangre (1981), Carmen (1983), El amor brujo (1986), Sevillanas (1992), Flamenco (1995), Tango (1998), Salomé (2002), Iberia (2005), Fados (2007), Io, don Giovanni (2009), Flamenco, Flamenco (2010), Zonda, folclore argentino (2015) y Jota (2016). Hacemos notar que incluso Io, don Giovanni, a pesar de su ambientación en la Europa neoclásica, no deja de ser un ensayo en torno a uno de los mitos españoles por antonomasia: Don Juan.
- 4 Esta tendencia se inauguró con *Sevillanas*. Pascale Thibaudeau apunta que, aunque en películas como «*Flamenco* y *Flamenco*, *Flamenco* Carlos Saura y el director de fotografía, Vittorio Storaro, se han esforzado en construir un hilo conductor basado en la temporalidad y la luz (paso del día a la noche y luego a la aurora [...]), esta progresión es de índole estructural y simbólica, no narrativa» (2013: 232).
- 5 Esto es particularmente visible en *Bodas de sangre*, *Carmen*, *Tango* o *Salomé*, donde las actuaciones musicales están enmarcadas dentro de la narración de los ensayos que ponen en pie una obra o espectáculo.
- 6 Lo cual no quiere decir que las informaciones sobre las manifestaciones registradas desaparezcan por entero. Las didascalias introductorias, ya sean mediante títulos

- sobreimpresos Zonda, folclore argentino o Jota— o mediante un comentario over comienzo de Flamenco— están presentes en varios títulos del ciclo. Asimismo, otros elementos contextualizadores, como vestimentas típicas o figuras de atrezzo las prototípicas sillas en las actuaciones flamencas pueden aparecer. No obstante, estos están muy mitigados, y no interfieren apenas en la propuesta estética de la que hacen gala los films.
- 7 De las que el film de Neville podría ser antecedente, pero que estarían representadas por títulos como Los *Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963), *La Carmen* (Julio Diamante, 1975) o el documental televisivo *Rito y geografía del cante* (1971-1974).
- Entre la variedad de imágenes, en esta secuencia destacan las que representan a la mitologizada mujer española. Así, una de las tablas más destacadas del conjunto es una ilustración de Doré para una edición de Carmen de Merimée. Y no es casualidad que la mayoría del conjunto corresponda a Julio Romero de Torres, que consagró su obra al cultivo de un particular costumbrismo teñido de trascendencia, en el cual las iconografías raciales femeninas ostentaban un papel fundamental. La relevancia de Romero de Torres en la articulación de una iconografía «flamenca» se reconoce incluso en manifestaciones tan populares como el pasodoble La morena de mi copla (1939) de Villegas Cernuda y Castellano Gómez: «Julio Romero de Torres / pintó a la mujer morena / [...] Morena, / la de los rojos claveles, / la de la reja floría / la reina de las mujeres. / Morena, / la del bordao mantón. / La de la alegre guitarra, / la del clavel español». También la propia carrera de Saura ha abundado en la obsesión por el mito de la mujer española, como resulta evidente en Carmen, cuyo arquetipo de mujer fatal halla eco en Salomé, donde el mito bíblico y la reformulación de Oscar Wilde dialogan con los estereotipos flamencos.
- Modos que aquí podrían aplicarse si tenemos en cuenta, primero, que los procesos de producción de estas películas siguen un modelo bastante estandarizado —con parecidos canales de financiación, mediante una serie de instituciones gubernamentales, regionales, nacionales o transnacionales, como el ICAA en España, MiBAC en Italia, el INCAA argentino, o Eurimages e Ibermedia en Europa e Iberoamérica, que

- apoyan cada película según la tradición musical que esta retrate, y con un equipo técnico y artístico donde suelen repetirse nombres, caso de Roque Baños como encargado de la banda sonora y arreglos musicales, José Luis López Linares o Vittorio Storaro como responsables de la fotografía o Carlos Saura Medrano como ayudante de dirección— y, segundo, que su exhibición primordial en circuitos especializados apunta a un rango de público muy determinado.
- 10 La importancia de la Guerra Civil Española en la obra de Saura está fuera de duda: de las alusiones más o menos veladas de *La caza* (1965) o *El jardín de las delicias* (1970) se pasa al tratamiento directo en ¡Ay, Carmela! (1990) o en la secuencia final de Buñuel y la mesa del rey Salomón (2001), donde también vemos material de archivo del conflicto, que aparece reflejado en la mágica mesa del título, la cual, significativamente, es denominada «el espejo de las generaciones».
- 11 La pintura de Goya, en concreto la serie *Los desastres de la guerra* (1810-1815), servirá como inspiración iconográfica para una de las secuencias de baile en *Tango*, donde una compañía de danza ensaya una coreografía que evoca los tiempos de la «guerra sucia» en Argentina.

REFERENCIAS

- Alonso, C., Arce, J. et alii (2010). Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Asenjo Conde, D. (2013). Fados. Representaciones fílmicas de una Iberia reunida. En R. Lefere (ed.), *Carlos Saura*, una trayectoria ejemplar (pp. 181-215). Madrid: Visor Libros.
- Bloch-Robin, M. (2011). Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma: L'œuvre de Carlos Saura. Tesis doctoral. París: Université Paris-Est.
- Calabrese, O. (1999). La era neobarroca. Madrid: Cátedra.
- D'Lugo, M. (1991). The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing. Princeton: Princeton University Press.
- –(2010). Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies and Hispanic Transnationality On Screen. En K. Newman y N. Durovicova (eds.), World Cinemas, Transnational Perspectives (pp. 160-186). Nueva York: Routledge.

- Díaz López, M. (2015). Aproximación a la distribución internacional de cine español en los inicios del siglo XXI. Studies in Spanish & Latin American Cinemas, 12 (3), 255–277. https://doi.org/10.1386/slac.12.3.255 1.
- Gómez González, Á. C. (2002). La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales.
- Haverty-Rugg, L. (2005). Globalization and the Auteur: Bergman Projected Internationally. En A. Nestingen y T. K. Elkington (eds.), *Transnational Cinema in a Global North* (pp. 221-241). Detroit: Wayne University Press.
- Hjort, M. (2010). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. En K. Newman y N. Durovicova (eds.), World Cinemas, Transnational Perspectives (pp. 12-33). Nueva York: Routledge.
- Jameson, F. (1995). La estética geopolítica. Barcelona: Paidós. Jullier, L. (1997). L'ecran post-moderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice. París: L'Harmattan.
- Lefere, R. (2012). El cine de Carlos Saura, más allá de los estereotipos. En N. Lie, S. Mandolessi y D. Vandebosch (eds.), *El juego con los estereotipos* (pp. 209-219). Bruselas: Peter Lang.
- Palacio, M. (1983). La obra de Carlos Saura en la crítica especializada española. *Actes du Colloque sur le cinéma de Carlos Saura*, 49-65. Burdeos: Université de Bordeaux.
- Sánchez Vidal. A. (1986). El cine de Carlos Saura: tipología de una recepción. *Artigramas*, 3, 369-383.
- —(1988). El cine de Carlos Saura. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Saramago, J. (1990). Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa (prólogo). En Molina, C. A. Sobre el iberismo y otros escritos de lengua portuguesa (pp. 5-9). Madrid: Akal.
- Smith, P. J. (2012). Transnational Cinemas. The Cases of Mexico, Argentina and Brasil. En L. Nagib, C. Perriam y R. Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (pp. 63-76). Londres: I.B. Tauris.
- Thibaudeau, P. (2007). Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura. *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 7, 21-30.
- —(2013). Las películas musicales de Carlos Saura, un espacio abierto a la reflexión cinematográfica. En C. Rodríguez Fuentes (ed.), *Desmontando a Saura* (pp. 229-243). Madrid: Luces de Gálibo.

DANZAS DE LO TRANSNACIONAL: EL CINE MUSICAL DE CARLOS SAURA

Resumen

El prestigioso director español Carlos Saura ha ido construyendo, desde los años ochenta hasta la actualidad, un ciclo de películas musicales que recoge distintas muestras de las tradiciones populares iberoamericanas, siempre representadas mediante unas particulares formas estéticas. A través del examen del cine musical sauriano y apoyándonos en otros estudios previos, se pretende analizar cómo este desarrolla nuevas representaciones del acervo musical adecuadas para su circulación en redes internacionales consagradas al cine de autor.

Palabras clave

Transnacional; musical; Carlos Saura; cine de autor; película de festival.

Autor

Gabriel Doménech González (Madrid, 1991) es contratado predoctoral FPU en el departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN, en cuyo proyecto de I+D+i «Cine y televisión en España 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global» desarrolla actualmente su actividad. Compagina el Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación con la docencia en la misma universidad desde 2017. Contacto: gdomenec@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Doménech González, G. (2018). Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -40.

TRANSNATIONAL DANCES: THE MUSICAL FILMS OF CARLOS SAURA

Abstract

Since the 1980s, the prestigious Spanish director Carlos Saura has been developing a series of musical films that collect different examples of Ibero-American popular traditions that are articulated in these films through particular aesthetic forms. Through the examination of Saura's musical cinema and using previous work on the subject, we intend to study how such cinema develops new representations of musical folklore that are suitable for its circulation in international networks focused on auteur cinema.

Key words

Transnational; Musical; Carlos Saura; Auteur cinema; Festival Film.

Author

Gabriel Doménech (Madrid, 1991) is a FPU scholarship holder at the Department of Journalism and Audiovisual Communication at the Universidad Carlos III of Madrid, as well as member of the TECMERIN research group, and he currently develops his research within the project "Cinema and television 1986-1995: modernity and emergence of global culture". He combines his PhD in Media Studies with teaching at Universidad Carlos III since 2017. Contact: gdomenec@hum.uc3m.es.

Article reference

Doménech González, G. (2018). Transnational Dances: The Musical Films of Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26. -40.

Edita / Published by



Licencia / License



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

LA ESTÉTICA DE LA MEMORIA EN TREN DE SOMBRAS

JAVIER ACEVEDO NIETO MARÍA MARCOS RAMOS

INTRODUCCIÓN

El objetivo de la presente disertación es definir el concepto de la memoria y su vigencia en la obra de José Luis Guerín. El estudio consistirá en el análisis de una secuencia de su película Tren de sombras (José Luis Guerín, 1997) con el motivo de demostrar la relación entre el concepto de memoria introducido por Bergson (2006), y revisado por Deleuze (1987), y el montaje en la obra de Guerín. De este modo podrá observarse cómo Tren de sombras se circunscribe a un discurso audiovisual donde la memoria es expresión de la duración de la experiencia humana. La memoria será entendida como concepto abordado en el marco teórico de la postmodernidad. Para tal fin el análisis secuencial se ceñirá estrictamente a las aportaciones realizadas por los autores surgidos tras la crisis del antiguo relato. Partiendo de la refutación de la idea del cinematógrafo de Bergson (2006) por parte de Gilles Deleuze (2002) se intentará demostrar la necesidad de una dialéctica de la memoria para comprender cómo la película del director español aspira a plantear una reflexión en clave metacinematográfica a partir del uso experimental del montaje. En su cine, José Luis Guerín establece unas coordenadas precisas donde la reflexión metaficcional sobre el lenguaje cinematográfico y su técnica, en especial en el uso del montaje, juegan un papel destacado que marcan su obra y estilo personal. Ambas ideas quedan asociadas indeleblemente al concepto de memoria como organizador del lexicón de imágenes y como prolongación de la conciencia creadora del director, expresado a través del montaje, el tiempo y el espacio. La memoria es un elemento clave y funcional para comprender cómo Guerín aspira a dar a Tren de sombras un estatus que la erija en un espacio ficcional donde la concepción del personaje y su devenir vital quedan sujetos a la subjetividad del recuerdo y la experiencia de la memoria, descritos en el montaje.

A partir del análisis del estilo y técnica expresadas en la secuencia analizada se establecerá un diálogo desde dentro hacia fuera, con el fin de evitar la abstracción y generar contenido desde la concreción de la imagen y técnica expresadas por José Luis Guerín. El objetivo final será el de describir paralelismos y posibles concomitancias que esclarezcan el rol de la memoria y facilite esa hibridación entre la teoría abstracta del postmodernismo y la práctica audiovisual del director español.

TREN DE SOMBRAS: EL MONTAJE DE LA MEMORIA

Dos señas guían la obra de Guerín. La primera, congelar el instante presente a través del poder embalsamador de la imagen descrito por Bazin (1990). La segunda, su curiosidad por extender los límites de aquello que entendemos por cine cuestionando de manera práctica la génesis del medio. El asunto que merece ser dilucidado es el relacionado con la memoria dentro de su obra, y en este sentido la presente disertación tratará de aproximarse a la representación de este concepto tomando como base Tren de sombras. El cine del director español se aproxima más hacia la reflexión sobre la realidad, relegando el carácter ficcional de la obra a un segundo plano. El devenir del tiempo o la preocupación por captar el momento frugal centran su atención.

Así, para Guerín la película constituye un proceso donde la realidad y la experiencia chocan con el artificio del cinematógrafo iniciándose así un doble diálogo: «uno con la realidad circundante que filmas, y otro con tu propio medio aun de modo implícito» (Arroba, 2002: 71). Tren de Sombras funciona a un nivel distinto enmascarando su carácter reflexivo y el discurso metaficcional por medio de la recreación ficticia de los fragmentos de narraciones domésticas realizadas por el abogado Fleury. La película de Guerín transforma los diary films de Fleury en una suerte de ficcionalización por medio de la temática del found footage,

reproduciendo en el primer pasaje del filme esas grabaciones del pasado. Posteriormente se produce un salto al presente y desde ahí Guerín teje un entramado de sombras, de lugares presentes que evocan el pasado de las grabaciones. Finalmente juega con el montaje y su condición de director para fragmentar el orden lineal de esas grabaciones y otorgar a dicho found footage de un carácter que trasciende la ficción de una historia familiar. De este modo, el filme de Guerín usa el lenguaje audiovisual para dotar al pasado inocente de una polisemia de interpretaciones perdidas en detalles ocultos. Tren de sombras privilegia instantes de vida con el fin de usar el montaje como elemento ensamblador de dichos instantes y reorganizar su sentido. El director español refleja esas escenas de vida diaria para posteriormente despojarlas de su aparente inocencia. A través del montaje demuestra cómo ese elemento organizador es capaz de añadir sentido a una cotidianidad cualquiera. En consecuencia, la memoria para Guerín es el principio vertebrador y fin último en Tren de sombras.

EXPLORANDO EL CONCEPTO DE MEMORIA DE BERGSON Y DELEUZE EN EL CINE DE GUERÍN

El estudio de la memoria en Tren de sombras aparece vinculado a la noción de movimiento bergsoniano (Bergson, 2006: 95). Un movimiento que hace referencia al devenir interno de las cosas, a la evolución de los fragmentos de realidad que nos rodean y cómo intentamos percibir ese cambio en todo aquello que nos rodea. Las tesis de Bergson, reinterpretadas por Deleuze (2002: 227) en su estudio de la inmanencia para construir una nueva ontología de la imagen, plantean cuestiones acerca de la subjetividad y la percepción. Nuestra propia memoria funciona de forma similar al cinematógrafo: seleccionamos unos fragmentos o realidades de entre una miríada de posibilidades, escogemos percibir y recordar aquellos momentos que puedan construir una narrativa personal que

se amolde a nuestro conocimiento, y automáticamente creemos que esta forma de ver la realidad refleja el movimiento puro, el devenir interno de todas las cosas. Para Bergson dicho proceso pone de manifiesto un problema, y es que se estaría espacializando el movimiento (Bergson, 2006: 21). En vez de considerarlo en abstracto, como pura transformación y cambio durativo, el movimiento se concreta en un espacio temporal. Este espacio se divide y se mide a través de hechos concretos vindicados por el tiempo, otorgando a la percepción y a la subjetividad un rol preponderante y excesivo (Álvarez Asiáin, 2011: 97). Sin embargo, para Deleuze el cine tiene la capacidad de expresar el movimiento como cambio constante a partir de esos instantes privilegiados (Álvarez Asiáin, 2011: 98). La concreción y espacialización del movimiento en imágenes permite observar ese proceso de cambio. La memoria, al anclarse en determinados puntos de un eje espacial y cronológico y ser representada en imágenes, permite observar el cambio entre dos puntos: el movimiento.

LA MEMORIA PARA GUERÍN ES EL PRINCIPIO VERTEBRADOR Y FIN ÚLTIMO EN TREN DE SOMBRAS

Deleuze (2002: 220-250) usará los planteamientos sobre el movimiento y la duración de Bergson porque pese a la condena del cinematógrafo que este último realizaba, su tercera tesis dotaba a la imagen de un rol capital para entender el cambio en las cosas. Esto le valdría a Deleuze para defender el cine en relación con sus postulados sobre la inmanencia, los campos de inmanencia y los cortes móviles. Para el autor francés la inmanencia es ante todo una vida. Es un fenómeno prerreflexivo, que se extiende por encima de la subjetividad y de la conciencia, ya que estos fenómenos requieren de un objeto donde proyectarse mientras que la vida es pura proyección en todo cuanto le rodea

(Deleuze, 2002: 234). El campo sería un plano de la inmanencia, una concreción de esta. La inmanencia como vida, aunque no requiera de la conciencia para existir, sí puede ser percibida por medio de esta. Pero no puede ser percibida a través de momentos privilegiados por nuestra subjetividad o memoria, sino en la transición entre estos momentos, en los entre-tiempos, en aquello que resulta singular, aunque no necesariamente individual (Deleuze, 2002: 235). Porque lo inmanente es una vida en perpetuo movimiento, y el movimiento de Bergson (2006: 99) se manifestaba en la duración entre dos acontecimientos cualesquiera seleccionados por la memoria. Para Deleuze la imagen del cinematógrafo bergsoniano resulta perfecta para entender cómo el cine es capaz de capturar esos entre-tiempos donde se produce la transformación a través de la duración entre un instante y otro, no privilegiando el momento sino la transición (Deleuze, 1987). Los instantes o momentos seleccionados marcarían los denominados cortes inmóviles, y el corte móvil sería el tiempo transcurrido entre esos instantes, que sirven de referentes para observar el cambio, el devenir del campo de inmanencia (Álvarez Asiáin, 2011: 100). El cine a través de la imagen expresaría el movimiento, la transformación de la vida inmanente al expresar mediante la imagen en movimiento o la duración entre dos eventos aleatorios, como concluye Álvarez Asiáin (2011: 102).

Cabe destacar que Bergson estructuraría su ensayo en tres tesis diferenciadas, y sería en la tercera de ellas en la que afirmaría que el movimiento es un corte móvil de la duración (Maltas i Mercader, 2014: 22), y que dicho movimiento es el nexo común entre una imagen-percepción y una imagen-recuerdo, siendo esta última un movimiento que se equipara a la percepción real (Maltas i Mercader, 2014: 28). Deleuze va a equiparar la imagen con el movimiento, asociándola a un plano de inmanencia puro envuelto en un universo llamado cine (Maltas i Mercader, 2014: 91).

Guerín traza las coordenadas de un mapa del recuerdo con el fin de hallar un principio creador

en su obra, que no es otro que la memoria expresada en movimiento. En este sentido. Guerín va a utilizar la memoria como una herramienta, un axioma, con el cual seleccionar aquellos instantes privilegiados en recuerdos, que expresan los cortes inmóviles deleuzianos. Al mismo tiempo sus imágenes, evocaciones de un pasado aparentemente inerte, funcionan como el corte móvil capaz de expresar el movimiento contenido en su duración. Todo ello pone de manifiesto el potencial del cine para mostrar la transformación de una vida por medio de sucesos aparentemente irrelevantes, de singularidades. Guerín adopta el montaje como una prolongación de su memoria, centrándose en los destellos de vida, en las singularidades que componen una inmanencia de distintas vidas. Lejos de guerer hacerlo invisible o incluso renegar de él, algo realizado por ciertos cineastas como Erich von Stroheim en Avaricia (Greed, 1924) donde el montaje queda relegado a mero instrumento de transición temporal, o de adoptar una postura de confrontación plano-contraplano propia de Eisenstein, Guerín usa el montaje con el fin de capturar el tiempo, de encapsularlo. Tren de sombras alterna secuencias de imágenes cuyo objetivo es congelar la memoria mediante la sucesión de planos de recuerdos singulares —y aquí el plano actúa como conciencia del autor, guiando lo que él considera relevante— para ofrecer «una imagen indirecta del tiempo» (Deleuze, 1983: 55). El montaje temporal descrito por Deleuze es usado por el director en un intento de capturar el movimiento de la memoria. Este movimiento evoca la transformación que la memoria ejerce sobre el plano de inmanencia, sobre la vida, y por ello adopta el montaje con el fin de reflejar la duración del tiempo, motor del movimiento, aunque sea de manera indirecta. Retomando a Bazin (1990: 60), el montaje necesariamente necesitaba reflejar la dimensión espacial de la realidad. Aunque Bergson (2006) considerara que reducir la multiplicidad del movimiento a la singularidad del espacio era supeditar la experiencia humana al privilegio

de la subjetividad, el montaje debe aunar la densidad de lo real con la ligereza de la imaginación. De este modo Guerín aboga por un montaje temporal que refleje el efecto transformador de la memoria, y para ello cristaliza la duración del movimiento por medio de espacios reales. En estos espacios la experiencia humana se ve salpicada por la imaginación de un autor que la transforma en algo más, en puro movimiento.

ANÁLISIS DE LA SECUENCIA

Guerín aspira a homenajear el séptimo arte reivindicando su potencial para elaborar un discurso que vaya más allá de la mera objetividad captada por la cámara, jugando permanentemente con el subtexto que yace tras la sombra filmada. En la secuencia seleccionada para el análisis (00:58:34-01:02:06 en la versión seleccionada) se suceden instantáneas de momentos aparentemente melifluos e irrelevantes que marcan la felicidad de una familia. El cineasta aficionado capta retratos grupales a través de la imagen fija, con planos generales y angulaciones neutras que no hacen sino contribuir a esa idea de cine amateur. El discurso audiovisual contenido en este found footage pone de manifiesto la preocupación del cineasta no solo por dar visibilidad al proceso de montaje sino por poner de manifiesto el potencial expresivo de un nuevo medio. Un medio que a partir de la congelación de la memoria es capaz de reinterpretarla y darle una nueva forma. Mediante estos fotogramas con composiciones improvisadas y planos generales grupales, Guerín se toma la molestia en calidad de montador de dirigir la atención del espectador hacia esos pequeños destellos que rompen el estatismo expresivo de las escenas domésticas. Un leve zoom in muestra a uno de los personajes en escena haciendo el gesto de filmar (Imagen 1). A continuación, mediante la visualización de fragmentos del negativo restaurado en mal estado, se hace visible el proceso de montaje.



Imagen I. El microgesto dramático

Se suceden imágenes del archivo de la familia donde la apreciación de cualquier gesto dramático será realzada por Guerín de manera consciente. La matriarca de la familia baila, un encuadre capturado de manera aberrante la encierra en un plano medio mientras el otro hombre aparece cortado. Suena un chasquido y el revelado de estas imágenes se interrumpe cuando la empalmadora congela el fotograma de la escena de la matriarca bailando. El siguiente corte hace zoom hacia el espejo de la ventana, que revela al propio cineasta grabando la escena a través del reflejo en un plano indirecto (Imagen 2). Aparece aquí por primera vez el leitmotiv que impulsa la reflexión metaficcional de Guerín: el homenaje al cine desde su nacimiento, como revelador de significados y puente entre tiempo y memoria. Guerín desvela los cortes inmóviles contenidos en el tiempo y espacio de las memorias de la familia Fleury. Decide mostrar para reflexionar sobre el corte móvil, el de la duración, que expresa el movimiento contenido en la transformación sufrida por una vida entre esos cortes (Ariáin, 2011: 100). Esos cortes inmóviles son gestos aparentemente nimios que pasan desapercibidos por el espectador hasta que el cineasta/montador se para a mostrarlos (Imagen 2). Así, Tren de sombras no funciona solo como homenaje velado al cine y como vindicador de su poten-



Imagen 2. Conciencia del autor: observador observado

cial para conciliar memoria, tiempo y espacio al hacer de nexo entre las memorias de los Fleury y sus sombras en el presente. Para Gabriel Cabello (2005), el potencial de Tren de Sombras estriba en el juego de miradas y percepciones de sus personajes, más que en su carácter eminentemente fotográfico. La naturaleza íntima de las relaciones familiares se expresa a través de una experiencia humana críptica, escondida más allá de la frivolidad de la imagen. Guerín la desentraña por medio del montaje y la revelación del microgesto. Desnudando la imagen y jugando con la perspectiva del observador, en este caso Fleury, Guerín crea un juego de sombras y luces donde la plasticidad de la imagen sirve como eje que marca las diferencias entre recuerdo frívolo y memoria reinterpretada.

Los fotogramas se suceden para reflejar escenas aparentemente familiares e idílicas, pero solo porque el creador así lo hace implícito por medio del montaje. Nuevos fotogramas congelados, la familia baila, encuadres espontáneos recogen a los personajes en planos medios cortos, la angulación siempre neutra o frontal, un punto de vista objetivo, el trazado por la lente de la cámara y el ojo del director, al cual saludan los propios personajes. Acto seguido el negativo ofrece unos segundos de negro mientras sigue pasándose en la montadora, comienza a sonar Barcarolle. La

música de Offenbach actúa como fuente de sonido extradiegético aportando un significado dramático y expresivo que refuerza el montaje que sucederá a continuación. Del mismo modo que el espectador comienza a entender el leitmotiv oculto en este falso documental, Guerín refuerza esa idea de clímax narrativo revistiendo a la epifanía a la que asistimos —se va a desvelar el secreto entre el patriarca y la trabajadora del servicio— con un hilo musical. Esos segundos de negativo con la música in crescendo parecen indicar una pausa, una ruptura, el creador está pensando. Hasta entonces Guerín había alternado por medio de un montaje paralelo las escenas idílicas del found footage familiar con retazos del presente, comenzando desde el cosmos de la villa francesa —captando los alrededores y vida del pueblo— y adentrándose en la casa familiar abandonada, desde fuera hacia dentro, desde lo superficial hacia lo significativo. Por primera vez, Guerín hace converger presente y pasado, y para ello alterna fragmentos de archivo con dramatizaciones en color de esos fragmentos.

Fleury se encuentra grabando algo que el espectador no alcanza a ver. Un plano americano y angulación de perfil muestra a Fleury siempre manteniéndose en un punto de vista objetivo o neutro. Este ángulo es aportado por la cámara y

Imagen 3. El montaje como revelador de la intriga



no por ningún elemento subjetivo u objetual: la reflexión de Guerín tiene a la cámara como única protagonista. Un sutil travelling de presentación progresiva rodea a Fleury hasta situarse tras su espalda, mostrando lo que está grabando. El observador nuevamente observado. A partir de este momento el montaje se desboca, alternándose fragmentos dramatizados y fragmentos del falso archivo. Un gran plano general de un niño acercándose en su bicicleta. De ahí se salta a un plano medio frontal donde se observa nuevamente a Fleury grabando algo con su cámara. Los encuadres de las dramatizaciones responden ahora a una composición más academicista y ortodoxa. Ya no se trata de filmaciones domésticas espontáneas, hechas sin mayor atención a las reglas de encuadre y manejo del espacio. Guerín crea esa artificialidad expresada en una composición hierática, formal y encuadrada para que el personaje siempre ocupe el punto central de la imagen. Permite al espectador trazar una línea de legitimidad interpretativa entre la dramatización —que va a revelar lo que el archivo ocultaba- y el archivo -que es apariencia, retazo familiar—, hay que captar el detalle para intuir un subtexto. Según Villota (1998: 23), esa hiperpresencia de la cámara mostrada constantemente en manos de Fleury refuerza una necesidad expresiva de recalcar la poca fiabilidad del medio, el cual Guerín cuestiona asimismo introduciendo la vivificación del proceso de montaje. Tren de sombras es una pieza de innegable originalidad por su aspiración de reconstruir la imagen por medio del montaje con el fin de revelar un significado oculto partiendo de la apariencia y superficialidad. Desde los alrededores de un pueblo en el tiempo presente o los fragmentos de la vida familiar del pasado hasta llegar a la intimidad y significación —el interior de la casa, la captación de las sombras ocultas en el archivo—. Solo el cine puede aunar pasado y presente y ordenar las imágenes de tal modo que la percepción lineal de la realidad pueda verse alterada según la conciencia de quien graba y de quien observa (García, 1998: 37).



Imágenes 4, 5 y 6. Montaje «inocente» y aparente

Fleury gira la cámara hacia otro lugar acrecentando la duda acerca de qué estará filmando. El encuadre se oxigena, se construye un plano americano de Fleury y el sonido extradiegético persiste. La fisicidad del montaje se sigue haciendo presente introduciendo visualmente la noción de corte cinematográfico, todo un agente de significado revestido de la mayor relevancia. Un travelling de alejamiento hace que el encuadre tome distancia respecto al abogado, para mostrarnos al padre de familia saludar a alguien. Otro corte visible que da paso a un plano general donde el movimiento de cámara regresivo persiste, se muestra a la señora Fleury en bicicleta despidiéndose de su marido fugazmente.

Pero otro corte nos va a indicar que se esconde otro significado. Guerín descompone la misma secuencia intercalando imágenes de archivo, como si se tratara de un detective jugando con los límites del metacine (Lomillos, 1998: 29). El punto de vista de los personajes y el uso del fuera del campo cobran una importancia capital hasta el punto de que la música es sustituida por el sonido mecánico de la empalmadora. La imagen de archivo nos muestra lo que capturaba Fleury: la mujer despidiéndose en la bicicleta mostrada previamente. La imagen se congela y se sucede un plano de la dramatización de Fleury grabando. La escena dramatizada también se paraliza en un encuadre donde la mujer ocupa el primer plano mientras que su

marido y el abogado se disponen en el fondo. La visibilidad del proceso de montaje se hace ahora extensible a la dramatización, congelando esos fotogramas. Un plano medio frontal de la mujer mirando a la cámara. con su mirada como centro de atención y punto de fuga de la imagen. Otro plano medio de la sirvienta escondida tras los arbustos de espaldas vista desde una angulación dorsal que no deja apreciar dónde está mirando ya que el fondo se difumina. Se intercalan los fotogramas de la dramatización en busca del sentido oculto. La imagen de archivo de la mujer en bicicleta, el señor despidiéndose, el abogado grabando, la sirvienta escondida. El saludo de despedida se dirigía hacia la sirvienta escondida tras los arbustos. La mujer en la bicicleta es una mera espectadora. El misterio del filme se desvela mediante la materialización del montaie.

INTERPRETANDO LA SECUENCIA: EL METACINE

Guerín adopta el montaje como elemento ensamblador de los cortes de la memoria para desvelar la verdadera duración entre esos cortes. *Tren de sombras* funciona como una metarreflexión sobre las capacidades del cine. De no ser por la capacidad del autor para combinar distintas piezas en órdenes alternativos las meras imágenes no habrían desvelado el subtexto. El montaje actúa así

como un medio de búsqueda, lo que Canet (2013: 155) afirma que conduce inexorablemente a un sentido oculto en la imagen que Guerín consigue extraer con la combinación del campo y el fuera de campo, trascendiendo la mirada superficial para mostrarnos lo que de verdad observan los personajes. La memoria se reconstruye en el filme partiendo de unos cortes inmóviles, es decir, de un tiempo y espacio concreto y delimitados en esta secuencia. Pero la duración bergsoniana, ese movimiento que es puro cambio y devenir (Bergson, 2006) y que para Deleuze (1987) encuentra en el cinematógrafo un medio para expresarlo mediante imágenes en puro movimiento (Álvarez Asiáin. 2011: 100) se encuentra mal ordenada. Guerín entronca con Bergson y Deleuze al reflejar un campo inmanente, una vida, e intentar expresar la duración entre los cortes espaciotemporales reflexionado sobre cómo ese movimiento -transformación- está supeditado a la percepción que se posea de dicha memoria. Para Guerín la memoria como fragmento inmanente, como pieza contenedora de pura duración y devenir, debe ser reorganizada, y como Deleuze cree que el cine es el medio legítimo para tal fin (Deleuze, 1987). El cineasta español sin embargo no concibe la inmanencia como un fenómeno prerreflexivo que pueda existir al margen de la subjetividad y la conciencia. La memoria como fragmento inmanente requiere de una organización dada por el montaje, por una conciencia que le dé un sentido. La forma de percibir esa memoria cambiará el modo de entender la duración. la transformación acontecida (Deleuze, 2002: 222). No puede haber pura inmanencia al margen de un yo o una subjetividad que interprete la imagen porque para que haya vida debe haber actores que se vuelquen en su subjetividad. El cine es un medio de creación y percepción en el que el qué se refleja importa tanto como el cómo se refleja. El campo inmanente plasmado en Tren de sombras pertenece al de una familia, es una vida en puro devenir y transformación. Deleuze desestimaría el hecho clave del







De arriba a abajo. Imagen 7. Fisicalización del montaje. Imagen 8. Nuevo montaje, nuevo fotograma. Imagen 9. Distinto significado: montaje transformador

EL CAMPO INMANENTE PLASMADO EN TREN DE SOMBRAS PERTENECE AL DE UNA FAMILIA, ES UNA VIDA EN PURO DEVENIR Y TRANSFORMACIÓN

film: la supuesta infidelidad que se reconstruye y descubre por medio del montaje en la secuencia analizada. Sería solo un factor más sucedido entre los cortes, una mera transformación durante la duración (Álvarez Asiáin, 2011; 105). Para Guerín una memoria carece de valor per se, está vacía, muerta. El modo de percibirla le asigna un valor que es que el va a condicionar si esa memoria, si ese leve movimiento entre dos cortes cualesquiera puede considerarse agente transformador de la duración. Sin percepción que dicte qué puede transformar una vida no puede haber inmanencia pura. El cine no reconstruye el estatismo de una vida, sino su movimiento interno. La mansión de Tren de sombras pasa de ser un telón de fondo dentro de las memorias filmadas de la familia Fleury a convertirse en sujeto primario de atención cuando Guerín salta al presente para visitar el espacio íntimo décadas después. Ese espacio se erige así en un contenedor de memoria, un corte móvil donde la duración se hace patente. Lo que encuentra la cámara del director español es un espacio inánime, muerto. La ausencia de la familia Fleury despoja al espacio de su vinculación con la memoria y el recuerdo, y en su lugar solo quedan sombras y penumbra. La cámara repone fragmentos de memoria y Guerín asocia esos fragmentos a una memoria audiovisual en la que el espacio se impregna con los valores y ritos del individuo. La mansión de Guerín es un lugar de memoria despojado de valor concreto o referencialidad, pero su presencia física en el encuadre se mantiene ajena al tiempo o al movimiento interno expresado por la duración de la memoria, es un significante sin significado (García Catalán y Sorolla Romero, 2014: 47). El recuerdo, la ausencia de presente y la fugacidad de la memoria surgen desde la concreción del espacio encuadrado, según Catalán y Romero (2014: 47). La mansión de Guerín no se ve alterada, persiste en el profílmico como espacio familiar en el pasado y como banco de sombras del pasado en el presente. Su presencia sólida es el único anclaje concreto que conecta la narración, una memoria persistente.

La llamada muerte del autor enunciada por Roland Barthes (1987: 65) provoca que el espectador se emancipe de su rol pasivo hacia la autoría de una obra. Ahora será un agente activo y co-creador de sentido y significado junto al director. Su mirada, como la de Guerín al ordenar unos fragmentos en un orden concreto y no en otro, hace que la memoria se legitime al cobrar un significado autónomo y personal. La inmanencia es puro devenir porque la forma de mirar y percibir un campo inmanente plasmado en fotogramas puede transformarse y cambiar según cómo se mire. Fleury está enfocando su cámara en una dirección concreta: el marido se despide de una persona, la mujer observa y la sirvienta hace lo propio entre los arbustos. Son espectadores de sus propias vidas, cada uno con una forma de mirar única e intransferible. La inmanencia es vida transformándose y Tren de sombras expresa esa duración cristalizada en movimiento transformador a través de imágenes móviles. Guerín usa la memoria como segmento de un campo inmanente que cambia porque los espectadores activos juzgan a través de su mirada qué es el cambio, otorgándole una dimensión de realidad. Asimismo, el paradigma de Tren de Sombras estriba en su plasmación del tiempo lento. En la captación de un tiempo presente y no fílmico –donde las narraciones familiares tienen una duración que se corresponde con la realidad— es donde Guerín consigue inculcar en el espectador la noción de duración deleuziana (Canet, 2013). Esa duración se consigue acomodando el tiempo fílmico al tiempo real y mostrando al espectador cómo a través de ese tiempo reposado la duración deleuziana se hace aún más patente. Esa forma de



Imagen 10. Imágenes y cortes móviles de la duración

reflejar la duración logra la transformación oculta en la memoria, que se sucede en coordenadas de tiempo reales, y no fílmicas. El enfoque de Guerín es más historicista al reconstruir la memoria de Fleury para intentar construir un discurso lógico que revele la verdad oculta tras la inocencia del recuerdo.

La mirada del espectador en *Tren de sombras* apunta hacia lo conocido, hacia aquello que aparentemente se ve: una familia ociosa, un padre documentando la memoria familiar. El espacio sufre un proceso de extrañamiento que lo convierte en un lugar ajeno, proponiendo una memoria inédita y una percepción nueva.

LA CONCLUSIÓN

El objetivo de este texto consistía en el análisis de una secuencia de *Tren de sombras* con el fin de dilucidar la presencia de los postulados sobre inmanencia, duración y movimiento expuestos por Bergson y revisados por Deleuze. Se pretendía demostrar que la película del cineasta español no era solo un filme donde el metacine juega un papel destacado, sino que también es una vindicación del montaje. Vindicación que pretendía demostrar

que el montaje es capaz de moldear la memoria y articular una reflexión sobre la vida ficticia de la familia Fleury. Para ello, se contextualizaron los postulados de Bergson (2006) y Deleuze (1987), se indagó en las preocupaciones artísticas de Guerín y se interpretó una secuencia concreta para relacionar montaje con memoria y establecer un análisis de lo inmanente, la duración y el movimiento a partir de esos cortes móviles dados por los recuerdos filmados de la familia Fleury y su posterior reorganización.

Tren de sombras es una clara muestra de las posibilidades del cinematógrafo para capturar un campo de inmanencia y mostrar mediante la espacialización de los recuerdos —a través de la imagen, el espacio y el encuadre- el movimiento o transformación de una vida entre dos puntos dados. Jesús Cortés (2012) afirma que el cine de José Luis Guerín debe entenderse a través del diálogo de la imagen con su propia condición, es un cine que privilegia una mirada en la que el encuadre va impregnándose poco a poco de la meta reflexividad del cinematógrafo. Tren de sombras dialoga y actúa como homenaje a las posibilidades expresivas del cine y el montaje, pero al mismo tiempo estira esas posibilidades llevando la metarreflexión al campo del montaie concibiéndolo como una memoria inmanente.

Si, como se apuntaba con anterioridad, para Deleuze (1987) la inmanencia era un fenómeno prerreflexivo y sin subjetividad, dado que la vida es proyección en sí misma, para Guerín esta idea requiere de la reflexividad y de la conciencia. Es decir, donde Deleuze (1987) concebía una proyección absoluta de una vida al margen del resto de cosas, para Guerín el concepto central de Deleuze es una vida, la de los Fleury, que es solo potencia cinematográfica, imágenes en bruto. El campo inmanente, su concreción, constituye en *Tren de sombras* la organización de la vida de los Fleury. Para Guerín, como para Deleuze, el cine es el medio capaz de reproducir la duración inmanente. Sin embargo, su hallazgo reside en revestir a esa

duración de conciencia y reflexividad para dotar al campo de un sentido que vaya más allá de la mera proyección, de la encadenación de imágenes.

Ante la presencia de la subjetividad de la memoria, de la dificultad de capturar una vida en movimiento, un plano de inmanencia cuva transformación reside en la duración entre sus cortes. Guerín antepone el montaje para concretar la tesis de Deleuze y Bergson. Tren de sombras es un ejercicio de metarreflexión cinematográfica, pero en el momento en el que Guerín recompone los fragmentos de metraje doméstico y los reconstruye para mostrar el secreto del progenitor de los Fleury, se erige en una obra audiovisual donde el montaje actúa como memoria. Una memoria capaz de trazar los cortes inmóviles de un plano inmanente en forma de recuerdos familiares. Guerín sustituye la subjetividad del found footage que impide atisbar la duración del movimiento de ese plano inmanente -y ahí coincide con Deleuze— con la reflexividad, es una memoria que reflexiona sobre lo grabado y lo reordena. El metraje que Guerín añade a las imágenes familiares en blanco y negro funciona como cortes móviles, puntos de referencia para comprender los otros cortes, los inmóviles. Todo ello se logra a través del montaje, haciéndolo presente en la imagen a través de imágenes del negativo o de la empalmadora. Montaje como memoria, como prolongación de la reflexividad del director catalán. Solo así la mirada del espectador es capaz de observar la transformación entre dos puntos, dos recuerdos: el saludo del patriarca de los Fleury y la recepción del saludo por parte de alguien. El montaje juega con la duración entre esos dos puntos para mostrar la transformación acontecida en ese plano inmanente. El metraje original muestra un saludo que parece dirigido a su mujer. El metraje montado y editado muestra que en realidad ese saludo se dirige a la amante. Es ahí donde la labor detectivesca de Guerín sobrepasa los límites de la ficción. Lo hace para mostrar cómo el montaje de la memoria, a partir de una metarreflexión cinematográfica, concilia la posibilidad de mostrar la transformación de una vida humana a partir del montaje de la duración del tiempo real en el espacio de la imagen.

Tren de sombras refleja la inmanencia deleuziana y revela las posibilidades del cinematógrafo esbozadas por Bergson (2006). Guerín consigue a través del montaje mostrar la transformación de una vida a partir de la reorganización de los recuerdos de la familia Fleury. El director español concibe la obra cinematográfica como un plano en el que el montaje, guiado por la conciencia y la reflexión del autor, es el instrumento capaz de proyectar la duración del movimiento bergsoniano. Sigue las coordenadas de Deleuze, pero se desvía de ellas al mostrar que es necesaria la existencia de una memoria infalible, el montaje, guiado por una racionalidad y conciencia, la del artista.

TREN DE SOMBRAS SE ERIGE EN UN INMEJORABLE EJEMPLO DE UNA ESTÉTICA DE LA MEMORIA, DONDE EL MONTAJE CONSIGUE MOSTRAR LA CORPOREIDAD DE LOS RECUERDOS

Tren de sombras es un ejercicio de experimentación cinematográfica que funciona en el plano del metacine, en el del homenaje al propio medio y en el de revisión del concepto de espacio —la mansión de los Fleury— a través de un recorrido por las sombras del pasado bajo la luz del presente. Tren de sombras se erige en un inmejorable ejemplo de una estética de la memoria, donde el montaje consigue mostrar la corporeidad de los recuerdos a través de la transformación de una vida en los entre-tiempos contenidos entre esos momentos.

REFERENCIAS

- Álvarez Asiáin, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia. Revista de filosofía*, 41, 93-111.
- Arroba, A. (2002). Conversación con José Luis Guerín. *Letras de Cine*, 6, 68-73.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. El susurro del lenguaje. Recuperado de https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf
- Bazin. A. (1990). ¿Qué es el cine?. Madrid: Ediciones Rialp.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Buenos Aires: Cactus.
- Cabello, G. (2005). Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín. *Ciberletras*, 12.
- Canet, F. (2013). La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerín. *Archivos de la Filmoteca*, 72. Recuperado de http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/467
- Catalán, S. G., y Romero, T. S. (2014). Morfologías de nuestros áridos días felices. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 17, 46-52.
- Cortés, J. (2012). La memoria del montaje / El montaje de la memoria. Correspondencia(s) entre Jonas Mekas y José Luis Guerín. Recuperado de http://detour.es/tiempo/jesus-cortes-correspondencias-jonas-mekas-jose-luis-Guerín.htm.
- Deleuze, G. (1987). La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós.
- (2002). Últimos textos: El "Yo me acuerdo", La inmanencia: una vida Contrastes. Revista Interdisicplinar de Filosofía, 7.
- García, L. A. (1998). El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997). *Banda aparte*, 23.
- Lomillos, M. Á. (1998). El cine de José Luís Guerín: cuando el metacine se convierte en meta. *Banda aparte*, 12, 26-29.
- Maltas i Mercader, A. (2014). La recepción de los conceptos bergsonianos de Duración, Memoria e Impulso vital en los escritos de Gilles Deleuze sobre el cine. Tesis de master. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Villota, G. (1998). Última parada para un tren espectral (a propósito de tren de sombras, de José Luis Guerín). Banda aparte, 12, 22-25.

52



LA ESTÉTICA DE LA MEMORIA EN TREN DE SOMBRAS

Resumen

El presente artículo aspira a aportar una aproximación a la obra clave de José Luis Guerín, *Tren de Sombras* (1997), reflexionando en torno al concepto de memoria y su plasmación en el lenguaje cinematográfico de dicho realizador, volcándose en la idea de montaje, tiempo y espacio. Así, partiendo de un análisis de una secuencia del film, y tomando como referente el discurso de la postmodernidad sobre la memoria y el espacio, se intentará relacionar la obra de Guerín y su discurso sobre la memoria filmada con los postulados de Gilles Deleuze y su reinterpretación de la obra de Bergson. De este modo, el objetivo de este estudio de la memoria, así como conceptos inherentes al llamado nuevo relato, podrá adquirir una dimensión conceptual más sólida y arrojará luz sobre la obra del director para continuar vindicando el rol de Guerín como exponente de la vanguardia experimental en el cine contemporáneo.

Palabras clave

Guerín; memoria; montaje; Deleuze; postmodernidad; recuerdo; estética: relato.

Autores

Javier Acevedo Nieto (Salamanca, 1994) es graduado en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca. Colaborador en webs de cine como Filmin, ha centrado su investigación en el cine experimental. Ha participado en eventos del Departamento de Estudios Eslavos y del Este de Europa de la UCL de Londres, escribiendo sobre cine soviético y el conflicto de la memoria en el cine polaco. Contacto: acevedo@usal.es.

María Marcos Ramos (Valladolid, 1979) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y Doctora en Comunicación Audiovisual (Premio Extraordinario de Doctorado) por la Universidad de Salamanca. Actualmente es profesora asociada en la Universidad de Salamanca y docente en la institución americana IES Abroad Salamanca, impartiendo asignaturas relacionadas con la literatura, el cine, teorías fílmicas, etc. temas en los que se centran sus líneas de investigación actuales. Contacto: mariamarcos@usal.es.

Referencia de este artículo

Acevedo Nieto, J., Marcos Ramos, M. (2018). La estética de la memoria en *Tren de sombras*. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26. -54.

TREN DE SOMBRAS: AN AESTHETIC OF MEMORY

Abstract

This article offers an exploration of José Luis Guerín's key work, *Tren de Sombras* [Train of Shadows] (1997), reflecting on the concept of memory and its manifestation in the cinematic language of this filmmaker, focusing on the idea of montage, time and space. Thus, based on an analysis of a sequence of the film and taking post-modern discourse on memory and space as our reference, we attempt to relate Guerín's work and discourse on filmed memory with the postulates of Gilles Deleuze and his reinterpretation of the work of Bergson. In this way, the objective of this study of memory, along with the concepts associated with the so-called new narrative, may acquire a stronger conceptual dimension and shed light on the director's work in the interests of a continued vindication of Guerín's role as an exponent of the experimental avant-garde in contemporary cinema.

Key words

Guerín; Memory; Montage; Deleuze; Postmodernity; Memories; Aesthetic; Storytelling.

Authors

Javier Acevedo Nieto (Salamanca, 1994) holds a B.A. in Media Studies from the University of Salamanca. He has written for different film sites like Filmin, and his current research focuses on avant-garde cinema. He has collaborated with the School of Slavonic & East European Studies at the University College of London, writing about Soviet cinema and the conflict of memory in the Polish New Wave. Contact: acevedo@usal.es.

María Marcos Ramos earned a B.A. (Universidad del País Vasco) and a Ph.D. (Universidad de Salamanca) in Audiovisual Communication, and she was granted the Extraordinary Doctoral Award from the Universidad de Salamanca. She is an associate professor in the Department of Sociology and Communication of the Universidad de Salamanca since 2015. As an instructor, she has taught history, culture, cinema and literature to foreign students in several schools as well as the "Literature and Cinema" course for IES Abroad Salamanca since 2012 and Spanish Film Noir & Social Reality since 2014. Her current research studies focus on media literacy, fiction cinema, portrait of immigrants in Spanish fiction cinema, film theory and film studies. Contact: mariamarcos@usal.es.

Article reference

Acevedo Nieto, J., Marcos Ramos, M. (2018). Tren de Sombras: An Aesthetic of Memory. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -54.

Edita / Published by



Licencia / License



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

INTERTEXTOS MITOLÓGICOS: PRESENCIA DE LA CULTURA CLÁSICA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO

I. INTRODUCCIÓN: LA PERSPECTIVA SINGULAR DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LAS PRODUCCIONES LATINOAMERICANAS

Excepción hecha de alusiones precedentes más coyunturales, fue el director francés Marcel Camus quien con la película Orfeo negro (Orfeu Negro, 1959) inauguró el recurso a temas mitológicos grecolatinos en el cine latinoamericano, aunque en realidad su financiación responde a la de una coproducción con Europa. El traslado de la historia de Orfeo y Eurídice al carnaval de Río de Janeiro con una ambientación coetánea al momento de la producción inicia una forma de entender las adaptaciones a historias que se datan simultáneamente al momento de rodaje de los films. Se trata de una pauta de adaptación que desde entonces se mantiene vigente en la mayor parte de las producciones latinoamericanas. El peso del género musical en el filme de Camus denota la influencia hollywoodiense en la adaptación del antiguo mito órfico, si bien el propio personaje mitológico se presenta como una figura de por sí asociada a la creación poética y a la música. No obstante, el resultado deviene singular al prevalecer una aproximación realista en la ambientación y la lógica narrativa, una vez que se asume el relato desde la perspectiva latinoamericana y no desde su antigüedad clásica.

Las adaptaciones literarias de mitos clásicos (caso del relato «Circe», dentro de Bestiario de Julio Cortázar, editado en 1951, o de la obra teatral El reñidero, de Sergio de Cecco, publicada en 1962) han dado lugar a producciones fílmicas homónimas también argentinas como Circe (1964), de Manuel Antín, o El reñidero (1965), de René Múgica, ambas con ambientaciones coetáneas al rodaje en entornos bonaerenses.

Con posterioridad, la influencia del subgénero de la telenovela en sus diferentes manifestaciones generará lecturas hiperrealistas en films como *Edipo alcalde* (1996), del colombiano Jorge Alí Triana, inspirado en el conocido drama de Sófocles con

guion de Gabriel García Márquez, y como Así es la vida (2000), del mexicano Arturo Ripstein, con el trasfondo de la Medea de Séneca (Tovar, 2002). Otras versiones mitológicas contemporáneas se descubren en Martín (Hache) (1997), del argentino Adolfo Aristaráin, una sui generis lectura del mito de Fedra e Hipólito, de donde la H del título remite al nombre del protagonista del mito (Tovar, 2006).

No es hasta momentos contemporáneos cuando la lectura mitológica se torna autorreflexiva -es decir, se presenta como un fin en sí misma y busca examinar su sentido sin necesidad de una concreción diacrónica o diatópica—, de tal forma que se superan los referentes textuales para indagar sobre la vigencia de la mitología grecolatina en la realidad del mundo globalizado del presente, visto este desde el punto de vista latinoamericano (si bien, como apuntamos, dejándose al margen el corpus mitológico de los pueblos precolombinos, pues en sus sociedades prevalece el mestizaje). Tres producciones recientes recurren a esta perspectiva, concentradas todas ellas en los años 2008 y 2009 y con procedencias dispares: Cuba, Perú y Ecuador. Es decir, a priori lejos de las potencias cinematográficas representadas por México, Brasil y Argentina que hemos mencionado en las primeras líneas y, sobre todo, con un marcado carácter postcolonial, en el sentido de creación de una identidad continental a partir del origen cultural de la metrópoli, carácter que sus directores poseen en calidad de descendientes de europeos -no necesariamente de la época de la conquista-, aunque pueden ser mestizos (Pérez Murillo, 2013). De ahí el interés intrínseco de su estudio. Se trata de Los dioses rotos (2008), del cubano Ernesto Daranas; Dioses (2009), del peruano Josué Méndez; y, finalmente, Prometeo deportado (2009), del ecuatoriano Fernando Mieles.

Efectivamente, aunque con estéticas, propuestas y géneros diferentes, los tres films comparten una lectura mitológica de fondo relativa a cómo se actualizan los arquetipos del panteón mitológico grecolatino y, a este mismo respecto, sobre qué aporta a la percepción del mundo globalizado y cómo interviene en la nueva realidad de este. De acuerdo con estas premisas, el propósito de las presentes páginas es analizar la generación, la destrucción y la reconversión de un mito como claves de lectura de los respectivos films de Daranas, Méndez y Mieles.

2. LOS DIOSES ROTOS DE DARANAS: PARADOJAS EN TORNO A LA PERVIVENCIA DEL MITO

La película de Ernesto Daranas, segunda de su filmografía, aborda en su nivel de lectura más superficial un tipo de aproximación antropológica, en cierta medida documental, género en el que se había iniciado el director en el año 2004 con un cortometraje acerca de los últimos gaiteros de La Habana. El film se refiere al proceso de mitificación (al tiempo que de mixtificación) de un personaje de principios del siglo XX cuya influencia se revisa en La Habana del momento del rodaje del filme, casi un siglo después. Se trata de Alberto Yarini (1882-1910), un proxeneta de doble vida que murió joven a causa de un enfrentamiento por causa de una joven prostituta de orígenes franceses. Pues bien, de generación en generación, al tiempo que crecía la devoción por el personaje se transmitían reliquias relacionadas con su vida, como la sábana ensangrentada con la que se envolvió su cadáver o la pistola con la que fue tiroteado. Por lo demás, Yarini era, al tiempo, miembro de la selecta burguesía habanera y personaje popular en los barrios bajos, en su condición de socorredor y, simultáneamente, de explotador de mujeres. Su pertenencia a ambos mundos lo convertía en un

EL FILM SE REFIERE AL PROCESO DE MITIFICACIÓN (AL TIEMPO QUE DE MIXTIFICACIÓN) DE UN PERSONAJE DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

EL FILM SE PRESENTA EN SUS DOS PLANOS COMO UN BUCLE, DESDE EL MITO SOBRE EL QUE HACER UNA PELÍCULA HASTA LA PELÍCULA COMO VEHÍCULO DEL MITO

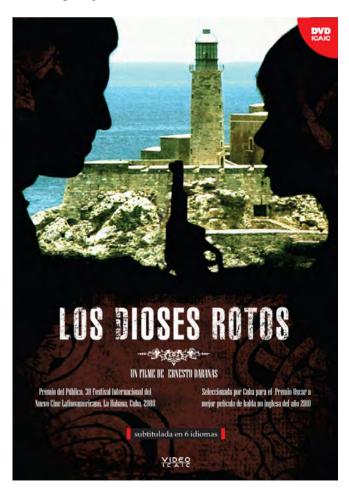
ser bifronte, divino y humano, santo y demonio, pero también en una síntesis sexual, como hombre y como mujer y, al cabo, en representante de un mundo mestizo, caucásico y afroamericano, cuya función fue la de legitimar con sus vivencias el ámbito de la prostitución, ámbito que, por lo demás, se presenta como un fenómeno religioso.

En este contexto, a partir del relato contemporáneo, una joven antropóloga de la Universidad de La Habana indaga sobre la paulatina conversión del personaje de Yarini en icono de la rebeldía contra la influencia política y económica de Francia, metáfora que con posterioridad a la Revolución Cubana encarnarán los Estados Unidos. El segundo nivel de lectura responde, por consiguiente, a la vigencia contemporánea del personaje del proxeneta desde el punto de vista de la profesora que quiere investigar sobre sus reliquias y que se ve envuelta en la actualidad en una tensión concomitante con la que en el pasado convirtió a Yarini en un mito. En efecto, la mujer de estudios que pretende poseer una perspectiva racionalista del mundo se introduce con el fin de llevar a cabo su doctorado en un entorno marginal en el que funcionan unas claves de relaciones sociales y humanas diferentes e inversas a las que implica la primera clave de lectura. Así, en tanto que la antropología busca comprender el proceso de mitificación (mediante la separación de ficción y verdad), las pasiones y emociones a flor de piel traicionan su proyecto de investigación y provocan que ella se convierta en causa y testigo de cómo la tragedia se repite, sin que exista una verdad absoluta, o, de nuevo, convirtiendo lo sucedido en el germen de un mito —también de la ficción que por definición es el largometraje (Véliz et alii, 2014).

En efecto, el film se presenta en sus dos planos como un bucle, desde el mito sobre el que hacer una película hasta la película como vehículo del mito. De esta manera, se traslada al ámbito cinematográfico el carácter revisionista de una historia que procede de la obra teatral Réquiem por Yarini, de Carlos Felipe Hernández, publicada en 1960 y representada por vez primera en 1965 (Escarpanter, 2006). En la obra de teatro, el tema de la santería como manifestación religiosa se imbrica con la forma de una tragedia sofóclea en la que se aborda la condena que asume el personaje por unos hechos de los que no es el responsable último, según es habitual en el autor griego. El peso de lo religioso (en forma de creencias ancestrales) deviene fundamental en la propuesta de Carlos Felipe Hernández; no así en la película de Ernesto Daranas, si bien esta última se inspira desde el propio título en el peso de la mitología europea o grecolatina. En este contexto, las reliquias para la antropóloga dejarían de tener un valor trascendente para aparecer como pruebas de un crimen e indicios del posible falseamiento de un pasado relatado por personas alcoholizadas y drogodependientes. Y es que el formato fílmico ofrece un paso más allá del texto teatral al hacer pivotar la narración en torno a la figura de la joven investigadora, constituyendo al cabo ella misma —y no la inspiración trágica— el punto de vista de la revisión de la figura del proxeneta convertido en mártir.

Desde este punto de vista cabe preguntarse qué clave hermenéutica es posible extraer del título de la película, de la expresión «dioses rotos»; o, en otras palabras, qué dioses se rompen y por qué. Desde una perspectiva evemerista, el propósito inicial de la investigadora es descubrir la aparente verdad científica aunque esta pueda derribar un estilo de vida popular y la imagen de Yarini como mito. Se trata de una voluntad iconoclasta: la de la universitaria que entra en el mundo marginal con el fin de deslegitimar tanto las reliquias como lo auténticamente sucedido en torno al personaje del proxeneta, todo ello con una voluntad libe-

radora en el sentido marxista de la expresión, al tiempo que se presenta ella misma como la intérprete única de lo sucedido. Pero de fondo subyace una revisión del fenómeno de la prostitución que aparece ritualmente mitificada, en la que, aunque su propósito sea otro, la joven protagonista cae como sujeto (no como objeto). Y es que, según hemos apuntado ya, la prostitución ritual incumbe tanto a una realidad económica como a formas de religiosidad popular propia de la santería, de la que sería su reflejo, de acuerdo con el drama de Carlos Felipe, el personaje de Yarini. Así, Daranas opta por un tratamiento más sentimental, más volcado en el crimen pasional que el que se expresa en la obra teatral Réquiem por Yarini, como una relectura de una obra de teatro más enfocada en comprender al personaje como mito. El resultado de romper la clave divina del Yarini de Carlos Felipe es ambiguo, por cuanto deriva en el film en un tra-



ES EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA FIGURA DEL PROXENETA Y EN SUS MÁSCARAS E IMPOSTURAS DONDE DARANAS BUSCA ENCONTRAR LA CONFIGURACIÓN DEL MITO

tamiento más tópico incluso a la hora de constatar cómo la verdad es individual y cómo cada personaje tiene una perspectiva singular del drama que acontece en el presente (al igual que lo tiene en torno al drama del pasado).

Ahora bien, el proceso de mitificación se descubre por fases; y es en la transformación de la figura del proxeneta y en sus máscaras e imposturas donde Daranas pretende encontrar la configuración del mito y, por tanto, también la fragilidad de los dioses a la que alude el título del film. De ahí que la constatación mitológica se perciba en la reiteración de los sucesos, es decir, en cómo se repiten, en el momento presente, las circunstancias que condujeron a la muerte del personaje en el pasado. En primer lugar, el protagonista del mito posee un tiempo y un espacio específicos, que no son los del relato en la película; sin embargo, su

Figuras I y 2. Carátula de la edición del film en DVD y fotograma de Los dioses rotos (Ernesto Daranas, 2008)



acción aparece replicada en otros momentos, y tal reiteración se constata incluso en la biografía de la investigadora protagonista. En segundo lugar, el personaje mitificado entraña en su figura la explicación de un rito que no es posible establecer racionalmente: sucede con la prostitución religiosa, patente en el oficio como proxeneta de Yarini y aún vigente en la contemporaneidad. Su peripecia vital aparece entre dos mundos (el de su cuna y el de su tumba), entre los que se desplaza con soltura, si bien culmina con un sacrificio simbólico. Por último, el símbolo deviene polisémico, interpretable desde perspectivas diferentes, que oscilan entre las sociológicas o políticas y las religiosas o literarias (e incluso fílmicas, si se tiene en cuenta la inspiración teatral del guion). En fin, las reliquias, más allá de su existencia, representan la posibilidad de establecer una legitimación de la perennidad del personaje y una especie de santuario en el que se conserve su memoria. De esta manera, cada uno de los personajes del film posee en su interior un pedazo de Yarini, convertido en una especie de reencarnación que es de índole mítica; de ahí que el título del film se presente en plural.

Es mediante un análisis de mitología comparada desde el que, a partir de la conocida dicotomía nietzscheana que tanto ha influido en la cultura contemporánea (Sánchez Meca, 2000), se intuye la condición mítica de Yarini en calidad de Dionisos (Detienne, 2003), divinidad que opone su servicio a la sensualidad frente a las actitudes racionales encarnadas por Apolo. Se trata de la misma dualidad que está presente en el planteamiento antropológico de la investigadora protagonista que se introduce en el submundo habanero a partir de la distinción de un «ellos» como objeto frente a un «nosotros» como sujeto. Como tal Dionisos, Yarini se somete a su desmembración ritual y la joven profesora queda expuesta a la ruptura de sus planteamientos intelectuales. Uno y otra configuran así modelos de «dioses rotos».

3. DIOSES, DE JOSUÉ MÉNDEZ, O EL OLIMPO DE LA CLASE ALTA PERUANA

En su esquema argumental más básico, el film de Josué Méndez —que, al igual que sucede con la película de Daranas, constituye el segundo largometraje de su producción— aborda la narración acerca de cómo un industrial adinerado decide hacer pasar por suyo el bebé que espera su promiscua hija, quien incluso puede haberse quedado embarazada de su propio hermano. El personaje del patriarca, aunque en buena medida ausente de la narración, se proyecta en esta triple existencia, dado que es él quien, en el fondo, maneja las distintas líneas narrativas que se superponen en el relato:

- La trama relativa a la joven amante mestiza, después esposa, que oculta su procedencia humilde al tiempo que se esfuerza por mimetizarse con la alta sociedad limeña y sus gustos y aficiones (la religión acomodaticia, la jardinería exótica, las obras sociales y, sobre todo, las fiestas de alta sociedad).
- La historia relativa a la hija superficial y ociosa, que hace sesiones como modelo de fotografía, está entregada a la bebida y al baile en salas de fiesta y discotecas, a un hedonismo banal, y se presenta confiada en que nada de lo que haga tendrá consecuencias. En el fondo, su actitud responde a la de una huida de sí misma.
- La perspectiva del relato en torno al hijo torturado por el deseo sexual que le despierta su hermana y por el rechazo que siente hacia los negocios paternos, aunque acabe imitando la forma de vida que se establece en la alta sociedad peruana que encarna su padre.

La orientación antropológica de la propuesta fílmica de Méndez se aprecia a partir de la influencia del documental de ficción; de ahí que se ofrezcan múltiples voces y una percepción quebrada en elipsis de tiempos y en personajes (con alternancia de ambientes y figuras en fuerte contraste), a la vez que explica la voluntad de llevar

a cabo un retrato de índole fundamentalmente sociológica.

Por lo demás, la ambigüedad en torno a qué dioses son los que centran el *leitmotiv* del título, si la clase social preeminente, si la comunidad tradicional de raíces prehispánicas, o si las propias referencias al panteón grecolatino, constituye otro de los rasgos característicos, conforme con el retrato ambivalente de los personajes centrales, fundamentalmente del joven Diego y de Elisa, la nueva esposa de su padre.

LA TRAMA PRESENTA UN RETRATO ACERCA DEL CARÁCTER ENDOGÁMICO DE UNA CLASE SOCIAL

Al cabo, la trama presenta un retrato acerca del carácter endogámico de una clase social y, en particular, de unos jóvenes que son educados para mantenerse en un *statu quo* definido en la hipocresía del grupo y en una cultura occidental presentada como mera muestra de prestigio, como mero acarreo (según refleja, por ejemplo, el cúmulo de pinturas de arte contemporáneo que pueblan las estancias). El punto de vista que predomina es el de Diego, que es quien conecta la triple existencia antes señalada (Kogan y Villa, 2015).

Aunque la película puede adolecer de subrayados innecesarios —imágenes y guion (León, 2008) ponen un exceso de énfasis en lo que debiera dejarse elípticamente en manos del espectador y, por el contrario, muestran ciertas incoherencias en el desarrollo de los acontecimientos y la evolución de los personajes a partir de propuestas apriorísticas y estereotipadas sobre el carácter de la juventud—, ciertamente, en lo que respecta a la identificación de la trama con las fuentes mitológicas grecolatinas, esta se hace de forma explícita: mediante una iconografía plástica con una arquitectura de reminiscencias hollywoodienses acerca de cómo se percibe el Olimpo mítico y con movimientos de

cámara de marcada verticalidad en dicha escenografía; también se lleva a cabo mediante la mostración de portadas de libros de mitología clásica y de pinturas reconocibles como *Las tres gracias* de Rubens; y, en fin, mediante la explicación que se hace de una nueva especie vegetal, una exótica planta decorativa a la que se bautiza como Cronos, deidad que sintetiza el arquetipo mitológico del relato en su conjunto.

La lectura mitológica sitúa a la alta burguesía limeña en un Olimpo junto a la playa. El interés de esta por el mundo grecolatino responde a un proceso de inversión: cuantos más referentes clásicos europeos se prodiguen, más lejos se situarán de las mitologías autóctonas (y del monte Olimpo inverso que se descubre en las colinas de los barrios de la ciudad donde habita la población marginal y de orígenes indígenas y mestizos), pues no en vano, a través de las sirvientas procedentes de dicho estrato social, se expresa que estas, acaso como dioses, «hablan en quechua y nunca duermen». Finalmente, si hay un mito que sintetiza la trama del film, este es el de Cronos devorando a sus hijos. De hecho, la película se cierra con la presentación en sociedad del nuevo hijo del magnate (en realidad, su nieto, como Júpiter/Zeus es nieto de Urano, al que castró Cronos, en un proceso de inversión del proceso pues será el magnate quien a posteriori castre simbólicamente a su hijo Diego), al tiempo que se consagra la anulación completa de este, según estamos señalando, una vez que se integra en el sistema socioeconómico que controla su padre.

El film, al margen de la valoración cinematográfica de la que se pueda hacer acreedor y de los límites del análisis sociológico que ofrece, refleja un tratamiento de la mitología clásica que se define por el arquetípico temor a ser derrocado de la posición de relevancia social que se ocupa, lo que se intenta evitar mediante la endogamia (se trata de una amenaza que procede de los dioses autóctonos, refugiados ahora en la servidumbre indígena). De forma paradójica, tal endogamia se presenta como una forma de detener el tiempo,



Figuras 3 y 4. Fotogramas de Dioses (Josué Méndez, 2008)

pero a partir de la imagen contraria: la de una divinidad que devora a sus propios hijos, según se aplica a la figura de Cronos como metáfora del tiempo que consume lo que crea (Moormann y Uitterhoeve, 1997).

El personaje de Diego se convierte en el ejemplo de hijo anulado —o devorado— por su padre, al que no se enfrenta. Se trata, por consiguiente, también de una forma de anular el mito y su amenaza, toda vez que lo que prima es la detención del tiempo de una clase social que se concibe como olímpica, pues su arquitectura y su ocio se inspiran en referentes que proceden de la iconografía clásica.

4. PROMETEO DEPORTADO, DE MIELES, O LA LIBERACIÓN A TRAVÉS DE LA INVISIBILIDAD

El film de Fernando Mieles es sorprendente, más aún por tratarse de su primer largometraje, y a pesar de que sus filiaciones resultan palpables: una situación que bebe del realismo mágico de inspiración literaria, del surrealismo de índole buñueliana —al centrarse la trama en unos personajes encerrados en un entorno infranqueable, como sucede en *El ángel exterminador* (Luis Buñuel,

1966)— y, en fin, de una intención de denuncia política de carácter militante. No obstante, llama la atención que tales filiaciones no colisionen entre sí en la creación de una alegoría que no por imaginaria deja de presentarse como réplica de la realidad que en la actualidad se ofrece en torno a la inmigración y a la figura de los deportados, de los que se quedan en tierra de nadie en los aeropuertos, de los que huyen de un país para repetir las formas del mismo país sin ser conscientes de ello. Sucede con Ecuador, cuyo nombre es tan mágico como una línea imaginaria para nombrar un país ficticio, un país que tiene gran parte de su población fuera de sus fronteras, en calidad de extranjeros que, acaso de manera inconsciente, reproducen su forma de ser país allá donde vayan. Hay algo de «quiméricos inquilinos» en estos hombres y mujeres obligados a emigrar y a fingir que no son inmigrantes: de ahí el surgimiento de todo un entramado de mentiras y autoengaños, cuya falsedad más rotunda radica en la promesa de que su destino es el retorno.

La trama apunta directamente a Europa, a una Europa irónicamente profetizada en su ruina. Y es que el destino del avión que han tomado los personajes es Grecia, cuna y encarnación de occidente, y país kafkiano desde la singularidad contempo-

ránea de su alfabeto, que Mieles recrea de manera diletante con la inversión de las letras latinas en las palabras de los letreros, es decir, mediante su reverso. Se trata de una Grecia que, en el momento de producción de la película, está haciendo estallar sus costuras económicas y sociales, es decir, que se presenta con unas circunstancias similares a las del país de origen de los personajes. Los viajeros se acumulan en una de las salas de tránsito del aeropuerto y, desde la perspectiva de la alegoría política, desde la amargura cómica de un comediógrafo antiguo como Aristófanes en virtud de la lectura sociopolítica de la que está impregnada la película, se procede a mostrar la idea del tránsito concebido como una forma de vida autosuficiente e individualista que deriva inicialmente hacia un sistema colectivo, mediante la necesidad de hacer un reparto equitativo de los bienes que poseen los encerrados, para terminar derivando en una dictadura que será, en el decurso del film, literalmente, ahogada desde fuera de los muros de la citada sala de tránsito aeroportuario (Alemán, 2012).

SE TRATA DE UNA GRECIA QUE, EN EL MOMENTO DE PRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA, ESTÁ HACIENDO ESTALLAR SUS COSTURAS ECONÓMICAS Y SOCIALES

Al tiempo, se reproducen el temor, la sorpresa, la indignación y la aceptación como fases perfectamente pautadas del proceso psicológico para intentar contactar con el exterior: a través de cartas mecanografiadas que no podrán salir del local, de llamadas y videomensajes de teléfonos móviles que no tienen cobertura, de fotografías almacenadas en los teléfonos en el acto de presentación de cada uno de los personajes, en las imágenes y palabras de los vídeos almacenados de los familiares que se quedaron en Ecuador, etcétera. Simultáneamente también, a través de escenas exteriores a la sala de tránsito, uno de los pasajeros (que ha

devenido invisible, acaso el equivocado responsable de un cargamento de droga) deambula por el aeropuerto sin encontrar tampoco su salida. Y es que el tema de fondo es el de la «salida»: salida de la sala de tránsito, salida del aeropuerto, salida de Ecuador. Los protagonistas lo lograrán solamente al final, a través de un baúl de mago que es en sí metáfora de la existencia de una solución de carácter fantástico para sus problemas, de los que creían escapar al emigrar del país. La única salida resulta ser, al cabo, la de la invisibilidad.

Mieles resuelve el carácter coral del film a través de tres personajes: un escritor, un mago y una modelo. Los demás personajes responden a estereotipos sociopolíticos: quienes viajan a Roma para ver al Papa, quienes escapan de una estafa, quienes representan al país como deportistas en competiciones internacionales, el dueño de la agencia de viajes que ha expedido los billetes, etcétera; frente a ellos aparecen personas más solidarias: una peluguera, un médico, algunos músicos, casi todos sin nombre (acaso únicamente a la peluquera que se reencuentra con su marido se le conceda la gracia de tener un nombre). Cada uno de ellos encarna, incluso en la figura de la mujer amnésica, un papel en la organización y el caos que provoca la convivencia obligada. De esta forma, solamente el escritor, el mago y la modelo son destacados por la voluntad inicial que expresan de asistir al espectáculo del encierro desde fuera. como si no fuera con ellos. Pero tienen nombre: el que figura en la portada de los libros del escritor; el nombre artístico del mago —que da título a la película; así, no en vano, en los instantes iniciales de la misma, el mago se presenta como factótum del arte, entre cuyos papeles se encuentra el de director de cine, filmmaker, palabra con la que se intenta hacer entender ante unos aduaneros sin rostro, encerrados en cabinas acristaladas—; y, finalmente, la joven modelo, cuya personalidad procede del nombre con el que la bautizará el mago: Afrodita.

A través de estos tres personajes se pergeña el punto de vista del relato, su carácter simbólico y

mítico. De hecho, el final de la historia no sucede tanto en el momento surrealista del baúl-puerta de fuga hacia una dimensión desconocida, sino en la historia sentimental de tales personajes: el escritor, el único consciente de lo que sucede y que ha dejado por escrito sus descubrimientos sobre el carácter humano, muere, momento que permite la aproximación amorosa entre el mago y la modelo, así como su relación sexual, única vía de escape en un relato que apenas había abundado en las relaciones amorosas de los encerrados. Y es que la modelo había rechazado de continuo las pretensiones sentimentales del mago, hasta que, a través del escritor, de su obra, reconoce que es la única vía para escapar y dar sentido a la existencia, como de facto ha hecho el mismo escritor al llevar la crónica del microcosmos de la sociedad enclaustrada v al elaborar un sui generis diccionario de conceptos que podrían definir cuanto sucedía a su alrededor. Así, frente a la mirada profunda del escritor, la modelo inicialmente se presenta como su antítesis, según es indicio la ceguera que se ha provocado a sí misma a causa de las lentillas que usa para cambiar el color de sus ojos y disimular su miopía y la sordera que le causa estar siempre con los auriculares conectados para escuchar música hasta que se le agotan las pilas. El escritor ve y oye, y se convierte en escribiente y bibliotecario, hasta que opta por volver a su oficio de relator. Sus cuartillas son las que,

a su muerte, descubren el mago y la modelo; dichas cuartillas les ofrecen las claves para la salida.

El escritor viajaba a Grecia a un encuentro de autores «neohelénicos» (en realidad, cualquier autor es «neohelénico», por cuanto el concepto de literatura nace en Grecia, y, de alguna manera, el viaje desde Ecuador es un viaje a los orígenes); él mismo es autor de «Crónicas de Argonautas», especie de libro escrito antes de ser vivido o que se redacta al tiempo que sucede la película. En fin. tras el «diluvio» de la disolución con mangueras antidisturbios de la rebelión de los encerrados en la parte final del film, se puede ver flotando una traducción de la *Odisea* de Homero que llevaba en su equipaje y que sintetiza el naufragio del proyecto, sin regreso posible a la patria. Todo resulta logradamente programático desde la perspectiva de los referentes que proceden de la tradición clásica o grecolatina: la figura del Titán Prometeo encarnando al autor de la historia, las figuras de los argonautas metaforizando a los inmigrantes, la Odisea que naufraga como síntoma del conjunto de la historia, etcétera, como pautas de la reconversión mitológica que se lleva a cabo.

A este cúmulo de referencias procedentes de la cultura antigua se añade el título del film, que coincide básicamente con la caracterización que se ha atribuido a sí mismo el mago protagonista. Ahora bien, ¿por qué el mago se ha puesto el nom-



Figuras 5 y 6. Fotogramas de Prometeo deportado (Fernando Mieles, 2009)



bre artístico de Prometeo? Y es que este personaie hace también de contador de historias sincretizando diferentes tradiciones en lo relativo a la creación del ser humano, y él mismo, como testigo de los acontecimientos, mantiene su capacidad de nombrar, de crear mediante la palabra, al poner nombre a Afrodita. En fin, Prometeo es quien encuentra la salida al encierro, liberando una vez más –de forma irónica (García Gual. 2009) – al ser humano, en esta ocasión, conforme a su oficio artístico, haciéndolo desaparecer, pues si los dioses existen es porque los humanos los veneran; con la invisibilidad de los hombres los dioses están condenados. La idea de desaparición, que es propia de las actuaciones de magia, termina enfocándose hacia la idea de país, condenado a desaparecer del mapa si sus habitantes desaparecen en el continuo trasiego en el que parecen habitar. Al cabo, el sentido político del film se puebla de ironía a partir del referente mitológico del titán liberador, a la vez que la película se sitúa como eslabón en una cadena mitológica que se abre con el Prometeo encadenado de uno de los pioneros de la tragedia ateniense, de Esquilo.

5. CONCLUSIÓN: LA MITOLOGÍA CLÁSICA COMO FORMA DE AUTOCRÍTICA

Resulta llamativa la coincidencia en el tiempo de la aparición de tres films latinoamericanos que evocan desde sus títulos la pervivencia de la mitología clásica en tramas contemporáneas, con lecturas realmente singulares si se consideran en detalle cada uno de los films. En estos, los relatos asociados a Dionisos, Cronos y Prometeo ofrecen una perspectiva diferente a la habitual a la hora de recurrir al repertorio mitológico grecolatino: Dionisos aparece como una figura generadora de mitos contemporáneos; por el contrario, Cronos se presenta como un arquetipo que, en lugar de devorar a sus hijos, devora los propios mitos; Prometeo, en fin, logra la liberación del ser humano a través de su anulación, de su invisibilidad.

Las películas consideradas recurren a los arquetipos de las tres deidades citadas con el fin de reflexionar sobre el alcance de la lectura mitológica en el presente (Losada, 2015; Losada y Lipscomb, 2015), es decir, sobre cómo tal lectura aporta aún claves que permiten entender la contemporaneidad de América Latina: la de una Cuba que reivindica una especie de religión basada en el deseo y la pasión erótica por encima de otras circunstancias; la de un Perú cuya cúspide socioeconómica se autofagocita en la creación de un país diferente dentro del país; y la de un Ecuador presentado como país en trance de desaparición y que, al contar con tanta o más población fuera de la nación que dentro, se percibe como entelequia. Se trata de tres claves que no solo afectan a la América mestiza, sino que pueden ser trasladadas a la percepción que se tiene del mundo globalizado del presente, en el que las tensiones entre el deseo, el autoengaño y la condición invisible conforman la antítesis del cálculo económico, el negocio y la publicidad.

La mitología se convierte, pues, en una herramienta de construcción de narrativas y de su hermenéutica y, en lo que se refiere más concretamente al Séptimo Arte, en síntoma no ya de fenómenos de transculturalización que afectan a las sociedades mestizas y definen sus orígenes y su integración en la modernidad (Arapoglou, Fodor y Nyman, 2013), según ha sido habitual considerar en los estudios de antropología cultural, sino de una lectura transgresora basada en la autocrítica. El mito deviene fundamental en una forma de llevar a cabo la autocrítica; de ahí su vigencia.

REFERENCIAS

Alemán, G. (2012). Un acercamiento a las nuevas olas del Cine Latinoamericano: el caso de Ecuador. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, 118, 79-85. Recuperado de http://hdl.handle.net/10469/5296,

Arapoglou, E., Fodor, M., Nyman, J. (2013). *Mobile Narratives: Travel, Migration and Transculturation*. Oxford: Routledge.

- Detienne, M. (2003). Dioniso a cielo abierto. Barcelona: Gedisa.
- Escarpanter, J. A. (2006). Mito, tragedia y sincretismo religioso en «Réquiem por Yarini de Carlos Felipe». *Revista del CESLA*, 9, 151-157.
- García Gual, C. (2009). *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kogan, L., Villa, J. (2015). Negociando la masculinidad, la raza y la clase social: una perspectiva interseccional en dos películas peruanas de Josué Méndez. *Imagofagia*, 11. Recuperado de http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/745/637
- León, V. (2008). Dioses. El guión de la película. Lima: Santillana/Aguilar.
- Losada Goya, J. M. (ed.) (2015). Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar. Berlín: Logos Verlag.
- Losada Goya, J. M., Lipscomb, A. (eds.) (2015). *Mythin Crisis.* The Crisis of Myth. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- Moormann, E. M., Uitterhoeve, W. (1997). De Acteón a Zeus. Madrid: Akal.
- Pérez Murillo, M. D. (2013). El cine latinoamericano entre dos siglos: sus claves y temas. *Boletín Americanista*, 66, 81-99.
- Sánchez Meca, D. (2000). Lo dionisíaco y la nueva comprensión de la modernidad. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 33, 31-54.
- Tovar Paz, F. J. (2002). Medea de Séneca en *Así es la Vida* (2000), filme de Arturo Ripstein. *Revista de Estudios Latinos*, 2, 169-198.
- (2006). Un río de fuego y agua. Lecciones sobre Mitología y Cine. Cáceres: Universidad de Extremadura, Filmoteca de Extremadura.
- Véliz Gutiérrez, J., Velasco Díaz, A., Salazar Navarro, S. (2014). Las historias cubanas de este siglo. Análisis discursivo de una muestra internacional de filmes de ficción de la última década. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 533-547. Recuperado de http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2014-1023

INTERTEXTOS MITOLÓGICOS: PRESENCIA DE LA CULTURA CLÁSICA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Resumen

En el presente trabajo se analizan las películas *Los dioses rotos* (2008), de Ernesto Daranas, *Dioses* (2009), de Josué Méndez, y *Prometeo deportado* (2009), de Fernando Mieles, producciones cubana, peruana y ecuatoriana respectivamente, que utilizan referentes mitológicos grecolatinos (Dionisos, Cronos y Prometeo) en un proceso de revisión de la tradición clásica que no responde a la antropología de la transculturalización o del mestizaje, sino al recurso al mito como forma de autocrítica. De acuerdo con esta lectura, la vigencia del mito deriva hacia una percepción donde priman la reflexión sobre el deseo, el autoengaño y la invisibilidad.

Palabras clave

Mitología clásica; cine latinoamericano actual; intertextualidad; relato mitológico; lectura audiovisual.

Autora

La profesora Angélica García-Manso (Cáceres, 1981) es autora de una Tesis Doctoral sobre literatura y su relación con las demás artes. Entre sus estudios figuran trabajos de relieve como *Séptimo Arte al cuadrado. Intertextualidad fílmica y metacine* (2012) y numerosos capítulos de libros y artículos como «Lisboa. A cidade que nunca existiu» (en F. García y G. Pavés, *Ciudades de Cine*, 2014). Contacto: angmanso@unex es

Referencia de este artículo

García-Manso, Angélica (2018). Intertextos mitológicos: presencia de la cultura clásica en el cine latinoamericano contemporáneo. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -66.

MYTHOLOGICAL INTERTEXTS: READINGS OF CLASSICAL CULTURE IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CINEMA

Abstract

We analyze the films *Los dioses rotos* (2008), by Ernesto Daranas, *Dioses* (2009) by Josué Méndez, and *Prometeo deportado* (2009) by Fernando Mieles, Cuban, Peruvian and Ecuadorian movies, respectively. We study Greco-Roman mythological references (Dionisos, Cronos and Prometheus) in a revision process of Classical Tradition that does not respond to the anthropology of transculturalization or as a hybrid of cultures, but to the recourse to myth as a form of self-criticism. According to this reading, the validity of the myth derives in a perception where the reflection on desire, self-deception and invisibility are underlined.

Key words

Classical Mithology; Latin American contemporary cinema; Intertextuality; Mythological story; Audiovisual reading.

Author

Prof. Angélica García-Manso (Cáceres, 1981) is the author of a Doctoral Thesis on Literature and its relationship with other Arts. Among his studies are important works such as *Séptimo Arte al cuadrado*. *Intertextualidad fílmica y metacine* (2012) and numerous chapters of books and articles such as "Lisboa. A cidade que nunca existiu" (in F. García y G. Pavés, *Ciudades de Cine*, 2014). Contact: angmanso@unex es

Article reference

García-Manso, Angélica (2018). Mythological Intertexts: Readings of Classical Culture in Contemporary Latin American Cinema. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -66.

Edita / Published by



Licencia / License



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

CRISIS PERMANENTE Y EXILIO EN LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA DE ALBERTO MORAIS

ISADORA GUARDIA CAROLINA RÚA

INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil española continúa siendo objeto de representación cinematográfica, así como de producción literaria, teatral v ensavística. Como acontecimiento histórico, ha marcado la vida individual y colectiva de millones de personas y es, por ello, que consideramos indispensable anclar nuestra investigación en la relación que se establece entre la Historia y los procesos de carácter fílmico que la acompañan y la construyen. La obra cinematográfica de Alberto Morais se presenta como un corpus idóneo para establecer cierto paralelismo entre procesos históricos como la creación de memoria histórica en nuestro país y la realidad mostrada en su propia obra. Su propuesta estética se aleja de aquellas prácticas más constantes en el cine español contemporáneo que abogan de manera habitual por un cine denominado costumbrista, proveniente en ocasiones de la adaptación y, en cualquier caso, basado en unos elementos narrativos fácilmente reconocibles para el espectador y su competencia lectora. Las 13 rosas (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) podría servir de ejemplo entre aquellos films de carácter dramático donde predomina el sufrimiento individual de los protagonistas. Por otra parte, Sánchez-Biosca (2006: 78) asegura que los noventa, en el terreno de la ficción española, «nos ofrecen una visión desdramatizada, incluso gozosa, de las décadas recientes». Y añade: «Estas películas son producto de una historia o, más concretamente, de una alucinación de atemporalidad...».

Principalmente, el cine de Alberto Morais propone nuevos caminos en un cine español que, según palabras del propio autor, «ha pasado del costumbrismo a la posmodernidad» (Morais, 2011), sin que se haya dado la posibilidad de un periodo de modernidad.

¿Cómo comprender o recrear hechos anteriores a nuestra existencia especialmente si son traumáticos y olvidados sistemáticamente por el discurso oficial? Tal y como indica Marianne Hirsch (1997), la posmemoria sería la herramienta capaz de manejar esta memoria heredada.

Alberto Morais se mueve entre dos aguas. Huyssen (2002) propone la idea de futuros presentes y pretéritos presentes para distinguir entre la cultura modernista y el giro hacia el pasado como preocupación por la memoria histórica desde perspectivas sociales, culturales y políticas. Morais cabalga entre ambos conceptos; pertenece a esa generación que no ha vivido en primera persona los hechos y que sobrevive entre la memoria oficial de carácter franquista y el silencio de los primeros años del régimen democrático hasta bien entrada la década del dos mil. A su vez, apela a la idea de futuros presentes a través del silencio de los supervivientes y de su voz no escuchada. A diferencia de los grandes metarrelatos o verdades absolutas propios de la tradición moderna y que generaban sentido y cohesión social (Lyotard, 1992: 19), el cine de Morais plantea cuestiones sin resolver de dicha perspectiva moderna, es decir, sus films apelan al vacío sin deslizarse al pretérito presente propio de la posmemoria.

Su trabajo se presenta como una especie de Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, un espacio inconcluso en el que se hace necesaria una lectura adireccional, propia de espacios heterotópicos según la propia definición de Foucault (Tartás y Guridi, 2013: 227).

Puesto que establecemos una clara relación entre los procesos políticos y sociales que devinieron de la Transición y lo propuesto en el cine de Morais, en la primera parte del trabajo abordamos unas breves notas sobre el marco jurídico y político del momento para contextualizar las propuestas fílmicas que serán caso de análisis. La estructura del texto es, por un lado, de carácter historiográfico y, por otro, de análisis fílmico.

El cine de la guerra y sobre la guerra es fuente constante para el historiador, tal y como señala Magí Crusells (2000). Permite aproximarse al relato de los hechos y, a su vez, a la mirada ejercida

A DIFERENCIA DE LOS GRANDES
METARRELATOS O VERDADES ABSOLUTAS
PROPIOS DE LA TRADICIÓN MODERNA Y
QUE GENERABAN SENTIDO Y COHESIÓN
SOCIAL (LYOTARD, 1992: 19), EL CINE
DE MORAIS PLANTEA CUESTIONES
SIN RESOLVER DE DICHA PERSPECTIVA
MODERNA, ES DECIR, SUS FILMS APELAN
AL VACÍO SIN DESLIZARSE AL PRETÉRITO
PRESENTE PROPIO DE LA POSMEMORIA

por el cineasta como gran imaginador, como conjunto y proyección colectiva de factores de carácter ideológico, cultural y social.

Las propuestas, cientos, han recorrido la ficción y el documental. Desde la televisión es habitual encontrar melodramas o producciones que se mueven por las particularidades de personajes concretos relegados a su esfera individual como Amar en tiempos revueltos (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti, Rodolf Sirera, TVE, 2005-2012) y Cuéntame cómo pasó (Miguel Ángel Bernardeau, TVE, 2001-) o que, incluso, pueden llegar a banalizar o dulcificar la dictadura como Lo que escondían sus ojos (Salvador Calvo, Mediaset, 2016). En la gran pantalla, aun contando con obras notables como El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973), La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda, 1999), Los girasoles ciegos (José Luis Cuerda, 2008) o Pa negre (Agustí Villaronga, 2010), nótese el socorrido recurso de la mirada infantil para aproximarse a los años más oscuros del franquismo. El protagonismo de los pequeños permite alejar el difícil manejo de aquellos hechos que no han sido afrontados. La reconstrucción histórica se pliega entonces a necesidades concretas narrativas —las clásicas o institucionales (MRI)-, a la vez que al concepto de verosimilitud que incluye el anacronismo como solución para llegar a un espectador actual (Nieto Ferrando, 2016: 812-813). Pero, en pocas ocasiones, desde la ficción se han explorado

otros mecanismos narrativos que propongan una mirada distante y profundamente analítica, como sucede en el caso de Morais.

La investigación desarrollada en estas líneas pretende aproximarse a las consecuencias de la guerra. En particular, al exilio interior, tratado desde un tiempo presente y a partir de un cine que no tiene como objetivo principal la construcción del relato canónico, sino que propone la antinarración como estrategia discursiva. Alberto Morais construye un cine en ese sentido pasoliniano, en el cual se produce un choque entre lo que podríamos entender como cine de prosa y cine de poesía (Pasolini y Rohmer, 1970). Una propuesta cargada de tradición semiótica, pero también cercana a una lectura de la imagen como producto de lo real.

Pasolini asegura que «el instrumento lingüístico sobre el que se implanta el cine es de carácter irracional» (Pasolini, 1970: 13). Y añade que precisamente esto explica su capacidad onírica, así como su concreción objetual.

El cine de Alberto Morais se erige como artificio que produce vacíos, que muestra el lugar del síntoma sin realizar un trabajo policial -propio del historiador— y, siguiendo a Didi-Huberman, está mucho más cercano a las ideas que promoviera Warburg con su Atlas Mnemosyne (Tartás Ruiz y Guridi García, 2013: 229-231). Un compendio de imágenes que habla de nosotros y se presenta para decir por sí mismo. Y es en el presentar, y no en el referir, donde nos detenemos para atender una obra cinematográfica que se aproxima al abandono y al olvido como estado constante, que muestra la materialización del exilio en un contexto de capitalismo global, como aquellas figuras que ocupan barrios periféricos, excluidos de grandes procesos de gentrificación. Espacios abiertos que, a su vez, se enmarcan como fronterizos. Se trata de un cine que arde, como las imágenes de Didi-Huberman, un cine que quema como el del cineasta desaparecido por la dictadura argentina Raymundo Gleyzer (Martín Peña y Vallina, 2000).

Memoria, montaje y dialéctica se encuentran en el cine de Morais para hablarnos de las consecuencias de la Guerra Civil española en un contexto de expansión capitalista mundial: las huellas de la derrota y el exilio permanente. Analizar su obra supone realizar también un recorrido por la recuperación de la memoria histórica. Esto es, estudio, análisis y reparación de graves violaciones de derechos humanos, como la ejecución, la tortura, las detenciones arbitrarias, las desapariciones, el trabajo forzoso o el exilio. Sin embargo, todo ello ha quedado suspendido en una suerte de ahistoricidad.

La ahistoricidad de nuestro pasado es característica de una época bautizada como el fin de la historia. En ella es posible encontrar cientos de representaciones literarias, fotográficas y cinematográficas sobre acontecimientos que marcaron un antes y un después en nuestra vida, tal y como afirmó Susan Sontag al hilo de las fotografías sobre los campos de exterminio (citado por Sánchez-Biosca, 2009: 117). No obstante, se producen afirmaciones —como la de Becerra cuando expresa «la guerra civil todavía no ha sido narrada» (2015)— que podrían chocar con la aparente producción masiva de relatos de todo tipo sobre ella.

REFLEXIONES EN TORNO A LA IMAGEN Y LA APREHENSIÓN DE LA REALIDAD COMO UN PUNTO DE PARTIDA

Entre la afirmación expresada por Becerra y las «imágenes pese a todo» con las que Didi-Huberman (2004) escrutaba las fotografías extraídas in extremis de las cámaras de gas e incineradoras del Holocausto, se inserta una discusión irresoluble que alcanza ya más de medio siglo de vida.

Aquella discusión reclama un mostrar y decir que no reduzca lo inconmensurable a lo calculable, con la consiguiente pregunta de cómo hacer.

En el terreno de la imagen, esta cristaliza, resume y quizás limita; choca con la ya histórica y problemática dicotomía del ver y del decir, de lo

visual y lo verbal que tan bien expuso Mitchell (2009) al proponer un nuevo giro, el icónico. La imagen remite a un momento y a un alguien, una persona, tal vez unas cuantas, empeñadas en mostrar y mantener ese saber más allá de su propia vida. Precisamente para seguir con vida.

Porque, como aseguró Primo Levi (1989), es probable que sobrevivir a determinados acontecimientos sea simplemente imposible y entonces, solo entonces, quizás la imagen sea una herramienta necesaria y merecedora de recuperar un estatus —tachado de realismo ingenuo en ocasiones o de sospecha continuada en otras— que permita establecer una reflexión y una lectura a contrapelo, tal y como Benjamin pretendía peinar la historia.

La representación como proceso sustitutorio de lo real o como productora de realidad ha generado una vasta bibliografía (Sánchez-Biosca, 2006; Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, 2009; Crusells, 2000; Pérez Perucha, 2005) que abona el terreno del análisis semiótico, filosófico e historiográfico. Siempre remite a algo que estuvo allí y produce una anormal lectura suave y continuada, sin irrupciones, una historia-narración que no permite las supervivencias. Pero es posible encontrar la imagen que presenta. Aquella que la aleja de un simple escenario para presentarse como conflicto permanente, ideológico, político e histórico (Becerra, 2015).

La guerra es la antesala de cualquier movimiento masivo o desplazamiento forzoso que conlleva un exilio. Aquella puede tener fundamentación puramente política, aunque la realidad y la historia nos demuestran que, principalmente, su quehacer es económico. Más allá de las trincheras, la guerra de baja intensidad —por acudir a la terminología propuesta por Antonio Méndez Rubio (2015b) para establecer diferencias y relaciones entre el fascismo histórico y el fascismo de baja intensidad— es la que se instala de manera permanente, provocando exilios constantes, exteriores e interiores, de carácter políti-

co, pero también cultural, social, económico y, sobre todo, global.

La propuesta de los films *Las olas* (Alberto Morais, 2011) y *Los chicos del puerto* (Alberto Morais, 2013) como objeto de estudio se argumenta desde una reflexión sobre cómo abordar la realidad desde la ficción.

Como hemos apuntado, las posibilidades incluyen acercarse a la cuestión de representación y relato, presente en autores imprescindibles como Metz o Gaudreault, si bien la obra de Morais quizás remite a reflexiones teóricas más bazinianas. donde la idea de lo real es imprescindible. En cualquier caso, consideramos la posibilidad de plantear el análisis desde otra perspectiva que no sea necesariamente narratológica. Desplazarnos al terreno del análisis de la imagen en movimiento, con las aportaciones de Didi-Huberman, Walter Benjamin, Méndez Rubio, el propio Warburg o Tartás y Guridi, supone alejarnos de las claves de análisis más numerosas en el campo del análisis fílmico, pero, justamente, la propuesta de Morais precisa de una óptica distinta a la habitual.

EN SU ÚLTIMO FILM, LA MADRE (ALBERTO MORAIS, 2016), ABORDA EL EXILIO DESDE LO VITAL, EL AUTOEXILIO DE LOS PERSONAJES DE UNA VIDA QUE LES ES AJENA, PORQUE PERTENECE A ALGO QUE PODRÍAMOS LLAMAR «SISTEMA»

En su último film, *La madre* (Alberto Morais, 2016), aborda el exilio desde lo vital, el autoexilio de los personajes de una vida que les es ajena, porque pertenece a algo que podríamos llamar «sistema». Se trata quizás de una visión determinista, en la que las condiciones que organizan la vida de la protagonista son, precisamente, ajenas a ella misma. Realizando un ejercicio de proyección, *La madre* puede que sea una nieta de exiliados políticos y sociales que afronta —como puede— una derrota,

despojada para ella de cualquier tinte ideológico. El factor económico la excluye de la vida en sociedad. Esta idea de exterior/interior junto con el término de exilio es trabajada profundamente por Méndez Rubio (2012) para explicar las causas que permiten adjudicar un término como el de «fascismo de baja intensidad» a la sociedad actual.

A continuación, la presente investigación se centra en el estado de la cuestión sobre la recuperación de la memoria histórica en España y sus limitaciones, para resolver la condición de exiliado como una categoría constante y que es desvelada desde la propuesta fílmica de Morais.

EL EXILIO REPUBLICANO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

Además de sufrir la huida forzosa, las víctimas (expresidiarios y sus familiares) se vieron marginadas y estigmatizadas con un fin ejemplarizante. El castigo impuesto se eternizaba e iba mucho más allá de la pena en prisión. Nos referimos a embargos, multas, incautaciones, inhabilitación o degradación en el cargo laboral, tras la depuración, separación y destierro del domicilio. El impacto o las consecuencias del régimen sobre la propiedad y la riqueza siguen siendo a día de hoy un tema poco estudiado (Gómez Bravo, 2009: 191, 199).

A este respecto, la propuesta encontrada en *Las olas* remite —en la elección de los objetos, los decorados y los rostros de los protagonistas— a las cuestiones tratadas por Gómez Bravo desde una influencia pasoliniana. Las caras vulgares—casi anónimas— de los personajes, la desnudez de las estancias donde viven, como el comedor o la cocina, materializan el impacto de los años de abandono por parte del Estado como garante de la reparación jurídica y económica que reclama el historiador.

«Después de años en la sombra», los desafectos «se encontraban ante una sociedad muda, en la que no podían hablar porque inspiraban miedo a sus acompañantes, miedo a que se les identifica-

ra como activistas políticos» (Gómez Bravo, 2009: 218). En definitiva, los afectados encontraban empobrecimiento, aislamiento y humillación, una especie de condena civil y social que los atormentaba y excluía de la nueva sociedad.

«Exilio» e «interior», dos conceptos aparentemente contradictorios, se fusionan así en la posguerra española como única vía de supervivencia para los que perdieron la contienda. Los intelectuales que se quedaron en España, o aquellos que emigraron y volvieron, acabaron viviendo esta clase de exilio al tener que reprimir sus pensamientos y obra. Toda España era una gran prisión. Una «huida en el silencio» («La "Huida del silencio"», 2006), así como una invisibilización de los republicanos por motivos políticos. Los vencidos fueron dejados al margen y despojados de derechos, su vida fue dura y sin demasiadas comodidades. El Miguel joven vive en un barrio obrero, el Miguel anciano vivió con lo mínimo. Su humilde coche, averiado a mitad de camino, nos habla de una situación económica no desesperada, pero para nada boyante.

Ya en democracia podría pensarse en una eclosión informativa sobre estos temas. Sin embargo, no fue así. Lo apreciamos en el silencio de ambas películas. Nadie hace demasiado caso a Miguel en Las olas; en Los chicos del puerto, tiene que ser el nieto, la nueva generación, quien, quizás por desconocimiento, siente cierta curiosidad. Los propios hijos del fallecido, adultos ya durante la Transición, no parecen mostrar sensibilidad por la identidad/memoria de su padre. La falta de relato, de narratividad en las vidas, se manifiesta en el discurso fílmico a través de la ausencia de diálogo y la durabilidad de los planos en esos espacios vacíos cargados de sentido.

Si bien es cierto que desde algunas comunidades autónomas se ha intentado dar réplica a los afectados y contamos con interesantes investigaciones lideradas por académicos o asociaciones como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), en el terreno de la

administración no existe a día de hoy una institución encargada de atender todas las demandas de modo centralizado y público (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 60).

EL PAPEL DEL ESTADO: DEL «OLVIDO» DE LA MEMORIA OFICIAL A LA POSMEMORIA

La causa general franquista, con sus procesos judiciales contra la República, supone el único intento estatal de depurar responsabilidades (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 53, 82). Urge entonces investigar los hechos para determinar una verdad completa que supere la voluntad legitimadora del golpe militar o la propia dictadura y conseguir unos mínimos de justicia para esa generación olvidada. Pero también para la nuestra pues, reparando las violaciones de los derechos humanos, ejercemos los valores democráticos y el sentido humanitario (Naciones Unidas, 2014: 17-19).

Sin embargo, ha pasado ya tanto tiempo y quedan tantas lagunas de información que más que de recuperación de memoria hablaríamos de creación, como apunta Francisco Etxebarria Gabilondo (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 62).

El protagonista de *Las olas* realiza ese viaje al margen de la ciudad, al margen incluso de la legalidad, de la misma manera que los familiares de las víctimas de la represión franquista exhuman los cuerpos de las cunetas sin la presencia de jueces o representantes del Estado (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 58, 81).

Los largos silencios, la composición de planos generales que muestran una periferia deshabitada; la aparente apatía de la imagen se produce por una composición analítica del espacio. Lugares inconexos generan por montaje una verdad: la vivida por el personaje protagonista.

La condición del exiliado interior que permanece en el lugar físico, geográfico, se convierte en un terreno resbaladizo y, sobre todo, difícilmente cuantificable, por cuanto se extiende mucho más allá de los años inmediatos a la guerra. En la literatura científica encontramos abundantes referentes como Alicia Alted (2005), De la Fuente (2011) o Max Aub (2008), pero la investigación sobre su representación en el cine es más limitada.

Durante el largo periodo comprendido entre 1979 y 1990 encontramos leyes que contemplan el reconocimiento y pensiones para mutilados republicanos, familiares e indemnizaciones por privación de libertad (Naciones Unidas, 2014: 17-19). Sin embargo, no fue hasta noviembre de 2002 cuando el Congreso de los Diputados condenó por primera vez y de manera unánime la dictadura. Dicho reconocimiento se traduciría jurídicamente en la Ley 52/2007, la llamada Ley de Memoria Histórica. En ella, además de reconocer al conjunto de las víctimas, a modo de resumen destacarían la remoción de símbolos v monumentos, la creación de un mapa de fosas y el reconocimiento del carácter radicalmente ilegítimo de las condenas y sanciones dictadas por motivos políticos, ideológicos o de creencia (Naciones Unidas, 2014: 8, 13).

No obstante, la nula financiación para dicha Ley o la falta de empatía de las instituciones gubernamentales hacia los familiares de los desaparecidos, acusados de buscar beneficios económicos (Campelo, 2013; Junquera, 2013; Naciones Unidas, 2014: 19), delatan la falsa idea de reparación una vez acabada la dictadura y que Morais pone de manifiesto en su cine.

A sus personajes les cuesta superar el exilio interior. Para sobrevivir y progresar han renunciado a sus recuerdos o negado amistades que los han relegado a una suerte de gueto cultural, ético, geográfico y, sobre todo, emocional. Han perdido su lugar, sus calles, reivindicadas como espacios de sociabilidad críticos (Méndez Rubio, 2012: 62).

Principalmente, la consecuencia del largo exilio —sea exterior o interior — es la fractura interna, la individual y la colectiva, aquella que el cine de Morais pone de manifiesto cuando el protagonista de *Las olas* apenas mantiene contacto con un hijo que vive ajeno al drama personal de su propia familia y que, de igual manera, sucede con los jóve-

nes protagonistas de *Los chicos del puerto* cuando son los encargados de llevar a cabo la petición del abuelo. Esa figura apartada, vista como una especie de loco que rememora con su simple existencia y de manera patológica el recuerdo de un tiempo no demasiado lejano. En esta desaparición del exterior los cuerpos se presentan como un elemento de conflicto, aquello que no nos permite pasar página puesto que su materialidad nos interpela.

CRISIS PERMANENTE. EXILIO Y ABANDONO EN EL CINE DE ALBERTO MORAIS

Las claves narrativas de carácter espectacular, propias de un modelo institucional dominante, han predominado en la representación de la guerra y sus consecuencias (Debord, 1967). La vida privada de los personajes y sus circunstancias han centrado el relato. Hablaríamos de la historia-narración apuntada por Benjamin (2008), es decir, una continuidad que anula la posibilidad dialéctica y, por ende, el conocimiento y reflexión crítica. Por ello, y para superar las cuestiones de índole semántica o lingüística que puedan pervertir los hechos o su interpretación, resulta necesario un análisis crítico que se acerque adecuadamente al texto fílmico (Crusells, 2000: 19). En el cine de Alberto Morais se encuentra la guerra. Pero no la aguda e intensa, sino la sorda y latente. Aquello que habitualmente encontramos en la iconografía bélica como las ideas de «bandos» o que desliza el discurso a un terreno vacío de discusión, el de los muertos, en Morais sencillamente no existe.

En ambos films —también en dos obras previas de cortometraje, *Umbrales* (Alberto Morais, 2000) y *A campo traviesa* (Alberto Morais, 2003)— lo que se nos propone es la evidencia de la nada y lo que subyace en ella. Y esto es en esencia el exilio: la nada. En los textos fílmicos apenas si cabe un leve rastro de lo que aconteció.

En *Las olas*, un anciano con indicios de un proceso senil se empeña en atravesar el mapa para llegar hasta Argelès-sur-Mer en busca de un

fantasma. Porque lo que quedan son fantasmas en forma de fotografía y, quizás en este recurso, podemos encontrar una lectura sobre la ontología de la imagen en Bazin. La panadera, una niña cuando Miguel es encerrado en el campo de concentración, es la única que elabora cierto relato al explicar que, a veces, aparecen personas que preguntan por alguien a quien conocieron, alguien incluso a quien amaron, que la historia se encargó de borrar. Una fotografía como único recurso icónico nos permite establecer una relación directa, indicial, con el pasado del protagonista y, por ende, el nuestro. La panadera representa el estatus de testigo tan imprescindible en cualquier acto de perpetración.

En Los chicos del puerto, Morais articula la construcción del film desde la idea de exclusión social. Ya no se trata de quienes perdieron la guerra, sino de los hijos y nietos de estos. Un joven de barrio periférico de Valencia, portuario y cul de sac (Nazaret), pide ayuda a sus amigos para llevar a cabo el encargo de su abuelo. Una guerrera militar republicana tiene que llegar al entierro de un antiguo amigo del anciano y descansar con él.

El abandono, la desmemoria y la soledad son históricos, sociales y geográficos. Son también la otra cara de la moneda de una modernidad basada en la idea de progreso como «representación homogénea y vacía del devenir temporal», tal y como expresa Méndez Rubio (2012: 213) en su análisis de la obra de Benjamin sobre las tesis de la Historia.

LAS OLAS

El 9 de marzo de 1939, el informe Valière del gobierno francés establecía la cifra de 440.000 republicanos españoles en Francia (Serrano, 2006). Las autoridades francesas, desbordadas, «clasificaron» a los refugiados en campos de concentración, según la terminología oficial del momento. Recintos como Saint-Cyprien, Barcarès o Argelès-sur-Mer, escena y escenario final de *Las olas*, albergarán a

unos exiliados que dormirán al raso. En el film, las olas llegan a la orilla ante la atenta mirada del anciano y la escena sugiere un volver al pasado. Sin embargo, no hay *flashbacks* ni recreación fílmica. Este final es el punto de anclaje de toda la obra. La idea propuesta sobre los pretéritos presentes (Huyssen, 2002) no cabe en esta fórmula escogida por Morais, puesto que no hay representación.

El film comienza con un entierro visto desde lejos. El plano general permite saber poco más de la acción y la localización. Apenas unas cuatro o cinco personas que no serán presentadas acuden al acto.

Desde los primeros minutos, el espectador entiende que deberá esforzarse para seguir las pequeñas pistas que proporciona la película. El silencio es el principal protagonista, junto con la larga duración y composición de los planos. Se trata de una propuesta que invita a la disección de lo que se muestra, como la mirada sobre lo pictórico.

LA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL DE LA OBRA DE MORAIS ES ESE VACÍO QUE ACOMPAÑA AL PROTAGONISTA. VACÍO EN LOS ESPACIOS, ANODINOS, COMUNES

La característica principal de la obra de Morais es ese vacío que acompaña al protagonista. Vacío en los espacios, anodinos, comunes: el cementerio, la ciudad como lugar inhóspito, las autovías como ejemplo de progreso y espacio de mero tránsito por el que Miguel se transporta a sí mismo y a su memoria. En palabras de Méndez Rubio (2012: 194), sería ese exterior en proceso de desaparición que caracteriza la idea de postciudad y que, a su vez, se compensa por la hiperrealidad virtual y tecnológica, de la que es totalmente ajeno nuestro personaje. Lo vemos cuando recurre a una envejecida cabina telefónica en la calle para llamar a su amigo. Este elemento se presenta igual que su coche, como una reliquia del pasado.

Hay una presentación en cada movimiento, en cada encuadre, que nos aleja de cualquier representación como idea de pretérito presente. El personaje protagonista no es anunciado, no sabemos nada de él, apenas entendemos qué es lo que está ocurriendo.

Una casa que refleja la austeridad vivida, una máquina de coser arrinconada como huella de la mujer fallecida. En definitiva, un rastro detrás de otro.

El protagonista busca la ayuda de un amigo y el plano se construye desde la frontalidad. La ausencia del plano/contraplano y el uso del plano secuencia, al que apelaba Bazin (2008) en su intento de aproximarse a la realidad desde la verdad, forman parte del discurso fílmico propuesto por Morais. Los objetos tienen un valor fundamental al ser su puesta en escena una declaración ideológica. Como explica Pasolini, una copa no es lo mismo que un vaso, un mantel de hilo no es lo mismo que uno de algodón. El lenguaje cinematográfico establece una relación con la realidad (Pasolini, 1972) y lo mostrado por Morais (los objetos, los cuerpos, las miradas) son signos en sí mismos. En esta reflexión es donde se hace necesario aportar la idea de Atlas Mnemosyne de Warburg (1929), recogida en el texto de Tartás y Guridi (2013). Se trata de un proceso abierto e infinito —que permite conectar la idea de antirelato en la obra de Morais—como método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. A modo de collage o montaje, las imágenes se superponen, se desdoblan o se fragmentan creando nuevas conexiones o, en el caso de Morais, proponiendo aquellas conexiones silenciadas por el discurso oficial. El concepto de posmemoria tendría lugar aquí, cuando surge como oportunidad de resquebrajar el macrorrelato.

La mirada sobre el cuadro/film se recorre en busca de la relación entre los cuerpos y los objetos. La composición genera un sentido que va más allá de la suma de conocimientos, como dijera Foucault (2009) en su *Arqueología del saber*. Ese ir

más allá implica la posibilidad de superar el marco del cuadro, y sugiere aquello que Didi-Huberman (2011) denomina «arqueología del saber visual», en clara alusión a Foucault. El ejemplo podemos encontrarlo en la secuencia en la que Miguel abandona el coche para iniciar un camino en cierta manera onírico, puesto que siempre le acompaña esa aparente narcolepsia o inicio de degeneración cognitiva. El montaje interno del plano provoca el instante dialéctico warburgiano, justo cuando Miguel, al mirar, encuentra su pasado.

Camina en un presente que le lleva a presenciar un momento del pasado y todo ello sucede sin montaje paralelo ni *flashback*, todo se compone en el mismo plano.

La situación que registra esta composición se sucede a lo largo del film. Ya en el cortometraje A campo traviesa (2003), Morais proponía la yuxtaposición del espacio-tiempo en una combinación que, si técnicamente se puede definir como montaje paralelo, en realidad se trataba de algo más complejo desde una perspectiva fílmica/discursiva, hasta el punto de que el actor comparte diferentes personajes. Se creaba así una lectura incómoda e impactante, pero alejada de cualquier rasgo espectacular en el sentido debordiano.

El montaje interno de dos tiempos en uno permite la mirada al pasado que el ángel de la Historia de Benjamin nunca se pudo permitir. Si un viento huracanado lo empujaba hacia adelante construyendo sobre la propia barbarie el progreso, en esta composición, Morais pretende una mirada dialéctica de ida y vuelta. El falangista que mira a Miguel se presenta como nuestro pasado y presente. Es posible que solo desde una aparente senilidad o desvarío podamos enfrentarnos a nuestra propia memoria.

Miguel, en su viaje al punto de origen que es Argelès-sur-Mer, va desvelando las huellas de aquellas heridas que quedan por cerrar. Los ecos de los disparos, el pelotón de fusilamiento contra un muro de un cementerio es algo que, a día de hoy, todavía encontramos en nuestro paisaje.

El profundo abrazo entre la panadera (joven niña francesa que llevaba el pan al campo de concentración, ahora anciana) y Miguel niega la desaparición del exterior. Ella, que formaba parte de este —al otro lado de la valla del campo de concentración—, y Miguel, recluido en dos tiempos—el bélico y el del exilio interior—, se encuentran para cerciorarse de su propia existencia. Se trata del único afecto representado en el film.

LOS CHICOS DEL PUERTO

El film comienza con una vista general, anodina, mecánica, de la actividad del puerto de Valencia. El barrio en el que viven los protagonistas es una zona olvidada por las grandes apuestas del gobierno valenciano en los últimos años. Allí no llegan ni los espectáculos de Fórmula 1, ni la Copa América de vela.

Valencia tampoco es un lugar gratuito en el cine de Morais. Capital de la República desde noviembre de 1936 hasta octubre de 1937, fue azotada por la guerra y los inmediatos años posteriores a ella (Salvador, 2008).

Un gran plano general de exterior muestra la entrada en cuadro de un hombre de la tercera edad, que camina de espaldas a cámara y lleva por todo atuendo su ropa interior. Un coche se para y una pareja hace entrar al anciano dentro. Todo esto bajo la atenta mirada de Miguel, protagonista del film, de unos quince años.

El anciano bien podría ser el Miguel que protagoniza *Las olas* en su deterioro mental y físico. El retrato fugaz que en ambos films se hace de una generación, la de los hijos de quienes perdieron la guerra, no es tampoco arbitrario.

La fractura —que supone la invisibilización de lo ocurrido— implica de manera definitiva a los hijos de los represaliados, siendo, a menudo, los nietos los que rompen el silencio y emprenden la iniciativa en la búsqueda de los desaparecidos y la exhumación de las fosas.

Si en el primer film el hijo de Miguel y su mujer mantienen una relación mínima y sin ningún tipo ES SIGNIFICATIVO QUE EL CINE ESPAÑOL HAYA ACUDIDO EN INNUMERABLES OCASIONES A LA MIRADA INFANTIL COMO UN TESTIGO INOCENTE DE LO ACONTECIDO, TAL Y COMO SE EXPLICABA ANTERIORMENTE, Y MUY POCAS A LA MIRADA PROTAGÓNICA DE LA VEJEZ

de vínculo afectivo con el anciano, en el caso de *Los chicos del puerto* la relación entre padre e hijos es todavía más inexistente. El anciano es encerrado a menudo bajo llave debido probablemente a las escapadas furtivas que realiza.

Tratados ambos como niños, se produce una ruptura, que tiene mucho que ver con la brecha creada en torno a la recuperación de la memoria histórica y con quién ha protagonizado precisamente estas búsquedas.

Es significativo que el cine español haya acudido en innumerables ocasiones a la mirada infantil como un testigo inocente de lo acontecido, tal y como se explicaba anteriormente, y muy pocas a la mirada protagónica de la vejez, salvo en el terreno del documental. La falta de madurez democrática ha sido alguno de los reproches que partidos de ideología de izquierdas han achacado a una tibia política de recuperación y reparación de memoria en la actualidad. Los hijos que encierran al anciano de *Los chicos del puerto* son una suerte de estado democrático con tintes autoritarios, incapaces de sentarse a escuchar las peticiones del padre/suegro y de empatizar con el otro.

En Los chicos del puerto Miguel es el joven protagonista. El juego de nombres podría deberse a la representación de categoría de «abuelo» y de «nieto» que uno y otro hacen en sendos films, siendo además el nombre real del abuelo del propio Morais, quien lleva a cabo un homenaje íntimo a la figura de su abuelo represaliado.

La trama principal será el viaje que Miguel y sus amigos realizarán por una Valencia desconocida a los ojos del turista, pero también para ellos, ya que llegan hasta donde sus piernas les permiten. Una Valencia periférica en busca otra vez de un cementerio. Miguel intenta cumplir la promesa que su abuelo ha hecho a un amigo recientemente fallecido: llevar la guerrera que guarda el anciano a su entierro.

El viaje, por diferentes cementerios de Valencia, resulta de nuevo un conjunto de imágenes que tienen la potestad de significar por ellas mismas.

Es imprescindible apuntar que, más allá del propio film, los cementerios de Valencia, concretamente el General y el del pueblo de Paterna, fueron entre 2006 y 2008 objeto de disputa y conflicto. La razón no fue otra que el intento por parte de algunas víctimas del franquismo de intentar recuperar los restos de sus seres queridos, alojados en fosas comunes dentro del camposanto, y la negativa por parte de las autoridades a reconocer este derecho (Velert, 2006).

Los jóvenes se pierden en la ciudad, caminan de manera laberíntica, se quedan sin el poco dinero que llevan consigo. Solo les acompaña la guerrera, que en ningún momento ocupa un plano principal, sino que queda relegada al uso/espacio natural que cualquiera le daría si llevase una prenda a remolque. Es decir, existe una consciencia en el espacio fílmico del lugar de las cosas, ni un primer plano ni un detalle, solo algo que cuelga del brazo del protagonista. Dicha ausencia en la composición fílmica anula la dramatización que un objeto de dichas características hubiera adquirido en otro film. La llegada al cementerio se produce un día después del entierro. Sus amigos son descubiertos mientras roban comida en un supermercado y Miguel se queda solo delante del nicho recién enyesado. Allí quedará la guerrera como un fragmento más del olvido.

La fotografía de la joven del campo de Argelès en *Las olas* y la guerrera en *Los chicos del puerto* cumplen la misma función. Si en el terreno narratológico hablaríamos de detonante, en el terreno memorístico —*mnemosyne*— es el vínculo. Lo que

une y lo que activa la memoria. Paradójicamente, son elementos que, al final, no sirven para nada. Ni la fotografía devuelve el cuerpo, ni la guerrera llega al muerto. Ambos son precisamente eso, la presencia de la ausencia. Objetos que esperan una reactivación, piezas de un atlas —la obra de Morais— que trascienden el marco al ser reconocibles por los personajes y por el espectador, obligado a activar su memoria. Trasciende la mirada del plano llegando al objeto, al lugar que arde, «el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una señal secreta, una crisis no apaciguada, un síntoma» (Didi-Huberman, 2012: 28).

CONCLUSIONES

Abordar la cuestión del exilio en un contexto de Guerra Civil española desde un cine que no mantiene ningún elemento iconográfico propio de ella —a excepción de dos pequeños muñecos de una marca hartamente conocida (Playmobil), con uniforme militar y escopeta en mano que aparecen de manera clave en ambos films— puede resultar arriesgado.

Pero quizás allí donde no llega la imaginería y el lugar común desaparece pueda cimentarse una manera diferente de mirar la Historia. El estado de la cuestión expuesto en la primera parte del trabajo pone de manifiesto que, desde una perspectiva histórica, política y social, todavía queda mucho por hacer.

El cine se ha valido del relato como categoría, de la carga y del peso del lenguaje verbal para articular una narración donde la imagen ha acompañado y representado, pero sin capacidad de significar por ella misma. El cine de Alberto Morais realiza un ejercicio en sentido contrario. De la imagen, de sus yuxtaposiciones y sus encuadres surge el texto y no al revés.

El collage se encuentra a través de su obra y no film a film. Metodología propia del Atlas de Warburg, su cine propone un nuevo sistema de relación entre imágenes.

La propuesta fílmica se acerca entonces a esta espera agónica por el reconocimiento que miles de familiares de represaliados de la guerra todavía sufren. Los viajes de sus protagonistas, el Miguel anciano que va a Argelès o el Miguel adolescente que lleva la chaqueta al cementerio, homenajean con sus actos, reconocen la verdad de las víctimas y se comprometen con ellas.

Morais se acerca a las cuestiones sin resolver y a la falta de ganas por resolverlas. De este hastio y tedio hablan sus obras. Una especie de duelo marcado por la nula o escasa atención estatal que denuncia la soledad de los represaliados, la orfandad a la que nos relega el desconocimiento, pero que también nos acerca a nuestra identidad actual. Lejos del fracaso, la falta de reconocimiento o la invisibilidad resultan el motor de su cine e impulsan un nuevo camino cinematográfico. Poco hay aquí de las estrategias costumbristas o los modos más canónicos del realismo; por el contrario, Morais trabaja con lo que no se dice y las propias vivencias, límite en este caso, para llegar al espectador.

Más allá del puro entretenimiento o del ámbito de consumo, tal y como subrayaba Román Gubern (1987), la imagen puede ser fuente de conocimiento científico. Mirar el cine desde el cine siempre es mucho más complejo cuando el resultado del análisis procura poner de manifiesto la realidad; quizás por ello, encontrar el lugar exacto desde el que hablar la imagen sigue siendo una cuestión de giros.

REFERENCIAS

Alted, A. (2005). La voz de los vencidos. El exilio republicano en 1939. Madrid: Aguilar.

Aub, M. (2008). Escritos sobre el exilio. Sevilla: Renacimiento. Bazin, A. (2008). ¿Qué es el cine? Barcelona: Rialp.

Becerra, D. (2015, 12 de marzo). La guerra civil todavía no ha sido narrada. *Eldiario.es*. Recuperado de http:// www.eldiario.es/cultura/libros/Guerra-Civil-todavia-narrada_0_365713812.html

- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Méjico: Itaca.
- Campelo, P. (2013, 25 de noviembre). Denuncian a Hernando por decir que las víctimas de Franco sólo se acuerdan de sus familiares «cuando hay subvenciones». *Diario Público*. Recuperado de http://www.publico.es/politica/denuncian-hernando-decir-victimas-franco.html
- Crusells, M. (2000). La Guerra Civil española: cine y propaganda. Barcelona: Ariel.
- Debord, G. (2007). La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-textos.
- De la Fuente, I. (2011). El exilio interior: la vida de María Moliner. Madrid: Turner.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- (2011). Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: MNRS.
- (2012). Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Foucault, M. (2009). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez Bravo, G. (2009). El exilio interior: cárcel y represión en la España franquista, 1939-1950. Madrid: Taurus.
- Gubern, R. (1987). La mirada opulenta. Barcelona: G. Gili.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E., Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Hirsch, M. (1997). Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Londres: Harvard University Press.
- Huyssen, A. (2002). En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: F.C.E.
- Junquera, N. (2013, 10 de octubre). Jueces para la Democracia acusa al gobierno de incumplir la Ley de Memoria. *El País.* Recuperado de http://politica.elpais.com/politica/2013/10/09/actualidad/1381322308_843838.html
- La «Huida del silencio» recuerda el exilio interior de los republicanos durante el franquismo (2006, 1 de agosto). ABC. Recuperado de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-08-2006/abc/Cultura/la-huida-del-silencio-recuerda-el-exilio-interior-de-los-republicanos-durante-el-franquismo_1422702456146. html

- Levi, P. (1989). Los hundidos y los salvados. Barcelona: Muchnik.
- Lyotard, J. F. (1992). *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Martín Peña, F., Vallina, C. (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: La Flor.
- Méndez Rubio, A. (2012). *La desaparición del exterior*. Zaragoza: Eclipsados.
- (2015a). Comunicación, cultura y crisis social. Temuco:
 Ediciones La Frontera.
- (2015b). FBI. Fascismo de Baja Intensidad. Santander: La Vorágine.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal. Naciones Unidas, Asamblea General (2014, 22 de junio). *Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición*, A/HRC/27/56/Add.1. Recuperado de http://www.sindic.cat/site/unitFiles/3886/INFORME_RELATOR ESPECIAL PABLO GREIFF.pdf
- Nieto, J. (2016). Introducción al cine de ficción sobre la Guerra Civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama. *Revista Signa*, 25, 802-823.
- Pasolini, P., Rohmer, E. (1970). Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa. Barcelona: Anagrama.
- (1988). Heretical Empiricism. Bloomington: Indiana University Press.
- Salvador, A. (coord.) (2008). El genocidio franquista en Valencia. Barcelona: Icaria.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). Cine de historia, cine de memoria. Madrid: Cátedra.
- (2007). España en armas. El cine de la guerra civil española.
 València: Quaderns del MuVIM.
- (2009). Iconografías del horror. En busca de una ausencia. *Revista Debats*, 103, 102-109.
- Segura, A., Mayayo, A., Solé, Q. (eds.) (2009). Fosses comunes i simbologia franquista. Catarroja-Barcelona: Afers.
- Serrano, S. (2006). La última gesta. Madrid: Punto de lectura.
- Tartás, C., Guridi, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *Revista Expresión gráfica arquitectónica*, *2*1, 226-235. doi: https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536

Miralles, J. (2012). Un pasado muy presente. *Academia de Cine*. Retrieved from http://www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_noticia=663 [12/07/2018].

Velert, S. (2006, 22 de mayo). La fosa republicana de Valencia. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/05/22/espana/1148248814_850215.html

CRISIS PERMANENTE Y EXILIO EN LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA DE ALBERTO MORAIS

Resumen

La Guerra Civil española continúa siendo objeto de representación cinematográfica, de producción literaria, teatral y ensayística. Como acontecimiento histórico, ha marcado la vida individual y colectiva de millones de personas. El exilio interior, político y de pura supervivencia física dio paso a otro aparentemente menor. El ostracismo social, económico y cultural de los años del franquismo se perpetúa como producto de políticas basadas en el sistema capitalista. La propuesta que sigue en estas líneas se preocupa por la idea de exilio interior y abandono, por un estado de crisis permanente que evidencia el cine del director Alberto Morais y que tiene por protagonistas a los que perdieron la guerra. Una breve pero contundente filmografía posiciona su cine en un lugar novedoso en el cine español respecto al tema que nos ocupa. La frecuente invisibilidad de las consecuencias de la guerra en las políticas gubernamentales —exilio y abandono principalmente— encuentran en su cine su materialización, donde se insiste en la desmemoria a la que se ha relegado a las víctimas.

Palabras clave

Cine; memoria histórica; exilio interior; Alberto Morais; franquismo; Guerra Civil española.

Autoras

Isadora Guardia (València, 1974) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, Ayudante Doctora en el Departamento de Teoria dels Llenguatges. Sus líneas de investigación son el cine documental militante y la antropología visual. Contacto: isadora.guardia@uv.es.

Carolina Rúa Fernández (Barcelona, 1980) es profesora titular de la Escola Universitària ERAM, centro adscrito a la Universitat de Girona y profesora asociada de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Es doctora en Historia y sus líneas de investigación son Cine e Historia. Contacto: carolina rua@eram.cat.

Referencia de este artículo

Guardia, I., Rúa Fernández, C. (2018). Crisis permanente y exilio en la mirada cinematográfica de Alberto Morais. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -80.

PERMANENT CRISIS AND EXILE IN THE CINEMATIC GAZE OF ALBERTO MORAIS

Abstract

The Spanish Civil War continues to be a popular subject in film productions, as well as in literature, theatre and academic studies. As a historical event, it has marked the individual and collective lives of millions of people. Internal exile for reasons of politics or mere physical survival gave way to another, apparently lesser form of exile. The social, economic and cultural ostracism of the Franco years is perpetuated as a product of policies based on the capitalist system. This article examines the idea of internal exile and neglect as a state of permanent crisis that is explored in the films of Alberto Morais, whose main characters are the Spaniards who were on the losing side in the Civil War. A short but consistent filmography positions Morais's work in an innovative place in Spanish cinema in relation to this issue. The frequent invisibility of the consequences of the Civil War in terms of government policies-particularly exile and neglect-finds expression in Morais's films, which focus on the oblivion to which the victims of the war have been relegated.

Key words

Cinema; Historical memory; Internal exile; Alberto Morais; Franco's regime; Spanish Civil War.

Authors

Isadora Guardia (b. Valencia, 1974) received her a PhD in Audiovisual Communication from Universitat de València, where she is Assistant Professor in the Department of Language Theory. Her lines of research are militant documentary films and visual anthropology. Contact: isadora.guardia@uv.es.

Carolina Rúa Fernández (b. Barcelona, 1980) is a lecturer at Universitat de Girona's Escola Universitària ERAM and associate professor at Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. She holds a PhD in History and her lines of research are film and history. Contact: carolina.rua@eram.cat

Article reference

Guardia, I., Rúa Fernández, C. (2018). Permanent Crisis and Exile in the Cinematic Gaze of Alberto Morais. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -80.

Edita / Published by



Licencia / License



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

DE LA ESTÉTICA DE LA HÍPER-VIOLENCIA LATINOAMERICANA HACIA UN CINE NEGRO LUMPEN

JOSÉ M. SANTA CRUZ G.

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo es producto de un proyecto de investigación en curso que tiene por objeto identificar los rasgos estéticos centrales de lo que consideramos un género cinematográfico que se gestó a partir de los años noventa en las cinematografías latinoamericanas, al ritmo de las transformaciones impulsadas por la modernización globalizante neoliberal¹ (Harvey, 2007; Klein, 2010; Rojas Villagra, 2015). Este género tendría un lazo vinculante con el desarrollo estético de los Nuevos Cines Latinoamericanos, a través de una reelaboración estética de la violencia. Así, hacia finales de los años ochenta e inicios de los noventa del siglo pasado, algunos cineastas construyeron una estética de la hiper-violencia a partir de los procesos de criminalización de los sectores populares latinoamericanos.

Esta propuesta busca pensar estos problemas en su dimensión estética, es decir, entender la violencia no como un problema social donde el cine opera como un depositario de imaginarios sociales en constante transformación, sino como un significante que le posibilita construir sus narrativas con vocación social. Así, no pretendemos anular o invisibilizar el pacto que dichos cineastas generaron con la realidad social latinoamericana como matriz de sus producciones, sino que interrogamos ese pacto desde una serie de preguntas estéticas. La cuestión que proponemos trata de pensar estas producciones en torno a dos problemas del cine latinoamericano: la construcción estética del hombre nuevo, la violencia como singularidad estética de dicho proyecto y el diálogo que este establece con las películas producidas a partir de los años noventa. A partir de ahí, señalaremos uno de los identificadores de género centrales que nos permite hablar de Cine Negro Lumpen para estas producciones. Entendemos que los identificadores de género son los signos que parecen compartir un grupo de películas; parafraseando a Ludwig Wittgenstein, son esos «aires de familia» que sostienen la verosimilitud cinematográfica.

La irrupción del pensamiento sobre cine en América Latina estuvo asociada directamente a la aparición de los «nuevos cines» desde mediados de los años cincuenta en Brasil, lo que se manifestó en películas y también en una serie de iniciativas institucionales: festivales, publicaciones y asociaciones que buscaban, por un lado, definir una especificidad de lo latinoamericano a través de una serie de manifiestos, donde se ensayaron formas estéticas particulares vinculadas a la precariedad económica y el subdesarrollo —lo que podríamos definir una conciencia continental cinematográfica—. Por otro lado, buscaban encontrar en los procesos político-sociales que vivían las distintas sociedades los signos de la construcción del «hombre nuevo del socialismo» que se encontraban en el «sujeto popular» (Gallardo, 1992), lo que podríamos definir como su «significante estético mínimo». Este proyecto fue truncado en gran parte por las sucesivas dictaduras militares, la consiguiente derrota de los procesos revolucionarios, el derrumbe del bloque soviético y las transformaciones socioeconómicas neoliberales de los países (cada una con sus particularidades y procesos específicos).

La violencia estructural contra las sociedades también fue una violencia simbólica contra ese proyecto estético, donde lo que pervivió fue una suerte de idea de que existía algo que podría denominarse cine latinoamericano (no es casualidad que en 1979 se realizara la primera edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana), relacionado con los fragmentos de ese «sujeto popular» violentado física, discursiva y simbólicamente; residuos estéticos que pervivieron en las películas y que fueron re-articulándose lentamente, hasta lo que ahora provisionalmente hemos llamado Cine Negro Lumpen. Un género que emerge de las profundas transformaciones neoliberales de las sociedades y del propio tejido productivo del cine, que se aboca a encontrar las huellas estéticas de ese «sujeto popular», el cual lo diferencia de otras prácticas similares en Estados Unidos. Francia. Italia o Gran

Bretaña. Utilizamos el concepto de Cine Negro según la amplitud inicial de la cual lo dotó el crítico de cine Nino Frank (Simsolo, 2007), en la cual profundizaron Raymond Borde y Étienne Chaumeton en el libro publicado en 1955 A Panorama of American Film Noir (1941-1953) (2002) y que, finalmente, canonizó Paul Schrader en «Apuntes sobre el Film Noir» (2004), publicado originariamente en 1971. Esta extensión nos servirá para reunir un variopinto grupo de películas que colocan como pivote narrativo la delincuencia en sectores sociales pobres o socialmente marginados, en un contexto estético signado por la híper-violencia neoliberal.

CINE LATINOAMERICANO, NEOLIBERALISMO Y CRIMINALIZACIÓN DEL SUJETO POPULAR

Lo que ahora entendemos por el concepto de cine latinoamericano nació a la luz de los procesos socioeconómicos de algunos países latinoamericanos que pusieron en su centro el desarrollo de proyectos nacionalistas modernizadores a mediados del siglo pasado. Cabe señalar que las industrias cinematográficas nacionales se construyeron en mayor o menor medida desde inicios del siglo XX en México, Argentina o Brasil, por nombrar los centros productivos más desarrollados. No obstante, estos no conformaron un proyecto cinematográfico propiamente continental. Dentro de ese impulso de la primera mitad del siglo XX se gestaron géneros cinematográficos en diálogo constante con las formas producidas por los centros hegemónicos de la producción occidental. Especialmente, para el contexto de este artículo, interesa el cine negro argentino de la década de los cincuenta que reinterpretó las estéticas del proceso orgánico de las películas estadounidenses. Sin embargo, el ser continental que emergió a la luz de los Nuevos Cines Latinoamericanos se gestó en la clausura de esos proyectos, rompiendo los vasos

comunicantes que hubiesen podido nutrir el fenómeno del cual daremos cuenta.

La conciencia continental cinematográfica tuvo una directa relación con la aparición de una serie de manifiestos y textos que pensaron una estética política del cine en el contexto del subdesarrollo económico - Cine y subdesarrollo (1998), de Fernando Birri, publicado en 1962; La estética del hambre (2004), de Glauber Rocha, publicado en 1965; Hacia un tercer cine (2010), de Octavio Getino y Fernando Solanas, publicado en 1969; y Por un cine imperfecto (2010), de Julio García Espinosa, publicado en 1969 – movimiento que cristalizó en el Festival de Cine de Viña del Mar, Chile (1969), la única versión que tuvo un alcance realmente continental y que tuvo como antecedente el primer Encuentro de Cineastas de América Latina, en Montevideo, Uruguay (1958), donde se creó la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes-ALA-CI. Ideas que se desarrollaron enmarcadas dentro de la teoría de la dependencia (Cardoso y Faletto, 1969; Sunkel y Paz, 1975; Frank, 1976; Marini, 1977), la «filosofía de la liberación» (Ardiles et al, 1973; Dussel, 1996) y, al ritmo de los movimientos populares, las guerrillas, las rebeliones estudiantiles que se desplegaron por el continente y las reflexiones generales de Franz Fanon (1983)2.

Esta propuesta puso en el centro del debate dos problemas. El primero fue cómo pensar estéticamente el subdesarrollo a partir de una reflexión materialista: las condiciones materiales de existencia no podían estar separadas de las formas estéticas que esas sociedades debían pro-

LA CONCIENCIA CONTINENTAL
CINEMATOGRÁFICA TUVO UNA DIRECTA
RELACIÓN CON LA APARICIÓN DE UNA
SERIE DE MANIFIESTOS Y TEXTOS QUE
PENSARON UNA ESTÉTICA POLÍTICA
DEL CINE EN EL CONTEXTO DEL
SUBDESARROLLO ECONÓMICO

yectar en sus pantallas, siendo una crítica directa al desarrollo que había tenido el cine en los países latinoamericanos, que había intentado emular las formas de producción de estudios, teniendo como modelo a Hollywood. El segundo fue cómo encontrar en los signos del presente —dentro de esta estética del subdesarrollo— el programa político de transformación social que estaban viviendo las sociedades latinoamericanas, qué narrativas, qué sensibilidades y qué discursos podían conducir audiovisualmente el proceso de transformación social y/o revolucionario: «entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación» (Mouesca, 1988: 71), versa el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Y el sujeto de la historia que iba a construir al «hombre nuevo del socialismo latinoamericano» que imaginó Ernesto Guevara (1977) era aquel que se alojaba en el concepto de «sujeto popular».

El concepto de «sujeto popular» en Latinoamérica leído desde las perspectivas marxistas, primero, y culturalistas, después, hace referencia a la configuración de un sujeto histórico específico, producto de las formas híbridas de modernización colonial-imperial en las sociedades latinoamericanas, que tiene la capacidad revolucionaria de superar el capitalismo (según el enfoque marxista) y/o un imaginario simbólico compartido (según el culturalista). Este sujeto popular no es un sinónimo de la noción de clase obrera europea, sino que funde en una misma conciencia revolucionaria a una clase obrera, no totalmente desarrollada, con una clase campesina que ha visto una industrialización rural deficitaria. El sujeto popular tenía como objetivo e imperativo histórico la construcción del «hombre nuevo» (Pérez, 2003). No obstante, la lectura de lo popular no ha sido monolítica en el contexto latinoamericano, ni tampoco ha sido propiedad de alguna disciplina específica ni de un espectro político particular. Su condición de múltiple significante ha posibilitado que fuera re-significada desde una suerte de romanticismo de lo tradicional-agrario, pasando por la condición cultural mínima que garantiza la *racialización* social hasta el sujeto abstracto que le da identidad simbólica a un Estado-nación de nicho populista (García-Canclini, 2004) —concepto que ha estado en disputa constante durante los siglos XIX y XX en América Latina—.

A partir de las dictaduras militares de los años sesenta y la reacción generalizada de las clases políticas conservadoras y liberales en el continente, se fue avanzando en una violenta reestructuración de las sociedades latinoamericanas que, a excepción del caso de Brasil y en cierta medida de México, fue desplegando un desmantelamiento de los esbozos de la modernización desarrollista e implementando un programa socioeconómico capitalista neoliberal (Rojas Villagra, 2015). Buena parte de los cineastas que habían abrazado ese proyecto estético-político y que se enfrentaron a contextos dictatoriales se exiliaron: en el caso de Brasil, algunos se adecuaron a la situación de una industria centralizada y controlada por la dictadura, otros encontraron espacios en Cuba y, con ciertas excepciones, en México, para seguir desarrollando ese proyecto del «ser continental» (Schumann. 1987).

Dentro del amplio espectro de procesos asociados a las transformaciones de las sociedades latinoamericanas que han descrito recientemente a escala global David Harvey (2007) y Naomi Klein (2010), nos interesa rescatar el fenómeno que Zygmunt Bauman ha asociado directamente al desarrollo de la posmodernidad en su estadio neoliberal, como es la criminalización de la clase obrera, que ha sido un elemento central del despliegue del capitalismo de consumo. Las clases populares latinoamericanas han vivido un intenso proceso de criminalización, transformándose en los propios demonios internos del neoliberalismo, atrapados en la industria penitenciaria. Es decir, son sintomáticos de una

LAS CLASES POPULARES
LATINOAMERICANAS HAN VIVIDO
UN INTENSO PROCESO DE
CRIMINALIZACIÓN, TRANSFORMÁNDOSE
EN LOS PROPIOS DEMONIOS INTERNOS
DEL NEOLIBERALISMO

sociedad desregulada y privatizada, transformados en un tipo de consumidores defectuosos que, aun segregados en guetos y criminalizados en los discursos mediático-políticos, buscan las formas de validación social que genera el consumo mediante prácticas criminales. Así, «[l]os márgenes criminalizados sirven de cloacas hacia las que se encauzan, de forma reconfortante, los efluvios inevitables, pero excesivos y perniciosos, de la seducción consumista» (Bauman, 2009: 55).

Junto a la violencia estructural de las dictaduras latinoamericanas y el neoliberalismo que han provocado en los tejidos de las clases sociales populares y en el Estado, ese devenir de una modernidad privatizada y privativa sostenida en la individualización de las relaciones sociales también afectó directamente a los modelos de producción de cine en América Latina. Las estructuras productivas asociadas al modelo de la sustitución de importaciones se vieron violentamente transformadas, y desde mediados de los años noventa han devenido un complejo proceso de coproducciones a nivel iberoamericano, que cristalizó en el programa IBERMEDIA. Proceso que es orgánico a un estado generalizado de transnacionalización y desnacionalización de la producción a escala global (Durovicová y Newman, 2009).

EL SIGNIFICANTE DE LA VIOLENCIA EN LOS NUEVOS CINES LATINOAMERICANOS

Los Nuevos Cines Latinoamericanos articularon una violencia representacional estructural que se expresó en el ideario de Rocha, que presentó

al sujeto popular comiendo tierra y raíces, robando, matando y huyendo, personajes de la miseria, habitando en espacios sucios, feos y oscuros: «solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia» (Rocha, 2004: 54). Solo en las formas de la violencia se podría romper con el esquema mental y simbólico de colonizado y colono. Por eso, Rocha no la concebía como un estado primitivo ni revolucionario, sino que esta era la propia esencia de lo latinoamericano, la violencia es la forma estética del hambre y, por consiguiente, es la forma estética de la verdad de lo latinoamericano, que podríamos resumir en la máxima hambre más violencia. Por ello, para Rocha el Cinema Novo renuncia a las formas de los melodramas, ya que el hambre no posibilita amar, sino llevar todo sistemáticamente a la destrucción o la condena.

LA VIOLENCIA ES LA FORMA ESTÉTICA DEL HAMBRE Y, POR CONSIGUIENTE, ES LA FORMA ESTÉTICA DE LA VERDAD DE LO LATINOAMERICANO

La violencia también se encuentra en la negatividad estética planteada por Birri como deber del cine documental latinoamericano, expresión posible de desarrollo para una cultura del subdesarrollo, una sub-cinematografía producto de un sub-estómago resultado del neocolonialismo y el imperialismo, que al mismo tiempo debía exaltar la conciencia revolucionaria del «sujeto popular», valorando positivamente sus fuerzas, trabajos, alegrías, luchas y sueños concretos para inquietar, asustar y debilitar a la conciencia reaccionaria que ejercía su hegemonía cultural desde las oligarquías latinoamericanas. Se trata de la violencia de la negación de esas estéticas no realistas de lo comercial que se asumían como sinónimo de lo popular y de esas otras elitistas bajo el tropo «cine

culto». Para Birri, era la violencia de la *sub-realidad* del subdesarrollo que rompería con los esquemas representacionales cómplices que pululaban como expresión de los cines nacionales latinoamericanos. Y esa realidad del subdesarrollo también es aquella que condicionaba las formas estéticas de la pobreza estructural de las sociedades de América Latina (Birri, 1998).

Aquellas formas debían ser las resultantes de la conciencia revolucionaria para lograr un cine hecho por las masas y no para las masas, un cine hecho por el pueblo y no para ilustrarlo. Julio García Espinosa proponía así que ya no debían ser los neuróticos el sujeto del arte, sino -citando a Rocha- los lúcidos. El arte no debe ser sinónimo de un individuo sufriente y enfermo que encuentra una coartada en este para su curación psíquica individual, lo cual vendría a ser la expresión clínica del arte por el arte. El sujeto del arte debía estar constituido por los que luchan y aquel debía transformarse en un arma para la identificación de los conflictos sociales concretos. Para García Espinosa, «un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los "pasos perdidos" de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia» (García Espinosa, 2010). Así, lo imperfecto violenta también los cánones estéticos de la calidad impuesta por lo comercial y también por el «cine culto»; el cine imperfecto debía trasladarse horizontalmente por los géneros cinematográficos –ficción, documental, animación y experimental— sin importar formato ni estilo, siendo simplemente un vehículo para la transformación.

La violencia de lo imperfecto cristalizó finalmente en la posibilidad de ese Tercer Cine getiniano y solaniano —ideas mecanografiadas y repartidas mano a mano en el Festival de Cine de Viña del Mar en 1969—, donde las fronteras de lo latinoamericano se abrían hacia las formas de lucha contra el capitalismo y el imperialismo en distintas partes del globo, una lucha que se ausentaba de la polaridad única entre la URSS y Estados Unidos. Un cine de subversión contra los polos do-

minantes, de y para nosotros, planteaban Getino y Solanas: «hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones» (Getino y Solanas, 2010). Los fantasmas y fantasías, esas ficciones, lenguajes en clave, signos y mensajes susurrados, emergían del neocolonialismo del capitalismo occidental comandado por Hollywood. Solamente la destrucción revolucionaria de las imágenes sería la que posibilitaría la construcción del «hombre nuevo» y la liberación.

El cine-acción del Tercer Cine se sostenía plenamente en la confianza en la realidad, en la riqueza de sus contradicciones dialécticas, en la violencia palpitante de la posibilidad revolucionaria de las masas, en las formas del panfleto, lo didáctico, el informe o el ensayo, en la medida en que se articulara lo militante en las metáforas de las imágenes, en un efecto de montaje y experimentación lingüística que renunciara al testimonio o la mera comunicación. La renuncia a las formas de la fantasía burguesas y sus teóricos rompería la inhibición de los cineastas colonizados. En la práctica guerrillera cinematográfica se iba a encontrar la proletarización del cineasta, en la herramienta estética de los militantes y cuadros del pueblo, por eso decían: «la cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo» (Getino y Solanas, 2010).

LA HIPER-VIOLENCIA CINEMATOGRÁFICA

Christian León fue uno de los primeros que intentó sistematizar de forma continental las prácticas del cine centrado en temáticas de la delincuencia bajo el concepto de «cine de la marginalidad», donde se «muestra una transustanciación permanente de las polaridades topológicas que componen toda narración: lo privado y lo público, lo moral y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral. De ahí que la marginalidad sea representada como la producción de una visualidad que pone en evidencia los mecanismos de exclusión, a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales» (León, 2005: 14). Desde esta perspectiva, el cine se transforma en un depositario de las formas de la exclusión, un espejo de las estrategias de criminalización de las clases populares. Sin embargo, no se adentra en la configuración de las formas de una estética como problema teórico cinematográfico del devenir del cine latinoamericano, donde justamente se conectan los tejidos simbólicos en las narrativas que las imaginan. Es decir, identificar esa deriva que pueda establecer un puente de continuidad y discontinuidad, las transmutaciones de las formas estéticas desde las que el cine imagina/padece lo social a través de la ambigüedad representacional con la realidad.

Recientemente, Andrés Vélez Cuervo ha rastreado en el cine colombiano la configuración de un cine negro a partir del año 2000 como reflejo de la violencia social que ha atravesado Colombia desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, siendo un producto-temático de «una cicatriz [social de la violencia], de una mera huella de algo que sanó y solo dejó una marca antiestética y molesta, sino que se trata de una herida mal sanada que se reabre una y otra vez con nuevas manifestaciones infecciosas» (Vélez Cuervo, 2015: 84). Por su lado, Claudio Salinas Muñoz (2015) ha apostado por leer una parte importante de estas producciones bajo la coartada de la matriz cultural melodramática latinoamericana (Martín-Barbero, 1998), exponiendo las relaciones entre marginalidad, violencia y ruptura de los tejidos sociales, donde la violencia se entronca con un esquema básico de sentimientos: el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa, a través de los que la cultura popular produce, apropia y resignifica los conflictos socio-existenciales de vivir la cotidianidad capitalista. Desde la lectura de Salinas Muñoz, la híper-violencia no podría

DONDE LA VIOLENCIA SE ENTRONCA CON UN ESQUEMA BÁSICO DE SENTIMIENTOS: EL MIEDO, EL ENTUSIASMO, LA LÁSTIMA Y LA RISA, A TRAVÉS DE LOS QUE LA CULTURA POPULAR PRODUCE, APROPIA Y RESIGNIFICA LOS CONFLICTOS SOCIO-EXISTENCIALES DE VIVIR LA COTIDIANIDAD CAPITALISTA

separarse de este esquema mínimo de reconocimiento para dar cuenta de forma efectiva de las transformaciones estructurales de las sociedades latinoamericanas. A partir de ahí, la violencia sería una forma orgánica de habitar lo que denomina las «ciudades melodramáticas».

Siguiendo esta línea, Carlos Ossa ha intuido una transición posible entre el cine político de los años sesenta y setenta con las formas del Cine Negro Lumpen. «La política visual de Largo Viaje (1967), Las banderas del pueblo (1964), Valparaíso, mi amor (1969), El zapato chino (1979) puede ser acusada de costumbrista, filantrópica, sociológica y, sin embargo, describe la brutalidad que la modernización ha liberado contra los marginales y da a los filmes mencionados un lugar en el modelo de la acción. Mientras que Mundo grúa (1999), Pizza, birra y faso (1998), Bolivia (2001) y El bonaerense (2002) certifican el deterioro de la mirada humanista, al proponer un realismo sucio donde los marginales dan vueltas sobre sí mismos y su derrota, propio del modelo de la impotencia» (Ossa, 2013: 133). Se destaca la idea de vincular dos corpus productivos que inicialmente no comparten más que el objeto de la mirada: en este caso las clases populares latinoamericanas.

Stephen Prince (2003), a través de un modelo semiótico, realizó una estratificación de los tipos de violencia en el cine de Hollywood entre 1930 y 1968, dependiendo de sus formas, duración y gradación, modelo que permitiría relacionar di-

rectamente cómo se encajan dentro de las estructuras narrativas, si es que operan dentro de una iustificación causal de los eventos, si son las resultantes de una lucha entre el bien y el mal, si son requisitos propios del tipo de género, entre otras. Este modelo ha sido reelaborado por Lauro Zavala, para quien habría una diferencia sustancial entre la ultra-violencia que asocia al cine moderno y la híper-violencia que asocia al cine posmoderno: la primera sería parte de la gratuidad de los actos violentos, que se articula como un exceso significante dentro del tejido narrativo en la construcción de un estilo; por su lado, en la hiper-violencia, esta se presenta como una hipérbole irónica hacia lo dramático y la crueldad, que termina por naturalizar la violencia en su propio despliegue significante, neutralizando con ello el efecto de shock de la misma (Zavala, 2012: 6-8). Así, ambos autores se plantean la cuestión desde una perspectiva muy distinta de la de Olivier Mongin, que justamente intenta destrabar la coartada discursiva que el espacio de la representación habita por fuera de la materialidad de las cosas. «se la considere o no la manifestación inédita, de un "nunca visto", la violencia de las pantallas es captada espontáneamente como un fenómeno que afecta únicamente al orden de la representación y de la ficción. Como si la evolución histórica de nuestra sociedad no tuviera mucho que ver con ellas» (Mongin, 1999: 15).

En la dimensión de Prince y Zavala, la violencia se trabaja como un significante y no como un efecto ético/moral del discurso de la narrativa y nos posibilita pensar ese significante justamente como parte sustancial de la construcción del Cine Negro Lumpen que ha vehiculizado esta híper-violencia, reelaborando el hambre más violencia de los Nuevos Cines Latinoamericanos; un cine que, buscando construir narrativas sociales, ha terminado por espectacularizar la marginalización estructural de las transformaciones sociales neoliberales, que han hecho de ese tejido popular un espacio de residuos fragmentarios producto de la industria social penitenciaria.

CINE NEGRO LUMPEN: DIOSES, SICARIOS Y PERROS

A partir de los años noventa ha tenido lugar una acelerada producción que coloca en su centro el mundo delincuencial latinoamericano. En ella se enmarcan obras como las chilenas Caluga o menta (El Nikki) (Gonzalo Justiniano, 1990), Johnny 100 pesos (Gustavo Graef-Marino, 1993), Cielo ciego (Nicolás Acuña, 1998) y Paraíso B (Nicolás Acuña, 2003), Taxi para tres (Orlando Lübbert, 2001), Los debutantes (Andrés Waissbluth, 2003), Mala leche (León Errázuriz, 2004), la coproducción brasileña-francesa Ciudad de Dios (Cidade de Deus, Fernando Meirelles y Katia Lund, 2002), la brasileña-argentina Carandiru (Héctor Babenco, 2003), las películas brasileñas Tropa de élite (Tropa de Elite, José Padilha, 2007) y Tropa de élite 2 (Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro, José Padilha, 2010), la brasileña-francesa Madame Satã (Karim Aïnous, 2003), las producciones mexicanas Amores perros (Alejandro González Iñárritu, 2000), La ley de Herodes (Luis Estrada, 1999) y El infierno (Luis Estrada, 2010), Miss Bala (Gerardo Naranjo, 2011) y la coproducción mexicana-estadounidense Sin nombre (Cary Joji Fukunaga, 2009). A ellas se pueden agregar la coproducción colombiana-española-francesa La virgen de los sicarios (Barbet Schroeder, 1999), la colombiana-estadounidense María, llena eres de gracia (Joshua Marston, 2004), la colombiana-mexicana Rosario Tijeras (Emilio Maillé, 2005) y la también colombiana Rodrigo D: No futuro (Víctor Gaviria, 1990). Algunos otros títulos son la ecuatoriana Ratas, ratones, rateros (Sebastián Cordero, 1999), la argentina Pizza, birra, faso (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) y la coproducción argentina-española-francesa Un oso rojo (Adrián Caetano, 2002).

Estas prácticas cinematográficas podrían ser denominadas de forma distinta dependiendo de los países: en Brasil «cine negro afavelado», en Chile «cine negro callampa» o «poblacional», en México «cine negro de la vecindad» o del «narco-cine», en Colombia «cine negro sicario» o en Argentina «cine negro villero», etcétera. No obstante, consideramos que el concepto «lumpen», además de denominar ese espacio de marginalización social, visibiliza una dimensión política que estuvo en el centro de los debates sobre la clase obrera internacional –en que el lumpenproletariado cumplía una función de violencia social estructural a las formas de dominación de la burguesía, era un síntoma sistémico de su hegemonía y, por ende, era parte del proceso de conciencia de la clase obrera- y que estos cineastas buscan representar, para darle un sentido político-social al discurso global de sus películas. No obstante, el contexto socio-político está ausente en las narrativas de las películas que trabajamos, por lo que la representación del «sujeto popular» irrumpe como un significante anacrónico y sobre-estilizado de ese antiguo tejido social de la «clase popular» que luchaba por la historicidad, una suerte de fósiles estéticos de las ruinas del «hombre nuevo del socialismo» guevariano.

Una forma de concebir los géneros cinematográficos es a través del concepto de «aires de familia» de Wittgenstein (2008), que trata de pensar las relaciones entre una serie de conceptos, frases, oraciones y palabras que son leídas dentro de una misma clase de objetos, problemas o conceptos y no en la esencia etimológica de las mismas. Los géneros cinematográficos responden plenamente a este concepto, ya que se construyen a partir de las relaciones posibles entre distintas películas y piezas audiovisuales, sin necesariamente compartir todos los rasgos unas con otras. Por ejemplo, tres o más películas pueden no compartir totalmente ninguno de sus rasgos, la película A comparte con B dos características, pero al mismo tiempo B comparte con C otras dos características que estas no comparten con A, mientras A y C comparten una que no se encuentra en B, y se termina por construir una categoría aditiva que permite vincular todos los rasgos expresados e identificar los «aires de familia» de este grupo e identificar un género.

En términos más generales, es posible determinar algunos elementos que configuran esos «aires de familia» dentro del Cine Negro Lumpen latinoamericano: 1) mundo referencial o contextual compartido: espacios de marginalidad social latinoamericana; 2) una forma o manera de tratamiento estético sobre ese mundo contextual: la espectacularización de la violencia; 3) ritualidad o esquema básico narrativo: desenlace condenatorio para los personajes, no pueden escapar del círculo de la criminalidad; y 4) una fetichización objetual-estética en términos psicoanalíticos: armas de fuego o consumo de drogas. A partir de ello, construimos un conjunto de identificadores de género que nos posibilitan identificar el centro diferencial con respecto a películas similares de otras latitudes que trabajan sobre temáticas y mundos referenciales similares.

El más importante de estos identificadores de género es «la promesa de salvación», que se vincula directamente con el ideario político-social heredado de los Nuevos Cines Latinoamericanos y que sirve de sostén a la reelaboración estética de la máxima hambre más violencia. Esta supone un momento narrativo en el que los personajes tienen la posibilidad de salir de ese espacio de condena social. En algunos casos, es un plan pensado por los propios personajes para arrancarse del espacio cotidiano, un plan generalmente supeditado a un evento delincuencial; dentro de estos planes se figuran específicamente relaciones amorosas que se transforman en el centro melodramático narrativo; en otros es el equilibrio emocional el que detiene las fuerzas contextuales condenatorias, habitualmente la presencia de otro personaje familiar o del círculo de amistades, que frena la fuerza destructora de los personajes principales. La «promesa de salvación» proyecta en el futuro un escenario donde los conflictos del presente están anulados, una suerte de utopía individual.

Un ejemplo de «la promesa de salvación» se encuentra en la narración de Octavio (Gael García Bernal) y su perro rottweiler Coffee en Amores perros. Este joven, que sobrevive en los cordones de precarización en Ciudad de México, traza un plan de escape de la miseria social a través de las peleas de perros y pretende llevarse consigo a Susana (Vanessa Bauche), quien conforma una pareja amorosa violenta con el hermano mayor de Octavio (Marco Pérez), joven violento que asalta bancos para darle subsistencia a su hijo y pareja. Octavio, al igual que Ramiro, se introduce en actividades ilegales para lograr transformar su vida, pero la diferencia es que este vehicula esa promesa para construir una vida mejor para él, ella y su sobrino en Ciudad Juárez². La diferencia es marginal, pero sustantiva a nivel narrativo, porque se articula en los tejidos melodramáticos de las narrativas latinoamericanas. Como ha planteado Claudio Salinas Muñoz. Octavio tiene una emoción moral superior que su hermano, aun cuando los dos guieren darle el sostén material a la mujer y al recién nacido.

LA «PROMESA DE SALVACIÓN» PROYECTA EN EL FUTURO UN ESCENARIO DONDE LOS CONFLICTOS DEL PRESENTE ESTÁN ANULADOS, UNA SUERTE DE UTOPÍA INDIVIDUAL

De forma diferente, pero cumpliendo el mismo rol, se encuentra el personaje de Bené (Phellipe Haagensen) en *Ciudad de Dios*; este es uno de los traficantes jóvenes que controla la favela de Río de Janeiro, en los albores de los intensos procesos de segregación, criminalización y precarización social de vastos sectores de la sociedad carioca en los años ochenta. Bené, junto a Zé Pequenho (Leandro Firmino), hereda el control delincuencial de la favela del anterior «Trío Ternura», que había gobernado la población en los años setenta, estableciendo una suerte de *pax social* paralela al Estado, generando un período de tranquilidad para sus habitantes al lograr controlar todo el

comercio interior y el manejo de armas. La relación entre ambos es de una fidelidad absoluta, casi amorosa, v solo Bené puede controlar los impulsos violentos de Zé Pequenho. Así, el personaje se establece como el agente de humanización, el pilar emocional que hace prosperar a la comunidad de delincuentes y validarse en el interior de la comunidad mayor, que es la favela. Ese equilibrio se ve roto cuando este comienza una relación amorosa con Angélica (Alice Braga), momento en que el joven decide dejar la favela porque quiere una vida mejor. Es el momento en que el pacto afectivo entre Bené y Zé Pequenho se debilita, cuando la intensidad del control que tienen de la favela se va resquebrajando, apareciendo otros grupos que quieren arrebatarles el poder. En esa escalada es donde Bené termina siendo asesinado v se desata el descontrol absoluto de la violencia delincuencial, en la medida en que Zé Pequenho no solo busca venganza, sino también afianzar su poder en el interior de la favela, militarizando su banda de narcotráfico. En la medida en que Bené se mantenía presente, este representaba una posibilidad de redención delincuencial sostenida también en la superioridad moral.

La virgen de los sicarios plantea de una forma bastante diferente este vínculo emocional como vehículo de salvación y que, a su vez, expone de forma más patente la promesa revolucionaria despedazada latinoamericana: se encuentra en la relación amorosa entre Fernando (interpretado por Germán Jaramillo), un escritor retornado a Medellín desde Europa, y Alexis (interpretado por Anderson Ballesteros), un joven de dieciséis años perteneciente a un banda de sicarios que recientemente había sido casi exterminada y cuya cabeza tiene precio. La relación de ambos es una metáfora, si lo planteamos en un lenguaje marxista, del pacto de clase entre una intelectualidad pequeño burguesa de cuño progresista o de izquierdas con el sujeto popular latinoamericano. A partir de aquí, la película nos expone dos lecturas sobre la misma relación: la primera es la ideológica moderna de Fernando, que intenta que Alexis logre tomar autoconciencia; la segunda es aquella en que Alexis utiliza a Fernando para mejorar sus condiciones de subsistencia inmediata. La promesa de salvación se concreta en el plan de abandonar Medellín para desarrollar su relación fuera de los peligros que corre Alexis. Plan que no puede llevarse a cabo porque Alexis es asesinado por la banda de sicarios rivales, a partir de lo cual Fernando intenta repetir el experimento amoroso con otro adolescente, que también termina muerto.

En las tres películas encontramos que la «promesa de salvación» configura un núcleo afectivo de conciencia episódica en los personajes. Estos logran entender parcialmente la condena social a la que están sujetos —es decir, sus condiciones materiales de existencia en un contexto de extrema segregación social— y trazan a partir de ello un plan de escape. No obstante, narrativamente estos no logran entender la complejidad social y estructural en la que viven, donde las relaciones de sujeción nunca son totalmente comprendidas y evidenciadas. Leído así, ni siquiera el intelectual de La virgen de los sicarios le da luces a Alexis para entender que la salvación no se resuelve de forma individual; esto se expresa, por ejemplo, en el regalo de la lavadora, que Fernando inicialmente no quiere comprar, ya que entiende que

EN LAS TRES PELÍCULAS ENCONTRAMOS QUE LA «PROMESA DE SALVACIÓN» CONFIGURA UN NÚCLEO AFECTIVO DE CONCIENCIA EPISÓDICA EN LOS PERSONAJES. ESTOS LOGRAN ENTENDER PARCIALMENTE LA CONDENA SOCIAL A LA QUE ESTÁN SUJETOS —ES DECIR, SUS CONDICIONES MATERIALES DE EXISTENCIA EN UN CONTEXTO DE EXTREMA SEGREGACIÓN SOCIAL— Y TRAZAN A PARTIR DE ELLO UN PLAN DE ESCAPE

Alexis puede estar instrumentalizando su relación amorosa, mientras este asume que ese objeto puede mejorar las condiciones materiales de existencia de su madre. Finalmente, la crisis se desencadenará a causa de dicho regalo, porque cuando el joven se lo lleva a su madre, es atrapado por los sicarios rivales y asesinado. El deseo libidinal por los bienes de consumo —Fernando le hace una serie de regalos a Alexis durante la relación— está entroncada con la propia estructura de criminalización social.

El elemento central es que todos estos personajes están atrapados en las lógicas de un mercado de la muerte. Sus estrategias de supervivencia o. incluso más. salvación social no se diferencian sustancialmente de las propias lógicas de la sociedad de mercado que han tejido las estructuras de su criminalización. Si lo planteamos de una forma un tanto burda, ninguno de estos personajes se transformará en un activista social como tampoco reclamarán las antiguas estructuras del Estado moderno: por ejemplo, la educación, como motor para salir del círculo «virtuoso» de la violencia delincuencial, ya que, justamente, el despliegue narrativo de la salvación pondrá en el centro las fuerzas extraordinarias de uno o dos individuos frente a un contexto social específico. Es el individuo soberano el que podría escapar, en la medida en que el pasado no los condene: por ejemplo, Buscapé (Alexandre Rodrigues), el joven fotógrafo amateur de Ciudad de Dios, el que nunca se involucró en acciones criminales directas, pero aprovechó su cercanía para fotografiarlos y obtener la portada de los periódicos.

La «promesa de salvación» deviene necesariamente en desgracia. La violencia estructural del mundo delincuencial, en esta vida cotidiana propia de un mundo hiperindividualizado y sometido a las reglas de la competencia en un mercado implacable, siempre aborta la posibilidad de una redención de los personajes y a la vez cualquier posibilidad de transformación de ese mismo contexto social. No es posible que escapen a su propia condena, porque

como en una de las máximas populares del cine negro, «el pasado siempre te condena» o «el pasado siempre termina por encontrarte». Esta desgracia expone así la imposibilidad de construir y reelaborar el significante del «hombre nuevo», como sujeto autoconsciente de sus condiciones materiales de existencia y como promesa revolucionaria de superación del subdesarrollo; lo que finalmente terminan resaltándose son los escombros del «sujeto popular» latinoamericano.

Para concluir, lo que se encuentra en el interior de estas películas es una reelaboración del proyecto estético de los Nuevos Cines Latinoamericanos: hambre más violencia, que ponen en imagen los escombros del «sujeto popular» en paisajes urbanos devenidos de las transformaciones neoliberales de las sociedades latinoamericanas, construyendo en esas imágenes una estética de la híper-violencia como motor de una forma cinematográfica que, por acumulación, termina conformándose en un género cinematográfico, que encuentra su espacio de exhibición «natural» en los tejidos productivos globales de la transnacionalización cinematográfica contemporánea.

NOTAS

- 1 Proyecto Fondecyt Postdoctorado Chile nº 3170198 (2017-2019).
- 2 Paulo Antonio Paranagua (2003) ha cuestionado este proyecto de «ser continental» en cinematografías tan diversas como las de América Latina.
- No deja de ser paradójico que el guionista Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu fijen Ciudad Juárez como el espacio de salvación para los dos jóvenes, cuando en la realidad extracinematográfica dicha ciudad albergaba la mayor organización de desaparición sistemática de mujeres en la historia moderna de México, realidad que será amplificada por el documental Señorita extraviada (2001), de Lourdes Portillo. Probablemente, la indicación narrativa dejaba entender para el público mexicano que estos irían camino a Estados Unidos, al encontrarse frente a El Paso-TX.

REFERENCIAS

- Ardiles, O. et al. (1973). Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana. Buenos Aires: Bonum.
- Bauman, Z. (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Birri, F. (1998). Cine y subdesarrollo. Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano, 1, 147-154.
- Borde, R., Chaumeton, E. (2002). A Panorama of American Film Noir (1941-1953). San Francisco: City Lights Books.
- Cardoso, F. H., Faletto, E. (1969). Dependencia y desarrollo en América Latina. México D.F.: Siglo XXI.
- Durovicová, N., Newman, K. (eds.) (2009). World Cinema, Trasnational Perspectives. Nueva York: Routledge.
- Dussel, E. (1996). Filosofía de la liberación. Bogotá: Nueva América.
- Fanon, F. (1983) Los condenados de la tierra. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Frank, A. G. (1976). América Latina: subdesarrollo o revolución. México D.F.: Era.
- Gallardo, H. (1992). Radicalidad de la teoría y sujeto popular en América Latina. *Revista Pasos*, 3, 27-42.
- García Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Diálogos en la acción, primera etapa*, 153-165.
- García Espinosa, J. (2010). Por un cine imperfecto. *Revista Universitária do Audiovisual*. Recuperado de http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/
- Getino, O., Solanas, F. (2010). Hacia un Tercer Cine. *Revista Universiária do Audiovisual*. Recuperado de http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/
- Guevara, E. (1977) El socialismo y el hombre nuevo. México D.F.: Siglo XXI.
- Harvey, D. (2007). Breve historia del neoliberalismo. Madrid: Akal
- Klein, N. (2010) La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre, Barcelona: Paidós.
- León, C. (2005). El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Abya-Yala.
- Marini, R. M. (1977). Dialéctica de la dependencia. México D.F.: Era.

- Martín-Barbero, J. (1998). De los medios a las mediaciones. Bogotá: Gustavo Gili.
- Mongin, O. (1999). Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen. Barcelona: Paidós.
- Mouesca, J. (1988). Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral.
- Ossa, C. (2013). El Ojo Mecánico. Cine político y comunidad en América Latina. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, E. (2003). Aportes a la reflexión sobre el sujeto popular latinoamericano. *Revista A Parte Rei*, 25, 1-15. Recuperado de http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/edgardo.pdf
- Prince, S. (2003). Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rocha, G. (2004). La estética del hambre. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 41, 52-55.
- Rojas Villagra, L. (coord.) (2015). Neoliberalismo en América Latina. Crisis, tendencias y alternativas. Asunción: FLACSO.
- Salinas Muñoz, C. (2015). La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo. Santiago: Ceibo, ICEI-Universidad de Chile.
- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el Film Noir. Revista Latente, 2, 123-134.
- Schumann, P. B. (1987). Historia del cine latinoamericano. Buenos Aires: Legasa.
- Simsolo, N. (2007). El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas. Madrid: Alianza.
- Sunkel, O., Paz, P. (1975). El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo. México D.F.: Siglo XXI.
- Vélez Cuervo, A. (2015). República noir. Cine criminal colombiano (2000-2012): en busca del cine negro colombiano. Bogotá: Cinemateca Distrital-IDARTES.
- Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- Zavala, L. (2012). La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Revista Versión*, *29*, 1-13. Recuperado de http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-586-8368nun.pdf

DE LA ESTÉTICA DE LA HÍPER-VIOLENCIA LATINOAMERICANA HACIA UN CINE NEGRO LUMPEN

Resumen

En el corpus de lo que aún entendemos por cine latinoamericano, un grupo importante de películas se ha centrado en generar narrativas del mundo delincuencial latinoamericano. Por ejemplo, La virgen de los sicarios (1999), Amores perros (2000) o Ciudad de Dios (2002). Estas producciones aumentaron a partir de los años noventa, coincidiendo con el último proceso de modernización capitalista neoliberal. Estas producciones generalmente han sido trabajadas desde el enfoque cine y sociedad, es decir, observando cómo han sido huellas de los procesos de criminalización del sujeto popular y las transformaciones socioeconómicas latinoamericanas —por ejemplo, en el trabajo de Christian León o Andrés Vélez Cuervo—. Por el contrario, en este artículo se las interroga a partir de su dimensión estética, para mostrar cómo estas han devenido en un género cinematográfico propio del cine latinoamericano, en diálogo con el cine social del llamado Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta.

Palabras clave

Neoliberalismo; sujeto popular latinoamericano; cine latinoamericano; híper-violencia estética; géneros cinematográficos; Cine Negro Lumpen.

Autor

José M. Santa Cruz G. (Santiago de Chile, 1983) es investigador en el Instituto de Estudios Avanzados IDEA-USACH, Dr. en Historia del Arte (Universitat de Barcelona). Autor de *La inquietud del rostro*, *Imagen-Sintética* e *Imagen-simulacro*, actualmente desarrolla la investigación «Discursos sobre lo popular y la emergencia de un género de cine negro latinoamericano» (1990-2010), Fondecyt Postdoctorado Chile. Contacto: josesantacruzgrau@gmail.com.

Referencia de este artículo

Santa Cruz G., J. (2018). De la estética de la híper-violencia latinoamericana hacia un Cine Negro Lumpen. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -94.

THE LATIN-AMERICAN HYPER-VIOLENCE AESTHETIC TOWARDS CINEMA LUMPEN NOIR

Abstract

In the corpus of what we still refer to as Latin American cinema, a significant group of films have focused on stories about the Latin American crime world. Among these are *La virgen de los sicarios* (1999), *Amores perros* (2000) and *Cidade de Deus* (2002). Such productions have become increasingly common since the 1990s, coinciding with the final stage of neoliberal capitalist modernisation. These films have generally been analysed from a "cinema and society" perspective, i.e., exploring how they have reflected the processes of criminalisation of the working class subject and the socioeconomic transformations in Latin America ¾(for example, in the work of Christian León or Andrés Vélez Cuervo)¾. Conversely, this article examines them in terms of their aesthetic dimension, to show how they have developed a film genre that is unique to Latin American cinema, in dialogue with the social focus of the so-called Latin American New Cinema of the 1960s and 1970s.

Key words

Neoliberalism; Latin American working class subject; Latin American cinema; Aesthetic hyper-violence; Film genre; Lumpen Film Noir.

Author

José M. Santa Cruz G. (b. Santiago of Chile, 1983) is a researcher at Instituto de Estudios Avanzados IDEA-USACH and holds a Ph.D in Art History from Universitat de Barcelona. He is the author of the books *La inquietud del rostro, Imagen-Sintética* and *Imagen-simulacro*. He is currently conducting a research project titled "Discursos sobre lo popular y la emergencia de un género de cine negro latinoamericano (1990-2010)" [Discourses on the Popular and the Emergence of a Latin American Film Noir Genre], Fondecyt Postdoctorate Project, Chile. Contact: josesantacruzgrau@gmail.com.

Article reference

Santa Cruz G., J. (2018). The Latin-American Hyper-Violence Aesthetic towards Cinema Lumpen Noir. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -94.

Edita / Published by



Licencia / License



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

SEXOS HIPERTÉLICOS EN EL COSMOS NEO-BARROCO: TEORÍA Y CINE LATINOAMERICANOS QUEER EN EL CONTEXTO GLOCAL. A PROPÓSITO DE DESDE ALLÁ (2015), DE LORENZO VIGAS

DORIAN LUGO-BERTRÁN

El cine latinoamericano queer ha repuntado considerablemente en los últimos quince años. Sin embargo, es un error atribuir su nacimiento, y no su repunte, a tiempos actuales. Pretendo echar una mirada de conjunto al cine de ficción queer de Latinoamérica, que comprenda filmes-hito de antaño y hogaño. Se argumentará que el cine queer de Latinoamérica no ha sido tan afín a discursos de identidad de sexo, roles de género y sexualidad categóricos, sino antes bien ha tratado el tema desde siempre como asunto complejo. Ello dio pie a que en un pasado se descalificara ocasionalmente, en un nivel internacional, dicho cine latinoamericano so pretexto de machismo u homofobia/transfobia o sencillamente por tratamiento anticuado de los temas en cuestión. A su vez, como parte de dicha mirada de conjunto, daré cuenta de teorizaciones inaugurales del tema queer en América Latina, incluyendo

la diaspórica. Más allá de una teoría queer del Norte, hay una teoría queer del Sur, que no solo pone en entredicho los discursos de sexo, rol de género y sexualidad hegemónicos y esencialistas, sino también la propia cultura moderna euro-estadounidense, más tendente a identificar estéticas rupturistas, de comienzo y fin nítidos, que a pensar sus hibridaciones o transculturaciones en otros lenguajes formales más entramados. Se amarrarán, finalmente, los argumentos generales en la lectura del filme Desde allá (2015), de Lorenzo Vigas¹. Para tratar el tema que nos ocupa, vale bien establecer las coordenadas de lectura, las cuales serán: la teoría de la información y, por tanto, de la glocalidad, la teoría queer del Norte, las epistemologías del Sur/estudios culturales latinoamericanos y, por último, la propuesta teoría queer del Sur, con la obra de Severo Sarduy de por medio.

I. DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN A LA GLOCALIDAD

En primer lugar, trataré el tema del sitio y la estrategia del cine latinoamericano queer en el contexto glocal, antes que global o mundial. Me acojo al término glocal, toda vez que el discurso de lo global puede sugerir un objetivo «universalizante» y alto-tecnológico, el cual algunas estrategias esteticogestivas del cine contemporáneo escamotean sin más. En todo caso, el sitio o radio de acción de cierto cine latinoamericano queer es tanto físico como digital. Su estrategia aprovecha cantidades alternantes de lo local y lo global para generar propuestas esteticogestivas que tanto más tienen la globalización como norte cuanto mayor es la distancia crítica que se conserva para con ella. La globalización como sueño integrador y obnubilante de diferencias culturales, por un lado, y que atenta a criterios profesionalistas, de maestría técnica o altotecnologistas, por otro, interesa menos a ciertas propuestas de producción cultural contemporánea, y no solo de Latinoamérica. Sobre todo, ciertas propuestas que se quieren «con garra» pretenden entablar diálogos complejos con lo local, sin caer en folclorismo, pero sin incurrir tampoco en el mal llamado World Cinema, versión de cine hecha a la medida, tal pareciera, de lacios consensos de actas de las Naciones Unidas. En diálogo a su vez con corrientes de arte contemporáneo, entre ellas el videoarte y las artes conceptuales, de instalación y performáticas, algunas propuestas audiovisuales contemporáneas no requieren de altos valores de producción, o que así se reflejen; en todo caso, valores de producción que sean coherentes con la integridad de la propuesta, la cual puede precisar de altos valores de producción o no.

Por otro lado, nadie duda de las ventajas insoslayables de la sociedad digital, incluso para propuestas de valores de producción bajos o «con garra». La potenciación consecuente de instancias de preproducción, a través del micromecenazgo o de alianzas de emprendimiento o de coproducción, y posproducción, a través de provisión de diferentes plataformas de exhibición y publicidad, sirven de botón de muestra. No se trata de asumir un discurso regresista o nostálgico. Sirve mejor un discurso complejo, tipo glocalista, como sugerimos.

2. TEORÍA QUEER (DEL NORTE)

En segundo lugar, vale bien detenernos en lo que se entiende por cine queer. Las distintas definiciones de lo queer, o como acontece en otras partes del mundo hispanohablante, «cuir» o «cuyr», que sugiero son tres. Se entiende, primeramente, por queer todo aquello que comprenda asuntos del sector LGTB y demás siglas agregadas con el correr del tiempo. Por LGTB, como se sabe, se entiende lésbico, gay, bisexual y trans, sea «trans» de transgénero o transexual, entre otras posibilidades. La segunda, sugerimos, es lo queer como lo no heteronormativo en general. Se puede definir la heteronormatividad como el conjunto de normas, explícitas o implícitas, que se desprenden de la heterosexualidad institucionalizada y naturalizada, entre ellas la heterosexualidad obligatoria, con su concomitante prescripción de prácticas y semióticas de lo que supone ser hombre y mujer, y de los modos de vinculación posible entre ambxs, en este caso, heterosexual, con todo lo que ello tradicionalmente acarree, en tiempo y espacio; la monogamia, el matrimonio y la procreación como norte de la vida conyugal; y, finalmente, el emparejamiento como objetivo central de la vida ciudadana y, con ello, la satanización de la soltería, del celibato secular o por motivos no religiosos o espirituales, o incluso de lo contrario, de la poli-amorosidad, la eco-sexualidad, etcétera. Desde dicho criterio de lo queer, interesan no solo prácticas del sector LGTB, sino heterosexual, entre otros, en la medida en que también podría leerse como queer la vida soltera y célibe, o no célibe, de una mujer heterosexual, que no tenga hijxs, como también la de un hombre heterosexual beta, y no alfa, que se

dedique a cuidar del hogar, en tanto que su pareja femenina sea la proveedora.

Finalmente, sugerimos una tercera definición de lo queer menos sectorial o personológica: lo queer como lo indeterminado de sexo, de rol de género o líbido. Acá lo queer se puede leer como «cantidad», conjunto, serie, bloque, umbral, gradiente, pulsión, entre otras posibilidades, dependiendo del enfoque teórico que se utilice, sea la teoría postestructuralista a lo Deleuze y Guattari o el psicoanálisis. Ello nos permite aproximarnos a lo difícil de clasificar o de administrar en repartos binarios al modo de hombre o mujer, masculino y femenino, heterosexual y homosexual, etcétera, sin re-binarizar. Dicho acercamiento es provechoso cuando abordamos, por ejemplo, un género cinematográfico como el de la bromance comedy y sus avatares en el mundo hispanohablante, género que trata de la amistad intensa, compleja y por momentos graciosa entre dos o más hombres heterosexuales, toda vez que permite analizar los gradientes de pulsión homoerótica, sin necesidad de recurrir a definir lo que muchas veces ni el propio género cinematográfico en cuestión interesa que se defina, mucho menos de forma binaria. En definitiva, en nuestro acercamiento se aprovecharán todas las definiciones de lo queer arriba descritas.

Como se sabe, los estudios queer, como tales, surgen en el Norte, y disponen al menos de tres pensadores/as fundantes: Michel Foucault, con su ampliamente divulgado estudio de tres volúmenes Historia de la sexualidad (1989), en que trata los elementos discursivos y epistémicos de la sexualidad a lo largo de la historia occidental; Judith Butler, quien con su también influyente estudio Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity (1990) elabora los constituyentes performáticos/ realizativos del sexo, rol de género y sexualidad; y Eve Kosofsky-Sedwick, quien con su no menos influyente monografía Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire (1985) expone el «deseo homosocial» en el interior de las prácticas homosociales heterosexuales, entre ellas la práctica literaria. El psicoanalista argentino Néstor A. Braunstein, en *El Goce. Un concepto lacaniano*, afirma también que los estudios *queer* le deben no poco al psicoanálisis, y no solo a la tradición constructivista como se ha querido ver. A tal efecto, pone de relieve el papel de Sigmund Freud, con su temerario concepto de la «perversidad polimorfa», connatural a todo infante bebé, y categorías de análisis lacaniano.

Finalmente, parte de los estudios queer del Norte siempre le dedican páginas al tema del sentido del humor camp. A propósito del tema, hay un ensayo que resulta de los más citados: «Notes on "Camp"», de Susan Sontag (1999), cuya publicación original data de 1964. Este clásico ensayo se tiene por eje de discusiones en torno de lo que bien puede ser, para muchos investigadores, una estética queer. Nos indica Sontag que lo camp es una sensibilidad, no una idea integrada a un sistema, y que se vincula con homosexuales. Es una estética del artificio, de la estilización.

3. HACIA UNA TEORÍA QUEER DEL SUR Y DE SUS EPISTEMOLOGÍAS

Sin embargo, fuera del hemisferio norte se lleva pensando el sexo, el rol de género y la sexualidad desde hace tiempo. El propio interés por el «conocimiento situado» (conocimiento local o en sitio) de los estudios culturales en general ha llevado a investigar las instancias precursoras de la teoría queer en Latinoamérica. Habrá que tener en cuenta, pues, como precursor al uruguayo Alberto Nin Frías, quien en 1933 publica el significativo tratado Homosexualismo creador. A su vez. la crónica latinoamericana merece atención, según apreciaciones del estudioso Christian Gundermann (2003). Con relación al tema queer, cabe destacar a los mexicanos Salvador Novo, Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco, al chileno Pedro Lemebel y al argentino Néstor Perlongher, entre otrxs. Igual atención, sugerimos, merecen el ensayo de la argentina Sylvia Molloy y el del cubano Severo Sarduy.

No pocos conceptos o argumentos les deben los estudios queer del Sur y del Caribe a los cronistas arriba indicados, como Novo, Monsiváis, Blanco, Lemebel y Perlongher. El decurso latinoamericano de la crónica, género híbrido entre lo expositivo y lo narrativo, da cuenta de desenvolvimientos audaces. En instancias de Return Ticket (1928), de Salvador Novo, se sugiere lo sexual divergente en el espacio público con un agudo juego de palabras. En la pródiga producción cronística de Carlos Monsiváis (1966), se trata no solo lo cursi, sino también lo camp, en gesto que es diálogo crítico desde nuestra América con el texto maestro de Sontag. Afirma el escritor azteca que «la "rápida vulgarización" del ensayo señero de Sontag obliga a su "revisión" y "adaptación"». Para Monsiváis, es, por tanto, lícito preguntarse: «¿Se manifiesta [el Camp] en México?» (Monsiváis, 1966: 171). Su respuesta parece ser afirmativa.

EL DECURSO LATINOAMERICANO DE LA CRÓNICA, GÉNERO HÍBRIDO ENTRE LO EXPOSITIVO Y LO NARRATIVO, DA CUENTA DE DESENVOLVIMIENTOS AUDACES

En el ensayo «Ojos que da pánico soñar», de José Joaquín Blanco, se ofrece un estado de cuentas de la homosexualidad en el México de época para concluir en pro del «sexo polimorfo» (Blanco, 1981: 190). El mismo autor elabora en otra crónica en torno del asomo de los «solos» como signo de lo urbano: un espacio es tanto más urbano cuanta mayor cantidad de solos asomen a todas horas del día. Así, Blanco, en el ensayo «La ciudad y los solos», separa su preocupación ciudadana de políticas exclusivas de identidad fija, incluyendo la gay (Blanco, 1981). Las crónicas de Néstor Perlongher (1991) recuperan el (neo)barroco como estética ya no solo latinoamericana; antes bien deja entrever que latinoamericana homosexual, inspirado en las teorizaciones respecto de lo (neo)barroco por

parte de la dupla cubana Lezama-Sarduy. Incluso, discute la posibilidad ya no de un neobarroco, sino de un «neobarroso», para sugerir un barroco más de los lodazales y no de la exquisitez, como si con ello se acercara al camp. «El sexo de las locas» (Perlongher, 1997), publicado originariamente en 1984, discurre sobre una homosexualidad que es tanto más enunciada en el país, incluso por hombres heterosexuales, cuanto que menos apreciada, y, con ello, Perlongher quizá arroje sombra sobre la identidad sexual como categoría fija. En «Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)» (2005), Pedro Lemebel entra y sale, literalmente, del bar símbolo de la liberación gay, el Stonewall en New York City, y se desidentifica de prácticas hegemónicas allí y al interior de cierta contrahegemonía de la ciudad neoyorquina: la cultura gay «blanca», «comerciante», «de sexo rubio», «bien comida» y «musculada».

En el ámbito académico, Sylvia Molloy (1999) desempeña una función prominente, con las páginas que le dedica a lo queer en la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la obra de José Asunción Silva, José Martí, Rubén Darío, Enrique Rodó, Gabriela Mistral y Teresa de la Parra. Sus términos de rigor asoman con no poca frecuencia en estudios latinoamericanos: «la pose» o «la [auto-] figuración», «la fricción», «lo inquietante», «la careta», «el contagio», «el desafuero», «la impostación», «lo malsano», «lo inminente», «lo mitigado», «la voracidad», «la socarronería», «el abarrotamiento», «la flexión del género» y «el lesbianismo de resistencia». Importante en la teorización de Molloy es que elabora lo lésbico no solo como identidad política sino como «[auto-]figuración» y, por tanto, autorrepresentación simbólica, ocupable por la mujer heterosexual, etcétera.

El escritor y teórico cubano Severo Sarduy (1982) es de tener en cuenta, por su producción ensayística, para nuestros efectos. La obra de Sarduy es objeto de revisión. Su novelística y cuentística han sido resaltadas de siempre como obras cum-

bres del *post-boom*, en célebres estudios, junto con las obras de Manuel Puig y Luis Rafael Sánchez. Es una obra narrativa que se caracteriza, para Roberto González Echevarría (1987), por su ironización para con la «nostalgia de totalización», sea de tipo mítico o histórico, que discursan un buen número de obras del *boom*. Es conocida la aseveración de Sarduy de que, contrario a la tesis «totalista» que quería a Cuba como síntesis cultural, su patria era antes bien superposición de culturas no armonizadas entre sí, y capaces de saltos cuánticos, cual atavismos, de tipo imprevisible.

Un tanto desatendidas de la obra sarduyana han sido su ensayística y poesía, el componente de su obra que actualmente más se revisa. De mayor divulgación en la investigación han resultado sus ensayos sobre lo neo-barroco. Otros aspectos de su ensayística no han gozado de parejo interés. Me propongo leer la teorización elaborada en la ensayística sarduyana como precursora no solo de la teoría queer en Latinoamérica, sino de la teoría queer en general. Con ello, me uno a las filas también de quienes investigan las epistemologías del Sur, o fuera del hemisferio hegemónico, todo lo cual puede abarcar la producción caribeña, como a la vez no necesariamente, en cuyo caso de no optar por el significante «Sur» se puede teorizar también sobre epistemologías mesoamericanas o caribeñas, entre otras posibilidades. Será de utilidad finalizar mi exposición con la aplicación de términos de la teoría queer de Sarduy a la lectura del filme Desde allá (2015) del venezolano Lorenzo Vigas.

Para mejor situar la investigación sobre Sarduy, vale bien contextualizar el campo de las epistemologías del Sur y la teoría queer. El campo de las epistemologías del Sur es de largo arraigo. Desde un punto de vista de la teoría en general, el portugués Boaventura de Sousa Santos (2003; 2006) ha desarrollado ideas matrices. Entre ellas, su exposición acerca de las epistemologías del Norte contra las epistemologías/ecologías del Sur. Según De Sousa Santos, el Norte ha tendido a elaborar epistemologías que reniegan de la riqueza del

LA EPISTEMOLOGÍA DEL NORTE SE TORNA, PUES, EUROCÉNTRICA, A FALTA DE CURIOSIDAD POR LO OTRO Y LO DIVERSO. SUS SABERES TIENDEN A AFERRARSE A UN MITO, QUE ES EL DE LA «CIENCIA PURA», Y EXCLUYEN TODO LO QUE CON EL MISMO NO CONVENGA

mundo, profesando de «razón indolente». La epistemología del Norte se torna, pues, eurocéntrica, a falta de curiosidad por lo otro y lo diverso. Sus saberes tienden a aferrarse a un mito, que es el de la «ciencia pura», y excluyen todo lo que con el mismo no convenga. Hay, a su vez, otros prejuicios del Norte que sus saberes reproducen por igual, sobre todo el de la «monocultura». En el ejercicio de su interés por lo que reverbere un imaginario de sí, el Norte se cierra al encuentro con el Otro o lo Otro, y, con ello, a acercarse a otras culturas con el sentido de ignorancia necesario para escuchar, dialogar, aprender, negociar y acordar. Es por ello que De Sousa Santos reinvindica, con diferentes términos, los saberes ecológicos, ecologías o epistemologías del Sur. Entiende por «ecologías» saberes integrales, que no establecen distinción categórica entre ciencia y mito, saber y técnica, razón y religión, teoría y práctica, contemplación y acción. Son saberes integrados pues a la cotidianidad de la vida misma.

Vinculado con el campo de las epistemologías del Sur, el español Jesús Martín-Barbero (1987) ha expuesto cómo la escuela latinoamericana de los estudios culturales se diferencia de la británica. La instancia precursora de los estudios culturales latinoamericanos no es otra que la ensayística cultural y social de finales del siglo XIX y principios del XX de la propia Latinoamérica. En efecto, tanto del ensayo socio-cultural pasado como de los estudios culturales latinoamericanos emergen términos de uso corriente hoy día en las teorías culturales, como son la transculturación, el barro-

co de Indias, lo real maravilloso, el realismo mágico, la resignificación de hegemonía, lo heterogéneo y la colonialidad del poder, entre otros.

Pero hay otras corrientes afines al campo de las epistemologías del Sur que germinan con fuerza. A tal efecto, cabe aclarar que los estudios culturales no han quedado contenidos ni en Gran Bretaña ni en Latinoamérica. Surgen los estudios culturales caribeños y, con ciertos puntos de convergencia, la ecocrítica y los estudios archipelágicos, los cuales por instancias abarcan, si bien no se limitan, al Caribe. Édouard Glissant y Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant hacen su parte con la elaboración de términos como, por un lado, la resignificación del archipiélago como espacio de relacionamiento en la diferencia o de conjunto en la separación, y no de a-isla-miento e incomunicación, y por otro, creolización, respectivamente.

No menos interés han suscitado los estudios indígenas de Pueblos Originarios o Primeras Naciones, estudios de antigua tradición. Más recientes y vinculados con los anteriores, los estudios cosmográficos ensayan un acercamiento a diferentes cosmografías en la producción cultural, entre ellas las amerindias. Dichos estudios parten de que el cosmos, y no el universo, es un concepto que supone una relación no solo entre seres humanos, sino, más ampliamente, entre lo orgánico e inorgánico, sin descontar cuerpos celestes, superando cualquier estrechez antropocéntrica de la Edad Moderna occidental. Cabe preguntarse, con teóricos de cosmografías como Juan Duchesne Winter (2015), quien trata de cerca las investigaciones antropológicas de Philippe Descolo y Eduardo Viveiros de Castro, entre otros, si no toda «grafía» supone una relación con un(os) cosmos, asumida explícitamente o no. Sin embargo, los estudios cosmográficos no se limitan a saberes del Sur. sino también se relacionan con saberes del Norte, y de otros hemisferios o latitudes.

De todas estas áreas de estudio vinculables, si bien no idénticas, con las epistemologías del Sur, queda duda también en cuanto a la pertinencia de ciertos términos, entre ellos, a qué nos referimos con el Norte: ¿al cuadrante euro-estadounidense? Y cuando se refiere a Europa, ¿se trata de Europa occidental, Europa central o Europa oriental, todas las cuales son una de muchas Europas, de historias tan diferentes? A su vez, no deja de ser discutible el término Sur: ¿se refiere a Latinoamérica, África y Asia y, con ello, tanto al África suprasahariana como subsahariana, y de Asia, tanto al Asia occidental como central, del sur, suroriental y oriental, y de la oriental, incluye también un país de economía tan hegemónica como China? Amén de la caracterización del Sur, por instancias, como aquello exclusivamente anterior al logos, lo cual no deja de ser parejamente discutible. Lo que sí resulta pertinente para los fines de nuestro estudio es atender que hay otros saberes más allá del paradigma euro-estadounidense, y que dichos saberes no tienen por qué ser todos epistemológicos: pueden ser ecologías propiamente o «formas-de-vida», en palabras de Giorgio Agamben (2010), lo cual no los hace menos complejos. Dichas ecologías, en tanto que saberes-prácticas, no tienen por qué limitarse al Sur, todo lo cual llevaría a una exotización, por no decir estricta geografización, de lo que se entiende por Sur. Hay también un Norte y Sur diaspórico, entre otras posibilidades. Y hay, pues, ecologías en el Norte, y epistemologías, de tipo logicista incluso, en el Sur.

Por otro lado, toda discusión sobre la impronta de los estudios culturales latinoamericanos y de su instancia precursora, según Martín-Barbero (1987), el ensayo de crítica cultural y social de Latinoamérica de principios de siglo XX, queda incompleta si no se integra el comentario sobre el modernismo/modernidad hemisférico. En efecto, ha corrido mucha tinta desde principios del siglo XX, en ámbitos de disciplinas diversas, desde el arte hasta la literatura, con relación a las diferencias entre el movimiento moderno del Norte y del Sur. Con aportes que van desde el poeta y ensayista Rubén Darío hasta la gestora de las artes Maricarmen Ramírez, el consenso apunta hacia que el

movimiento moderno del Norte, en su generalidad y no en sus particularidades, tendía a lo rupturista y universalizante, en tanto que el del Sur, a lo aperturista y nacionalizante. Esto es, mientras que el Norte solía marcar ruptura categórica con la tradición cultural e incluso estatal o de país, desde nuevos «-ismos» o territorios no conciliables entre sí. el Sur, por el contrario, ponía el acento en el aperturismo a la influencia, desde propuestas teóricas diversas, entre ellas la del «antropofagismo» expuesta por el artista y pensador brasileño Oswalde de Andrade (1981), modelo cultural deglutidor de la impronta cultural europea y mundial en general, no para rechazarla sino para reabsorberla y transformarla. A su vez, como parte de dicho aperturismo, el Sur no solía ver el involucramiento del artista en la gestión pública como necesariamente disonante para con su práctica creativa, en tanto que en el discurso del Norte ello se hubiera podido apreciar como claudicante para con la labor creativa, por fuerza en los márgenes de la sociedad, con raíces en cierto movimiento romántico del pasado. Por último, mientras que el Norte propendía a un universalismo estético de las cosas, o superación de fronteras nacionales al respecto, el Sur, en cambio, hacía hincapié en una gestión modernista conciliadora entre lo universal y lo nacional/local.

A tal efecto, el concepto de transculturación de Ortiz (1983), y su reelaboración por parte del pensador uruguayo Ángel Rama (1982), es en particular enriquecedor para leer no solo la práctica modernista latinoamericana, sino también instancias de la producción cultural general. Esto es, desde la dupla Ortiz-Rama, la transculturación se da cuando una práctica cultural no procede a romper con la anterior, sino que, mediante selección, descarte, combinación y descubrimiento, entre otras categorías, selecciona/descarta instancias de modelos anteriores y se recombina con otros modelos pretéritos o presentes, para descubrir una nueva producción. Son producciones no necesariamente adversas a lo anterior o contra-anteriores, sino transculturalizantes.

4. SEVERO SARDUY, TEÓRICO DE LO QUEER SUR-CARIBE

Finalmente, se llega a la ensayística de Sarduy. Los libros de ensayo del escritor a discutir son seis: Escrito sobre un cuerpo (1969), Barroco (1974), La simulación (1982), El cristo de la Rue Jacob (1987), Nueva inestabilidad (1987) y Ensayos generales sobre el barroco (1987). De otra parte, de tener en cuenta la publicación de libros íntegros y no de compilaciones, son menos libros de ensayo publicados, toda vez que Ensayos generales sobre el barroco incluye el ensayo «Nueva inestabilidad». El presente artículo se centra en su libro La simulación; sin embargo, abordará temas vinculados con lo queer que asomen en sus demás libros.

Hav un desafío que enfrentar para hacer esbozo de una teoría queer en los ensayos de Sarduy. Se trata de que, similar a la obra de José Lezama Lima, la producción de Sarduy desafía categorías nítidas entre el género expositivo, narrativo y poético. Un estudio más a fondo del tema hace bien en abarcar toda su obra. Hav tres términos de importancia. sugerimos, para con la identificación de una teoría queer en Sarduy: la simulación, lo hipertélico y lo (neo-)barroco. Cada uno de estos temas arrastra a la vez subtemas respectivos. La simulación se vincula con subtemas como el travesti, el tatuaje, el maquillaje o cosmético, la imagen, la fijeza y, finalmente, con la frase «la (com-)pulsión de (a)parecer» o de «aparecer-otro»; lo hipertélico se vincula con la incorporación y el gasto o despilfarro, y lo (neo-) barroco se vincula con el cosmos, el círculo, la elipse, lo kitsch, el camp y, de forma distendida, con el choteo.

Comencemos por el término «simulación». La simulación es término complejo para Sarduy. Por un lado, evoca con simulación la tradición platónica, la cual afirmaba que el arte generaba mímesis o simulaciones de las cosas, cosas que, a su vez, participaban de la «idea» o «forma». El lugar platónico asignado al arte era ancilar; como en su relato alegórico de la cueva, las representaciones artísticas

LA SIMULACIÓN SARDUYANA TIENE
OTRAS CONNOTACIONES QUE NO TIENE
EL SUPLEMENTO DERRIDIANO. SARDUY
REFLEXIONA SOBRE EL ACTO DE SIMULAR,
YA NO SOLO COMO UNA PRÁCTICA
CULTURAL, SINO COMO UNA PULSIÓN,
ADVERTIBLE TANTO EN EL MUNDO
ORGÁNICO COMO INORGÁNICO: DESDE
ANIMALES QUE SE CAMUFLAN HASTA LA
PERSONA QUE SE TATÚA E INCLUSO EL
MAQUILLAJE DEL TRAVESTI Y EL ARTE DEL
PINTOR; SON TODOS SIMULADORES

eran imitaciones del plano ideal de las cosas, y no se trataban de las ideas en sí. De otro lado, con el término simulación Sarduy evoca también la lectura que la teoría deconstructiva derridiana hace de la tradición platónica. Para Jacques Derrida, el pensamiento occidental es de suyo logo-céntrico, esto es, está cimentado sobre contraposiciones jerárquicas con no poco saldo de prejuicio social, en donde uno de los polos hace las veces del incondicionado o presencia y el otro polo, de condicionado o ausencia (un polo depende del otro polo, el cual se erige como principio suficiente). Así pues, le suceden las contraposiciones en la teoría de Derrida: logos o habla contra escritura, ciencia contra mito, necesario contra suplementario, primario contra secundario, hombre contra mujer, heterosexual contra homosexual, alma contra cuerpo, blanco contra negro, etcétera. Para remitirnos a la primera contraposición, la escritura es vista como «simulacro» o «suplemento» peligroso del habla o logos: ensaya su imitación o mímesis, sin jamás lograr la suficiencia categórica del habla. El habla permanece cerca de su emisor, de la presencia, en tanto que la escritura permanence más lejos del emisor, y pretende supuestamente reproducir el habla. El potencial subversivo de la escritura yace en que su carácter «indecidido» de suplemento o de «ausencia» la hace no solo capaz de proveer al incondicionado sino también de suplir o sustituirlo. Será pues dicho carácter indecidido de los suplementos en Derrida y de las simulaciones en Sarduy lo que tanto uno como otro pretendan potenciar.

Pero la simulación sarduyana tiene otras connotaciones que no tiene el suplemento derridiano. Sarduy reflexiona sobre el acto de simular, ya no solo como una práctica cultural, sino como una pulsión, advertible tanto en el mundo orgánico como inorgánico: desde animales que se camuflan hasta la persona que se tatúa e incluso el maquillaje del travesti y el arte del pintor; son todos simuladores. Simular es pulsión de ser apariencia (ser-allí apariencia). Pero la simulación no es solo un orden secundario, puesto al servicio del referente u orden primario. La simulación es también un orden en sus propios términos, con su lógica o sistema poético.

Es por ello que llama la atención la frase sarduyana en que describe la lógica de la simulación: «com-pulsión de (a)parecer» o de «aparecer-otro». Con la palabra «pulsión» alude al término de tradición psicoanalítica en tanto que fuerza de vida o muerte, en todo lo orgánico. Con «com-pulsión» marca aún más el elemento insistente, casi obsesivo del término, más allá de lo sano o insano. De otra parte, el «(a)parecer» refiere, por un lado, el convencional semantema de la simulación como afán de asemejarse; por otro, refiere su carácter de «aparecido» o fantasma, con guiño a la teoría psicoanalítica del fantasma en la psiquis: el suplente defensivo, la detención en la imagen, para Lacan (1998; 2008). Quizá también con un guiño a la develación heideggeriana, en tanto que lo que aparece es aquello que se des-vela, que se manifiesta o revela. En cuyo caso, la simulación no observa solo una lógica referencial, como la de la parodia o pastiche; es en definitiva excedente, y no solo indecidida como el suplemento derridiano.

A la vez, la simulación arrastra el semantema de una tradición *lezamiana*, como lo es el atribuible a la fijeza. Es bien sabido el papel preponderante que cumplía la imagen en Lezama Lima. No era

la imagen solo una figura retórica para el escritor cubano; era también un saber o gnosis, anterior y superior al verbo o palabra. La poesía, entre otras artes, participaba de ella. Era la imagen, o en su aspecto trascendente, la «imago», un saber de iniciados, de los poetas o sus avatares. En cuyo caso, no es de sorprender que «apariencia» comparta un mismo campo semántico con imagen o fijeza en Sarduy.

La fijeza es otro término de raigambre lezamiana, que asoma lo mismo en su poesía que en su prosa. La fijeza sugiere la inamovilidad de la propia imagen o de la irrealidad (Sarduy), pero, a la vez, es libertaria. Indica Sarduy que la fijeza devuelve las cosas a lo posible o a lo irreal absoluto y, por tanto, libera, antes que encierra, su objetivo. La simulación es pulsión de fijeza y, por tanto, de posibilidad o libertad absoluta. Es por ello que, conforme con su definición de simulación, Sarduy expone que el travesti está lejos de ser mera copia de la mujer; es simulación y, con ello, es hipertélico/a: va más allá de la finalidad mujer. La afirmación no atañe solo al travesti: tanto la mujer como el «macho» son sexos tachados, para Sarduy. Lo cual nos trae a otro término de importancia en Sarduy: lo hipertélico.

Etimológicamente, deriva de «hiper-» como sobre, y de «telos» como fin o finalidad. Según lo expuesto, lo hipertélico va más allá del objetivo o fin. Pareciera sugerir que lo hipertélico va más allá del fin (uso) natural de las cosas, o de lo previsto o proyectado (¿por la cultura, por la naturaleza?). No obedece, pues, a una lógica reproductiva, de engendrar paridades. No controvierte ni subvierte. Es excedente o trans-objetal, o, si se quiere, es dialéctico. Asume el «telos», pero lo atraviesa, agotándolo en sus propios términos. La simulación sarduyana es, por tanto, de mayor fuerza —o peligro- que la parodia, todavía inscrita en una lógica referencial. En la teoría lacaniana el fantasma tiene densidad propia, densidad que asume todo origen, superponiéndose. Dicha apariencia de la simulación es suplemento (Derrida): duplica, sustituye y, aquí está quizá el agregado sarduyano, atraviesa (hipertélico), arrojando sombra sobre la finalidad originaria del referente, en adelante oquedad, no sustancia suficiente. Puede inferirse que la simulación entonces comprende la discursividad o performatividad de la teoría queer contemporánea, pero va más allá. Cuando se discursa o performa, hombre o mujer atienden muchos elementos de los roles de género, pero parece descuidarse uno: el de lo espectral o fantasmático, y su trasunto imaginario-transferencial. Con lo performativo parece indicarse un cierto grado de volición en el accionar, independientemente de que sea un acto volitivo o no. Cuando se es «simulación-hombre» o «simulación-mujer», por el contrario, se compulsa a (a-)parecer(-se al) el fantasma, «aparecer-otro», sin aclarar lo real de las cosas. Lo hipertélico va de la mano del exceso, gasto o despilfarro, conceptos tan bataillianos. Pero, a la vez, va de la mano de la incorporación. Pretender simular al otro no es más que incorporar o ingerir la imagen, escribirla en el cuerpo, todo lo cual nos lleva al clásico concepto de antropofagia del hacedor cultural brasileño Oswalde de Andrade, como poética latinoamericana: deglutir para devolver/ transformar al colonizador.

El último término sarduyano puede dar apariencia de tratarse de un mero contexto temporal para las acciones o agentes de la simulación o lo hipertélico, pero se verá que su vínculo es más complejo. Lo que parece en principio telón de fondo se torna constituyente de la simulación misma; es su correlato cosmográfico. Se trata de lo neo-barroco. De primera instancia, Sarduy se remonta a lo barroco, y sigue de cerca preceptos trazados por las ensayísticas cultural y social latinoamericana del pasado, con Mariano Picón Salas y Pedro Henríquez Ureña en cabeza, sin dejar de lado las reelaboraciones de Alejo Carpentier y José Lezama Lima, cuando suscribieron el término de Barroco de Indias para referirse al primer movimiento cultural diferenciador de la identidad latinoamericana. Según algunos teóricos, caracterizará al Barroco de Indias lo mismo un exceso que una

parquedad con relación a su homólogo europeo: o lo exagera o lo minimiza.

Sin embargo, acotará Lezama Lima, al Barroco de Indias lo caracterizará también una acción, si se quiere, de conscienciación anti-colonial. Llamará al barroco europeo el de la Contrarreforma, en tanto que el de Indias el de la Contraconquista. Verá en el Barroco de Indias, a su vez, un barroco ilustrado, alegre y, por tanto, algo cercano a un estilo de vida, y no solo una estética. Sarduy, en cambio, entiende el Barroco de la misma manera. agregándole que con el tiempo ha venido a significar no solo lo excesivo o lo parco sino también lo estrambótico, lo estrafalario, lo kitsch y lo camp. Lo barroco es cuando una época cobra consciencia aguda del significante, escenificándolo. Es por ello que los tiempos que le tocaron vivir a Sarduy los entendió como neo-barrocos. Tiempos en que se cobra consciencia del significante en la palabra, volcándose como lo hace en la novela objetivista de la Nouveau Roman, al modo de las sub-conversaciones en la obra de Nathalie Sarraute, o en la pintura de representación reducida y maximización visual del soporte, sea de los minimalistas, conceptualistas o artepoveristas. Ese desdoblamiento o consciencia desdoblada de las cosas lo advierte también Sarduv en el tránsito de un esquema cósmico occidental, en lo que va del círculo de Copérnico, pre-barroco, a la espiral de Kepler, barroco pleno. En el pre-barroco todavía hay un centro que se conserva, por más filigranado que se proyecte; en el barroco pleno de la espiral, hay dos centros, y se pasa del cosmos cerrado y jerárquico a un universo infinito, corruptible y sin lugares privilegiados. Pero ya en el neo-barroco de la contemporaneidad no hay centro, y el universo anterior se ha desarticulado. En efecto, el neo-barroco cultural de Sarduy ni siguiera es propiamente latinoamericano: lo advierte también en otros continentes o países. Una puesta al día de este debate supone que se ha multiplicado el sentido del cosmos, o universo: el «orden» es multiversal. sugerimos.

No muy lejano queda Sarduy de germinar su propia concepción del cosmos, toda vez que juega conscientemente con la raíz del término con el de cosmético, y por tanto del orden-ornato de las cosas. Así pues, queda claro que la teoría queer implícita en Sarduy advierte la (com-)pulsión de (a)parecer imagen/simulación o de aparecer-otro como un direccionamiento hipertélico de las cosas en un cosmos, o en más de uno, de aparecidos-as. Pero el concepto barroco o neo-barroco de Sarduy sirve también para hacer referencia a un sentido del humor, o en cubano, a un choteo, con visos no identidad— de kitsch o de camp, y por tanto de pertinencia para con la teoría queer en general. La escritura de Sarduy no deja de ser, a su modo, una cosmografía, pues elabora una concepción del cosmos: en un mundo neo-barroco y sin centro, emerge la pertinencia de los simuladores/aparecidos del cosmos-cosmético. Dichos conceptos nos sirven bien en nuestro acercamiento al cine de Latinoamérica, sobre todo al que proponemos como queer.

5. HACIA UNA GENEALOGÍA DE CINE QUEER EN LATINOAMÉRICA

Establecer una genealogía del cine queer en Latinoamérica es amplio y difícil a la vez. Es amplio por su vasta y heteróclita producción; es difícil, pues se disponen de escasos estudios históricos al respecto que sirvan de punto de arranque a la labor. A la vez, cabe preguntarse si, sobre todo con la emergencia actual del filme queer superventas, vale la pena mencionar todo filme que ha tratado el tema, solo por su importancia arqueológica. Sin embargo, sugerimos, toda genealogía del cine queer de Latinoamérica debe tener en cuenta Límite (Mario Peixoto, 1931), como instancia precursora del tema, como bien ha indicado el estudioso Paul A. Schroeder Rodríguez (2011), quien define una fase militante y una fase neobarroca en el cine latinoamericano, confiriéndole características de descentramiento de contenido y formal a

la segunda fase de dicho cine. En un lenguaje experimental que dista de ser narrativo y es, antes bien, asociativo, el filme de Peixoto deja entrever tensiones homoeróticas entre dos hombres, sumado a otras texturas/tesituras que complejizan la carne del film, y que no integran un conflicto propiamente dicho, pues no son de índole narrativa, todo lo cual le hace justicia a su título: son subjetividades y prácticas límite, al límite o liminales.

SE ECHA EN FALTA MAYOR CANTIDAD
DE ESTUDIOS DESDE EL PUNTO DE VISTA
QUEER SOBRE LOS CINES CLÁSICOS
ARGENTINO Y BRASILEÑO, POR UN
LADO, Y EL CINE DE LA EDAD DE ORO
MEXICANA, POR OTRO, POR SOLO
MENCIONAR TRES GRANDES INDUSTRIAS
CINEMATOGRÁFICAS EN LATINOAMÉRICA
A PARTIR DE LOS AÑOS TREINTA HASTA LA
LLEGADA DEL CINEMA NOVO Y DE OTROS
NUEVOS CINES LATINOAMERICANO

Se echa en falta mayor cantidad de estudios desde el punto de vista queer sobre los cines clásicos argentino y brasileño, por un lado, y el cine de la Edad de Oro mexicana, por otro, por solo mencionar tres grandes industrias cinematográficas en Latinoamérica a partir de los años treinta hasta la llegada del Cinema Novo y de otros nuevos cines latinoamericanos —y, dicho sea de paso, según lo ya indicado, nos centramos en el cine de ficción para nuestra investigación, no en el documental ni de animación ni experimental ni videoarte, todos los cuales son dignos de estudio aparte—. Atención merecen, pues, todos los géneros que recorren su cine de ficción y, entre ellos, los que son específicos de su producción fílmica y no solo de traslado o por géneros cinematográficos transculturados (como el de la épica romántica o los de tipo rosa, policiaco o de terror), desde los cines gauchesco y tanguero en Argentina hasta los diversos filmes

de época, como el de la Revolución Mexicana — y que, por tanto, incluyen su contraparte estadounidense, como el filme ¡Viva Zapata! (Viva Zapata!, Eliza Kazan, 1952)—, de la comedia ranchera y del cine de luchadores en México, pasando por los géneros carnavalesco, de chanchada y de tropicalia en el Brasil, todos los cuales piden mayor cantidad de acercamientos noveles a sus relaciones de sexo, roles de género y sexualidad.

Por mi parte, le dediqué una investigación al filme Dos tipos de cuidado (Ismael Rodríguez, 1952), desde un punto de vista de los estudios de masculinidad. Otros han hecho su parte, desde los estudios queer o de masculinidad con ATM: A toda máquina! (1951) o ¿Qué te ha dado esa mujer? (1951), ambos también de Ismael Rodríguez. En todos ellos, contrario a la presunción de que Latinoamérica es arcaica en su tratamiento de dichos temas. se advierte una instancia precursora sin más de la bromantic comedy, toda vez que a diferencia de la buddy movie estadounidense, como Dos hombres y un destino (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969), el quid de la intriga no es una misión que llevar a cabo por dos hombres heterosexuales que son además íntimos amigos; antes bien, la relación íntima entre ellos, y sus devenires, ocupa el centro de la escena.

Sin embargo, lo queer en su amplio espectro arriba definido, y no necesariamente lo gay-lésbico, se advierte, a su vez, en estos filmes latinoamericanos significativos: la representación de la «soldadera», y por tanto de lo masculino en lo femenino, en filmes varios de la Edad de Oro mexicana, e interpretados en ocasiones con éxito por María Félix, como en La cucaracha (Ismael Rodríguez, 1959); Él (1953), del periodo mexicano de Luis Buñuel; Omenino e o Vento (1967) y Aintrusa (1979), ambos de Carlos Hugo Christensen, Modisto de señoras (Eduardo Jiménez Pons, 1969); las sutilezas queer de El topo (1970) y La montaña sagrada (1973), los dos de Alejandro Jodorowsky; La primavera de los escorpiones (Francisco del Villar, 1971); El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977); Pixote (1981) y

El beso de la mujer araña (1985), ambos de Héctor Babenco; Doña Herlinda y su hijo (Jaime Humberto Hermosillo, 1984); Aqueles dois (Sérgio Amon, 1985); Adiós, Roberto (Enrique Dawi, 1985); Otra historia de amor (Américo Ortiz de Zárate, 1986); Fresa y chocolate (Tomás Gutiérrez Alea, 1993); Convivencia (Carlos Galettini, 1993); Y tu mamá también (Alfonso Cuarón, 2001); Tan de repente (Diego Lerman, 2002); como sugestiva economía significante, y no como tema, La niña santa (Lucrecia Martel, 2004); XXY (Lucía Puenzo, 2009); Contracorriente (Luis Fuentes León, 2009); Plan B (Marco Berger, 2009); de nuevo como sutil economía significante, y no como tema, La teta asustada (Claudia Llosa, 2009) y Desde allá (Lorenzo Vigas, 2015).

6. DESDE ALLÁ, DE LORENZO VIGAS, EN LA ENCRUCIJADA DE UNA DISCUSIÓN

Ensayaremos, a continuación, la aplicación al análisis de cine de diversos conceptos expuestos, vinculados lo mismo con «estéticas glocales» que con lo queer sarduyano. En el filme Desde allá, de Lorenzo Vigas, se trata una historia repleta de ecos culturales. El personaje de Armando es un hombre de mediana edad, propietario de tienda de prótesis dentales, presuntamente gay, y de preferencia sexual por jóvenes de clase popular, a los cuales les paga por sus servicios en su ciudad de residencia, Caracas. Comparte con su hermana reservas hacia el padre de ambxs, reservas que la historia del filme no explica, excepto que llevaban tiempo sin tener noticias de él cuando, e inesperadamente hacia el comienzo del recitado fílmico, el padre retorna. La madre de ambxs no se menciona en el filme, pero parece advertirse en fotos antiguas junto al Armando niño en la residencia de él. En su retorno, el padre da muestras de haber rehecho su vida, con nueva esposa e hijos, y un desempeño profesional en el sector bancario que le genera vida acaudalada. El personaje de Élder, en cambio, es un joven de clase popular, de aproximadamente

diecinueve a veintiún años, que vive con su madre y presunto hermano infante. Sobre la marcha del filme, descubrimos que su padre asesinó a un íntimo amigo de su hijo, y que yace en la cárcel. El joven se dedica a ganarse la vida a medio camino entre economías formales e informales, de tipo delictivo.

Las vidas de ambos personajes se cruzan cuando Armando intenta seducirlo para que tenga sexo con él en su apartamento a cambio de paga. Después de dos o tres primeros encuentros desafortunados, y en dos de los cuales Élder le llevara el dinero a Armando sin dar a cambio el servicio, ambos personajes van desarrollando una relación íntima, sobre todo una vez Armando le termina de pagar un auto de pago a plazos a Élder, confiriéndole su tan deseada autonomía personal. Luego, cuando Armando le comunica que le gustaría que su padre estuviera muerto, Élder le asegura que lo matará, y Armando permanence callado. Sobre la marcha, Élder en efecto mata a su padre, y se lo comunica a Armando, como quien le ha hecho un favor o con sentido de labor cumplida. Al final, justo cuando el personaje de Élder parece más asentado en la relación íntima con Armando, y sale brevemente a comprar provisiones para ambos en el colmado, el protagonista médico lo delata a la policía, y le apresan.

Ganador del premio de mejor película en el Festival de Venecia, el León de Oro de 2015, el filme deja al espectador en un mar de preguntas. La relación de ambos personajes tiene ecos literarios muy antiguos, que van desde el tropo puer senex tanto de la literatura paleo-didáctica, al modo de los Diálogos de Platón, como de la novela de aprendizaje del siglo XVIII, hasta la relación del hombre (erastes) y el muchacho (eromenos) de la literatura erótica antigua, a veces llamado «amor pedagógico». En el cine, se advierte el tropo puer senex en varios géneros como en el filme fantástico-terrorífico y el coming-of-age o filme de crecimiento, en lo que va del Fausto (Faust: Eine deutsche Volkssage, F.W. Murnau, 1926), con el viejo siniestro

mefistofélico, a Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955), con la figura del jefe del cuartel de la policía. Se advierten instancias por igual de la relación erótica entre el viejo y el muchacho desde filmes como El Decamerón (Il Decameron,1971) o Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), ambos de Pier Paolo Pasolini, y Muerte en Venecia (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971) hasta El hombre herido (L'homme blessé, Patrice Chéreau, 1983), La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987), Gohatto (Nagisa Ôshima, 1999), La Virgen de los sicarios (Barbet Schroeder, 2000) y Eastern Boys (Robin Campillo, 2013). Lo que interesa es el tratamiento que el filme le da al antiguo tropo.

En este caso, lo que ambos personajes tienen en común es la figura de un padre ausente. Desde Sarduy, puede leerse la relación entre ambos, y de hecho entre otrxs personajes de la historia, como una puesta en (re)acción de simulaciones o de aparecidxs, que se refuerza con los componentes fantasmáticos de una madre como la de Armando, «desaparecida» inexplicablemente en lo real pero «aparecida» presumiblemente en fotos (¿o en la psique?), como también de un padre, como el de ambos nuevamente, que aparece de la nada y sin contactar, en un caso, o al que se le refiere verbalmente, pero sin aparecer, en otro. Para más señas, Armando, a su vez, simula o se hace (a)parecer, en su aparecer-otro, a un padre (¿acaso porque intuye que es lo que Élder echa en falta?) en tanto que Élder simula o se hace (a)parecer, en su aparecer-otro, a un hijo rebelde, pero hijo al fin (¿acaso porque intuye que es lo que Armando busca en él?). Puede aducirse que se trata de un relacionamiento con grandes visos fantasmáticos. A todas luces, un encuadre de preferencia en el filme es el de tipo plano medio de cualesquiera de los dos personajes principales, de espaldas, en primer término y a foco, con distancias medias y fondo desenfocados, y sonido ambiente urbano fuera de campo, marcando la incertidumbre del objetivo de la caza y la soledad del deseo de sus personajes, sin

ocularización ni interlocutores, y de «cosmos» desdibujado. Todo lo cual pone en muestra un filme, como otros en la Latinoamérica contemporánea, de tipo posnarrativo (piénsese en Lucrecia Martel o Claudia Llosa) o, si se quiere, «neobarroco», definición de Schroeder Rodríguez (2011): filmes, pues, en donde el recitado obstruye la reconstrucción de la historia o fábula o, puesto de otro modo, en donde el relato cinematogáfico pasa a segundo plano para que, de la mano de otras unidades del mismo, como la fotografía, sonido, montaje o puesta en escena, se cree una «situación audiovisual» antes que la representación de una historia cinematizada, para utilizar términos de Deleuze.

Pero retornando a las apariciones, la única simulación no parece ser de tipo paterno-filial. Armando hace (a)parecer el viejo sabio, Élder el joven acometedor; Armando, el hombre sensible y femenino, Élder, el joven aguerrido y masculino; Armando, el capitalista explotador, Élder el joven de clase popular explotado, etcétera. El final del filme aproblema cada una de las simulaciones (¿o las reivindica todas?, ¿o ambas?). ¿Es Armando menos padre, sabio, sensible, femenino, capitalista por delatar a Élder y entregarlo a la ley judicial, o todo lo contrario? ¿O ambos? En su afán hipertélico, de ir desde allá a un más allá, de no poder contenerse en los lugares prescritos o en las narrativas unificadoras de sexo, género e intimidad, en cada personaje se confunde deseo y fantasma, hasta hacerse indistintos. En esa mutación entre el ser y el parecer nos deja el filme, reverberación desde allá en un más acá incierto. Y también Sarduy, con su teoría-simulación, escrita sobre el cuerpo (de la página).

CONCLUSIÓN

A modo de recapitulación, retomamos argumentos tratados en el artículo, entre ellos, el de un cine de estética glocal en Latinoamérica o no. En lo que se refiere a lo estético-contenidista, la tendencia de los filmes de al menos los últimos quin-

ce años en Latinoamérica, que por su suma de tiempo tal pareciera que se tratara de una generación, además de una notable ausencia del tema lésbico o lo trans-femenino a masculino, explícita y complejamente tratado, es no abordar lo queer apenas como teleología de la identidad, al modo del sub-género del cine LGTB del Norte conocido como coming-out [of the closet] film (cine del destape de identidad sexual), el cual escenifica el tránsito de una identidad falsa a una identidad verdadera, como en el filme In & Out [Dentro o fuera] (In & Out, Frank Oz, 1997), o el incumplimiento de dicho tránsito por motivos individuales o sociales, al modo de Brokeback Mountain (Ang Lee, 2005); antes bien son filmes que complejizan el tema de la identidad sexual de la mano de otras identidades ecosistémicas: familiares, amicales, barriales/ vecinales, nacionales, sin privilegiar siguiera la identidad gay sobre las demás, tal identidad reificada. Buen ejemplo de ello son los filmes citados arriba de Cuarón, Berger y Fuentes León, o incluso muy anterior a ellos, en el caso de Hermosillo. En Cuarón, el conflicto implica tanto asuntos de sexualidad como, más aún, de clase social; en Berger, tanto asuntos de sexualidad como de amistad e incluso masculinidad: en el de Fuentes León. tanto asuntos de sexualidad como paternidad y vecindad.

Desde el punto de vista estético-formal, en los filmes de Martel, Llosa y Vigas se advierten direccionamientos de cine posnarrativo o «neobarroco», en que la propuesta no es la del relato aglutinador, sino por el contrario: es un cine en que el recitado (récit: el filme tal cual relatado, sin observar sucesión cronológica) subsume la historia (diégesis: el filme abstraído, sin observando sucesión cronológica independientemente del orden de relato), la cual se hace aparecer a veces troceada, diferida o irremisiblemente en falta, haciendo de la fábula una unidad fílmica más, y no la unidad por excelencia. El filme no se pone al servicio, pues, de relatar una historia; genera, en todo caso, una situación audiovisual, como querría Deleuze,

con índices narrativos, que son parcialmente importantes, junto a la puesta en escena, el montaje, el sonido y la fotografía, también parcial o predominantemente importantes. Como aspecto adicional del factor esteticoformal, se transculturan, no se subvierten, sub-géneros del cine queer u otro, como el del coming-out, poniéndolos en nuevo contexto alterador, contexto que no desautoriza necesariamente el género apropiado; antes bien, lo pone a hablar otramente, atravesado.

En fin, los sitios y estrategias de este nuevo cine latinoamericano son comunes a otras propuestas de cine posnarrativo alrededor del mundo, o «neobarroco» en el contexto latinoamericano, según Schroeder Rodríguez. Lo cambiante es su insistente glocalidad, entramado de las cosas tantas veces defendido por el cine de Latinoamérica en general, como atestigua su propia práctica argumentada aquí. Teniendo en cuenta la gran calidad y complejidad del resultado, no es para menos.

NOTAS

- * Nota de la edición. En el texto se ha mantenido el uso del autor de la letra «x» para formar el plural neutro no masculino
- 1 Arriaga, G; Cova, R.; Franco, M.; Vigas L. (Productores); Vigas, L. (Director). (2015). Desde allá. [Película]. Venezuela-México: Factor RH Producciones, Lucia Films, Malandro Films. Producciones, Malandro Films y Lucia Films.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2010). Altísima pobreza: reglas monásticas y forma de vida. Valencia: Pre-Textos.

Andrade, O. de (1981). *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Blanco, J. J. (1981). Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana. México, D.F.: Era.

Braunstein, N. A. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano.* México, D.F.: Siglo XXI.

CUADERNO · ESTÉTICAS GLOBALES HISPÁNICAS: LITERATURA, CINE Y TELEVISIÓN

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- De Sousa Santos, B. (2003). Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- De Sousa Santos, B. (2006). Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (Encuentros en Buenos Aires). Buenos Aires: Clacso.
- Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. México, España: Siglo Veintiuno Editores.
- Duchesne Winter, J. (2015). Caribe, Caribana: Cosmografías literarias. San Juan: Callejón.
- Foucault, M. (1989). *Historia de la sexualidad*. México, D.F.: Siglo XXI.
- González Echevarría, R. (1987). *La ruta de severo Sarduy*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte.
- Gundermann, C. (2003). Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(58), 131-156. doi: http://dx.doi.org/10.2307/4531286
- Kosofsky Sedwick, E. (1985). Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire. Nueva York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1998). Dios y el goce de la mujer. En J.-A. Miller (ed.), El seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun 1972-1973 (pp. 79-93). Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2008). Escritos 2. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lemebel, P. (1997). La esquina es mi corazón. Crónica urbana. Santiago: Cuarto Propio.
- Lemebel, P. (2005). Loco afán: crónicas del sidario. Santiago: LOM.
- Lezana Lima, J. (1993). *La expresión americana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México, D.F.: Gustavo Gili.
- Molloy, S. (1999). Las letras de Borges y otros ensayos. Buenos Aires: Beatriz Vierbo Editora.
- Monsiváis, C. (1966). El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde [Notas del *Camp* en México]. En *Días de guardar*. México D.F.: Era.
- Nin Frías, A. (1933). Homosexualismo creador. Madrid: Javier Morata

- Novo, S. (1928). Return Ticket. México: Editorial Cultura.
- Ortiz, F. (1983). Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Perlongher, N. (1991). *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. São Paulo: Iluminuras.
- Rama, Á. (1982). Transculturación narrativa en América Latina. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- Ramírez, M. C., Olea, H. (2004). *Inverted Utopias*. Avant-Garde Art in Latin America. New Haven: Yale University Press/Museum of Fine Arts, Houston.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores. Schroeder Rodríguez, P. A. (2011). La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 15-35. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/41407227
- Sontag, S. (1999). Notes on «Camp». En F. Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*(pp. 53-65). Edinburgh: Edinburgh University Press.

CUADERNO · ESTÉTICAS GLOBALES HISPÁNICAS: LITERATURA, CINE Y TELEVISIÓN

SEXOS HIPERTÉLICOS EN EL COSMOS NEO-BARROCO: TEORÍA Y CINE LATINOAMERICANOS QUEER EN EL CONTEXTO GLOCAL. A PROPÓSITO DE DESDE ALLÁ (2015), DE LORENZO VIGAS

Resumen

La obra de Severo Sarduy ha sido primordialmente estudiada desde un punto de vista literario. Cuando se ha tratado su obra teórica, la investigación suele centrarse en su teorización sobre el (neo)barroco. Toda vez que se echa en falta la construcción de un corpus de pensamiento queer o «cuir» desde el Sur o Caribe, en este artículo se elaborará el aspecto de mayor implicación para con dicho corpus de teoría queer en la obra sarduyana. Se aplicarán elementos del mismo en la lectura del filme *Desde allá* (2015) de Lorenzo Vigas.

Palabras clave

Teoría queer; cine latinoamericano; cine queer; epistemologías del Sur.

Autor/a

Dorian Lugo Bertrán es Catedrático Asociado y Director del Programa de Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Obtuvo su grado de Doctor en Filosofía y Letras de la misma institución. Se ha especializado en el estudio de roles de género y sexualidad aplicado a la literatura tempranomoderna y al audiovisual latinoamericano. Contacto: dorian.lugo1@upr.edu.

Referencia de este artículo

Lugo Bertrán, D. (2018). Sexos hipertélicos en el cosmos neo-barroco: Teoría y cine latinoamericanos *queer* en el contexto glocal. A propósito de *Desde allá* (2015), de Lorenzo Vigas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -110.

HYPERTELIC SEXES IN THE NEO-BAROQUE COSMOS: QUEER LATIN AMERICAN THEORY AND CINEMA IN THE GLOCAL CONTEXT. ABOUT DESDE ALLÁ (2015), BY LORENZO VIGAS

Abstract

The work of Severo Sarduy has been studied primarily from a literary point of view. When his theoretical work has been treated, the research usually focuses on his theorizing about the (neo) baroque. Whenever the construction of a corpus of thought queer or *cuir* from the South or the Caribbean is lacking, this article will elaborate the aspect of greater implication for this corpus of theory queer in the Sardinian work. Elements of it will be applied in the reading of the film *Desde allá* (2015) by Lorenzo Vigas.

Key words

Queer theory; Latin American Cinema; Queer cinema; Epistemologies of the South.

Author

Dorian Lugo-Bertrán is an Associate Professor and Chair of the Interdisciplinary Studies Program in the College of Humanities at the University of Puerto Rico, Río Piedras Campus. He obtained his PhD from the same institution. His research is on Gender and Queer Studies in Early Modern Literature and Latin American audiovisual production. Contact: dorian.lugo1@upr.edu.

Article reference

Lugo Bertrán, D. (2018). Hypertelic sexes in the neo-baroque cosmos: queer Latin American theory and cinema in the glocal context. About *Desde allá* (2015), by Lorenzo Vigas, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -110.

Edita / Published by



Licencia / License



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

DIÁLOGO

PARA UN CINE DE ARTIFICIO Y NATURALISMO

Diálogo con

ALBERT SERRA

ALBERT SERRA

PARA UN CINE DE ARTIFICIO Y NATURALISMO

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY

Albert Serra es uno de los directores más galardonados del actual panorama cinematográfico español. Nacido en 1975, es un artista polifacético. Con estudios de teoría literaria, no cinematográficos, es autor de seis largometrajes, tres producciones teatrales y varias instalaciones artísticas. Tras su ópera prima (Crespià, the Film not the Village, 2003), el paso de Honor de cavalleria (2006) por el festival de cine de Cannes lo situó como director de culto en el circuito internacional de cine de arte. Desde entonces sus creaciones han obtenido los más prestigiosos premios internacionales, haciéndose un nombre en el panorama cinematográfico mundial. Aunque a él le gusta reivindicar el carácter único e independiente de su obra, esta ha sido frecuentemente comparada con la de otros directores de su misma generación —especialmente la

de Lisandro Alonso, con quien desarrolló un proyecto común—, y la de Carlos Reygadas, con quien compartió espacio de producción. Las diferencias geográfico-culturales que separan la obra de dichos directores latinoamericanos con la del propio Serra parecen ser, a ojos de los críticos, menos relevantes que su compartida concepción artística del cine. Todos ellos producen un cine contemplativo, que experimenta con la forma fílmica y produce el extrañamiento en el espectador al generar un tiempo fílmico no productivo y una narración contrahegemónica que subvierte los modelos clásicos de producción. En la siguiente entrevista Serra se explaya sobre su concepción del cine como arte y profundiza en las contradicciones que muestra la actual industria cinematográfica, en sus dimensiones críticas y productivas.

Hoy en día eres un director reconocido mundialmente. Mirando al pasado, ¿cuáles son los errores y los aprendizajes que has hecho desde *Honor de cavalleria* (2006)?

Es complejo porque todo tiene su reverso. He constatado que se pierde mucho tiempo con los temas de producción y he dedicado mucho, mucho tiempo a poder financiar las películas con el objetivo último de hacerlas de la manera que a mí me gustaba y de la manera que yo quería; y a pesar que esto ha dado muchas alegrías, en el sentido de que ha permitido controlar todo el proceso de fabricación de la película, hacerla exactamente, sin ningún tipo de interferencia y además hacerlo incluso en las tareas más banales de producción, etcétera, hay que reconocer que quizás en algunos momentos esto supone un trabajo tan grande que no te permite dedicarlo a otros pensamientos o menesteres directamente más creativos. Y aquí es donde siempre está la disyuntiva en mi mente entre hasta qué punto vale la pena sacrificar todo este tiempo en pos de esta libertad creativa, y esta posibilidad de controlar, y al mismo tiempo también de poder administrar nuestros recursos de la manera más indicada para cada proyecto. No sé si lo habría hecho de modo diferente. Quizás es antes de Honor de cavalleria el error, quizás es no haber empezado antes. no haber tenido la clarividencia de haber decidido hacerlo un poco antes y así se habría ganado tiempo. Pero la vida también está hecha de estas inconsistencias, de estas dudas o de estos tiempos muertos. Es difícil estar activo constantemente en el tema del cine porque depende mucho de la producción y de la financiación. Aunque ahora, a partir de esta nueva forma de producción que empezó con algunos proyectos que hice para la Bienal de Venecia, Singularity, o Els noms de Crist, etcétera -que son proyectos con escasa financiación y tienen un margen de viabilidad que exige rapidez y urgencia en su realización— me he adaptado a producir de esta manera y me gusta mucho porque tienes mucha más libertad y se puede hacer mucho más rápido. Aunque no tenga los beneficios

de una película más grande a nivel de producción sí que permite esto: trabajar y ensayar con total libertad para realizar obras igual de importantes que sí que han tenido una posibilidad de desarrollo. Esta manera de producir se ha afianzado en el mundo del arte contemporáneo de hace poco. Si la hubiésemos tenido antes también habríamos trabajado mucho más. Pero como digo, está relacionada no tanto con los objetivos estéticos, que yo creo sí se han desarrollado de una manera más o menos coherente y satisfactoria y de la cual no hay nada que reprocharse. ¿Pero qué precio se paga por esta libertad? ¿Cuál es el equilibro perfecto? Sobre todo en forma de tiempo. Pero, creo que dentro de lo que cabe lo he solucionado bastante bien.

En el libro de Jaume C. Pons Alorda, el escritor establece los quince rasgos distintivos [aquí en cursiva] de tu trabajo creativo. ¿Estás de acuerdo con ellos?

- No es un método: Es cierto porque mi manera de trabajar es como una metodología muy evolutiva que se adapta mucho a cualquier circunstancia y digamos que depende más de las cuestiones personales, no tanto de una lógica artística pura, de lo que está ahí surgiendo en la atmósfera en ese momento. La metodología evoluciona constantemente.
- Es caos, es descontrol: Esto es una cosa que siempre me ha gustado, sobre todo porque se contrapone a la organización burguesa o empresarial. Es el asumir que el caos, en la esfera artística, puede ser beneficioso y aporta cosas que no se podrían encontrar de ninguna otra manera y que son insustituibles.
- Psicodelia: Sí. Y realismo, sí. Este contraste con lo artificioso porque siempre hay este lado más salvaje o naturalista. Hay como unas personalidades muy concretas, personas, espacios, o lo que sea, pero al mismo tiempo siempre con la voluntad de escapar de esto. Si no, sería como una cosa folclorista. Este naturalismo llevado a las últimas consecuencias se vuelve fácilmen-

te folclorismo o reivindicación de algo popular. Para evitar que ello suceda me apoyo en la artificialidad del arte y su aura mágica. Psicodelia en el sentido de alucinación, intentar ir un poco más allá.

- Surrealismo: No tanto pensado como estilo estético o como metodología de trabajo, sino más bien como inspiración y actitud. Liga un poco también con lo de la psicodelia.
- Performance perpetua: Sí, totalmente de acuerdo. Es intentar mejorar o estilizar la vida.
- Iconoclasta: Bueno, sí, en la medida de lo posible. Simplemente hacer unas reglas que se adapten a un objetivo y que sean lo más útiles para ello. Pero no es ser iconoclasta como ideal *a priori*, al contrario. Mis películas son una mezcla entre iconoclastia y respeto a la tradición, y en este punto intermedio es donde tienen parte de su magia.
- La técnica: Tiene que ser un potenciador. Normalmente se ve como un elemento castrador. en cambio utilizada en la manera menos académica se puede convertir en un catalizador, te puede obligar a utilizar unas metodologías que no habrías previsto de tener unas condiciones ideales. En cambio, te fijas en la técnica cuando tus objetivos no están claros y la técnica puede ser en sí misma parte del objetivo, pero hay que pensarla de una manera diferente, nunca académicamente o al servicio de otra causa. La técnica tiene un valor, como todos los otros elementos de la película, que deberían ser autónomos, y cuando la ves como una cosa en sí misma ya se convierte en un potenciador porque no está al servicio de nada.
- Original: Esta idea de crear imágenes inéditas me está sobrevolando últimamente, sobre todo con respecto a la atmósfera que hay dentro de estas imágenes. Busco crear elementos muy palpables, especialmente en la imagen en movimiento, una atmósfera que sea inédita, que rehúya de otros planos ya existentes, con las mismas connotaciones plásticas, psicológicas,

- dramáticas, etcétera, que escriba realmente un mundo con unas imágenes que nunca antes ha visto nadie. Esto es muy importante.
- La diversión: Evidentemente.
- El dinero: Bueno, el dinero sirve básicamente para hacer otras cosas.
- El paisaje: Sí, también, pero ahora últimamente hago más películas en el interior, así que me da igual. De la atmósfera, todo lo que aportaba el exterior, me gusta que te permita desconectar de una serie de cosas. El misterio siempre ayuda a crear un clima más poético, pero tampoco es esencial. Sí que me gusta estar en un sitio diferente, un sitio aislado, un sitio raro, pero no tiene por qué ser el exterior, puede ser cualquier sitio que sea un poco apartado de la cotidianidad banal.

Entonces, teniendo en cuenta que estás bastante de acuerdo con estos rasgos, si tú mismo tuvieras que definir la estética de tus films en unas pocas palabras, ¿qué características esenciales destacarías?

Quizás esto que decía antes, la mezcla entre artificio y naturalismo. Esta mezcla es bastante particular en todo mi cine, sobre todo en las últimas películas, donde se lleva bastante al extremo y donde, precisamente, lo muy artificial es extremadamente artificial y lo muy, digamos, natural es muy, muy natural; los actores son más inocentes y más salvajes que nunca. Entonces estas dos dimensiones se juntan de manera harto armoniosa y casi milagrosa, sin que se vea como algo hecho a propósito, con un resultado muy natural pero con estos dos elementos muy extremados y que son incluso identificables a pesar de esta naturalidad final. Y esto es una cosa que no veo tanto. Es algo muy único y muy inédito. Quizás en ello influya el aspecto lúdico, que está soterrado pero que siempre le da una tonalidad particular que queda escondida en la imagen final pero sí que le da una sugestión latente, extraña, que lo recorre todo y que no sabes muy bien a qué se debe.

Has declarado en algunas entrevistas sentirte atraído por la actitud rupturista de la Nouvelle Vague y te has identificado como formalista. ¿Entiendes tu obra como heredera de la modernidad cinematográfica?

Sí, es importante, claro. De hecho me interesa ya muy poco el cine llamado clásico. Si veo cine son cosas modernas o extremadamente modernas. El cine clásico me aburre un poco. El cine como influencia, como educación sentimental, siempre lo he detestado, especialmente cuando se camufla como Historia del Cine. Se ha hablado del cine como tradición, con las vertientes más estéticas, antropológicas, lo que sea. Todo lo que se ha ido añadiendo, otras capas que necesitan de una legitimación intelectual un poco superior que no sea simplemente la educación sentimental, popular. Tampoco me ha interesado esta vertiente. En cambio, la única forma de cine que me parece atractiva es la rupturista. Es a partir de los 60 cuando se piensa el cine como forma y de aquí se empieza a deconstruir esta forma y a pensarla, pero de una manera muy estricta y con una energía que desborda este simple pensamiento, y ello se ha ido viendo cada vez más en mis últimas películas, que introducen elementos que no se sabe exactamente de dónde vienen pero que estoy seguro que no proceden del cine. En cualquier caso, sí que se encaminan hacia esta visión del cine de a partir de la Nouvelle Vague, de tratarlo como un conjunto de formas en permanente riesgo de ruptura o de explosión. Y esto sí que me interesa y, de hecho, no se puede hacer ninguna cosa si no es desde esta perspectiva.

En relación con esta deconstrucción que tú mencionabas, creo que hasta ahora la intermedialidad literaria y pictórica ha sido un elemento constante en tus películas —con excepción de *Singularity* (2015), quizás—. La literaria la atribuyo a tu formación universitaria y gusto personal por la lectura, pero respecto a la pictórica, ¿es el uso de la iluminación y de la perspectiva lo que te interesa de ella?



Albert Serra

La pintura nunca me ha interesado mucho. Me interesó pero con ideas muy poco sofisticadas, con ideas muy básicas; nunca le di importancia. Simplemente porque, por mi metodología, en el rodaje no me gusta perder el tiempo con esto y, como consecuencia, lo delego mucho en los operadores. Eso no significa que después en la posproducción no me implique. Ahora estoy investigando sobre el arte plástico, con una dirección que tampoco creo que haya tomado nadie más, pero son cosas muy específicas. Después estas van a ser importantes o se van a ir convirtiendo en elementos que sin darte cuenta van a ir tomando un papel más relevante en el conjunto de la obra, pero no como rasgo esencial. Rechazo esa idea de que los directores se inspiran en la pintura y esas chorradas. No miro la pintura de esta manera. De hecho no me interesa mucho la pintura, me interesa más la imagen en movimiento. Lo que hago es muy sugestivo porque son películas barrocas y, claro, necesitan de un tipo de iluminación. En una película sobre Casanova es todo un conjunto lo que la hace interesante. Sí que contemplo las imágenes de manera plástica, más mental, imágenes que no sean expositivas de un tipo de contenido e información. Trato de romper con la imagen discursiva, expositiva, que te cuenta algo porque esto me aburría

un poco, porque las propias imágenes me parecían previsibles. Intenté ir destruyéndolo, de alguna manera, con imágenes más mentales para descifrar obvia y plásticamente. Todo el trabajo plástico que yo hago es esto: en lugar de dar visibilidad al contenido lo ensombrezco, lo oscurezco.

Te asombraste de que *La muerte de Louis XIV* (La mort de Louis XIV, 2016) hubiera tenido mejor aceptación entre el público que tus anteriores películas. ¿No pensaste que al trabajar con un actor tan conocido como Jean-Pierre Léaud el público acudiría atraído por el morbo de verlo de nuevo en pantalla?

No pensé esto porque no había manera de pensarlo. Todo fue una casualidad. Lo podría haber pensado pero hubiera sido *a posteriori*. Se hizo de la
forma más espontánea. Fue una sorpresa porque
no habíamos enseñado la película a nadie. Cuando
la proyectamos en Cannes no la había visto nadie.
Aparte de la gente de Cannes, yo, el montador y los
dos productores no la había visto nadie, cosa que
no sucedía con mis otras películas en las que sí que
podía anticipar un poco la reacción del público —
porque siempre tradicionalmente enseñaba mi trabajo a mucha gente, incluso había estudiado para el
montaje su reacción—. En este caso no fue así.

Te has declarado en más de una ocasión espectador de tus propias películas. ¿En qué medida tienes en cuenta la acción performativa del público a la hora de componer tus obras?

No es que la tenga en cuenta, pero siempre tengo tendencia a hacer las cosas lo más sutiles, lo más complejas, lo más ricas posible. Presupones que esto irá destinado a alguien y que esta persona también disfrutará de esto. No es que lo haga por el público, yo creo que mi obsesión es más crear la película, tener en cuenta al espectador y respetarlo en toda su capacidad de percepción. No es que lo haga por él, lo hago más por la película. En el momento del montaje no pienso cómo esto va a ser recibido después, pero sí pienso en mí, como espectador, en

cómo me gusta que me quede. No sé, no tengo todo este pensamiento del efecto ulterior, veo una cosa y enseguida confío mucho en mi criterio, me gusta para las últimas sutilezas enseñarlo a la gente pero esto es para detalles, igual luego hago lo que me da la gana. No sé, no he pensado nunca de esta manera tan a largo plazo en alguien que lo verá. Es más importante para mí en ese momento lo que estoy viendo y lo que estoy sintiendo, y no lo que va a sentir otra gente en otro momento. Es la imagen la que te dice lo que tienes que hacer. Nunca hice nada pensando en el espectador.

Aparte de reconocido director de cine eres también productor de tus propias películas. ¿Cuáles son tus tareas como productor y cómo se combinan con las de director?

Ser productor es mantener una productora y he tenido siempre mucha gente que me ha ayudado, pero es muy complicado. Además, el sistema está en contra, esta es la gran lucha: el sistema está en contra de nuestra tarea de producción, incluso más que de nuestra tarea como artistas, y es un sistema perverso. Financiación, distribución, como en tantos aspectos de la vida, como el sistema económico: quien domina el mundo es la gran banca. Pues aquí es lo mismo. Es una lucha porque estéticamente dicho sistema representa una gran mediocridad, ese es el gran problema. Me molesta porque esto en España ha llegado a extremos irracionales y absurdos, la mediocridad se ha impuesto de modo inimaginable en cualquier otro país. Es un problema de la industria, que no jerarquiza, este es el gran tema. Solo el verdadero artista más profundo sabe jerarquizar los elementos y sabe cómo estos elementos van a tener una influencia definitiva en el resultado estético, en la pantalla. El nivel artístico y el de la producción están entrelazados, esto es lo que la gente no entiende, están completamente unidos. Nosotros hacemos una cosa porque sabemos exactamente cuál será la influencia estética o plástica que una decisión de producción tendrá al final de la película y en la percepción de la misma,

en el sentido más noble del término, con criterios artísticos como únicos criterios posibles. Por eso todo está totalmente entrelazado y ellos ni tan siquiera lo saben, porque nunca han visto un objetivo artístico, porque no saben ni lo que es el arte. ¿Cómo pueden tener una visión de la producción entrelazada con el arte si no saben ni lo que es? Entonces todo se distorsiona y se analiza la producción en sí misma, cosa que para nosotros no ha tenido nunca ningún sentido y ha hecho que haya parecido caótica una cosa que no lo era.

¿Has sentido alguna vez presión por parte de los festivales para que hagas tu próxima obra atendiendo a algún criterio estético o formal?

No, no por los festivales. Es que los festivales no existen como un ente independiente de la vida. No es que los festivales presionen, es que los festivales tienen su gusto y su criterio. Inevitablemente, como la gente quiere ir a los festivales, la financiación de las películas, de algún tipo de películas, se entiende, puede amoldarse a estas necesidades, pero no es que ellos dicten directamente al director cómo tiene que hacer su trabajo. Bueno, es un cierto ambiente que se crea, hay un conjunto de películas que triunfan más, entonces se producen de una determinada manera o el festival guiere sacar un tipo de rendimiento y por el hecho de cómo se financian obliga a tener a un actor profesional –porque ahora si no tienes a un actor profesional es mucho más difícil-, lo que sea, mil cosas, pero no es problema de los festivales dictando unas normas a los directores. Sí que puede haber casos en que haya gente que quiera tener mucho éxito. Da igual, esto es irrelevante. En cualquier caso me dan mucho menos miedo los directores de festivales que los directores de cadenas de televisión. Cannes tiene también una responsabilidad social en hacer películas que tengan éxito. Es un gran festival y tiene que mantener su espacio dentro de la sociedad y se tiene que mantener esto a cualquier precio. El problema es que este cualquier precio cada vez es más caro.

Deduzco por tus palabras que a la hora de montar tus películas tú tampoco has intentado adaptar tu obra a las preferencias estéticas de los grandes festivales.

No, claro, es absurdo. ¿Vas a hacer la película más mala para que te la cojan en un festival? El que lo hace es porque la película ya era mala al inicio, por lo tanto no pierde mucho. Simplemente con estos cambios continúa siendo igual de mala, pero es además adaptable al gusto de una persona —continúa siendo mala una cosa que ya lo era antes—.

Cartel de La muerte de Louis XIV



LEs la mediocridad de convertir una cosa mala en diferentemente mala. No una buena en mala, que sería algo trágico, casi. Nunca les pasó esta tragedia a los que cambiaron algo.

Has dicho en varias entrevistas que crees ser el único director de cine de arte en España. ¿Consideras que tu obra encaja mejor en la comprensión transnacional y global del cine que en la nacional?

No solo la mía sino todas las serias. Imagínate que Lav Dias tuviera que depender de lo que piensan los críticos de los periódicos de Manila. Ya ves que una cosa tan, digamos, sofisticada, difícil y novedosa no tiene que depender de lo que piense el director de un instituto de Manila o el director de un periódico generalista. Todo el cine interesante ahora es transnacional, a todos los niveles, pero sobre todo a nivel de percepción y de juicio crítico. Además, con la información que circula hoy, no tiene sentido. Y este es otro error del sistema español de financiación, que es un desastre total e integral, el peor de Europa. Considerando la proporción de habitantes y el producto interior bruto, es el peor de los países, pues casi no tiene películas representadas en los grandes festivales. Esto tiene unas causas, evidentemente: el desastre institucional y un ambiente corrompido e ignorante que no tiene ni idea de hacer películas de éxito, ni de hacer películas medias. Soy presidente de una de las asociaciones de productores de Cataluña y siempre explico una cosa muy simple: Francia defiende la diversidad cultural desde hace cuarenta o cincuenta años, intenta que se hagan todo tipo de películas, coproduce a los cineastas más extraños, y no parece que al cine comercial francés le haya ido tan mal o que a la industria del cine le haya ido tan mal en Francia. El negocio de mantener el cine de autor a ultranza desde los años cincuenta no creo que haya sido un sistema muy perjudicial para la industria del cine. Quizás podríamos llegar a decir que ha sido muy, muy beneficioso. Ganan mucho más dinero proporcionalmente que en España.

Teniendo en cuenta este ámbito transnacional, ¿sientes tu obra cercana a la de cineastas como Carlos Reygadas, Lisandro Alonso o Pere Portabella?

A los tres los conozco y sé que tienen este objetivo estético. Luego puedes tener más afinidad o más aprecio por los logros de unos o de otros pero, en cualquier caso, los tres que has mencionado son gente a la que yo respeto como personas y como artistas íntegros, con sus errores, altibajos, etc., pero son insensibles a la seducción de la facilidad. No serían quizás mis preferidos, pero me gustan los tres, siempre hacen cosas interesantes, al menos siempre están buscando hacer cosas interesantes y siempre por motivos nobles y honestos desde un punto de vista artístico, y esto les honra. Y además, hoy en día en la obra de un mismo realizador, en un mismo corpus de obra, hay películas más interesantes y otras mucho menos interesantes. Incluso algunas veces hay directores con mucha irregularidad que hacen cosas muy interesantes y otras que no lo son tanto, pero es la misma persona la que ha hecho cosas extremadamente originales y otras que no lo son para nada. Precisamente porque toman riesgos y el fracaso solo existe a partir del riesgo.

¿Hay algún cineasta con cuya obra crees que la tuya dialoga?

No. No, porque en las últimas cosas que yo he hecho no siento un diálogo con nadie, solo conmigo mismo. Tampoco me hace falta nadie porque, como te decía al principio, se trata de una búsqueda de imágenes inéditas. Nunca he sentido una hermandad estética con nadie.

¿Para cuándo una película con una mujer en el papel protagónico?

¡La próxima! Mira, la que parecería que tendría que tener un hombre como protagonista, que sería como la esencia de lo que yo he visto, vivido, sentido y todo lo que yo pienso, pues en esta la protagonista es una artista mujer, con coprotago-

nista hombre pero artista principal mujer. En la primera versión que escribí era un hombre, dos hombres protagonistas, como ha sido tradición en todo mi cine y, por primera vez, me lo sugirió una persona, lo comenté con alguna gente y he ido en esta dirección. No es ningún tipo de prejuicio, es que yo me adapto a un material que yo puedo mejorar, no es que yo deliberadamente escoja un tema o un actor y que él se adapte a mis ideas, no, al contrario, es mucho menos egoísta que todo esto. Yo veo un tema al que yo puedo aportar algo, por diferentes motivos, y entonces lo escojo. Como un actor, yo me adapto a sus puntos fuertes y olvido sus flaquezas, no le digo que tiene que hacer una cosa que yo he pensado antes, no, yo veo lo que él hace bien en el momento y el sitio, y solo hace lo que hace bien. Durante todo el rodaje, todo mi pensamiento, toda la dramaturgia, todo se adapta a él, no él a mí. Aquí es un poco lo mismo, los temas muchas veces los escoge otra gente que no soy yo, y me da igual a mí, no soy yo quien escoge. En este caso, pues bueno, yo lo había pensado pero es interesante, aunque tampoco he notado ninguna diferencia. No sé si es por el tipo de gente con la que yo trabajo pero no he notado ninguna diferencia. Ahora será divertido porque será una mujer, será más chocante.

Justamente he leído que tu próximo proyecto tiene que ver con las artes plásticas. ¿Puedes contar un poco sobre la motivación que hay detrás de ello?

Es una buena pregunta. No sé, es un proyecto que viene de muy lejos. Es el gran tema de hoy en día: cuál es el rol del artista en nuestra sociedad, si realmente tiene sentido, si ya se ha convertido o es en sí mismo una especie de banalidad total o si todavía tiene esa capacidad de abrir algún tipo de brecha en este imaginario colectivo y si, en caso de ser así, cómo se hace y por qué, cuáles son las recompensas que se obtienen por esto o los sacrificios que se tienen que hacer sin recompensa, cuál es el sentido de todo esto. Digamos que en un

mundo más clásico, un mundo que llega hasta los años sesenta o setenta, el artista como rebelde. como visionario, es muy difícil esta idea. Este es el gran tema: la idea del artista como ser —porque ahora el arte es muy políticamente correcto—. Entonces, ¿para qué sirve el artista? Va a ser una película discursiva sobre este tema. Se va a descubrir el significado de todo, haciéndola, como en mis películas precedentes. Porque no es que tenga yo una idea preconcebida sobre cómo tiene que ser un artista o qué es lo que tiene que representar. Simplemente veo encima de la mesa una serie de elementos y ellos mismos, por su propia lógica, se van a mezclar. Es un tema que me apasiona cada día más. Es un misterio, algo profundo. La praxis y la exégesis están profundamente unidas. Entonces, ¿hay una diferencia última, o no? ■

ALBERT SERRA. PARA UN CINE DE ARTIFICIO Y NATURALISMO

Resumen

Entrevista con Albert Serra en la que el cineasta aborda tanto los rasgos constitutivos de su obra como su relación con las tareas colindantes a la dirección fílmica (la producción) y las esferas internacionales de promoción y exhibición cinematográfica (los festivales). La entrevista recorre toda su trayectoria profesional, desde el primer éxito global (*Honor de cavalleria*) a los futuros proyectos artísticos por estrenar. Tomando la estética como punto de partida, Serra examina la naturaleza de sus films, considerándola como heredera de los postulados artísticos de la modernidad y situándola en el actual panorama transnacional del cine de autor.

Palabras clave

Albert Serra; cineasta; estética rupturista; producción; festivales de cine.

Autora

Júlia González de Canales, investigadora postdoctoral en la Universität Wien, es autora del libro Enrique Vila-Matas. Placer e irritación (Anthropos, 2016), así como coeditora de Metamedialidad. Los medios y la metaficción (Orbis Tertius, 2017). Sus artículos se han publicado, entre otros, en Romance Studies, Fotocinema y Studies in Spanish and Latin American Cinema. Contacto: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Referencia de este artículo

González de Canales, Júlia (2018). Albert Serra. Para un cine de artificio y naturalismo. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -122.

ALBERT SERRA. FOR A CINEMA OF ARTIFICE AND NATURALISM

Abstract

Interview with Albert Serra in which the filmmaker addresses both the constitutive features of his work and his relationship with the tasks related to film direction (production) and the international spheres of promotion and film exhibition (the festivals). The interview goes over his career, from the first global success (*Honor de cavalleria*) to future artistic projects to be premiered. Taking aesthetics as a starting point, Serra examines the nature of his films, considering it the heir of the artistic postulates of modernity and placing it in the current transnational panorama of auteur cinema.

Key words

Albert Serra; Filmmaker; Rupturist aesthetics; Production; Film festivals.

Author

Júlia González de Canales, postdoctoral researcher at the Universität Wien, is the author of the book Enrique Vila-Matas. Placer e irritación (Anthropos, 2016), as well as co-editor of Metamedialidad. Los medios y la metaficción (Orbis Tertius, 2017). Her articles have been published, among others, in Romance Studies, Fotocinema and Studies in Spanish and Latin American Cinema. Contact: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Article reference

González de Canales, Júlia (2018). Albert Serra. For a Cinema of Artifice and Naturalism. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26. -122.

Edita / Published by



Licencia / License



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

(DES)ENCUENTROS

CONFLUENCIAS ESTÉTICAS Y ACTORES GEOPOLÍTICOS EN LAS PRODUCCIONES CULTURALES HISPÁNICAS

I introducción

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY JÖRG TÜRSCHMANN

El hecho de que las culturas no se limitan a las fronteras de un estado, una nación o un continente es bien sabido. Los grandes imperios de la Antigüedad son los modelos históricos en el mundo occidental, ya se trate de Egipto, Grecia, el Imperio Romano o Mesopotamia. La conquista de América por parte de España creó un marco histórico que, hasta el día de hoy, sigue dejando ver sus efectos coloniales. Por ello, hablar de una identidad hispánica en el marco del post-colonialismo supone inevitablemente referirse a la influencia europea/estadounidense sobre las diferentes culturas de los distintos países hispanoamericanos. Bajo estas condiciones, ¿qué se entiende por estética hispánica transnacional? Y, en el caso de existir, ¿qué estrategias de mercado, política del lenguaie v discursos de identidad adopta? Atendiendo a estas cuestiones, hemos seleccionado a cuatro especialistas que tienen diferentes énfasis en su carrera académica y orientación intelectual. Por un lado, ellos se han ocupado de diferentes artes y sus medios de comunicación; por otro, han establecido prioridades diferentes al utilizar productos culturales paradigmáticos como base analítica para tratar la cuestión de las estéticas hispánicas transnacionales sobre la base de las teorías culturales generales. Girando la discusión en torno a las producciones en lengua castellana, el idioma español se presenta como un lenguaje de medios -si bien este puede servir tanto a la demarcación cultural como resultar completamente irrelevante en vista del visual turn actual—. Si la comunicación verbal en las redes sociales ya no consiste en mensajes elaborados sino que se está produciendo un cambio de la palabra a la imagen (y el sonido), entonces este cambio no es solo una cuestión del medio, sino también de estética. Pero, ¿qué significa el término estética? No se trata de comprender las peculiaridades específicas de cada medio. Este enfoque estructuralista ignora las condiciones culturales y locales de la comunicación global y es erróneo en el sentido de que el lenguaje —sea en el cine, la literatura o la televisión— tiene un núcleo específico que puede describirse independientemente del tiempo y el lugar. En el caso del cine, Alain Bergala, en la tradición de los Cahiers du

▼ (DES)ENCUENTROS

cinéma, aboga por la comprensión de la cuestión de la estética como una cuestión de moralidad. Bergala se refiere a una crítica de Jacques Rivette sobre la película Kapo de Gillo Pontecorvo (Kapò, 1960). Rivette expresa su disgusto por este film analizando un solo travelling. «Para el espectador las cosas nunca suceden así», explica Bergala. «Me imagino que primero Rivette sintió globalmente el asco y la vergüenza de ser el espectador de una película que estetiza el horror. El plano incriminado, simplemente, llegó en el momento oportuno para cristalizar una opinión que ya se había formado a lo largo de la película. Y este sentimiento de repulsión estaba en condiciones de experimentarlo porque ya había visto una gran cantidad de películas y porque desde hacía mucho se planteaba la cuestión de una moral de la forma en el cine; una cuestión que sería vigorosa y cotidiana en los Cahiers du cinéma» (Bergala, 2007: 44) A esta cita se puede adjuntar la siguiente pregunta: ¿existe una moral de la forma, que se podría llamar «hispánica», en la literatura, el cine y la televisión? En otras palabras, ¿existe una moral de la forma en que se reflejan todas las profundidades históricas de las culturas actuales hispánicas? Responder esta pregunta es una tarea desafiante y difícil. Tal vez sea demasiado pronto para dar una respuesta, o tal vez demasiado tarde, porque otras fuerzas hegemónicas ya han pasado a primer plano. Sin embargo, todavía habrá mucho tiempo para conocer las obras -films, novelas, series- que nos enseñan, en uno u otro caso, la indignación moral por los deslices estéticos y nos hacen soñar con una estética transnacional lejos de los vicios de su comercialización escandalosa.

REFERENCIAS

Bergala, A. (2007). La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella. Barcelona: Laertes.



discusión

I. ¿En qué medida estéticas globales (literarias, fílmicas y televisivas) se interrelacionan con la propia construcción de la lengua castellana? ¿Qué elementos comunes aceptan las distintas culturas hispánicas y qué límites imponen las variaciones lingüísticas?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Es indudable que la globalización y la digitalización de las industrias culturales han agitado las aguas de la producción y el consumo de productos culturales en lengua castellana y, por lo tanto, de la lengua misma. Ambos procesos han afectado de forma radical a la circulación de las estéticas fílmicas, literarias y televisivas en lengua castellana, así como a una amplia gama de otros productos culturales. De hecho, es posiblemente la industria musical la que ha funcionado de ariete de la lengua y cultura en español en las últimas décadas. El éxito arrollador de canciones como Despacito o Bailando, ambas entre los 10 vídeos más vistos de YouTube, son quizá el mejor ejemplo de las interrelaciones entre estéticas y lógicas globales y la explotación de ciertos recursos lingüísticos del español (así, la recurrencia al diminutivo en Despacito: «Pasito a pasito / Suave, suavecito / Nos vamos pegando, poquito a poquito»).

En esta línea, estudiosos como Marvin D'Lugo o Carlos Monsiváis han destacado la importante proyección mundial de la música y el audiovisual hispánico, desde las películas de Carlos Gardel en los años treinta del siglo XX a los procesos de traducción y adaptación del bolero en las películas de Almodóvar. Por otro lado, investigadores como George Yúdice han destacado, desde hace más de una década, cómo Miami se ha convertido en la capital cultural de América Latina, con todo tipo de consecuencias para la producción y difusión de las culturas (sobre todo audiovisuales) en español. Así, el territorio de la lengua castellana se ha convertido en un territorio, en sí mismo, fronterizo. Ya no es que podamos pensar en un centro y unas periferias, e incluso, unos espacios extraterritoriales para el castellano en las nuevas estéticas globales, sino que estas son, en sí mismas, y al menos para lo que se refiere al castellano y sus diferentes usos y variaciones, un espacio de frontera. Ese espacio, fundamentalmente híbrido, si tomamos la referencia de Néstor García Canclini, acoge y genera fenómenos tan diversos como las variantes idiomáticas de las canciones de Shakira, el *spanglish* de las novelas de Junot Díaz o los juegos con las lenguas precolombinas de las películas de Sebastián Lingiardi. Todos ellos conviven, no vamos a decir en perfecta harmonía (ahí están proyectos como el *Diccionario panhispánico de dudas*, lanzado en 2005 por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española), pero sí a partir de entenderse en un contexto global.

Beatriz Sarlo

Tengo la impresión de que los diversos castellanos hablados en América Latina están atravesando un proceso de relativa homogeneización, sobre todo en el nivel lexical. Eso tiene que ver con las traducciones de las series y la visión continental de programas televisivos de amplia audiencia. No se trata, sin embargo, de radicales transformaciones, sino más bien de adopciones a nivel semántico (palabras, frases hechas), que no alteran las diferencias fónicas.

Francisco Rodríguez Pastoriza

Es notable la influencia de expresiones lingüísticas utilizadas sobre todo en productos televisivos y también (aunque menos) cinematográficos. Apenas existe esta influencia a través de obras literarias de ficción, cuyas traducciones al castellano suelen respetar con rigor los originales y utilizar términos equivalentes en el idioma al que se vierten. En cuanto a las obras ensayísticas, en

▼ (DES)ENCUENTROS

ocasiones suelen utilizar términos y giros idiomáticos para los que, por su novedad, no existen traducciones de uso al castellano. Estos términos en muchos casos suelen utilizarse después de manera permanente y quedar como habituales en la materia de que se trata. En los países iberoamericanos es más fuerte la influencia del inglés debido a la mayor presencia de los productos culturales de los Estados Unidos en aquella zona geográfica. En líneas generales, los términos lingüísticos procedentes del inglés (apenas existen los originarios de otros idiomas) se aceptan sin fuertes oposiciones y a veces incluso con sumisión, a excepción de algunos movimientos minoritarios que exigen la utilización de términos equivalentes en el idioma propio, sobre todo en los lenguajes comercial y económico.

Eduardo Ledesma

En este momento histórico (siglo XXI) no creo que las estéticas globales estén siendo afectadas principalmente por elementos estrictamente lingüísticos, sino por elementos que surgen de los nuevos medios (elementos principalmente visuales, auditivos, cinéticos, etc.). Dejamos atrás ya el llamado «giro lingüístico» en las artes y humanidades y entramos de lleno en el «giro visual», en una nueva episteme en la cual las imágenes se multiplican infinitamente e inundan todos los aspectos de la cultura contemporánea. Es más, la lengua escrita ha perdido influencia en las manifestaciones culturales recientes, dando paso a otras modalidades y géneros, como la performance, el arte digital, la música popular y otras expresiones de cultura y entretenimiento masivo (cómics, videojuegos, televisión, cine). Incluso en la literatura, las generaciones jóvenes han adaptado estéticas post-posmodernas, caracterizadas por una fragmentación (que ya estaba presente en el posmodernismo), una marcada influencia de la globalización, una inmersión total en lógicas de mercado, una obsesión por las tecnologías digitales y por lo efímero y virtual, es decir, una estética protagonizada

por sujetos ajenos a referentes fijos, orientada hacia micromundos personales y muy lejos ya de las grandes narrativas de inicios del siglo XX. Vemos estas estéticas, por ejemplo, en la Generación Nocilla en España o, en América Latina, en el Crack (México) y en McOndo (Chile), literaturas «mediáticas» que están tan influenciadas por los nuevos medios como por las políticas y estéticas que surgen de Estados Unidos y otros países anglófonos. En las últimas dos o tres décadas han surgido las literaturas y artes electrónicas, las escrituras en blog, la poesía digital, narraciones que utilizan realidades virtuales o aumentadas y nuevas formas de narrar que enfatizan la interacción, la inmersión y la participación por encima del lenguaje. Las relaciones de las culturas hispánicas entre sí cada vez más se centran en Internet y otras redes mediáticas globales. O, en el caso del cine, mediante circuitos de festivales, por el propio cine de Hollywood y en co-producciones con España, pero en cualquier caso visionado principalmente en línea (Netflix, etcétera). Por lo tanto. los elementos comunes que definen estas relaciones culturales surgen de esos mismos medios electrónicos, más que de una lengua compartida. La cultura se vuelve políglota y polifónica, y se mezclan en las nuevas narrativas y en otros ámbitos culturales los idiomas —el español, el inglés, el lenguaje tecnológico, el propio código de la computación-. En este sentido los límites no están impuestos por las relativamente mínimas variaciones lingüísticas del español entre país y país (todos nos podemos entender), sino por el acceso a esos nuevos medios y redes digitales, la posibilidad de acceso a banda ancha, etcétera, diferencias que a veces se enfatizan en la división entre zonas urbanas y zonas rurales. En este sentido puede tener más en común la visión estética de un habitante de Ciudad de México con otro de Buenos Aires o incluso São Paulo (aunque la lengua sea otra), que con un conciudadano en un pueblo de Chiapas.



2. ¿Cómo se relacionan las estéticas globales hispánicas con sus semejantes lusófonas? ¿En qué medida las estéticas hispánicas y lusófonas sobrepasan las fronteras geopolíticas del continente latinoamericano y la península ibérica o se ven entorpecidas por las mismas?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

A pesar de las controversias que sigue generando el término, parece adecuado pensar que la *latinidad* como concepto es el gran contenedor que nos sirve para englobar hispanismo y lusofonismo a nivel global. Por supuesto, esta es una afirmación controvertida y desde muchas, y a veces contrapuestas, posiciones, se discute. Sin embargo, el funcionamiento de los medios de comunicación nos lleva, una y otra vez, a ver cómo lo latino sigue sirviendo como categoría. La interpretación del brasileño Wagner Moura haciendo de Pablo Escobar en la producción de Netflix *Narcos* (2015-presente) es la última evidencia.

Pero no se trata de mero oportunismo o de fórmulas puramente comerciales que atenten contra ciertas identidades desde posiciones de poder. A pesar de que Narcos ha generado un rechazo generalizado en su hiperespectacularización y explotación de la figura de Escobar en Colombia (empezando por el hijo de este), esa comercialización se apoya sobre convergencias culturales que vienen de lejos. Como han estudiado diversos autores, existen procesos históricos de intercambio, convergencia y convivencia en lo que se refiere a estas dinámicas. Sin salirnos del contexto audiovisual, los trabajos de la argentina Clara Kriger y el brasileño Paulo Antonio Paranaguá sobre las mutaciones a las que se somete la exitosa comedia teatral brasileña de Joracy Camargo Deus lhe pague (1933) para convertirla en uno de los más clásicos melodramas de la época clásica del cine argentino, Dios se lo pague (Luis César Amadori, 1947), invitan a pensar que no se trata ni de una etiqueta vacía de contenido, ni de un fenómeno exclusivamente contemporáneo y ligado únicamente a cuestiones económicas. Precisamente el melodrama, en su vertiente audiovisual latina (tanto hispánica como lusófona), ha dado lugar a uno de los grandes fenómenos de circulación audiovisual

internacional a partir de la telenovela. De nuevo los procesos históricos vienen bien para entender estos fenómenos: cualquier acercamiento a los éxitos de las telenovelas latinas nos remiten a su raíz radiofónica en Cuba, la centralidad del Brasil en su desarrollo en los 70 y 80, y finalmente su eclosión panamericana a partir de ese momento.

En definitiva, las convergencias políticas, culturales y sociológicas son el contexto que permiten dichos procesos de transculturación de textos. Hoy la palabra *latino/a/x* adquiere significados diferentes dependiendo de quien la enuncie, pero no parece que haya duda sobre su utilidad para la circulación de bienes de consumo cultural, dentro y fuera de la región que delimita.

Beatriz Sarlo

Las estéticas que tienen su origen en Brasil han sido, desde hace décadas, muy poderosas, especialmente en el campo de la canción (piénsese en Chico Buarque o en Caetano, que fueron y siguen siendo populares en la América hispánica). También las telenovelas brasileñas impactaron, en los últimos veinte años, sobre las narrativas de las latinoamericanas. Este es el caso de las ficciones televisivas producidas en Argentina, sin duda.

Francisco Rodríguez Pastoriza

A pesar de la vecindad geográfica entre España y Portugal, ambos países viven en gran medida de espaldas a la cultura del otro. En España, a excepción de Galicia (cuyo idioma es muy parecido al portugués, pues ambos tienen el mismo origen), apenas existe una presencia, si no es testimonial, de las culturas de Portugal en los mercados de la televisión, el cine y la literatura. Al parecer, es mayor la presencia de la cultura española en Portugal, aunque tampoco corresponde a lo que debería ser una relación cultural más estrecha. Creo entender

▼ (DES)ENCUENTROS

que este mismo fenómeno es similar en las relaciones de la cultura latinoamericana con Brasil.

Eduardo Ledesma

Tal como indiqué en la respuesta previa, las estéticas globales se relacionan principalmente mediante los medios virtuales, atravesando fronteras y compartiendo un mismo éter hiperespacial y una serie de coordenadas estéticas similares. Han perdido énfasis las diferencias entre el mundo lusófono y el hispánico, al mismo tiempo que se han enfatizado ciertas posiciones de alteridad, ya que todos estos países forman parte de un Sur global (incluyendo a España y Portugal, tal como se pudo observar durante la crisis económica). Los medios digitales han cambiado radicalmente la manera en que las formas y estéticas culturales se producen y distribuyen, promoviendo en muchos casos una especie de hibridación estética y lingüística, conduciendo hacia una pérdida parcial de diversidad cultural y características nacionales. Por mencionar un ejemplo específico del llamado cine transnacional, podemos demostrar esa tendencia a la hibridación e incluso homogeneización cultural en la producción fílmica de directores mexicanos recientes, incluyendo a Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, etcétera. Todos ellos empezaron sus trayectorias anclados en un cine aún nacional, para acabar con sus más recientes obras producidas en el ámbito del cine de Hollywood y filmadas casi exclusivamente sin la presencia de elementos hispánicos (lingüísticos, culturales, temáticos). Es el caso de películas como La cumbre escarlata (Crimson Peak, Guillermo del Toro, 2015), La forma del agua (The Shape of Water, Guillermo del Toro, 2017), Birdman (Alejandro González Iñárritu, 2014), El renacido (The Revenant, Alejandro González Iñárritu, 2015), Gravity (Alfonso Cuarón, 2013), etcétera. Algo similar ha sucedido (aunque en menor grado) con directores brasileños como Walter Salles y Fernando Meirelles, entre otros, que han mutado hacia una estética globalizada y genérica. Sin duda, la influencia de las nuevas tecnologías ha acelerado estos procesos de homogeneización cultu-

ral. Ciertos elementos culturales han perdido fondo, se han establecido muchas prácticas superficiales, incluso banales, en gran parte alentadas por una cultura de la inmediatez en la cual todo producto cultural se vuelve obsoleto casi instantáneamente – prácticas fomentadas, por ejemplo, por nuevas formas de sociabilidad y comunicación como Facebook, Twitter y WhatsApp, por la comida rápida, la gastronomía global genérica, la publicidad, etc.—. Claro que no se trata de una desaparición completa de rasgos culturales y lingüísticos nacionales, pero sí de un profundo grado de hibridación en lo que se podría llamar una cultura global urbana del siglo XXI. También es cierto que Brasil aún sostiene una singularidad nacional basada, en gran parte, en la diferencia lingüística con el resto de América Latina, y la creencia en lo que se podría denominar cómo el «excepcionalísimo brasileño», que pretende diferenciar este país de sus vecinos latinoamericanos. Esta persistencia tenaz de una diferencia lingüística se enlaza también con otras características locales, como pueden ser las variaciones de infraestructura digital o las leyes y costumbres locales, y cómo estas afectan a la nueva cultura global. Se trata, entonces, de una persistencia del fenómeno de lo glocal, en el cual se mantienen ciertas prácticas culturales, lingüísticas, sociales, estéticas, etcétera, de índole local, particular y nacional, al mismo tiempo que se combinan estas con otros elementos universales, globales, e incluso culturalmente genéricos. Por poner un ejemplo de una manifestación cultural relativamente reciente, el cine hecho con teléfonos celulares (móviles) en América Latina y España está resultando una de esas prácticas que aún se aferran a lo local, en parte por tratarse de producciones de bajo coste que escapan a los circuitos transnacionales ya que su presencia y distribución es casi exclusivamente en línea. El cine hecho con teléfonos móviles, entonces, se vuelve una práctica que se caracteriza por sus posibilidades de distribución inmediata y sin barreras geográficas, pero que aún mantiene elementos de la cultura local, ya que no responde a dinámicas de mercado globales.

3. ¿Qué presencia tienen las estéticas globales hispánicas en África, Asia o Australia? ¿Qué papel juega el (post)colonialismo en ello? ¿Qué temas, motivos y herencias culturales coloniales están todavía presentes en las actuales estéticas globales hispánicas? ¿Qué papel juegan estas en la diáspora?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Hay dos formas de abordar esta pregunta. En primer lugar, si atendemos a las narrativas, el atractivo por lo oriental que se desprende de ciertos tropos de las estéticas globales hispánicas contemporáneas no deja de ser, como denunciaría Edward Said, orientalista y, por lo tanto, cruzado por la mirada y la memoria colonial de Occidente. Como ejemplo, podemos pensar en las apelaciones al manga y el anime del cineasta español Carlos Vermut o el trabajo, en principio crítico, del artista argentino Adrián Rojas Villar, sobre todo en El teatro de la desaparición (The Theatre of Disappearence, 2017), película que se presentó en la Berlinale como un complemento o una obra paralela a su exposición site-specific en el roof-garden (sic) del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Es cierto que esa orientalización ha funcionado también a la inversa, y estamos pensando en los protagonistas de Happy Together (Wong Kar-Wai, 1997), una película con más de dos décadas de existencia, bailando el tango en Buenos Aires. O incluso en películas hispanas que recogen ese viaje hacia un occidente orientalizado precisamente en su latinidad, como es el caso del personaje de Makiko, que viaja a Cádiz para perseguir el fantasma del cantaor de flamenco Camarón de la Isla en La leyenda del tiempo de Isaki Lacuesta (2006).

Por otro lado, es evidente que en los últimos tiempos se ha producido una descentralización que ha permitido el desarrollo de relaciones bilaterales entre América Latina y estos otros tres continentes. En este sentido no se puede perder de vista, por ejemplo, la labor de la cadena mexicana de exhibición Cinépolis y su desembarco con el concepto lujoso de la proyección cinematográfica en la India (donde hoy mantiene salas abiertas en 32 ciudades, y otras tantas en otras ciudades

del continente asiático). Cinépolis no solo fue un importante activo en el cambio del concepto de «ir al cine» en el país, sino que también participó de este modo en el proceso de reconfiguración de Bollywood.

Por supuesto, ahí están también los vestigios de eso que se llamó la Tricontinental y que todavía algunos reivindican. Hoy por hoy, el cine y la literatura cubanos (y otros) están empezando a revisitar y rememorar ese episodio de su historia que fue la Operación Carlota en Angola, mientras que desde el documental experimental películas como Ensayo final para utopía (Andrés Duque, 2012), Árboles (Los Hijos, 2013) o África 815 (Pilar Monsell, 2014) se explora el pasado colonial y los procesos de liberación de Mozambique, Guinea Ecuatorial o el Sáhara, cuestiones que de una manera u otra resuenan en la creciente producción documental dedicada a las migraciones y fenómenos de desplazamientos entre esos tres continentes y España y Latinoamérica.

Francisco Rodríguez Pastoriza

Esta presencia es muy minoritaria fuera de los ámbitos hispánicos. Tanto la literatura como el cine y la televisión apenas alcanzan a estar mínimamente presentes en los mercados de estos continentes, si exceptuamos aquellos países en los que España tuvo alguna presencia histórica (Filipinas en Asia y Guinea Ecuatorial en África). España tiene voluntad de mantener esta presencia a través de iniciativas de gobierno financiando cursos y promoviendo actividades culturales. Pero los observadores alertan de que cada vez es menor la presencia de la cultura española en estos países en los que, a la fuerte influencia del mercado anglosajón, se añade la de potencias como Rusia y China.

▼ (DES)ENCUENTROS

Eduardo Ledesma

Las estéticas globales hispánicas y lusófonas, sobre todo cuando se comparan con las anglófonas, han tenido una presencia menos tangible en otros lugares del globo (más allá de América Latina), aunque de forma puntual se pueden encontrar en países que habían sido colonias o territorios españoles o portugueses. Cabe mencionar el legado cultural hispano presente en Marruecos, así como la importante influencia de Marruecos en el imaginario literario y fílmico español (desde Cadalso hasta Goytisolo), amén de escritores y cineastas marroquíes ubicados o emigrados a España y a otros países europeos (por ejemplo el cineasta melillense Driss Deiback que reside en Alemania). Pero me interesa centrarme en una cultura afro-hispánica que no recibe la atención que se merece, aunque ya tiene una larga presencia en circuitos globales, resultado de los procesos de emigración y diáspora y también gracias a la difusión de sus obras en los medios digitales. Me refiero a Guinea Ecuatorial (país que se independizó de España en 1968), donde existe desde antes de la independencia una literatura con profundas raíces en las teorías y prácticas poscoloniales —se percibe en la literatura ecuatoguineana sobretodo la influencia de escritores y críticos como Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, etcétera— pero que también se nutre de influencias culturales de la península ibérica, ya que muchos de sus escritores viven exiliados en España. El referente obvio es la ya canónica novela de Donato Ndongo-Bidyogo Las tinieblas de tu memoria negra (1984), pasando por una serie de obras más actuales que utilizan también las nuevas tecnologías. Entre estas cabe destacar las participaciones en varios blogs de Juan Tomás Ávila Laurel, un prominente escritor de Guinea Ecuatorial que ahora reside en el exilio en Barcelona. En nuestra era de migraciones económicas y políticas los escritores de Guinea Ecuatorial no se han limitado al exilio en España sino que han optado por otros lugares también. Por ejemplo, Ramón Esono

Ebolé reside en Paraguay, donde se dedica a crear novelas gráficas, incluyendo su trabajo creativo en el webzine «Las locuras de Jamón y Queso», además de su página web personal y un blog sobre cultura. Para muchos de estos creadores África se mantiene presente en su estética y temática, ya que escriben, dibujan y filman en contra de los abusos de la dictadura de Obiang (en el poder desde 1979): tortura, corrupción, expoliación de recursos, etcétera. Otros aspectos de la cultura hispánica en su hibridación con la guineana se pueden ver en el blog de Casa África (institución ubicada en Madrid), «África Vive». En este sitio web se encuentran una serie de artículos en los cuales se aboga por la cultura africana situada en la diáspora, en España. Los temas continúan centrándose en las preocupaciones globales por la justicia social, el anticolonialismo y anti neoliberalismo, el exilio y el posible o imposible retorno a la patria. Se trata, entonces, de considerar cómo las estéticas globales han encontrado enclaves hispánicos afines en África, pero también cómo esos países (Guinea Ecuatorial, Marruecos) han influenciado esa misma estética hispánica mediante esos procesos de diáspora y el exilio. Cabe mencionar, aunque no forme parte de la pregunta, el auge en los últimos cincuenta años de una creciente cultura y literatura latina en los Estados Unidos, escrita tanto en español (el castellano) como en inglés, e incluso en el spanglish que se habla en zonas de contacto y en contextos de segunda y tercera generación de inmigrantes latinoamericanos y españoles. Esta producción cultural ha aumentado hasta llevar a la creación de departamentos académicos dedicados exclusivamente a su estudio (Latino Studies) en los Estados Unidos, y ha adquirido relevancia dentro de un marco político de activismo social pro-inmigración y de defensa de las identidades minoritarias en Norteamérica, factores de crucial relevancia en el actual contexto de las políticas xenófobas y racistas propulsadas por el gobierno de Donald Trump.



4. ¿En qué medida las estructuras narrativas y los géneros (fílmicos/televisivos/literarios) tradicionales siguen siendo relevantes para la composición de las estéticas hispánicas globales? ¿Resultan las tradiciones populares la base para las actuales formas de narración?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Mientras la televisión, o más bien las plataformas digitales de difusión de ficción y documental serializadas, se han convertido en el refugio de narrativas clásicas con series que apoyan su éxito en el mantenimiento de una lógica causal fuerte, es en el mundo del cine y de la literatura donde esas tradiciones se ven más cuestionadas. Y aquí no nos limitamos a la aportación de las narrativas hispánicas al medio, es decir, las telenovelas. Nos parece que es un fenómeno mucho más amplio y, desde luego, mucho más dirigido desde los tradicionales centros de producción occidentales. Tras un despliegue de marketing casi sin precedentes, una producción high concept también nueva en el medio, y la superación de una serie de tabús más o menos asentados en este. la actual oleada de popularidad de las series televisivas (incluso este adjetivo sería algo que se debería revisar) esconde, como recientemente ha denunciado Lucrecia Martel, un retorno al conservadurismo de una lógica narrativa dura y sin paliativos que, indudablemente, es síntoma y a la vez consecuencia de los tiempos en los que vivimos.

Así, el fenómeno no lo vemos como el de una recuperación de los géneros populares a través de las formas actuales de narración (televisiva). De hecho, las tradiciones populares, e incluso el pueblo, se quedan fuera de ese fenómeno. En su libro Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine (Fondo de Cultura Económica, 2015), Gonzalo Aguilar se pregunta por lo que ha pasado con el concepto de «pueblo» en el cine contemporáneo, con especial énfasis en América Latina. El teórico argentino incluso se muestra dispuesto a aceptar su concepción más frankfurtiana de masa, pero se encuentra que ambos, pueblo y masa, han desaparecido o, peor todavía, ya no sirven. Posiblemente estamos entrando en un proceso en el que «lo po-

pular» —y, desde luego, «el pueblo» — van a tener que ser redefinidos. Los llamados *millenials* y su uso de las redes sociales tendrán que formar parte de una nueva ecuación donde la idea de género también tiene que repensarse.

Beatriz Sarlo

Las ficciones producidas para la televisión de aire (es decir, de libre consumo, sin pago) desde su comienzo recogieron elementos de las narrativas populares escritas de gran circulación (novelas sentimentales, policiales y de aventuras). Esa base de consumos populares fue sólida desde la década de 1930. Creo, sin embargo, que hoy los productores de ficciones televisivas realizan el movimiento inverso: dan forma a narrativas que luego circulan de manera masiva y se convierten en el lado dinámico de la relación entre público y oferta mediática.

Francisco Rodríguez Pastoriza

Cada vez es menor la presencia de elementos tradicionales en los nuevos productos. Los géneros presentes en las estéticas culturales se nutren mayoritariamente de elementos procedentes de la actualidad y de las tensiones propias de la modernidad. En España solo las políticas de algunas comunidades autónomas (sobre todo las que tienen un idioma propio y una fuerte cultura tradicional) hacen verdaderos esfuerzos para mantener esta presencia en las estéticas culturales globales e incluso rescatar del olvido algunas tradiciones en riesgo de extinción.

Eduardo Ledesma

Como ya he mencionado previamente, los paradigmas «tradicionales» literarios y fílmicos se han visto radicalmente influenciados por la irrupción de las nuevas tecnologías. Estos han cambiado de

√ (DES)ENCUENTROS

manera drástica tanto los métodos de producción como las formas de consumo. En literatura, cobran cada vez más relevancia los formatos en línea (blogs, redes sociales, etcétera) y se escriben ya nuevos géneros como blognovelas, tuiteratura e incluso formatos más interactivos como la literatura electrónica o ciberliteratura, que incluye imagen y sonido y solo puede ser «leída» en un ordenador. Por otra parte, incluso las formas más tradicionales o canónicas —la novela, la poesía— están siendo leídas cada vez más en formato digital (eBooks, PDFs, etc.), dejando atrás ciertos aspectos materiales del libro en papel. Están cambiando las formas de lectura y de escritura, y se va borrando la línea divisoria entre escritor y lector. Los géneros tradicionales -poesía, novela, teatro, ensayo- se vuelven híbridos también, de forma que distinguir entre ellos se hace casi imposible; predomina, en todo caso, lo lúdico. Se democratiza también el acceso a la escritura, ya que cualquiera que tenga acceso a un ordenador puede crear un blog y devenir «escritor», dejando de lado problemáticas cuestiones de estilo y calidad, que dejan de ser relevantes cuando se trata de promover la autoexpresión en línea; la cultura se vuelve una práctica diaria y de todos. En este sentido la influencia de la cultura de masas y la popular se hacen sentir aún más que en los circuitos más cerrados de la alta cultura literaria. Lo mismo sucede, como ya he comentado, con la democratización de nuevos acercamientos fílmicos basados en cine hecho con teléfonos móviles, en muchos casos por cineastas principiantes, jóvenes, y amateurs. Nos hallamos, entonces, ante una explosión creativa basada en las nociones del do-it-yourself (hazlo tú mismo) en la cultura hispánica global.

5. ¿Qué clichés y estereotipos reproducen las expectativas globales de un público internacional en las actuales estéticas globales hispánicas? ¿Funcionan estos como efectivas estrategias comerciales a nivel transnacional? ¿En qué medida contribuye también a ello la presencia pública de los artistas en las actividades comerciales y de promoción cultural (premios, festivales, etcétera)?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Algunos clichés siguen siendo los mismos en los últimos 200 años. El público internacional los reconoce y se maneja bien con ellos. Por ejemplo, no es extraño escuchar en congresos académicos internacionales quejas indirectas sobre el exceso de voluntad de denuncia v de hacer cine social de cine latinoamericano. Mientras, otros foros siguen reivindicando la sexualidad y voluptuosidad de la figura de la latina como elemento diferencial, que sigue triunfando en el cine, la televisión o en YouTube (ahí, de nuevo, podemos volver a los videoclips de algunas canciones de éxito como presentaciones estereotipadas de la pasión latina). Sin embargo, también es cierto que se generan narrativas alternativas en ese nuevo espacio global que permite colocar otro tipo de lecturas sobre

dichos estereotipos. Aunque es verdad que, en algunos casos, dichas estrategias son radicalmente minoritarias, en otros, los procesos de negociación para acceder a sectores más amplios de público también se han mostrado exitosos. Por ejemplo, se le podría acusar al trabajo de la paraguaya Paz Encina de quedar relegado únicamente a los ámbitos del museo y el cine de festivales. Pero, por el contrario, la filmografía de Claudia Llosa ha mostrado cómo, en el nuevo contexto global, se puede trabajar en una alianza transnacional (las coproducciones han adquirido un papel que nunca previamente habían tenido a la hora de colocar los films en los mercados no solo de los países productores, sino en el mercado global en general), para cuestionar dichos estereotipos. Tanto Madeinusa (2005) como La teta asustada (2009) son ejemplares en ese sentido

(DES)ENCUENTROS

respecto a los pueblos originarios de América Latina y los conflictos armados de la región.

En otro orden de cosas, parece claro que incluso las iniciativas más políticamente correctas, surgidas de los festivales de cine europeos para facilitar a los realizadores latinoamericanos la producción de sus películas, activan una serie de estereotipos cuanto menos paternalistas. Una película como El escarabajo de oro (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014) ha evidenciado las tensiones que esconden dichas dinámicas de forma cómica y muy eficaz. Mientras, un cineasta como el colombiano Rubén Mendoza siempre está atento a esas cuestiones, y reivindica la deuda que su obra tiene con los trabajos de Carlos Mayolo y Luis Ospina como una forma de seguir interviniendo sobre la «pornomiseria» que rodea a buena parte de las representaciones de Latinoamérica.

En otro orden de cosas, dichos estereotipos también se activan en los recientemente creados premios cinematográficos del cine iberoamericano (Fénix y Platino), algo que hemos atendido recientemente en nuestro proyecto *Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina* (CSO2014-52750-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España con participación de fondos FEDER.

Beatriz Sarlo

La red que conecta ficciones, noticias y productos del mercado es cada vez más densa y opera con mayor eficacia. Casi no hay producto mediático que no esté marcado por las tendencias de un mercado que es cada vez más global en sus inclinaciones y sus gustos. Se producen préstamos entre publicidades y ficciones, como si formaran parte de un mismo continuum simbólico y tomaran sus rasgos de un imaginario compartido.

Francisco Rodríguez Pastoriza

En un mercado regido por los valores comerciales y los contenidos de entretenimiento, es difícil que

los productos de la cultura hispánica se impongan a los procedentes de otras culturas fuertemente apoyadas por las industrias culturales globales. Sí es fuerte la presencia de estos mismos productos de consumo, sobre todo los anglosajones, en los mercados hispánicos. La presencia de artistas y creadores en el mercado, puntualmente reducida a las campañas de promoción de sus productos sobre todo cinematográficos, es una estrategia que resulta altamente eficaz para el consumo inmediato de sus obras.

Eduardo Ledesma

Como ocurrió hace décadas con la literatura del boom latinoamericano, que encontró su fórmula «perfecta» en el ya muy manoseado realismo mágico, la producción cultural hispánica en algunos casos responde a ciertas expectativas de los públicos y mercados internacionales, expectativas que solo los formatos más nuevos y los experimentos más transgresores e innovadores logran evadir. Por ejemplo, en el campo del cine transnacional latinoamericano hemos visto una explosión de nuevos ciclos de «pornomiseria» en películas que explotan, por ejemplo en el caso de Brasil, la violencia de las favelas con fines sensacionalistas: Ciudad de Dios (Cidade de Deus, Fernando Meirelles, 2002), Tropa de élite (Tropa de Elite, José Padilha, 2007), etcétera. Lo mismo ha ocurrido en otros cines que han recurrido a las narrativas del narcotráfico (en Colombia y México) o a las que ofrecen visiones esterilizadas de los conflictos entre guerrillas y dictaduras en los años 60, como Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004) o Infancia clandestina (Benjamín Ávila, 2011). Estas películas suelen ser taquilleras a nivel internacional y están diseñadas con el propósito de satisfacer a los públicos extranjeros y a las clases medias nacionales, cayendo a menudo en la simplificación y el cliché y reduciéndolo todo a interminables secuencias de acción o a escenas excesivamente melodramáticas. A estos nefastos modelos de cine global hispánico del más bajo de-

√ (DES)ENCUENTROS

nominador común se contraponen otras películas independientes, menores en número pero más transgresoras, que rompen con esos moldes y clichés, alejándose del peligro de las coproducciones y de las mega-estrellas en sus repartos («los» Ricardo Darín, Gael García Bernal, «las» Penélope Cruz y otras celebrities del mundo hispánico). Estos otros acercamientos independientes ofrecen un cine que, como el de Carlos Reygadas o Fernando Eimbcke en México, o Víctor Gaviria en Colombia, o Lucrecia Martel en Argentina, bien se escapa de las expectativas de lo estereotípicamente «latinoamericano», hispánico o lusófono pensemos en Luz silenciosa (2007), de Reygadas, que explora una comunidad menonita aislada en el México más rural—, bien abordan temas «nacionales» con una mirada que evita los clichés (pensando en el cine de Gaviria sobre las comunas en el Medellín de los 80 y 90). Las mejores películas latinoamericanas del momento actual transgreden los clichés y los géneros, no se pueden calificar fácilmente como cine documental o de ficción. En este sentido, los directores más interesantes (Albertina Carri, Andrés di Tella, Pablo Larraín, etcétera) entroncan con la mejor tradición del cine hispánico, con clásicos como Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). Estos directores no facilitan las respuestas al espectador mediante fórmulas repetidas, no les dicen lo que deben pensar, sino que producen obras inquietantes, abiertas, problemáticas, inconclusas, sobre la experiencia del mundo hispánico o lusófono actual.

I conclusión

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY JÖRG TÜRSCHMANN

La globalización de la estética hispánica tiene muchos aspectos: la música que construye puentes internacionales; las áreas de habla hispana como espacios fronterizos de encuentro e intercambio en los Estados Unidos; los micro-mundos de los usuarios de Internet; la adopción de expresiones léxicas, sin que el tipo respectivo de castellano pierda sus características fónicas. Y otro punto es indiscutible: la homogeneización de las culturas en América Latina es el resultado de la fuerte influencia de la cultura estadounidense, que es más notable en América Latina que en España y nivela las diferencias entre las culturas de las lenguas. Existe un acuerdo general sobre la importancia de estos aspectos para una estética transnacional. No obstante, las opiniones difieren en cuanto al papel de los medios en Brasil y Portugal. Por un lado, Brasil parece tener muchas influencias en los otros países latinoamericanos. Por otro lado, se tiene la impresión de que existe una frontera nítida entre Portugal y España, y que Portugal importa la cultura española en lugar de exportar su propia cultura. También existe una diferencia en cuanto a si los países africanos de habla hispana juegan un papel en el escenario internacional: como ejemplo, la cultura viva de los medios de comunicación de Guinea Ecuatorial se menciona varias veces junto a Marruecos. Ella es alabada por su diversidad y originalidad pero también parece claro que, a pesar del apoyo español, su presencia en Europa es insignificante. Una vez más, la reputación internacional de una película, cuyo éxito depende de su tono romántico y motivos exóticos, promueve más el interés por una región y una historia olvidada. Guinea Ecuatorial ha llamado la atención del público gracias a Palmeras en la nieve (Fernando González Molina, 2015), una producción española que ha llegado a audiencias extranjeras con la ayuda de Netflix. El ejemplo de Palmeras en la nieve permite abordar la cuestión del papel de los géneros. ¿Allanan los géneros y sus motivos típicos un camino prometedor para las estéticas transnacionales hispánicas? Existe un acuerdo sorprendente sobre los elementos esenciales de la estética específica del género. Primero, los nuevos medios son responsables de democratizar la creación artística y hacerla posible para todos. El resultado es el formato electrónico del microrrelato cuya eficiencia se basa completamente en el medio en que se difunde. Esto da como resultado un segundo aspecto: la desaparición de la separación entre masa y clase, entre high and low culture. La popularización

√ (DES)ENCUENTROS

es la base inevitable de toda forma expresiva del arte y exige la aceptación como lo que es: la forma más poderosa de difundir un mensaje y crear nuevas predilecciones del público. En particular, la televisión muestra en este contexto que los medios audiovisuales proporcionan el camino que la literatura debe seguir. Si la literatura popular solía ser antes la plantilla para el cine y la televisión, hoy es al revés. La palabra sigue a la imagen.

Hay solo un paso de los motivos a los clichés. Los clichés son indudablemente el caldo de cultivo de la comercialización y la popularización. Pero también sirven como orientación para el público académico, que investiga en los festivales de cine y ferias de libros sobre nuevas representaciones artísticas de culturas extranjeras. Los cinéfilos se alejan del cine socialmente comprometido de América Latina y prefieren las visiones pintorescas de la vida campesina. Entonces, el mundo es más pacífico en las películas de Claudia Llosa que en las favelas y villas. La pregunta es si los clichés no están en juego aquí también, aunque son menos espectaculares y menos efectivos que en el caso de la «pornomiseria» o la guerra entre los carteles de la droga. Y el futuro dirá si las películas radicales de Reygadas, Alonso, Eimbcke o Gaviria son una respuesta que dura. Sus films tienen más bien un ritmo de montaje lento, que gusta a los cinéfilos hartos de los tumultos civilizatorios, favoreciendo los placeres elitistas de los bohemios. La apreciación de los cinéfilos en este caso se basa en una estética transnacional que está en primer plano y amenaza con perder el contacto con los mundos que conforman el universo diegético particular. Además, cada posición radical corre el riesgo de convertirse en un hábito y perder su espíritu crítico. Por lo tanto, es importante tener en cuenta que la publicidad se está convirtiendo en un compañero importante de la narración ficticia. No se trata solo de branding y product placement, sino de una estética que funciona bien con los nuevos medios. Cualquiera que escuche la música de las series del Quality TV y los clips promocionales encontrará

coincidencias increíbles. ¿Qué habla en contra de fortalecer la estética para que el producto publicitado se desvanezca en el fondo? Así como los científicos aceptan que su discurso científico ya no está adornado con latinismos sino con anglicismos, los críticos del cine también aprendieron hace mucho tiempo que no hay una libre elección de terminología. ¿No es que Rivette y Bergala, mencionados en la introducción, hablan de un travelling y dejan atrás su lengua materna que los franceses suelen defender como un bien cultural fundamental? Hitchcock y Hawks también han hecho famosos a los Cahiers du cinéma. Las estéticas hispánicas tendrán que enfrentar los anglicismos de la industria publicitaria y hacer de la necesidad virtud si guieren ser transnacionales a largo plazo. Los films de Iñárritu, Cuarón y del Toro han tenido éxito de esta manera, aunque la moraleja de su estética es a veces dudosamente espiritual, si no religiosa. Esta deficiencia puede deberse al hecho de que el qué se volvió banal por el cómo. Por lo tanto, es probable que las obras de escritores, directores y productoras de televisión locales tengan una relevancia moral particular, si se producen y circulan en los países de los que tratan. Todavía no hay una solución convincente para la contradicción entre la moralidad remitiendo a los problemas de la población hic et nunc y la estética transnacional. A menos que los lectores y los espectadores cambien sus gustos y prefieran films y novelas «raros» y provenientes de otros países. Se trata de un proceso que lamentablemente lleva mucho tiempo y se opone al ritmo acelerado de los nuevos mundos mediáticos. «Nadie se ahorrará nunca el tiempo que hace falta para formarse un gusto sobre el que se apuntalarán de manera perdurable sus criterios» (Bergala, 2007: 48). ■

REFERENCIAS

Bergala, A. (2007). La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella. Barcelona: Laertes.



CONFLUENCIAS ESTÉTICAS Y ACTORES GEOPOLÍTICOS EN LAS PRODUCCIONES CULTURALES HISPÁNICAS

Resumen

La existencia de corrientes estéticas compartidas entre creadores habitantes en distintas partes del planeta parece ser un hecho constatado. ¿Qué elementos las sostienen? En el ámbito hispánico, la lengua, más allá de sus variedades dialectales. resulta un elemento aglutinador. No es, sin embargo, el único. También lo son los referentes culturales compartidos, los paradigmas narrativos tradicionales y las imágenes comunes que estos generan. Ello se ve especialmente en las producciones culturales más populares, auto-apropiadas y redefinidas por el gran público lector/espectador, sea este hispanohablante o internacional. Las industrias culturales se encargan de traducir dichas producciones en mercancía audiovisual/ literaria transnacional, incorporando la subversión artística en marca alternativa de mercado, lista para el consumo de aquellos receptores que huyen de los estereotipos y buscan una supuesta originalidad narrativa.

Palabras clave

Estéticas globales; localización; fronteras geopolíticas; estereotipos culturales; cine; literatura; televisión.

Autores

Beatriz Sarlo nació en Argentina en 1942. Crítica literaria y cultural, es profesora en la Universidad de Buenos Aires y directora de la revista científica *Punto de vista*. Entre sus muchas publicaciones destacan *El imperio de los sentimientos* (Siglo XXI, 1985) y *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Seix Barral, 2004). Contacto: beatriz.sarlo@gmail.com

Eduardo Ledesma nació en Barcelona en 1972 y se trasladó a Chicago en 1984. Después de una década trabajando como ingeniero estructural se especializó como investigador docente en literatura, cine y nuevos medios. Actualmente ocupa el cargo de profesor de español y portugués en la University of Illinois at Urbana-Champaign. Entre sus publicaciones destaca el libro Radical Poetry: Aesthetics, Politics, Technology and the Ibero-American Avant-Garde (1900-2015) (SUNY, 2016). Contacto: eledes1@illinois.edu

Francisco Rodríguez Pastoriza es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1984 y 2007 trabajó como periodista de Televisión Española. Entre sus publicaciones destacan *Cultura y televisión*. *Una re-*

AESTHETIC CONFLUENCES AND GEOPOLITICAL ACTORS IN HISPANIC CULTURAL PRODUCTIONS

Abstract

Some artists coming from different world regions happen to share similar aesthetic trends. What elements underpin this claim? In the hispanophone countries, the Spanish language is undoubtely a unifying factor among filmmakers and writers, yet not the only one. So are the shared cultural referents, the traditional narrative paradigms and the common images by these narratives generated. This is especially to be seen in the popular cultural productions. The general public, both hispanic and international, appropiates these productions and, sometimes, redefines them. In turn, the cultural industries are engaged in turning these popular trends into transnational audiovisual / literary merchandise, establishing artistic subversion as an alternative market brand, ready for the consumption of those users who overturn stereotypes and seek an alleged narrative originality.

Key words

Global Aesthetics; Location; Geopolitical Borders; Cultural Stereotypes; Cinema; Literature; Television.

Authors

Beatriz Sarlo was born in Argentina in 1942. A literary and cultural critic, she is a professor at the Universidad de Buenos Aires and director of the journal Punto de vista. Her main titles include El imperio de los sentimientos (Siglo XXI, 1985), and Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina (Seix Barral, 2004). Contact: beatriz. sarlo@gmail.com

Eduardo Ledesma was born in Barcelona in 1972 and moved to Chicago in 1984. After a decade as a practicing Structural Engineer he became a scholar of literature, film and new media. He is currently Assistant Professor of Spanish and Portuguese at the University of Illinois at Urbana-Champaign. His main titles include *Radical Poetry: Aesthetics, Politics, Technology and the Ibero-American Avant-Garde* (1900-2015) (SUNY, 2016). Contact: eledes1@illinois.edu

Francisco Rodríguez Pastoriza holds a Ph.D in Information Sciences from the Universidad Complutense de Madrid. Between 1984 and 2007 he worked as a journalist for the National Spanish Television channel. His main titles include Cultura y televisión. Una relación de conflicto (Gedisa, 2003),

▼ (DES)ENCUENTROS

lación de conflicto (Gedisa, 2003) y Periodismo cultural (Síntesis, 2006). Contacto: frpastoriza@wanadoo.es

Josetxo Cerdán es doctor por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha trabajado como Profesor Titular en la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Universitat Rovira i Virgili. Actualmente es catedrático en la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus publicaciones destaca el libro Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50 (Cátedra, 2011). Contacto: cerdan@hum.uc3m.es

Miguel Fernández Labayen es doctor por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente trabaja como Profesor Titular en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Formó parte del equipo de redacción de Secuencias. Revista de Historia del Cine hasta 2014. Entre sus publicaciones destaca el libro Woody Allen: Hannah y sus hermanas (Paidós, 2005). Contacto: mflabaye@hum.uc3m.es

Júlia González de Canales, investigadora postdoctoral en la Universität Wien, es autora del libro Enrique Vila-Matas. Placer e irritación (Anthropos, 2016), así como coeditora de Metamedialidad. Los medios y la metaficción (Orbis Tertius, 2017). Sus artículos se han publicado, entre otros, en Romance Studies, Fotocinema y Studies in Spanish and Latin American Cinema. Contacto: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Jörg Türschmann. Catedrático de literatura y medios (español y francés). Director del Departamento de Lenguas Romances y del Centro para Estudios Canadienses de la Universidad de Viena. Miembro de la comisión "The North Atlantic Triangle" de la Academia de las Ciencias de Austria. Coeditor de La literatura argentina y el cine – El cine argentino y la literatura (2018), con Matthias Hausmann, Transnational Cinema in Europe (2013), con Manuel Palacio, de TV global (2011) con Birgit Wagner y con Burkhard Pohl de Miradas glocales: El cine español en el cambio de milenio (2007). Co-director del proyecto de cooperación científica (Acción Integrada) España-Austria "Las coproducciones audiovisuales en el entorno europeo: Identidades y procesos de transnacionalización cultural" (2010-2011) con la universidad Carlos III en Madrid. Co-director de los proyectos de cooperación binacional "Co-pro-

and *Periodismo cultural* (Síntesis, 2006). Contact: frpastoriza@ wanadoo.es

Josetxo Cerdán holds a Ph.D from the Universitat Autònoma de Barcelona. He has previously worked as an Associate Professor at the Universitat Autònoma de Barcelona and the Universitat Rovira i Virgili. He currently works as a Full Professor at the Universidad Carlos III de Madrid. His main titles include the book *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (Cátedra, 2011). Contact: cerdan@hum.uc3m.es

Miguel Fernández Labayen holds a Ph.D from the Universitat Autònoma de Barcelona. He currently works as an Associate Professor at the Universidad Carlos III de Madrid. He was a member of the editorial team of *Secuencias*. *Revista de Historia del Cine* until 2014. His main titles include the book Woody Allen: Hannah y sus hermanas (Paidós, 2005). Contact: mflabaye@hum.uc3m.es

Júlia González de Canales, postdoctoral researcher at the Universität Wien, is the author of the book Enrique Vila-Matas. Placer e irritación (Anthropos, 2016), as well as co-editor of Metamedialidad. Los medios y la metaficción (Orbis Tertius, 2017). Her articles have been published, among others, in Romance Studies, Fotocinema and Studies in Spanish and Latin American Cinema. Contact: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Jörg Türschmann. Professor of literature and media (Spanish and French). Director of the Department of Romance Languages and the Center for Canadian Studies at the University of Vienna. Member of the "North Atlantic Triangle" commission of the Austrian Academy of Sciences. Coeditor of La literatura argentina y el cine – El cine argentino y la literatura (2018), with Matthias Hausmann, Transnational Cinema in Europe (2013), with Manuel Palacio, of TV global (2011) with Birgit Wagner and with Burkhard Pohl of Miradas glocales: El cine español en el cambio de milenio (2007). Co-director of the scientific cooperation project (Acción Integrada) Spain-Austria "Audiovisual Co-productions in European Contexts: Identities and Processes of Cultural Transnationalization" (2010-2011) with the University Carlos III of Madrid. Co-director of the binational cooperation projects "Co-productions in Transatlantic Contexts: Spanish and Argentinian Cinema"

√ (DES)ENCUENTROS

ducciones en el contexto transatlántico: el cine español y argentino" (2013-2015) y "Adaptaciones en el contexto global: La literatura argentina y el cine transnacional – la literatura transnacional y el cine argentino" (2015-2017) con el Grupo Art-Kiné del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Contacto: joerg.tuerschmann@univie.ac.at.

Referencia de este artículo

González de Canales Carcereny, J., Türschmann, J., Cerdán, J., Fernández Labayen, M., Sarlo, B., Rodríguez Pastoriza, F., Ledesma, E. (2018). Confluencias estéticas y actores geopolíticos en las producciones culturales hispánicas. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, 000-000.

(2013-2015) and "Adaptations in Global Contexts: Argentine Literature and Transnational Cinema – Transnational Literature and Argentine Cinema" (2015-2017) with the Art-Kiné Group of the Arts Department of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires. Contact: joerg. tuerschmann@univie.ac.at.

Article reference

González de Canales Carcereny, J., Türschmann, J., Cerdán, J., Fernández Labayen, M., Sarlo, B., Rodríguez Pastoriza, F., Ledesma, E. (2018). Confluencias estéticas y actores geopolíticos en las producciones culturales hispánicas. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, 000-000.

Edita / Published by



Licencia / License



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

PUNTOS DE FUGA

A FAVOR DE UN CINE IMPURO: LA FUNCIÓN DE LA OTRA EN REBECA Y JANE EYRE

Tecla González

SALIDAS DE FÁBRICA. LECTURAS DE UNA METÁFORA FÍLMICA

José María de Luelmo Jareño

EL CINE COMO MOMIFICACIÓN DEL CAMBIO: OBJETIVIDAD Y DURACIÓN EN LA TEORÍA DE ANDRÉ BAZIN

Lourdes Esqueda Verano Efrén Cuevas Álvarez

EL FILM EXPRESIONISTA ALEMÁN EL GOLEM (1920): ESTUDIO DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE ALJOSCHA ZIMMERMANN

Anna Amorós Pons Nuria Gómez Otero

RETROFUTUROS. UNA VISIÓN DEL FUTURO EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN EUROPEO (1979-1991)

Lidia Merás

A FAVOR DE UN CINE IMPURO: LA FUNCIÓN DE LA OTRA EN REBECA Y JANE EYRE

TECLA GONZÁLEZ*

«¿Qué es una mujer? Os lo aseguro, yo no lo sé». VIRGINIA WOOLF (1992).

REBECA Y JANE EYRE COMO «PELÍCULAS IMPURAS»

Cuando, en los años 50 del siglo pasado, André Bazin escribe su calurosa defensa de «la multiplicación de las adaptaciones» al cine, elige como título de su escrito A favor de un cine impuro, puesto que, según cuenta el teórico francés, la crítica cinematográfica de su época estaba preocupada por proteger «la pureza del séptimo arte», tanto en lo que se refiere a los temas como en lo que se refiere al lenguaje (Bazin, 2001: 122). Es frente a esta posición protectora con respecto a una supuesta pureza del cine que Bazin se declara a favor de un fenómeno que no solo se ocupa de restituir «lo esencial de la letra y del espíritu» de las obras literarias —frecuentemente novelas «de tipo victoriano»— sino que también logra alcanzar, con respecto a la obra adaptada, una «fidelidad vertiginosa, gracias a un respeto que no cesa de ser creador» (2001: 118).

Valgan estas palabras de André Bazin para condensar la experiencia espectatorial que, a nuestro propio juicio subjetivo, se realiza tanto en la adaptación de Rebeca (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940) como en la adaptación de Jane Eyre (Cary Joji Fukunaga, 2011), experiencia espectatorial que, entendemos, es inseparable de la labor de «reescritura» de los discursos originales llevada a cabo conjuntamente por guionistas y cineastas (Pérez Bowie, 2010: 25). Los análisis interpretativos de las reescrituras fílmicas de Rebeca y Jane Eyre que aquí proponemos, análisis causados por nuestra propia experiencia espectatorial, participan tanto del mismo «movimiento propiamente pasional» del que partió la semiología de Roland Barthes como de su objeto «político» (1991: 137-138), y se anclan, a su vez, en la tradición estructural¹ y psicoanalítica de la teoría feminista del cine de las décadas de 1970 y 1980 (Johnston, 1976; Mitchell, 1982; Cook y Johnston, 1988; Mulvey, 1992; Pollock, 1992; Kuhn, 1991; Cowie, 1984; Doane, 1987).

Válganos asimismo el adjetivo baziniano «impuro» para perfilar en cuatro puntos los motivos de nuestro propio interés personal y político por estas dos películas.

En primer lugar, diríamos que estos dos filmes son «impuros» tanto en el sentido baziniano de que combinan magistralmente lo literario y lo cinematográfico como en el sentido de que son el resultado de una praxis cultural en la que han co-laborado creadores pertenecientes a los dos sexos. No solo los directores adaptan las novelas de dos mujeres sino que, además, la reescritura cinematográfica del discurso de las novelas está en deuda con otro tándem de mujeres. Mientras que Hitchcock adapta la novela homónima de Daphne du Maurier (1938) a partir del guion escrito por él mismo junto a su mujer, Alma Reville —no acreditada—, y su ayudante de dirección y guionista, Joan Harrison; Fukunaga adapta la novela de Charlotte Brontë (1847) a partir del guion, que consideramos particularmente brillante, de la escritora inglesa Moira Buffini.

ESTOS DOS FILMES SON «IMPUROS»
TANTO EN EL SENTIDO BAZINIANO DE
QUE COMBINAN MAGISTRALMENTE LO
LITERARIO Y LO CINEMATOGRÁFICO
COMO EN EL SENTIDO DE QUE SON EL
RESULTADO DE UNA PRAXIS CULTURAL EN
LA QUE HAN CO-LABORADO CREADORES
PERTENECIENTES A LOS DOS SEXOS

En segundo lugar, recogiendo de Bazin este adjetivo de «impuro», hemos querido subrayar el hecho de que estas películas góticas, lejos de ser castas, vienen a poner en escena problemas de la vida sexual que nos afectan e interesan especialmente a las mujeres en la actualidad. Ahora bien, si, tal y como afirman Mary Ann Doane y Tania Modleski, estas películas son «particularmente valiosas» para «los análisis feministas» (Doane,

1981: 75) ya que se pueden utilizar «para elucidar cuestiones y problemas relevantes para las mujeres» (Modleski, 1988: 3), consideramos que su valor político no reside en que las protagonistas sean retratadas como «asexuales» (Modleski, 1988: 52) o como meros «objetos pasivos» de la sexualidad masculina «vouyerista y sádica» (Modleski, 1988: 1-4; Doane, 1987: 136), sino, bien por el contrario, en que las heroínas son retratadas como mujeres sexualmente deseantes² que están además habitadas por la violencia.

En tercer lugar, el adjetivo de «impuro», aparte de servirnos para calificar a las heroínas góticas, nos permite definir a la Otra mujer, esa figura nuclear en las tramas de Rebeca y Jane Eyre, como la representación fantasmática de una «feminidad excesiva» (Doane, 1987: 137). La interpretación de la función de la Otra mujer que proponemos busca ir más allá de las lecturas feministas clásicas que, al partir de la premisa de que la heroína gótica es retratada como una joven «reprimida por la cultura patriarcal» (Mulvey, 1996: 61; Gilbert y Gubar, 1979: 344), leen que la Otra mujer es la encarnación del «doble» o «yo secreto» de la protagonista –su «hambre, rebelión y furia aprisionadas» – (Gilbert y Gubar, 1979: 344, 352; Russ, 1973: 668; Light, 1984: 18), o la encarnación de «la Madre» en lo que sería una trama edípica femenina (Modleskli, 1988: 46-47; Doane, 1987: 143; De Lauretis, 1984: 151). Para nosotras la figura de la Otra mujer se refiere, más bien, a una fantasía femenina cuya función sería velar que, en el orden simbólico, en los textos de la cultura, falta la respuesta a la pregunta «¿qué es ser una mujer?» (Lacan, 2006: 244).

Por último, recogiendo la acepción de «impuro» que da la RAE cuando viene a adjetivar al lenguaje o al estilo, diríamos que estas películas son también «impuras» porque respetan o re-crean esas «construcciones extrañas o viciosas» que son características del género gótico. Así, por ejemplo, *Rebeca* es un *flashback* encadenado a un sueño, sin que el relato intradiegético de este sueño retorne

al final para cerrar circularmente el *flashback* y el film; mientras que *Jane Eyre* es un film que arranca, de forma inusual, *in extrema res* para desplegar un tortuoso laberinto narrativo construido a partir de una serie de cuatro *flashbacks*.

ESCRITURAS Y REESCRITURAS VICIOSAS

1. Rebeca: la violencia y el final feliz heterosexual

La reescritura que realizan Hitchcock y sus guionistas de *Rebeca*, reescritura que trae a primer término el romance que narra la novelista entre Maxim y la segunda Sra. de Winter, gira en torno a dos actos interpretativos. Por un lado, el film hila sutilmente el sueño de la narradora, que inaugura ambos relatos —«Anoche soñé que volvía a Manderley»—, con el *flashback* que narra su historia pasada, quedando así eliminado el presente narrativo de la novela. Por otro lado, cineasta y guionistas no solo eliminan el presente de la novela, lo cual modifica el discurso de la misma, sino que además, al introducir una secuencia final inédita, producen un nuevo discurso que escribe el lazo entre la violencia y la pasión heterosexual.

Mientras que en la novela, entre la narración en primera persona del sueño y el flashback, la protagonista despierta en el presente, ya lejos de Manderley, «a muchos cientos de millas, en tierra extranjera» (Du Maurier, 1971: 8); en la película, el sueño inaugural se enlaza directamente con el pasado, quedando así eliminada la parte de la historia en la que Du Maurier narra el presente del matrimonio De Winter viviendo en el exilio. En este tiempo presente, Daphne du Maurier relata, a través de la voz interior de la protagonista, cómo el atormentado matrimonio se esfuerza por olvidar el pasado, el cual, sin embargo, retorna «para perseguirles como antes» (Du Maurier, 1971: 10). Es decir, que lo que nos cuenta la novelista es que, por mucho que la pareja haya puesto tierra de por medio y se haya forjado una «rutinaria» y «monótona» vida fuera de Inglaterra (Du Maurier, 1971: 11), no

obstante, la pérdida de Manderley, la vida fuera del «terruño» (Du Maurier, 1971: 338) y la «sombra» de Rebeca mortifican su existencia: «Lo noto —dice la protagonista—, porque algunas veces [Maxim] se queda de repente como perdido y ensimismado; se borra la expresión encantadora de su cara, como si una mano invisible se la hubiera robado, y en su lugar aparece una máscara, esculpida, rígida, helada, siempre bella pero sin vida» (Du Maurier, 1971: 10).

Este acto interpretativo, consistente en cortar el presente narrativo y pasar directamente desde el sueño de la protagonista al flashback —que dura el resto de la película—, tiene, al menos, dos efectos interrelacionados. En primer lugar, como las guionistas y el cineasta se desembarazan del final cronológico de la historia del matrimonio De Winter —del presente en el que la sombra de Rebeca aún pervive—, queda diluido en el film el discurso profundamente melancólico y mortuorio de la novela (Freud, 1972: 2095). En segundo lugar, esta continuidad establecida entre el sueño y el flashback permite llevar a cabo una subversión del discurso melancólico por medio de la producción de un discurso vitalista, un discurso que se apoya en la historia de una «pareja de criminales» —recordemos que no solo Maxim está «contento de haber matado a Rebeca» (Du Maurier, 1971: 368) sino que la protagonista también accede a mantener en secreto los hechos relativos al asesinato— que no solo se libran de la cárcel y/o de la muerte sino que también se liberan del fantasma de la primera esposa, del fantasma de la Otra mujer.

Mientras que, en la novela, el asesinato de Rebeca, que es compartido por la pareja —tal y como dice explícitamente la heroína: «también yo había matado a Rebeca» (Du Maurier, 1971: 351)—, no impide que su *sombra* continúe acechando al matrimonio en el presente; en el film de Hitchcock, sin embargo, no solo se produce el *asesinato*, la muerte real, de Rebeca³ sino que también se produce la segunda muerte de Rebeca, es decir, la muerte que la hace estar «completamente muerta, y no simplemente ausente» (Copjec, 1994: 134).

El hecho de que Rebeca ya no va a regresar de entre los muertos y mortificar a la pareja es puesto en escena al final del flashback/film mediante una secuencia que ha sido significativamente añadida a la historia romántica deprimente que se cuenta en la novela. Si. en la novela. los acontecimientos narrativos se cierran con una escena fúnebre en la que los De Winter contemplan juntos las señales lejanas del incendio que se ha desatado en Manderley; en la secuencia final del film, lo que se muestra es el reencuentro de la pareja protagonista delante de Manderley ardiendo, la violenta muerte de la Sra. Danvers, que es aplastada por las vigas de la mansión en llamas, así como un plano detalle final de la R -letra metonímica de la presencia espectral de Rebeca en la historia del romance— siendo devorada por el fuego.

Este ardiente final feliz, protagonizado por Maxim y por la segunda Sra. de Winter, no implica simplemente que un final feliz romántico heterosexual haya venido a sustituir el final fúnebre con el que Du Maurier cierra su novela: «Encima de nuestras cabezas el cielo estaba negro como la tinta. Pero hacia el horizonte aparecía iluminado por una viva luz roja, como salpicado de sangre. El viento salobre del mar venía lleno de cenizas...» (Du Maurier, 1971: 463). Más bien, de lo que se trata aquí, con este final hitchcockiano alternativo, es de la producción de un discurso que anuda cierta exteriorización de la violencia -la doble muerte violenta de Rebeca: la muerte real y la muerte del fantasma— con el enganche deseante a la vida (Copjec, 1994: 130) o, lo que viene a ser lo mismo, con la renovada pasión sexual entre Maxim y su ya no tan «joven» esposa, pasión sexual representada metafóricamente por el fuego.

2. Jane Eyre: la pasión heterosexual de las mujeres versus la moral sexual «cultural»

La reescritura que realizan Buffini y Fukunaga de *Jane Eyre*, con el fin de acercar este «clásico» a «una nueva generación», tal y como podemos leer en el cartel de la película, se basa también en dos actos interpretativos. Por un lado, guionista y cineasta mantienen —frente a las otras dos adaptaciones cinematográficas⁴— toda la tercera parte de la novela, que es la que narra con detalle la relación entre Jane Eyre y el párroco St. John Rivers, recuperando así el discurso «anticristiano» de la novela de Brontë (Gilbert y Gubar, 1979: 343), es decir, la crítica que hace la novelista de los representantes de la ley moral-religiosa⁵. Por otro lado, Buffini y Fukunaga introducen un violento «trastocamiento de la cronología» (Bazin, 2001: 112) por medio del cual actualizan el discurso feminista de la novela, discurso que consiste en sacar a la luz cómo «la moral sexual "cultural"», eminentemente puritana, propia del capitalismo (Weber, 2002), apunta de manera particular a reprimir la vida sexual de las mujeres (Freud, 1987: 1257-1258)6.

Jane Eyre no comienza con el principio cronológico de la historia sino que lo hace in extrema res, es decir, en el extremo de las cosas, en un punto ya próximo al final. Concretamente, la historia arranca en el momento en el que Jane huye del castillo de Thornfield y llega, medio muerta, a la casa de St. John Rivers y de sus dos hermanas. La técnica narrativa consistente en comenzar el relato in extrema res tiene al menos dos consecuencias. En primer lugar, nos anuncia que la película va a recurrir al empleo del flashback para contarnos cómo la protagonista llegó hasta este momento crucial. De hecho, la estructura del relato está organizada alrededor de cuatro flashbacks, cuya duración -hora y media- ocupa el grueso del film. En segundo lugar, el comienzo in extrema res nos coloca, en tanto que espectadores, en una posición en la que se mezclan la ignorancia y el saber. Si bien somos ignorantes con respecto a cómo la protagonista ha llegado hasta este punto melodramático -¿de qué huye la joven Jane Eyre?—, de forma simultánea sabemos que, más adelante, vamos a regresar a esta secuencia inaugural. Es decir, que como espectadores sabemos que, cuando ya estemos próximos al final del relato, la secuencia de la huida de Jane se va a repetir resolviendo la pregunta sobre los motivos de su huida.

Estos dos aspectos que caracterizan la adaptación realizada por Buffini y Fukunaga de la novela de Brontë —mantener la parte protagonizada por el personaje del párroco John Rivers y la alteración de la estructura lineal de la novela que fuerza a introducir el recurso de los *flashbacks*— no están sino relacionados. De lo que se trata es de convertir los «recuerdos» *subjetivos* de la propia Jane, presentes en la novela, en «acontecimientos simbólicamente definidos» (Lacan, 2004: 278), esto es, en fragmentos históricos referidos al aplastante peso de la ley moral-religiosa que retornan asediando el presente de Jane.

La interpretación de que los flashbacks funcionan en el relato no tanto como recuerdos subjetivos de la protagonista, sino, más bien, como fragmentos históricos que retornan en el presente desbordando a la protagonista, se sostiene a partir del hecho narrativo de que el primer y cuarto flashback, que son estructuralmente los más importantes, se desencadenan por «voces del pasado» que, literalmente, invaden el presente. Asimismo son relevantes las asociaciones, significantes y espaciales, que el film establece entre presente y pasado. Mientras que, en el primer flashback, el film subraya la asociación significante entre el párroco John Rivers y el maléfico primo de Jane, John Reed; el segundo y el tercer flashback producen una asociación espacial entre la casa de John Rivers y el dickensiano orfanato religioso de Lowood, lugar dedicado, en palabras de su director el Sr. Brocklehurst, a arrancar «de raíz la maldad» de las niñas «para que se arrepientan y sean abnegadas», siendo la maldad de Jane el hecho de que es «apasionada», tal y como le dicen tanto su odiosa tía Reed como su guerida amiga Helen Burns.

Es solo tras el largo rodeo motivado por la intrusión del pasado que retorna en el presente vía los flashbacks, que llega la secuencia de la segunda huida de Jane, secuencia que cierra una cadena de acontecimientos inmorales —el humillante hecho de que Rochester lleve a Jane hasta el altar estando casado con Bertha Mason, la pérdida de la

ESTA NUEVA TEMPORALIDAD CONDUCE A ANUDAR LA ENTRADA DE LA LEY DEL DESEO CON LA CAÍDA DE LA LEY MORAL-RELIGIOSA, ES DECIR, CON LA CAÍDA DEL IDEAL DEL SACRIFICIO, DE LA VIRTUD Y DE LA ESPIRITUALIDAD PURA DE LAS MUJERES, LO QUE VIRGINIA WOOLF LLAMÓ «EL FANTASMA» DEL «ÁNGEL DE LA CASA»

virginidad por parte de Jane⁷, así como la *ofensiva* proposición de Rochester de que vivan juntos en *pecado*— y que ya no termina con Jane llegando a la casa de los Rivers sino que termina con un abrupto corte de montaje.

Este corte de montaje, que introduce un salto estructural, marca el momento en que el relato deja de orientarse de acuerdo a una lógica circular o repetitiva (Modleski, 1987: 330) para pasar a orientarse de acuerdo a una lógica lineal y progresiva. Esta nueva temporalidad conduce a anudar la entrada de la Ley del deseo con la caída de la ley moral-religiosa, es decir, con la caída del ideal del sacrificio, de la virtud y de la espiritualidad pura de las mujeres, lo que Virginia Woolf llamó «el fantasma» del «ángel de la casa» (Woolf, 1992: 5). Tal es lo que se pone de manifiesto en la secuencia, ya próxima al final, en la que John Rivers exige que Jane se sacrifique yéndose con él a la India.

Jane: Me iré contigo a la India. [...] Solo si puedo ir libre. [...] Te quiero como hermano. Como marido, no. Mi corazón está mudo.

John Rivers: Pues yo hablaré por él. Has dicho que irás, nos casaremos, y sin duda surgirá el amor suficiente.

Jane: ¿El amor suficiente? [...] ¿Hablas de amor? Perdóname, pero la mera mención del amor es una manzana de discordia entre nosotros. [...] Deseo sinceramente ser tu amiga.

John Rivers: No puedes dar medio sacrificio. Debes darlo todo.

Jane: ¡Casarme contigo me mataría!

John Rivers: ¿Te mataría?, ¿te mataría? ¡Esas palabras no son ni femeninas ni ciertas! Sé a dónde mira y a quién se aferra tu corazón. Di su nombre, ¡dilo!, ¡¡dilo!! ¿Por qué no has matado esa pasión ilícita? Me ofende a mí y ofende a Dios.

Sale aquí a la luz del día que el sacrificio que el párroco trata de imponer a Jane no se refiere simplemente a que Jane sacrifique su vida sexual con un «matrimonio de espiritualidad», sino también, y quizás más fundamentalmente, a que sacrifique esas «palabras» que, para el representante de la moral, son ofensivas en la medida en que nombran, en que manifiestan «a gritos» (Brontë, 1999: 624), que lo que hace vivir a Jane, dado «el fuego» de «su naturaleza» (Brontë, 1999: 623), no es otra cosa que su violenta pasión carnal por un hombre, Rochester.

Esta escena en la que cae la ley moral-religiosa, ley que exige que las mujeres sacrifiquen las palabras con las que proclaman su pasión heterosexual, es fundamental porque, produciéndose tras la secuencia en la que Jane fantasea un apasionado beso con Rochester, se exterioriza en ella la violencia del deseo sexual de Jane hacia Rochester; es decir, el hecho de que Jane ha dejado de ser definitivamente una joven institutriz «sin tacha ni defecto» —como le dijo Ro-

chester—, para pasar a ser una mujer «con tacha y con defecto», esto es, un «ser humano de verdad», como le dirá un Rochester, ya ciego, en la escena final de la película que tiene lugar en el jardín del deseo.

LA OTRA MUJER COMO VELO QUE DESVELA

Es notorio que las protagonistas de *Rebeca* y *Jane Eyre* son retratadas como jovencitas para quienes la Otra mujer habita el núcleo mismo de sus pesadillas.

Esta centralidad de la Otra mujer es del todo evidente tanto en el título de *Rebeca* como en la trama, puesto que la historia de amor de la pareja protagonista es inseparable de Rebeca, es decir, que es inseparable de esa mujer fantasmática que no solo es que tenga «todas esas cosas que son tan importantes en una mujer», sino que además es «el ser más bello» que se haya visto.

En Jane Eyre el romance gótico está también ligado a la figura fantasmática de la Otra mujer. Bertha Mason, la bella esposa criolla de Rochester, es una mujer con «el pelo negro como el ébano, la piel blanca como la luna y los ojos como zafiros», que, a diferencia de Rebeca, aún vive, aunque lo hace encerrada en el ático del castillo.

Diríamos que son tres las funciones que cumple la Otra mujer.







Figuras 3 y 4

1. Si prestamos atención a lo que comparten Rebeca y Bertha, la primera función de la Otra mujer sería nombrar la fantasía o el mito de que, en algún lugar, existe «La mujer», es decir, una mujer que -se supone que- sabe qué es ser mujer (Lacan, 2011: 352). Rebeca es, por excelencia, la mujer que sabe. Por un lado, y a diferencia de la protagonista, Rebeca es la mujer que sabe ser la Sra. de Winter: ella sabe ser una gran dama, sabe vestirse y ser sofisticada, sabe llevar una gran mansión, sabe preparar las flores, sabe elegir el menú, sabe bailar, sabe navegar, sabe cazar, sabe montar a caballo, etc. Y, por otro lado, y más fundamentalmente, Rebeca es la mujer que sabe de un «goce absoluto», de un puro goce que estaría «más allá de lo humano», que estaría más allá del goce sexual (Mira, 2018), tal y como dice la Sra. Danvers a propósito de los amantes que Rebeca llevaba a la cabaña de la playa: «Ella tenía derecho a divertirse, ¿no? El amor era un juego para ella. Solo eso. Y la hacía reír, se lo aseguro. Solía sentarse en su cama y morirse de risa de todos ustedes».

Este goce absoluto, sin límites, más allá de lo humano es, míticamente, un goce que roza lo inhumano, en la medida en que se trata o bien de un goce arácnido, tal y como se pone en escena con esa profusión de telas de araña en la cabaña de la playa de Rebeca; o bien de un goce vampiresco,

tal y como se pone en escena por medio de la fantástica historia que la niña Adèle, hija francesa de Rochester, le cuenta a Jane sobre esa misteriosa mujer-vampiro que habita en el castillo: «Sophie me dijo que había una mujer que paseaba por los pasillos de esta casa de noche. [...] También puede atravesar paredes. Dicen que viene a chuparte la sangre».

Figuras 5 y 6





No en vano, tanto en *Rebeca* como en *Jane Eyre*, los protagonistas, Maxim y Rochester, se refieren a esa Otra mujer que, de forma fantasmal, habita en sus respectivas mansiones, como si fuera «el demonio».

2. Si una primera función de la Otra mujer es nombrar, hacer presente, la fantasía o el mito de un goce *femenino* absoluto, de un goce más allá de lo humano, podemos preguntarnos: ¿qué función cumple esta fantasía central en las tramas que despliegan estos films góticos?

La Otra mujer no solo aparece como un elemento fundamental en el atractivo del sexualmente experimentado marido gótico, un hombre enérgico y violentamente viril —al estilo del héroe byroniano tan apreciado por Charlotte Brontë—, sino que también, y simultáneamente, funciona como el obstáculo a la realización del escenario de amor final.

Si la Otra mujer funciona como obstáculo a la llegada del final feliz es porque, como es característico del género gótico y como gran parte del relato cinematográfico de *Rebeca* se ocupa de contarnos, las miradas apasionadas de las protagonistas, imantadas por la fantasía de que existe Otra mujer que es «poderosamente sexual» (Light, 1984: 13), acaban atrapándolas en la búsqueda de ese saber sobre el goce absoluto de la Otra mujer.

Esta mirada detectivesca de las heroínas se pone concretamente en escena vía dos cuadros en los que aparece Otra mujer y que están, precisamente, en la antesala de la habitación prohibida, que es la habitación de la Otra mujer.

Por un lado, en *Rebeca*, la protagonista, conducida por la señora Danvers, se detiene ante el cuadro de Lady Caroline de Winter — una de las antepasadas del señor De Winter— que preside el pasillo que va del ala este al ala oeste, donde está situado el dormitorio de Rebeca. Ignorante de que está repitiendo el disfraz que ya había lucido Rebeca, la protagonista copia el vestido de Lady Caroline de Winter para la fiesta en Manderley, y baja las escaleras resplandeciente y extasiada, satisfecha de la imagen aristocrática y sofisticada que, al fin, ha logrado construirse.

Por otro lado, en *Jane Eyre*, la protagonista se detiene en dos ocasiones ante este cuadro en el que vemos a Psique desnuda y tumbada en sus aposentos junto a Cupido/Eros, dios del amor y del deseo sexual. Si bien la escena recoge un momento posterior al acto sexual, un momento de relajación y regocijo, tanto el cuerpo de ella, sensual y voluptuoso, como la presencia de Cupido, cuyas flechas provocan un ardor sexual incontrolable, apuntalan el tema representado en la imagen: el goce sexual de la mujer que, después de cada satisfacción, renace rejuvenecido —como Cupido—.

Si estos cuadros capturan poderosamente las miradas de las protagonistas es en la medida en

Figuras 7 y 8





Figuras 9 y 10

que dibujan ese horizonte de satisfacción plena, ese horizonte de puro goce absoluto, goce demoníaco/divino, sobre el que las protagonistas anhelan saber, incluso más allá del hombre amado.

Empujadas por esta pasión escópica, por esta pasión de saber sobre un goce secreto del que —sospechan— la Otra sabe, las dos protagonistas cruzan la puerta de la habitación prohibida.

Figuras II y 12





Y, sin embargo, lo que descubren es que ahí, tras la puerta de la habitación prohibida, no hay ningún secreto. Con lo que las heroínas se encuentran al otro lado no es con «un aspecto» o con «la encarnación» de sí mismas (Doane, 1987: 137; Gilbert y Gubar, 1979: 362-365), ni tampoco con ningún saber sobre un goce femenino que ha sido encerrado o reprimido. Por el contrario, lo que hay tras la puerta es un abismo, un vacío, un agujero centrípeto que literalmente succiona el cuerpo viviente provocando una suerte de «muerte simbólica» en la propia protagonista.

3. Dado que la entrada en la habitación prohibida de la Otra mujer conduce a un agujero, a un abismo, a un límite real en lo que se refiere a la satisfacción de la pasión epistemológica de las protagonistas, podemos señalar que la fantasía de la Otra mujer cumpliría, en última instancia, la función de desvelar la verdad de que no hay en lo simbólico ningún saber ni sobre el goce *femenino*, ni sobre cómo, desde ese agujero, desde ese vacío, una nace, o re-nace, mujer.

Si bien al final de los relatos cinematográficos queda claro que las protagonistas han madurado, que han re-nacido diferentes, sin embargo, nunca se muestra, ni se narra, cómo se produce esa metamorfosis. De hecho, en ambos textos fílmicos, la mutación de las heroínas tiene lugar durante un salto textual, un agujero en la cadena narrativa, que, tras lo que hemos llamado la «muerte simbólica», se produce en el propio texto fílmico. Este salto en el texto se inscribe bien por medio del violento corte de montaje que cierra la secuencia de la se-

gunda huida de Jane y que coincide, estructuralmente, con la caída de Bertha Mason, que se suicida durante el incendio —elidido— del castillo de Thornfield; bien, como ocurre en *Rebeca*, por medio de una extraña elipsis temporal de una noche y un día, que ocurre entre la escena de la protagonista asomada al abismo a punto de suicidarse, empujada por las palabras de la Sra. Danvers, y la escena en la que ella corre por la playa en busca de Maxim tras la aparición del cadáver de Rebeca.

Para terminar, y retomando la idea de que uno de los tipos de «resistencia» feminista es sacar a la luz «los puntos ciegos, los agujeros» del orden cultural (Modleski, 1988: 13) y que de lo que se trataría, por lo tanto, es de estar a la altura de «la angustia» que dichos agujeros «despiertan» (Copjec, 1994: 118), nos gustaría, entonces, concluir diciendo: no hay saber en lo simbólico sobre cómo una se hace mujer. Eso es cierto. Pero, algunas veces, en algunas películas «impuras», sí que se nos cuenta que este *hacerse un ser de mujer* no es sin el vacío, no es sin atravesar esa falta *en* el saber, falta traumática de La mujer, clásicamente velada por la fantasía *femenina* de la Otra mujer. ■

NOTAS

- * Este artículo, que forma parte de un trabajo más amplio, ha sido escrito por Tecla González con Eva Parrondo.
- 1 El método estructural, propio del análisis textual, se deriva de la lingüística moderna inaugurada por la enseñanza de Ferdinand de Saussure a principios del siglo XX, halla su origen en el ensayo del folklorista ruso Vladimir Propp, Morfología del cuento maravilloso (1998), y fue objeto de desarrollo, entre otros, tanto por el psicoanalista Jacques Lacan —véase, por ejemplo, su análisis del relato de Egdar Allan Poe La carta robada (2013)— como por el semiólogo Roland Barthes.
- 2 En estas películas las protagonistas son retratadas, desde el principio, como mujeres sexualmente deseantes y lo son, al menos, de tres maneras diferentes. Primero, a través de los diálogos. Por ejemplo, la joven Jane afirma anhelar la presencia de hombres

- en su vida: «Ojalá las mujeres tuvieran acción en su vida, como los hombres [...] Nunca he hablado con hombres. Y temo que se me pase la vida de largo». Segundo, mediante sus acciones. Por ejemplo, el precipitado matrimonio de la protagonista de *Rebeca* con un «extraño». Tercero, recurriendo al montaje de las miradas entre los personajes. Contrariamente a la generalmente abrazada premisa mulveyana respecto al cine narrativo hollywoodiense (Mulvey, 1992), en estas películas abundan los planos *subjetivos* de ellas en los que los hombres *extranjeros*—el elegante actor inglés Laurence Olivier y el atractivo actor alemán-irlandés Michael Fassbender— aparecen como el objeto privilegiado de su mirada-deseo sexual.
- 3 La censura del Código Hays no permitió a director y guionistas mantener, según era su deseo, el hecho narrativo de que Maxim asesinó a Rebeca y de ahí que Robert E. Sherwood, el famoso dramaturgo que aparece antes que Joan Harrison en los créditos del film, sustituyese este asesinato por un accidente (Spoto, 2001: 187-188).
- 4 Robert Stevenson llevó a cabo una adaptación de *Jane Eyre* en 1943 protagonizada por Joan Fontaine y Orson Welles, y Franco Zefirelli volvió a llevar la novela de Brontë a la gran pantalla en 1996 con Charlotte Gainsbourg y William Hurt en los papeles principales.
- 5 De ahí que la publicación de *Jane Eyre* escandalizase e indignase a la mayor parte de la crítica literaria de la Inglaterra victoriana. La Sra. Rigby, por ejemplo, se lamenta en 1848 de que, con su tono y su pensamiento, la escritora haya «derrocado la autoridad y violado todo código divino y humano» (Gilbert y Gubar, 1979: 214).
- 6 Freud publicó este artículo en la revista *Sexual-Probleme* a petición de su directora, la feminista radical Helene Stöcker, quien, a principios del siglo XX, formó parte en la fundación de la Liga Mundial para la Reforma Sexual.
- 7 El acto sexual entre Rochester y Jane no es mostrado, y sin embargo, es designado y representado metafóricamente en la escena en la que Jane desabrocha su vestido de novia, Rochester la coge en brazos, como se coge a la novia en la noche de bodas y, tras un fundido a negro, Rochester enciende la chimenea y vemos un plano detalle del fuego.

REFERENCIAS

- Bazin, A. (2001). A favor de un cine impuro. En A. Bazin, ¿Qué es el cine? (pp. 101-127). Madrid: Rialp.
- Barthes, R. (1991). Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. En R. Barthes, El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France (pp. 111-150). Madrid: Siglo XXI.
- Brontë, C. (1999). Jane Eyre. Barcelona: Alba.
- Cook P., Johnston, C. (1988). The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh. En C. Penley (ed.), *Feminism and Film Theory* (pp. 25-35). Londres: Routledge, BFI.
- Copjec, J. (1994). Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety. En J. Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists* (pp. 117-139). Londres: The MIT Press.
- Cowie, E. (1990). Fantasia. En P. Adams y E. Cowie (eds.) (1990). The Woman in Question (pp. 149-196). Londres: Verso.
- De Lauretis, T. (1984). Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema. Londres: MacMillan.
- Doane, M. A. (1981). *Caught* and *Rebecca*: The Inscription of Femininity as Absence. *Enclitic*, 5(2), 75-89.
- (1987). The desire to desire. The woman's film of the 1940s. Londres: MacMillan.
- Du Maurier, D. (1971). *Rebeca*. Barcelona: Peguin Random House Grupo.
- Freud, S. (1972). *Duelo y melancolía*. En S. Freud, *Obras Completas*, vol. 6 (pp. 2091-2100). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1987). La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna. En S. Freud, Obras Completas, vol. 4 (pp. 1249-1261). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gilbert, S. M., Gubar, S. (1979). La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. Madrid: Cátedra.
- Johnston, C. (1976). Women's Cinema as Counter-cinema. En B. Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, vol. 1 (pp. 208-217). Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, A. (1991). Cine de mujeres. Feminismo y cine. Madrid: Cátedra.
- Lacan, J. (2004). El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Barcelona: Paidós.

- (2006). El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis. Barcelona: Paidós.
- (2011). El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De un Otro al otro. Barcelona: Paidós.
- (2013). El seminario sobre "La carta robada". En J. Lacan, Escritos 1 (pp. 23-69). Madrid: Siglo XXI.
- Light, A. (1984). 'Returning to Manderley' Romance Fiction, Female Sexuality and Class. Feminist Review, 16, 7-24.
- Mira, V. (2018). La histeria o el atolladero de la mujer. En G. Fernández de Loaysa (coord.), *Vicente Mira. Hojas volantes*. País Vasco: Pliegues (en prensa).
- Mitchell, J. (1982). Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres. Barcelona: Anagrama.
- Modleski, T. (1987). Time and Desire in the Woman's Film. En C. Gledhill (ed.), Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film (pp. 326-338). Londres: BFI.
- (1988). The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory. Londres: Methuen.
- Mulvey, L. (1992). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En M. Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (pp. 22-34). Londres: Routledge.
- (1996). Pandora's Box: Topographies of Curiosity. En L.
 Mulvey, Fetishism and Curiosity. Londres: BFI.
- Pérez Bowie, J. A. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pollock, G. (1992). What's Wrong with 'Images of Women'? En M. Merck (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (pp. 135-145). Londres: Routledge.
- Propp, V. (1998). Morfología del cuento. Madrid: Akal.
- Russ, J. (1973). Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic. *Journal of Popular Culture*, 6(4), 666-691.
- Spoto, D. (2001). Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio. Madrid: T&B Editores.
- Weber, M. (2002). La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo. Madrid: Alianza Editorial.
- Woolf, V. (1992). Professions for Women. En V. Woolf, Killing the Angel in the House. Nueva York: Penguin Group.



A FAVOR DE UN CINE IMPURO: LA FUNCIÓN DE LA OTRA EN REBECA Y JANE EYRE

Resumen

En su artículo A favor de un cine impuro, André Bazin lleva a cabo una calurosa defensa de las adaptaciones teatrales y literarias al cine. Hemos querido unirnos a esta defensa baziniana del «cine impuro» y hacerlo vía Rebeca (A. Hitchcock, 1940) y Jane Eyre (C. Fukunaga, 2011). A partir de los análisis interpretativos de ambas adaptaciones planteamos dos cuestiones. Por un lado, que ambos discursos fílmicos, al poner de relieve la imbricación gótica entre la violencia y la pasión sexual, entran en contradicción con la moral sexual «cultural» propia del capitalismo. Por otro lado, que ambos textos fílmicos, al situar la figura fantasmal de la Otra mujer como elemento central en el trayecto iniciático de sus heroínas, son espacios artísticos privilegiados para investigar la función cultural que cumple esta clásica fantasía femenina.

Palabras clave

Rebeca; Jane Eyre; adaptaciones cinematográficas; teoría feminista del cine; psicoanálisis; la Otra mujer.

Autora

Tecla González Hortigüela (Burgos, 1979) es profesora en la Universidad de Valladolid (Campus María Zambrano de Segovia) en la titulación de Publicidad y Relaciones Públicas. Sus líneas de investigación se mueven entre el análisis fílmico y el psicoanálisis. En la actualidad es también colaboradora en el Colegio de Psicoanálisis de Madrid. Contacto: teclagonzalez@gmail.com.

Referencia de este artículo

González Hortigüela, Tecla (2018). A favor de un cine impuro: la función de la Otra en Rebeca y Jane Eyre. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -156.

A DEFENSE OF IMPURE CINEMA: THE FUNCTION OF THE "OTHER WOMAN" IN REBECCA AND JANE EYRE

Abstract

In his article "Pour un cinéma impure", André Bazin offers a passionate defence of film adaptations of theatrical and literary works. It is our aim to build on Bazin's defence of an "impure cinema" through the films Rebecca (A. Hitchcock, 1940) and Jane Eyre (C. Fukunaga, 2011). By presenting an interpretative analysis of these two film adaptations, we raise two points. First of all, that the discourses of both films, by highlighting the Gothic interweaving of violence and sexual passion, come into contradiction with the "civilised" sexual morality characteristic of capitalism. And secondly, that in placing the ghostly figure of the Other Woman at the centre of the narrative trajectory of their heroines, both films are privileged artistic spaces for investigating the cultural function played by this classical female fantasy.

Key words

Rebecca; Jane Eyre; Film Adaptations; Feminist Film Theory; Psychoanalysis; The "Other Woman".

Author

Tecla González Hortigüela (b. Burgos, 1979) is a Lecturer in Advertising and Public Relations at Universidad de Valladolid (María Zambrano Campus in Segovia). Her research interests range from film analysis to psychoanalysis. She is currently also an associate of the Colegio de Psicoanálisis de Madrid. Contact: teclagonzalez@gmail.com.

Article reference

González Hortigüela, Tecla (2018). *Rebecca; Jane Eyre*; Film Adaptations; Feminist Film Theory, Psychoanalysis, The "Other Woman". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -156.

Edita / Published by



Licencia / License



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

SALIDAS DE FÁBRICA. LECTURAS DE UNA METÁFORA FÍLMICA

JOSÉ MARÍA DE LUELMO JAREÑO

Justo cuando la automatización de los procesos industriales y la deslocalización de empresas alejan de nuestro ámbito el modelo fabril caemos en la cuenta de qué poco sabemos de él. Que ese continente de esfuerzo, ruido y tedio apenas sea hoy para nosotros una abstracción debe mucho, entre otros motivos, a la inhibición del cine, a cierta renuencia que viene de lejos porque coincide con el mismísimo origen del medio: cuando en 1895 los hermanos Lumière dan en orquestar y filmar la salida de sus empleados en la fábrica de Lyon su intención es, sin duda, ejercitar con lo primero a su alcance las cualidades del cinematógrafo, ensayarlo documentalmente, pero al hacerlo como lo hacen están sancionando de forma implícita un silencio, un rechazo a mostrar un escenario y unas condiciones de trabajo que también ellos mismos, como patronos, han venido a instaurar. Siendo así, la que nace como una mera toma instrumental se hace portadora desde el primer momento de un inusitado sentido e irá cargándose semánticamente hasta llegar a constituirse en un artefacto cultural de enorme densidad, y ello por dos motivos, principalmente: por su capacidad para imantar conceptos y reflexiones de alcance sobre el cine y sobre la propia Modernidad, y por las capas de significado que cineastas de todo tipo —ficcionales, documentales, experimentales— han venido depositando sobre el film al referirlo de forma explícita o alusiva en sus obras y aumentar retroactivamente su dimensión original.

En un mediometraje realizado al calor del centenario de la toma en cuestión, Arbeiter verlassen die Fabrik [Trabajadores abandonan la fábrica] (1995), Harun Farocki recogió un buen número de esos remedos y los acompañó de una locución fuertemente orientada que subrayaba el valor retórico de la salida de fábrica a lo largo de la historia del cine, en una labor que en cierto modo recuerda a la desplegada por el filósofo alemán Hans Blumenberg en muchas de sus obras y, muy en especial, en la titulada precisamente Salidas de caverna, editada

en 1989. Considerando que la metaforología instaurada por Blumenberg bien podría haberse aplicado a ciertas metáforas genuinamente fílmicas como el plano secuencia de los Lumière y al análisis de su relojería interna, este artículo ensaya esa posibilidad al incorporar reflexiones adicionales a la propuesta de Farocki —el trabajador como actor social, las formas simbólicas de cierre, la calidad del tiempo laboral— y toma para ello en consideración no solo Arbeiter verlassen die Fabrik sino también distintas obras que escaparon a su metraje, bien por ser posteriores, bien por su peculiaridad discursiva o formal. Del empeño aleccionador de Slatan Dudow al compromiso ético y formal de Straub y Huillet, pasando por la explotación del soporte fílmico de Tscherkassky o la melancólica mirada de Torres Leiva, el patrón retórico alumbrado como sin guerer en Lyon no ha cesado de experimentar enmiendas, añadidos y retorsiones, siendo la más reciente de ellas -promover el regreso del proletariado a un marco fabril convertido justamente en caverna estupefaciente— la que pareciera marcar un fin de ciclo al confrontar la vieja metáfora con la propia realidad.

PIEZAS HUMANAS Y FRAGMENTOS FÍLMICOS

Comencemos por el principio —el de esa recurrencia y el del cine como tal—, por aquella proyección del primer filme conocido ante un selecto grupo de invitados a la sede parisina de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale. Según cuentan las crónicas de aquel día,

por medio de un kinetoscopio de su invención, el señor Louis Lumière proyectó una escena de las más curiosas: la salida del personal de los talleres a la hora del almuerzo. Esta vista animada, que muestra en pleno movimiento a toda esa gente encauzada con premura hacia la calle, produjo el efecto más sobrecogedor (Chardère, 1995: 301).

Una *curiosa* escena, se dice, que provocó más sobresalto que sorpresa y más temor que fascina-

ción. No se trataba de un tren que al entrar en plano pareciera desbordar la pantalla y disponerse a arrollar a los espectadores sino de una masa humana que, lejos de seguir el eje axial del objetivo y de la mirada, lo evitaba dispersándose obedientemente hacia los lados. Siendo así, ¿a qué cabía temer, a una acción casi idéntica a la que iban a realizar los asistentes al término de la sesión, o más bien a la condición social de sus ejecutantes? ¿Se sintieron horrorizados los burgueses parisinos a la vista de aquellos asalariados que brotaban de la pantalla como hormigas de la palma de una mano? ¿Acaso era esta primera película la primera de terror, y de terror proletario? Más allá de ocurrencias, parece evidente que el público se hallaba ante la primera manifestación técnica de un arraigado atavismo que Elias Canetti refiere en Masa y poder, todo un manual de metaforología en sí mismo:

Un fenómeno tan enigmático como universal es el de la masa que surge de repente allí donde no había nada [...] Nada se había anunciado, nada se esperaba. Y de pronto todo se llena de gente (Canetti, 2002: 5).

La oscuridad, el silencio, la incertidumbre y de repente, sin solución de continuidad, decenas de seres surgiendo como por arte de magia. Magia que será consustancial al cine en toda su existencia pero que pronto verá en el proletariado el sustrato pasivo de sus trucos más que la materia con que llevarlos a cabo, porque esa salida de la fábrica y del encuadre supondrá además una casi definitiva salida del plano narrativo. Si en la jerga audiovisual lo profílmico designa todo aquello susceptible de ser registrado en el celuloide, lo potencialmente espectacular, en sentido contrario bien podría hablarse de un componente antifílmico y encarnarlo en la figura de ese individuo cualquiera que a lo más que aspira es a constituir una masa disciplinada –quizá levantisca y vociferante, de vez en cuando— o una fuerza abstracta en los filmes de Griffith, Eisenstein o Gance, pero rara vez ese trasunto literario y escénico de persona que se ha dado en llamar personaje. No siéndolo, pronto se

hallará una palabra en cada idioma para designarlo de manera más o menos denigrante y enfatizar su función residual: figurante en castellano, extra en inglés, comparsa en italiano, Statist en alemán. Dado que se le niega una personalidad genuina nada habrá más parecido que él a un hombre sin atributos, y no en vano Jacqueline Nacache calificará de hombre mueble (2006: 92) a ese alguien que cuando no hace las veces de atrezzo en un fondo estático puede ser desplazado a discreción de uno a otro lado, obedece mansamente órdenes e instrucciones y nunca dice esta boca es mía porque nadie le concede no ya la palabra sino la facultad misma del lenguaje. «Los figurantes figuran y, por lo tanto, no actúan [...] La mayoría de las veces solo existen por su número, su masa, su indiferenciación», remacha Didi-Huberman (2014: 55). He aguí un conjunto de cuerpos dóciles en el sentido exacto que Foucault concede a la expresión -«un elemento que se puede colocar, mover, articular sobre otros» (1992: 168)—, de cosas antes que seres y entes más que sujetos que ocupan la base del escalafón laboral en la industria del cine tal y como sucede en la industria en sentido lato v en la llamada vida real, demostrando así que el cine no significa para ellos más que la réplica de un estado de las cosas y en modo alguno una realidad alternativa.

Se es trabajador fabril como se es figurante y raro será que se pase a desempeñar un papel de reparto, de ahí que fuese una auténtica victoria de clase que François Doublier llegara a operador de cámara de los Lumière poco después de aparecer en la toma en cuestión. Una toma que en realidad conoce al menos tres versiones apenas distinguibles entre sí salvo por un matiz, la vestimenta: si la primera (marzo de 1895) muestra a los obreros en crudo -ropa de faena, paños oscuros, cabeza descubierta—, en la segunda (marzo de 1896) y en la tercera (agosto de 1896) los vemos asumir el rol de interpretarse a sí mismos convenientemente endomingados, como si la fábrica fuera la iglesia y la actividad que se desarrolla en su interior un sacramento. Una impostura la de estas tomas que invita a detectar la benjaminiana «minúscula chispa de individualidad, de aquí y ahora» (Benjamin, 2007: 382) o el barthesiano punctum contenido en ellas, ya se trate de mujeres sin sombrero y hombres en mangas de camisa que rechazaron u olvidaron llevar disfraz, del paso caprichoso de quien va a la suya o entendió mal las instrucciones, o del perro –ese perro entre entusiasta y desorientado— que no recibió ninguna. En Arbeiter verlassen die Fabrik Harun Farocki se detiene asimismo en la joven que tira del vestido de una compañera de fatigas en el instante en que ambas se separan y toman direcciones opuestas y ve en este gesto un detalle fortuito, lúdico y rebelde «con el que la realidad –por volver a Benjamin– ha abrasado la imagen» (2007: 382), entendiendo aquí por imagen el reducto disciplinario de lo normal.

Mary Ann Doane ha subrayado este valor del azar en el llamado cine de los orígenes porque, «aunque la ubicación de la cámara puede calcularse con exactitud y las actividades grabadas se pueden prever o regular rigurosamente, estas películas dependen de la fascinación asociada a la capacidad de la cámara de capturar momentos», ofreciendo «al espectador la oportunidad de asistir a una incesante producción de sentido a partir de la contingencia» (2012: 270-1). No hará falta decir que esta espontaneidad se compadece mal con las aspiraciones funcionales de la industria del cine y que la progresiva consolidación de los modelos narrativos, ya genuinos, ya tomados del teatro y la literatura, traerá consigo la progresiva abolición del azar en su calidad de enemigo número uno de la razón instrumental. Casi se diría que para enfrentarse a esos modelos y recobrar el valor de lo contingente armará Farocki en su momento Arbeiter verlassen die Fabrik, pues, según relata él mismo,

durante los últimos doce meses me dediqué a registrar la mayor cantidad de variaciones posibles del tema de esta película: los empleados dejando su lugar de trabajo. Encontré ejemplos en documentales, en películas sobre la industria, en noticieros y largometrajes de ficción (Farocki, 2013: 193).

¿Cómo se las compone el realizador alemán con ese archivo que el cine, en su afán elusivo-alusivo, le entrega en propiedad visual? Pues justamente así, componiendo, tanteando combinaciones de fragmentos y enhebrándolos meticulosamente aun a sabiendas de que el resultado final es accidental v solo uno entre tantos. Si bien Farocki propició en su última etapa un procedimiento de montaje blando al situar al espectador ante dos o más pantallas por donde desplazar la mirada a voluntad, algo que acabaría relegando su expanded cinema a espacios expositivos más que a salas al uso¹, el montaje duro o lineal empleado en Arbeiter verlassen die Fabrik quizá dispense menos libertad receptiva pero posee a cambio mayor organicidad al acogerse a los zigzagueos, ritmos internos y efectos de acumulación semántica —hasta cuatro veces se inserta y parafrasea la toma lionesa— característicos de un género, el ensayo fílmico, que toma todo ello en préstamo a su equivalente literario (Blümlinger, 2009: 84; Fernández, 2014: 30). En este sentido, Adorno bien pudiera estar aludiendo a la obra de Farocki -eventual alumno suyo en los años sesenta, al parecer— cuando apunta que «el ensayo asume el impulso antisistemático en su propio proceder e introduce los conceptos sin ceremonias» (Adorno, 2003: 21) y «coordina los elementos en lugar de subordinarlos» (2003: 33), asumiendo que estos «han de exponerse de manera que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones con otro» y se origine así «un campo de fuerzas» (2003: 23). Campo de fuerzas que ha de tomarse aquí en sentido literal, por lo

EL DIRECTOR ALEMÁN ESTUDIA LOS TRASTORNOS Y HERIDAS QUE EN ESE COLECTIVO DEJA LA FÁBRICA PARA SUSTANCIAR Y JUZGAR EN AUSENCIA EL RÉGIMEN DE VIDA INSTAURADO EN SU INTERIOR demás, porque no habrá mejor definición de la propia fábrica, de ese cúmulo de energía en bruto negado a la visión —«casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas, gestos, ha escapado a la representación cinematográfica», concluye Farocki (2013: 195)—pero al cual remiten indiciariamente todas y cada una de las secuencias.

URGENCIA, ABATIMIENTO Y CIERRE

Puesto que, de acuerdo con el canon materialista, «lo que los individuos son depende de las condiciones materiales de su producción» (Marx y Engels, 1972: 20), el director alemán estudia los trastornos y heridas que en ese colectivo deja la fábrica para sustanciar y juzgar en ausencia el régimen de vida instaurado en su interior. La urgente necesidad de distanciarse del lugar, el darse a la fuga, será la primera de esas huellas. «La impresión que queda de esta primera proyección es la de gente que escapa como impulsada por una fuerza invisible», comenta el narrador acompañando la escena de los Lumière. «1977 en Emden, la factoría de Volkswagen: los trabajadores corren como si algo les alejara»; «1926 en Detroit: los trabajadores corren como si ya hubiesen perdido demasiado tiempo», prosigue la voz al compás de las escenas. Todo apunta a que se da un enorme gasto existencial ahí dentro, una hemorragia vital que mueve a salir huyendo en cuanto la jornada toca a su fin y el verdadero día da comienzo. Si del trabajador se espera una potencia de trabajo hecha efectiva bajo la forma de tal o cual esfuerzo aplicado, la sensación de gozo va de suyo ante el remanente de energía intacta, ante la vida aún no gastada; como indica el antiguo operaísta Paolo Virno, en el entramado capitalista «el cuerpo viviente deviene el sustrato de la capacidad productiva» (2003: 171), su víctima sacrificial, y por ello la mera supervivencia adquiere un tinte celebratorio tan pronto como la sala de tortura o despiece que es el centro de trabajo queda atrás.

No siempre es el caso, como evidencia la anodina existencia de las protagonistas de Obreras saliendo de la fábrica (2006), un breve film de José Luis Torres Leiva que ya desde su homenaje inicial a El desierto rojo (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964) prefigura una inmersión en la vida alienada. Del puñado de mujeres que retrata el director chileno solo puede decirse que carecen de una vida propiamente dicha y de la voluntad necesaria para urdir una alternativa a la empresa que consume sus días, de tal modo que la salida de fábrica, lejos de ser motivo de alegría, no hace sino acrecentar su desconcierto. A ellas pareciera estar refiriéndose la filósofa francesa Simone Weil -que en 1934 abandona la docencia para trabajar en la factoría Renault de Billancourt y experimentar esa vida que otros intelectuales se conformaban con imaginar – cuando observa cómo en el trabajador fabril «nada paraliza más el pensamiento que el sentimiento de inferioridad necesariamente impuesto por las ofensas cotidianas de la pobreza, de la subordinación, de la dependencia» (2010: 73). Es la de estas obreras chilotas una existencia grisácea y mineral que la escena de cierre viene a plasmar de forma conmovedora: absortas en esa playa donde reposan como cantos rodados que la corriente del progreso hubiese dejado atrás, evocan su infancia en silencio —ni una palabra es pronunciada a lo largo de todo el film, en realidad— mientras cae la tarde y se suceden las olas idénticas. A su alrededor se extiende un bajo continuo al que se entregan quietamente, sin oponer resistencia: la fábrica ha vencido en ellas.

Como puede apreciarse, aun haciendo referencia a los Lumière la propuesta de Torres Leiva se adentra poco a poco en el ámbito privado de los asalariados, acogiéndose a una tradición que tomándolos como dramatis personae pasa por Renoir o Brault y llega hasta Loach o los Dardenne, y se hace necesario que Didi-Huberman venga a recordarnos que la peripecia de quienes integran la masa laboral en su calidad de inmenso anonimato es muy diferente:



La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Auguste y Louis Lumière, 1895)

tienen rostro, un cuerpo, gestos bien característicos, pero la puesta en escena los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos [...] ¿Cómo filmarlos? ¿Cómo hacerlos aparecer como actores de la historia, y no conformarse con hacerlos pasar por indistintas sombras vivas? (Didi-Huberman, 2014: 156-7).

Respuestas no han de faltar. Antes de recurrir a la humanización del trabajador mediante la asignación de un rol protagónico dentro de un guion convencional -ya fuera en Kuhle Wampe [Vientres fríos] (1932) o en Frauenschicksale [Destinos de mujeres] (1952), también incorporada al metraje de Arbeiter verlassen die Fabrik-, el director búlgaro Slatan Dudow había dado muestras del modo en que podía filmarse éticamente al proletariado en Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt [Problemas de actualidad. Cómo habita el obrerol (1930), parte de una serie de filmes auspiciados por el líder comunista alemán Willi Münzenberg. El arranque de este documental de apenas doce minutos retoma el motivo lionés introduciendo una variación relevante, porque lo que vemos acontece -según nos advierte el intertítulo—tras el cierre de la empresa, es decir, recién ganada la condición de desempleados o náufragos sociales por parte de ese conjunto de seres. Esta información adicional reconduce la lectura de la imagen y nos sitúa en condiciones de asimilar lo que viene inmediatamente después, a

NOTICE TO SET PURSA







Arriba. Obreras saliendo de la fábrica (José Luis Torres Leiva, 2006). Abajo. Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt (Slatan Dudow, 1930)

saber, una serie de primeros planos de rostros abatidos e incapaces, salvo en un caso, de mirar a cámara. Sabedor de que «la unidad del colectivo manipulado consiste en la negación de cada individuo

singular» (Adorno y Horkheimer, 1994: 68), Dudow revierte esa práctica atestiguando atentamente y con tintes de Nueva Objetividad los rasgos de cada cual y la penosa peripecia que acumulan y expresan, aunque de poco iba a servirle en una República de Weimar en pleno proceso de descomposición: si humanizar la masa y dotarla de rostros individualizados era una estrategia diametralmente opuesta a la que triunfaría apenas tres años después, el valor absoluto concedido a la actividad laboral acabaría también basculando hacia el lado metafísico, perverso y decididamente atroz del *Arbeit macht frei*.

Tan pronto como adquiere el trabajo ese valor sobrehumano la fábrica redobla su simbolismo v con ella lo hace también su acotación física, el muro. que no solo la aísla de la intemperie sino que fija y separa, como en una institución penitenciaria o militar, los distintos ámbitos de lo legal. «El muro señala al respecto Olivier Razac— es la inscripción espacial de la ley» (2015: 156), ya sea la que prescribe las condiciones de trabajo intramuros, ya la que rige de puertas afuera. La fábrica representa así un estado de excepción puro porque funciona simultáneamente como inclusión excluyente —estableciendo sus propias regulaciones y desatendiendo las demás— y exclusión incluyente -perfilando en el instante de suspenderlos aquellos derechos que extramuros se daban por sentado (Agamben, 2004: 12)—. La propia Arbeiter verlassen die Fabrik revela esas dos vertientes mediante una elocuente batería de secuencias: si por un lado el derecho de libre expresión y manifestación se restringe al espacio urbano y las consignas sindicales han de salvar los muros mediante megafonía, tal y como sucede en la referida secuencia de la factoría Volkswagen y en la primera de El desierto rojo, por otro la acción policial respeta el marco fabril y la labor coercitiva y represora se desarrolla exclusivamente más allá de sus puertas, como evidencian de forma cómica la caprichosa detención de Charlot en Tiempos modernos (Modern Times, Charles Chaplin, 1936) y trágica el ametrallamiento indiscriminado de huelguistas en Intolerancia (Intolerance, David W. Griffith, 1916).

LA PUERTA DE LA FÁBRICA ES, MÁS QUE UN LUGAR, UNA VÍA DE TRÁNSITO Y COMUNICACIÓN, LA MEMBRANA DONDE UNA REALIDAD CEDE EL PASO A OTRA O MÁS BIEN SE DISFRAZA ARTERAMENTE DE SU CONTRARIA SIN DEJAR DE SER LA MISMA

Aun siendo el muro un elemento simbólico de primer orden, la puerta posee un valor metafórico aún más acusado gracias a una elasticidad semántica también mayor. «El portón –anota Farocki al respecto— constituye el límite entre la esfera resguardada de producción y el espacio público y es el sitio ideal para transformar la lucha económica en una lucha política» (2013: 198). Reunirse, parlamentar, articular la lucha obrera y, llegado el caso, entablar negociación y dar por concluida la protesta son acciones adecuadas a ese extraño limbo situado entre uno y otro mundo, pero sucede que la puerta de la fábrica es, más que un lugar, una vía de tránsito y comunicación, la membrana donde una realidad cede el paso a otra o más bien se disfraza arteramente de su contraria sin dejar de ser la misma. Este sentido es el que despliega una secuencia que no podía faltar en Arbeiter verlassen die Fabrik, la del cambio de turno en Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927), y aunque en opinión de Siegfried Kracauer «todo ilustra la tendencia de Lang hacia la ornamentación pomposa» en este film situado en algún punto «entre Wagner y Krupp» donde las masas certifican su reificación al servir únicamente para «componer diseños decorativos» (1961: 179), lo cierto es que el tratamiento geométrico e indiferenciado de los grupos humanos —el que abandona la fábrica y el que viene a reemplazarlo— refuerza esa sensación de indistinción entre el antes y el después de la jornada que abatía a las obreras de Torres Leiva, entre el ya no y el todavía no de un trabajador que ha perdido toda noción temporal.



Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt (Slatan Dudow, 1930)

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

Trop tôt, trop tard [Demasiado pronto, demasiado tarde] (1981) es justamente el título de un film donde Jean-Marie Straub y Danièle Huillet continúan retorciendo la escena de los Lumière con su extraordinaria capacidad para sostenerle la mirada a la realidad. El escenario es aguí la fachada de una fábrica egipcia; surgidos de las puertas del edificio y de los márgenes del encuadre, decenas de trabajadores desfilan ante la cámara o se detienen a conversar entre ellos sin prisa por llegar a parte alguna porque ya se está fuera y ese afuera es el lugar de la auténtica convivencia social, como se dijo con anterioridad. La decena larga de minutos que Straub y Huillet conceden a esa diástole fabril viene a añadir calma a la calma, pero hay más: la voz de fondo, que lee extractos del libro Luchas sociales en Egipto, 1945-1970, informa de las colectivizaciones llevadas a cabo durante las revueltas habidas en el país en los años cincuenta, de modo que la fábrica sería propiedad de los trabajadores −o bien el plano estaría evocando el momento en el que lo fue— y al no imperar en su interior un régimen de explotación al uso nada habría de lo que huir a la carrera. Aunque el título del film alude al

viejo axioma según el cual la masa obrera siempre actúa a deshora y por ello no acaba de encontrar su sitio en la Historia (Hurch, 1982), los individuos que vemos en pantalla serían en cierto modo dueños de su tiempo y habrían dejado atrás de una vez por todas el clima opresivo que caracteriza el trabajo industrial, ese temor y esa premura que Simone Weil, a falta de cámaras —cámaras que cuando se decidan a entrar a la fábrica lo harán para supervisar insidiosamente la tarea y contribuir al daño—, refiere de primera mano a finales de los años treinta:

No debo descuidarme: apuntar un minuto de retraso representa trabajar una hora sin cobrar. [...] Me siento desfallecer de fatiga y desaliento. ¿Qué hora es? Aún faltan dos horas para salir. ¿Cómo podré resistir? [...] Una pieza. Otra pieza. ¿Hago ya suficientes? Deprisa. He echado a perder una pieza. Cuidado. Ojo, pierdo el ritmo. Debo ir más rápido. Rápido, más rápido... (Weil, 2010: 116-7).

Si el aumento de la velocidad de giro de un mecanismo acentúa la impresión óptica de su estatismo, otro tanto le sucede al trabajador: cuanto mayor es la celeridad física que alcanza mayor es la sensación que tiene de habitar un instante detenido, y justamente esa enajenación del tiempo agu-

Trop tôt, trop tard (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1981)



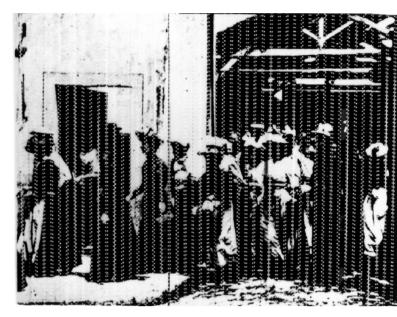
diza la conciencia de su propia alienación. En este sentido, siendo significativo que la toma lionesa empleara como actores a seres que venían de vivir esa experiencia aún lo es más que la prolongasen fuera del horario laboral, porque seguían actuando al dictado de sus patrones, se veían obligados a repetir la toma al menos tres veces, y evidenciaban con ello la recurrencia vital y la indistinción entre tiempo laboral y tiempo personal que el homo faber, en su condición de bestia de carga laboral, habita maquinalmente. Precisamente ese mecanicismo y ese carácter abstracto del semper idem se hacen imagen en una de las obras más insólitas del cineasta austriaco Peter Tscherkassky, Motion Picture (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon) [Imagen en movimiento (La salida de la fábrica Lumière en Lyon)] (1984), un ejercicio de cine sin cámara que a simple vista no narra nada pero posee en realidad una duración y un contenido muy determinados, tal y como detalla el propio realizador:

Me dirigí al cuarto oscuro y monté [...] cincuenta tiras de película virgen de 16mm. en una pared, de tal manera que una superficie de 50 x 80 cm. quedaba completamente cubierta. Proyecté entonces sobre esa superficie un fotograma del primer film, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, de los hermanos Auguste y Louis Lumière. Las tiras expuestas fueron reveladas, dispuestas sobre la mesa de luz de manera que pudiera verse el fotograma original de los Lumière y editadas posteriormente de forma conjunta, de izquierda a derecha. El resultado fue una película de 16 mm. de tres minutos que mostraba los elementos de luz y oscuridad de la imagen original desprovistos de cualquier contenido figurativo (Tscherkassky, 2005: 133).

Tscherkassky se confiesa influido por la teoría semiótica de Umberto Eco y por su idea de que las partículas que constituyen la emulsión fílmica semejan fonemas que solo hallan sentido mediante su mutua asociación, de ahí que esas porciones insignificantes de sales de plata se equiparen a los propios trabajadores desde el momento en que solo una súbita iluminación y un proceso de des-

velamiento permite hacerlos visibles y otorgarles un sentido, siquiera difuso. La insospechada carga retórica del film va todavía más allá: si la producción en cadena que atestigua Weil encuentra una analogía directa en la cinta transportadora de imágenes que es el dispositivo cinematográfico, con su característica cadencia y sus narcóticos efectos, *Motion Picture* enfatiza esa analogía al incorporar al encuadre el dentado del soporte fílmico, promover el despiece de la imagen, y convertirla en un carrusel de abstracciones —tácticas recurrentes en la estética ontológica de Tscherkassky— que dinamitan cualquier pauta diegética y causan una impresión alienante en el espectador.

Se demuestra así, una vez más, que la categorización de este cine como experimental recubre más las carencias hermenéuticas en el plano receptivo que las formales en el de la expresión, y esta apreciación no resultaría aquí oportuna de no ser porque determina una parábola fascinante, la de la marginación de ese cine al mismísimo contexto fabril. No a una fábrica al uso, por supuesto, sino a esos lugares destinados a la alta cultura que las fábricas han acabado siendo: fundaciones, centros de arte, espacios expositivos, museos. El propio emplazamiento de Lyon ha sucumbido recientemente a esta tendencia, de modo que «los obreros y obreras que salieron de la fábrica en 1895 han sido hoy capturadas de nuevo en la pantalla de la sala de cine del mismo espacio», anota Hito Steyerl, «saliendo de la fábrica solo para volver a emerger como un espectáculo dentro de ella» (2016: 70) y celebrar así su consolidación burguesa. Es únicamente en esos espacios donde parece haber sitio para Farocki, como quedó dicho, pero también para un Tscherkassky o un Torres Leiva, cineastas que de un modo u otro han venido reflexionando en torno a la fábrica y han acabado por poner el pie en ella gracias a su inclusión en muestras de arte contemporáneo o a los ciclos que se les ha dedicado ahí dentro. De poco ha de servir este ingreso, en cualquier caso, porque el espectador medio soporta mal las condiciones de exhibición -salas inhóspitas con bancadas mona-



Motion Picture (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon) (Peter Tscherkassky, 1984)

cales, reproducción cíclica y sonido intruso, cuando no baterías de monitores con auriculares dispuestos a modo de locutorio— y las sutilezas intelectuales de esas obras y sigue tan renuente como siempre ha sido al trabajo que reclama su visionado, o más si cabe, dados los nuevos modelos, soportes y hábitos de consumo visual. Ciertamente, cuando se asiste a la salida de esas fábricas de ocio inducido se tiene la impresión de que tampoco hay mucha intención de regresar a ellas y de que, al mismo tiempo que lo hacen las puertas, la parábola de los Lumière —y, con ella, la cinematografía tal y como lo entendíamos— se cierra sobre sí misma.

CONCLUSIONES

Si en palabras de Hans Blumenberg lo más relevante para toda *metaforología* es determinar «qué "carencia" lógica es esa para la que la metáfora hace de sustitutivo» (2004: 44), qué dificultad viene a resolver, poco habrá más aplicable al caso de una figura sobrevenida que si cuajó en su momento y ha adoptado múltiples formas a lo largo del tiempo es por referir *in absentia* una espinosa realidad. Aunque a estas alturas no faltan inten-

tos de representar ese contexto fabril inicialmente elidido y darle forma visual, lo cierto es que el cine se ha deleitado revoloteando alrededor de aquel interdicto y su aleteo le ha llevado a ensayar formas de nombrar el vacío y de reflexionar sobre él con los medios que lo caracterizan. El registro y montaje de huellas – Farocki y sus referentes –, el enmudecimiento inducido - Dudow, Torres Leiva—, la dilatación hiperbólica del tiempo detenido -Straub y Huillet- o la explotación de la maguinaria fílmica –Tscherkassky– se cuentan entre los procedimientos retóricos más sugerentes que el cine ha producido al hilo de aquella propuesta primigenia; queda ver qué recursos movilizará a partir de ahora, cuando a la omisión del contenido se añada la desaparición del propio continente fabril. ■

NOTAS

1 Arbeiter verlassen die Fabrik conoció una versión multicanal con motivo de la exposición Cinema like never before, celebrada en 2006 en la Generali Foundation de Viena, y con ese mismo formato ha sido exhibida en alguna muestra posterior. En aquella primera versión, la instalación Workers Leaving the Factory in Eleven Decades mostraba la recurrencia del motivo dentro de la historia del cine mediante doce secuencias emitidas cíclicamente a través de doce monitores y permitía al espectador establecer de forma abierta sus eventuales constantes y variaciones (Rebhandl, 2009).

REFERENCIAS

- Adorno, Th. (2003). Notas sobre literatura. Obra completa, vol. XI (1943-1968). Madrid: Akal.
- Adorno, Th., Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. *Fragmentos filosóficos* (1944). Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2004). Estado de excepción. Homo sacer II, 1 (2003). Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2007). *Obras. Libro II, vol.* 1 (1911-1933). Madrid: Abada.

- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología* (1997). Madrid: Trotta.
- (2004). Salidas de caverna (1989). Madrid: Antonio Machado.
- Blümlinger, Ch. (2009). De l'utilité des inconvénients de la boucle pour le montage. En C. Ponbriand. (ed.). *Harun Farocki*, *Rodney Graham* (pp. 77-87). París: Jeu de Paume.
- Canetti, E. (2002). *Masa y poder. Obras completas I* (1960). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Chardère, B. (1995). Le Roman des Lumière: le cinema sur le vif. París: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figu*rantes (2012). Buenos Aires: Manantial.
- Doane, M. A. (2012). La emergencia del tiempo cinemático. La modernidad, la contingencia y el archivo (2002). Murcia: CENDEAC.
- Farocki, H. (2013). Desconfiar de las imágenes (1980-2011). Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández, D. (2014). Harun Farocki. La imagen que falta o el punto crítico de las imágenes. En D. Fernández (ed.). Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes (pp. 27-42). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Foucault, M. (1992). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión (1975). Madrid: Siglo XXI.
- Hediger, V., Vonderau, P. (eds.) (2009). Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hurch, H. (1982). *Trop tôt, trop tard*. Entrevista con Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. *Falter. Wiener Programmschrift*, 1. Recuperado de: http://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_trop_hurch.php
- Kracauer, S. (1961). De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán (1947). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marx, K., Engels, F. (1972). La ideología alemana (1846). Barcelona: Grijalbo.
- Nacache, J. (2006). El actor de cine (2003). Barcelona: Paidós. Razac, O. (2015). Historia política del alambre de espino (2009). Barcelona: Minúscula.
- Rebhandl, B. (2009). Enemy at the Gate. Harun Farocki's Work on the Industrial Disputes of Film History. En

- A. Ehmann, K. Eshun (eds.). *Against What? Against Whom?* (pp. 122-127). Londres: Koenig/Raven Row.
- Steyerl, H. (2016). Los condenados de la pantalla (2012). Buenos Aires: Caja Negra.
- Tscherkassky, P. (2005). Epilog, Prolog. Autobiografische Notate entlang einer Filmographie. En A. Horwath, M. Loebenstein (eds.). *Peter Tscherkassky* (pp. 101-160). Viena: SYNEMA.
- Virno, P. (2003). El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico (1999). Buenos Aires: Paidós.
- Weil, S. (2010). *La condición obrera* (1934-1942). Buenos Aires: El cuenco de plata.

SALIDAS DE FÁBRICA. LECTURAS DE UNA METÁFORA FÍLMICA

Resumen

Dada su sencillez y su intención puramente demostrativa, no puede dejar de sorprender que la primera película mostrada en público, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895), haya dado pie a una recurrencia fílmica que corre paralela a cierta renuencia del cine con respecto a la vida fabril. A las muestras de ese peculiar endogénero que el realizador alemán Harun Farocki recopilase y articulase en 1995, el artículo añade otras que quedaron al margen o aparecieron más tarde y que al ampliar el rango semántico del motivo permiten entender mejor las causas de esa recurrencia. La filmación de la masa laboral, la excepcionalidad del espacio de trabajo o la calidad del tiempo industrial son algunas de las cuestiones que este estudio extrae de todo ese corpus y desarrolla desde una perspectiva afín a la metaforología.

Palabras clave

Lumière; Farocki; Torres Leiva; Dudow; Straub-Huillet; Tscherkassky; fábrica; trabajo; tiempo.

Autor

José María de Luelmo Jareño (Bilbao, 1971) es profesor titular en la Universitat Politècnica de València, España. Sus investigaciones sobre la estética de la Modernidad o las relaciones entre texto e imagen han aparecido en publicaciones culturales como *Archipiélago*, *Pasajes*, *Lápiz* y *Lars* y en revistas científicas de España, México, Chile, Colombia y Brasil. Su labor creativa en el campo de la imagen ha fructificado en una veintena de exposiciones individuales y más de un centenar de carácter colectivo. Contacto: jolueja@pin.upv.es.

Referencia de este artículo

De Luelmo Jareño, José María (2018). Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora fílmica. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -168.

WAYS OUT OF THE FACTORY: READINGS OF A FILMIC METAPHOR

Abstract

Given its simplicity and its purely demonstrative intention, it is surprising that the first film ever shown in public, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895), has given rise to a recurring motif in cinema that runs parallel to a certain reluctance on the part of the medium to represent factory life. In addition to the samples of this particular endogenre compiled and assembled by the German director Harun Farocki in 1995, this article presents others that were left out of Farocki's compilation or that appeared later and which, through their extension of the semantic range of the motif, allow a better understanding of the reasons for its recurrent use. The filming of the working masses, the exceptional nature of the work space and the qualities of industrial time are some of the questions that this study draws from this corpus and develops from a perspective related to metaphorology.

Key words

Lumière; Farocki; Torres Leiva; Dudow; Straub-Huillet; Tscherkassky; Factory; Work; Time.

Author

José María de Luelmo Jareño (b. Bilbao, 1971) is a senior lecturer at the Universitat Politècnica de València, Spain. His research on the aesthetics of Modernity and the relations between text and image have been published in cultural publications such as *Archipiélago*, *Pasajes*, *Lápiz* and *Lars* and in scientific journals in Spain, Mexico, Chile, Colombia and Brazil. His creative work in the field of the image has been shown at twenty individual exhibitions and more than a hundred collective exhibits. Contact: jolueja@pin.upv.es.

Article reference

De Luelmo Jareño, José María (2018). Ways Out of the Factory: Readings of a Filmic Metaphor. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -168.

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL CINE COMO MOMIFICACIÓN DEL CAMBIO: OBJETIVIDAD Y DURACIÓN EN LA TEORÍA DE ANDRÉ BAZIN*

LOURDES ESQUEDA VERANO FERÉN CUEVAS ÁLVAREZ

INTRODUCCIÓN

Tras asistir a una de las primeras proyecciones de los Lumière en la feria de Nijni-Novgorod, Máximo Gorki describía con cierto desencanto al nuevo invento como una suerte de sombra de lo real y sombra de movimiento. Más adelante, esa primera extrañeza que produjo la aparición de la imagen en movimiento se tornaría en entusiasmo en el contexto de las teorías del cine que abogaron por su defensa como arte de la realidad. Un arte que, debido a su esencial objetividad, nos devuelve el mundo en su devenir espacio-temporal, en su duración. En los años cuarenta y cincuenta, uno de los principales representantes de este acercamiento, André Bazin, indagará en este fenómeno, particularmente en «Ontología de la imagen fotográfica» (en adelante, «Ontologie»), sentando las premisas para comprender el cine como un arte realista. Más de medio siglo después de que André Bazin propusiera su innovadora comprensión del cine, sus escritos y su pensamiento siguen provocando un fecundo debate en el mundo académico y cinéfilo. Una conversación que ha adquirido un nuevo protagonismo con la llegada de la era digital y la creciente preocupación sobre el estatuto de la imagen. El digital no ha cambiado, sin embargo, la intensa apelación al espectador que sigue produciendo el cine. Es aquí en donde las propuestas de Bazin adquieren toda su actualidad, en su reivindicación de la «esencial objetividad» de la imagen fotográfica y de la singularidad del cine para «momificar el cambio». Objetividad y duración se presentan, pues, como rasgos cardinales de una comprensión realista del cine que continúa reclamando nuestra atención.

El presente artículo busca abordar estas cuestiones en tres etapas, siguiendo el pensamiento de André Bazin y las posteriores elaboraciones que han aportado teóricos contemporáneos a partir de la obra baziniana. En primer lugar, analizaremos el proceso automático mediante el cual se genera la

imagen fotográfica, que apunta a la centralidad del sujeto en la recepción del mismo. A continuación, vincularemos este proceso con el modo en que la imagen de registro propicia una credibilidad especial en lo representado. Y, finalmente, detallaremos la especificidad del cine respecto de la fotografía fija: su dimensión temporal —su duración— y el modo en que esta actúa en el espectador.

I. LA OBJETIVIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LA SUBJETIVIDAD DE LA PERCEPCIÓN

«Lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas».¹

(BERGER, 1972: 8)

La premisa subvacente a todo el corpus crítico-teórico de André Bazin puede resumirse en que lo distintivo de la «imagen de registro»² con relación a la pintura «reside en su esencial objetividad» (Bazin, 1966: 18). La objetividad depende de la automaticidad mecánica o, mejor, la génesis de la fotografía es objetiva en tanto que es mecánica. La cámara, a diferencia del pincel, no crea una imagen subjetiva, sino que su mecanismo impresiona en un carrete o celuloide la luz que se refleja sobre los objetos y que nos permite percibir su forma y color. Es posible identificar esta idea de fondo del teórico francés con la manera en que Marcel L'Herbier describe el cinematógrafo, como «une machine à imprimer la vie» (L'Herbier, 1918: 7): una máquina que imprime la vida.

Sería un error comprender la objetividad baziniana en el sentido de «imparcialidad» o «inmediatez» (en el sentido de no mediación). Al respecto, Bazin precisa que en la producción de una imagen fotográfica «la personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; [que] por muy potente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor» (Bazin, 1966: 18). El pintor crea la imagen, el fotógrafo

la registra. De modo que el cine (de registro) no es la realidad, pero su materia prima está irremediablemente unida a esta. Al hablar de objetividad, Bazin tiene en mente el dispositivo que capta la imagen del mundo cuando dice que «por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto» (Bazin, 1966: 18). La cámara opera de forma automática. Este rasgo de las artes de registro es fundamental en la teoría de André Bazin, porque el vínculo entre el mundo y su imagen registrada marca una tendencia estética de corte realista.

Sin embargo, la objetividad fotográfica no puede comprenderse in vacuum ni desde un enfoque exclusivamente materialista. La objetividad, tal y como la comprende Bazin, resulta relevante para el realismo cinematográfico por la pretensión de verdad (truth claim) que acompaña a este tipo de imágenes. Cabe precisar, no obstante, que este concepto de «pretensión de verdad» no ha sido asumido de modo pacífico por todos los autores. Martin Seel lo considera algo específico de las artes de registro (cfr. Seel, 2008: 157), mientras que, para Tom Gunning (2004: 41), la pretensión de verdad no sería una propiedad inherente a la fotografía, sino un poder que le confiere el sujeto al contemplarla y que se sostiene sobre dos pilares fundamentales: la indexicalidad y la semejanza. En este trabajo se utiliza el término en la acepción de Seel. Si se analiza con atención el pensamiento de Bazin, se observa que, al contrario de lo que afirma Gunning, la pretensión de verdad no nace de la semejanza entre realidad y representación, sino de la objetividad en la producción de la imagen. Gracias a su base fotográfica, Bazin se aventura a proponer que es imposible disociar entre cine y realismo. En «El mito del cine total», Bazin habla sobre el camino recorrido por los precursores del cine, quienes actúan como profetas: Muybridge, Marey, Lumière, Plateau, Niepce (Bazin, 1966: 22-24). Todos ellos esperan y anuncian, según Bazin, el realismo integral, «una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la



André Bazin

hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo» (Bazin, 1966: 25). En el cine, espacio y tiempo aparecen de tal modo que, durante su recepción, las imágenes reclaman la credibilidad del sujeto, cuyas facultades internas reconocen las imágenes proyectadas como evidencia del mundo.

El mencionado proceso de recepción guarda sus propias complejidades, pues la ontología de la imagen fotográfica también incluye otras cualidades, como la semejanza, que en el marco de este trabajo solo se aborda tangencialmente para llevar a cabo un estudio en profundidad sobre el modo en que la objetividad actúa en el cine y para el espectador. Por ello, es necesario tener en mente que, a diferencia de lo concluido por Jonathan Friday (2005) en su artículo sobre la ontología baziniana, para Bazin la semejanza ocupa un segundo plano, porque esta es resultante, a su vez, del proceso mecánico u objetivo del registro. Sin embargo, Friday acierta al señalar que Bazin parece menospreciar la semejanza cuando menciona la irrelevancia de que la imagen se encuentre enfocada o bien definida, pues el teórico se centra en el efecto psicológico de las imágenes fotográficas en virtud de su producción automática y no de su parecido respecto al modelo (Friday, 2005: 348). En este aspecto, la teoría de Bazin se asemeja a la propuesta de C. S. Peirce, quien explica que la fotografía (en cuanto índice) produce una inmediata llamada psicológica al individuo: «Psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales» (Peirce, 1994). Es decir, los datos sensibles que percibimos en una fotografía se presentan ante el sujeto de un modo similar a aquellos que percibimos en la realidad porque *sabemos* que esas imágenes no han sido creadas, sino registradas.

Estas observaciones deberían servir ya para una primera manifestación del papel central del espectador en la teoría de Bazin. La propuesta realista baziniana no debe entenderse como una teoría de «lo real», expresado «en una nueva materia», mediante la acción de «una máquina». Una visión así deja paradójicamente de lado que el realismo de Bazin está orientado a la subjetividad, un aspecto que el teórico francés destaca al ahondar en la ontología de la imagen fotográfica:

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obliga-

dos a creer en la existencia del objeto representado (Bazin, 1966: 18).

La credibilidad a la que alude el teórico presenta sus propias complejidades, en parte por el riesgo de confundir el sentido mecánico-genético de la imagen (su objetividad) y la aserción subjetiva que reclama (credibilidad). Como se verá a continuación, se trata de un proceso que sigue generando lecturas muy diversas en la academia.

2. CREDIBILIDAD Y REALISMO

«El "paisaje" es resultado del encuentro hombre-naturaleza, mediado por la "mirada humana"»

(RÍOS VICENTE, 2008: 353).

El realismo cinematográfico se consigue de un modo análogo a la aparición del paisaje. Según Jesús Ríos Vicente (2008: 353), es fruto de la mirada humana. Sin ella, la naturaleza no va más allá de su fisicalidad, ni la imagen de su aparecer. Philip Rosen (2001: 3-41) aborda esta cuestión en *Change Mummified*, donde achaca la malinterpretación de la teoría realista de Bazin a que algunos académicos, al abordar el estudio de la ontología baziniana en «Ontologie» y «El mito del cine total», centran su lectura en los aspectos técnicos de la fotografía³, absolutizando la materialidad y la tecnología en la teoría de Bazin, como si esos rasgos fueran los que definen *en exclusiva* la teoría realista del crítico francés:

La base ontológica que Bazin estableció en estos ensayos ha sido leída algunas veces con demasiada rapidez, como una especie de finalidad tecnológica, donde el mundo objetivo (materialidad) sería directamente capturado por la lente (objetivo) del aparato fotográfico/cinematográfico para la subjetividad (humana) (Rosen, 2001: 9).

Pero, para Bazin, la objetividad y causalidad fotográficas no implican *per se* ninguna superioridad realista ante otro tipo de representaciones, sino que más bien se encaminan y facilitan la cre-

dibilidad por parte del sujeto. El sujeto *cree* en la existencia del objeto representado porque *sabe* que la existencia de una imagen fotográfica depende de que *ese* objeto se haya posado realmente ante la cámara.

En esta línea, Rosen propone leer la teoría de Bazin desde una perspectiva fenomenológica, de tal modo que se centre en primer lugar en el sujeto que percibe las imágenes, en lugar de poner primero a las imágenes, que por sí mismas no determinan nada. Rosen (2011: 11) afirma que «el proceso por el cual la subjetividad humana se aproxima a lo objetivo constituye la base de la posición de Bazin»⁴. Así se evitará, además, caer en el idealismo o en el esencialismo con el que se le ha identificado muchas veces. Como se ha mencionado más arriba, para Bazin, el origen objetivo del cine implica principalmente dos rasgos para el sujeto, que son los que determinan su credibilidad: que la fotografía es una imagen sobre la que no pesa ni «la hipoteca de la libertad de interpretación del artista» ni tampoco «la irreversibilidad del tiempo» (Bazin, 1966: 25).

Respecto al primer rasgo, queda claro que Bazin habla de cómo o con qué criterio el sujeto lee la imagen fotográfica. No se trata de imágenes subjetivas — creadas, dibujadas —, sino de imágenes objetivas – registradas, capturadas y proyectadas – de las que que el espectador, al hacerlas suyas, reconoce su realismo en virtud de que sabe sobre su origen automático. Respecto al segundo rasgo, la irreversibilidad del tiempo, solo cabe decir, asimismo, que el sujeto sabe que hay un salto temporal entre el momento de producción de la imagen y su proyección. Y, más importante aún, que la imagen registrada quedará «para siempre» inmortalizada: a diferencia de lo que ocurre con las cosas y personas en la realidad, esa imagen ha sido «sustraída» del cauce temporal natural y no va a corromperse, sino que puede guardarse y repetirse tantas veces como se desee.

Philip Rosen acepta estos dos rasgos de la imagen fotográfica como ciertos, pero los entiende

como *gaps* (brechas o saltos) que el sujeto ha de suplir/cubrir para que pueda hablarse de realismo: El primer *gap* partiría de la base de considerar

la imagen fotográfica como referencialidad a la realidad. Rosen piensa que, debido a que la fotografía es referencial, existe una brecha entre realidad y representación. Algo que las distancia, concretamente una distancia que nunca se puede borrar, porque la realidad y su imagen fotográfica son ontológicamente distintas una de la otra. Posteriormente. Rosen relaciona este gap o brecha con el complejo de la momia. Y explica que este surge de la obsesión por la semejanza, una obsesión —o deseo irracional que nunca llegará a cumplirse. Pues lo que se salva en la fotografía no es el ser, sino tan solo su apariencia. Aquí es cuando Rosen incluye metodológicamente al sujeto. Según él, el sujeto junta ambos factores —la imagen como referencial, como asíntota de la realidad, y su carácter momificador del cambio- dentro de sí y aporta un tercer factor que designa con el término belief⁵. Creer es una actividad humana que describe una actitud del sujeto respecto de ese objeto: «La especial atracción para el sujeto recae en la pre-existencia de objetos concretos, una pre-existencia ofrecida por su preservación por vía de la indexicalidad» (Rosen, 2001: 23-24).

Si el primer gap señala una distancia ontológica entre la realidad y su representación,
el segundo gap se encuentra en la dimensión
temporal. Rosen retoma la idea baziniana de
la fotografía como huella porque su origen
—y la realidad que representa— se encuentra siempre en un tiempo pasado: «La credibilidad referencial de la indexicalidad asume
algo ausente de cualquier percepción inmediata: un diferente cuándo respecto al tiempo
del espectador» (Rosen, 2001: 20). Y destaca
de nuevo la centralidad del sujeto cuando dice
que, «dado que este cuándo distinto no puede
ser inmediatamente presente, debe ser "relle-

nado", "inferido", "provisto" por el sujeto» (Rosen, 2001: 21).

Pero estos dos gaps descritos por Rosen no se ajustan del todo a la intención baziniana, pues el punto de partida del autor estadounidense no valora suficientemente el carácter dual de la imagen fotográfica. Al negar la identidad ontológica entre imagen fotográfica e imagen del mundo, Rosen comprende la fotografía como una referencialidad que genera necesariamente esas distancias, brechas o gaps en su lectura de Bazin. Pero el teórico francés no considera la fotografía solo como una referencialidad que tiene la peculiaridad de ser causal y objetiva. La ontología de la imagen fotográfica, tal y como la comprende Bazin, es dual. Para designar las dos dimensiones que componen la naturaleza de la fotografía, se propone en este trabajo utilizar los términos «imagen-objeto» e «imagen-del-mundo».

LA ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, TAL Y COMO LA COMPRENDE BAZIN, ES DUAL. PARA DESIGNAR LAS DOS DIMENSIONES QUE COMPONEN LA NATURALEZA DE LA FOTOGRAFÍA, SE PROPONE EN ESTE TRABAJO UTILIZAR LOS TÉRMINOS «IMAGEN-OBJETO» E «IMAGEN-DEL-MUNDO»

Bazin no emplea exactamente estos dos términos, pero sí suele distinguir entre estos dos modos de concebir la fotografía y las demás imágenes. Así, mientras la imagen-objeto refiere a la materialidad fotográfica en cuanto a representación (soporte + imagen), la imagen-del-mundo remite a aquella realidad re-presentada en la fotografía. Al señalar la primera mencionaríamos «la fotografía de Pedro», mientras que al hablar de la segunda diríamos «este es Pedro». La imagen-objeto es, por tanto, aquella que alude a algo distinto de

LA RELACIÓN ENTRE LA BASE MATERIAL Y EL USO DEL LENGUAJE NO ES DE TOTAL ARBITRARIEDAD, COMO OCURRE EN EL RESTO DE ARTES PLÁSTICAS, SINO QUE LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS PREDISPONEN AL CINE HACIA UN CIERTO USO DE DICHAS IMÁGENES QUE, POR SU CONCRECIÓN, ESTÁN ANCLADAS EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

sí misma. Esta dimensión de la imagen es la que Bazin llama «apariencia» y, al igual que ocurre en otros objetos referenciales, la fotografía así entendida es relativa a algo distinto de sí. En cambio, la imagen-del-mundo es la dimensión esencial y particular de la fotografía y del cine. Esta dimensión es la que distingue a la fotografía de la pintura. Y es definitiva para otorgar un realismo esencial a la imagen fotográfica. La imagen-del-mundo es la referencialidad propia de la fotografía respecto a su génesis. Desde la perspectiva baziniana, la imagen fotográfica es una imagen natural, como la apariencia de los objetos y seres físicos. El crítico francés diría que la fotografía es el objeto mismo, pero liberado de sus contingencias temporales⁶. La imagen-del-mundo no remite a una realidad distinta, sino que es la realidad misma; en el sentido de que no solo representa, sino que re-presenta los objetos de la realidad sensible. Por eso, Bazin la llama huella de luz (sin distinguirla de las huellas de luz que presenciamos en la vida cotidiana), es decir, la considera como una re-concreción de una realidad específica⁷. Podría decirse, por tanto, que la fotografía remite a lo real de forma tal que ella misma es lo más cercano a un concepto mental: su semejanza consiste en la posibilidad de re-dirigir la percepción del espectador a las cosas mismas. La apariencia de determinado objeto x es la misma en dos manifestaciones, la fotográfica y la real. Por eso las imágenes fotográficas no solo aluden a un referente, sino que, en virtud de su génesis automática, son el referente. Los demás signos e imágenes, en cambio, solo aluden a la existencia de algo distinto de sí, sin lograr ser testimonio de esa realidad originaria. Una huella puede permitirnos inferir, quizá, la altura de un caminante y una herida en el rostro puede dejar entrever un daño físico en el pasado de una persona, pero solo la imagen fotográfica permite percibir un objeto real sin necesidad de contar con su existencia presente.

En este punto, es necesario recordar que Bazin propuso centrar la atención en la imagen fotográfica como punto de partida y no como meta a la hora de explicar el realismo cinematográfico. Por tanto, el realismo cinematográfico no consiste exclusivamente en la relación que la fotografía establece con el mundo. La centralidad de la ontología en la teoría baziniana apunta, más bien, a diferenciar entre la materia prima del cine y el cine como arte. Ya que esta materia prima, a diferencia de lo que ocurre en las demás artes, no es creada, sino registrada, nos devuelve la propia imagen del mundo. Así, la relación entre la base material y el uso del lenguaje no es de total arbitrariedad, como ocurre en el resto de artes plásticas, sino que las imágenes fotográficas predisponen al cine hacia un cierto uso de dichas imágenes, que, por su concreción, están ancladas en el tiempo y en el espacio.

Sobre este modo de comprender la imagen fotográfica, podría objetársele al teórico que una diferencia de soporte de una imagen es ya una diferencia ontológica. Sin embargo, también se podría argumentar que él mismo matizó que la fotografía sustrae esa apariencia registrada del cauce temporal, reinsertándola de nuevo en un tiempo real, inmortalizando esa imagen. La momificación es un proceso de la imagen y no del soporte.

Podría decirse que, para Bazin, la fotografía no es fotografía de algo, sino un algo pasado inmortalizado en fotografía. Por eso, tras explicar por qué la referencialidad de la que habla Rosen no da cuenta del todo de lo que Bazin quería decir, es posible, sin embargo, rescatar cierto as-

pecto del segundo gap que menciona Rosen para explicar la relación entre el cambio de temporalidad y el sujeto que percibe la fotografía. Porque, efectivamente, la fotografía presentifica algo que está en el pasado y es el sujeto quien, al conocer el modo en que se produce la imagen fotográfica, lo reconoce. Sin embargo, también cabe hacer una precisión a este argumento: el papel que desempeña el sujeto respecto a la temporalidad de la fotografía en relación con la realidad pasada no consiste en rellenar, inferir y proveer —como lo entiende Rosen—, sino simplemente en reconocer que se trata de una imagen pasada, de una visión sin cuerpo.

Lee Carruthers (2011: 14) ahonda en esta cuestión temporal cuando explica que, «a partir de su base fotográfica, el cine "crea el pasado" cuando captura un instante temporal que, sin embargo, es experimentado en un "ahora" como una sucesión de imágenes desarrollándose en tiempo presente». Carruthers explica el modo en que la identidad ontológica de dos momentos temporales distantes se hace efectiva gracias a la representificación del pasado. Según Carruthers, la fotografía no es una referencialidad, pues no (solo) remite a un tiempo pasado sino que además nos lo re-presenta, lo actualiza. Carruthers también considera al sujeto como indispensable para comprender el realismo baziniano. Sin embargo, propone acertadamente una comprensión de su importancia que enfatiza la experiencia del sujeto ante una realidad determinada, a la que accede mediante el cine, y no los aspectos más materiales del tiempo y del espacio cinematográfico8. La materialidad espacial de la imagen sirve como punto de partida, pero esta no agota aquello a lo que Bazin apuntó como la posibilidad de una tendencia estética realista. Es necesario dar un paso más, hacia el concepto de duración, donde confluyen la objetividad fotográfica, la temporalidad cinematográfica y el sujeto, para comprender por qué el realismo es indisociable del cine en la teoría de Bazin.

3. DEL MOVIMIENTO A LA DURACIÓN

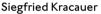
«Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en constante movimiento, manteniendo siempre las cosas dentro de un círculo alrededor de ella, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos».9

(BERGER, 1972: 9)

Si bien en «Ontologie» Bazin se centra sobre todo en la descripción de la ontología de la imagen fotográfica, hay dos momentos en que hace referencia directa al cine, cuando sugiere que este hereda de la fotografía todas sus propiedades, y cuando alude a la dimensión temporal que incorpora la imagen en movimiento. El teórico describe este aspecto temporal en términos de duración: «el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. [...] Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio» (Bazin, 1966: 19).

Se trata de un aspecto que también desarrolló Siegfried Kracauer, teórico contemporáneo a Bazin, que, sin embargo, no llegó a conocer sus escritos. Tanto para Bazin como para Kracauer la objetividad espacial (fotografía) y la objetividad temporal (cine) cuentan con las mismas propiedades básicas. Sobre ellas, el cine añade lo propio del registro automático de la realidad en el tiempo: el flujo de la vida (Kracauer, 1989: 102-105). Si bien ambos autores parten de una premisa similar cuando defienden que el realismo de las artes de registro (fotografía y cine) se deduce de la especificidad del medio, sus teorías enfatizan aspectos distintos. Kracauer parte de un planteamiento materialista -«funcional», como diría Francesco Casetti (1994: 47)—, mientras que Bazin lo hace desde uno de corte fenomenológico. La diferencia básica entre ambos radica en que el primero enfatiza la realidad física en sí, mientras que esta constituye para Bazin solo un punto de acceso privilegiado a la significación esencial del mundo. Estas diferencias también dan lugar a dos lecturas

distintas sobre la dimensión temporal del cine. Kracauer comprende la temporalidad cinematográfica en términos materiales, como movimiento; Bazin, desde una postura personalista, lo comprende como duración¹⁰. El cine, para Bazin, no constituye un conjunto de imágenes animadas que se suceden unas a otras, creando la ilusión de movimiento o flujo, sino que captura la duración de los hechos: el cine momifica el cambio. La diferencia entre ambas lecturas reside en que, mientras el primero destaca su funcionamiento (la animación de una imagen real), el segundo se muestra más interesado en la experiencia subjetiva del mismo, en el sentido de su aprehensión y las consecuencias que dicha aprehensión tendrá en el sujeto. La restitución del tiempo es importante para Bazin porque, además de traer al presente un fragmento de un movimiento registrado en el pasado, la cámara de cine nos representifica unas acciones y hechos integrales, una duración. La duración cinematográfica es una experiencia visual

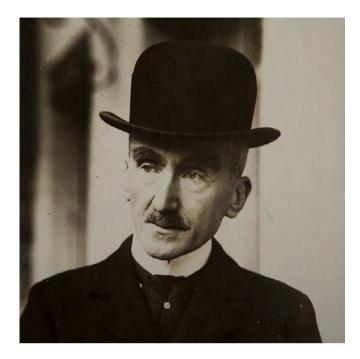




de la realidad que ocurre cuando nuestros ojos presencian un determinado acontecimiento, a pesar de que este acontecimiento haya sido registrado por la cámara en un tiempo pasado. Esta duración se torna vívida y actual pues tiene lugar en el tiempo presente de la proyección.

Atendiendo a esta doble temporalidad, la momificación del cambio es una paradoja, una aparente contradicción; porque, a la par que la cámara congela la realidad para inmortalizarla, sustrayéndola del cauce temporal real, al registrar el movimiento, recompone una secuencia visual. Esto posibilita re-visitar el pasado y detener la corrupción inherente al flujo temporal: el devenir o la duración que el cine había sustraído del cauce temporal, reincorporándolo ahora a un «tiempo» que no es el suyo original. Y, paradójicamente, esa temporalidad se reinstaura dentro del cine para repetirse una y otra vez durante las proyecciones. Así, el fragmento de tiempo que había sido rescatado de la corrupción temporal, queda condenado a corromperse una y otra vez ad infinitum.

Esa actualización del tiempo que produce el cine es algo más que la mera sucesión. El mismo término que emplea Bazin está elegido en función de la particular acción interna del sujeto: duración (dureé), en referencia directa a Henri Bergson, para quien la duración se define precisamente como un elemento subjetivo esencial al conocimiento y no desde una perspectiva materialista y mesurable (cfr. Bilsker, 2002). Así, Bazin se posiciona epistemológicamente como un realista, antipositivista y a la vez convencido de que el cine es un medio privilegiado de acceso a la realidad. En la época en que Bazin escribió su teoría, hablar de flujo o duración implicaba hablar de la realidad en su totalidad, porque Bergson adscribió este carácter a la existencia misma. En efecto, según Bergson, la realidad no es inmóvil, sino que se encuentra en cambio constante: «El cuerpo está cambiando de forma en cualquier momento; o más bien, no hay forma, ya que la forma es inmóvil y la realidad es movimiento. Lo



Henri Bergson

real es el cambio continuo de la forma: la forma es sólo una visión instantánea de una transición» (Bergson, 1964: 328). No obstante, Bergson rechazó el cine como un medio para restituir la duración. De hecho, acudió a metáforas cinematográficas para explicar la imposibilidad del ser humano para conocer la verdadera duración de las cosas, a la cual solo se accede, según él, mediante la intuición (cfr. Bergson, 1964: 331-332)¹¹.

Mientras para Bergson la ilusión de movimiento generada por la percepción y el cine aleja al sujeto de aprehender el flujo de la realidad, para Bazin, sin embargo, tanto la percepción como el cine son medios idóneos para registrar ese flujo o duración de la realidad. La paradójica expresión «momificación del cambio» (o «fijación del flujo») encontrará su herramienta de representación ideal en el plano secuencia y, más especialmente, en la imagen-hecho baziniana. La preferencia de Bazin por este tipo de herramientas de representación cinematográfica encuentra su origen en la ontología de la imagen y en el lugar que desempeña el sujeto dentro de la apreciación o, mejor dicho, del reconocimiento del realismo de las

imágenes de registro que, en el cine, nos permite un acceso a lo esencial mediante lo concreto y a la duración mediante la ilusión de movimiento.

CONCLUSIONES

Para comprender el realismo cinematográfico por el que abogó André Bazin es necesario entender la objetividad fotográfica en términos de «producción automática» de la imagen de registro. Esta cualidad genética de la imagen, al ser reconocida por el sujeto como tal, produce una credibilidad en lo representado que supera los límites de otras representaciones plásticas. El realismo de la imagen fotográfica no se circunscribe a la semejanza, sino que remite a la realidad, como evidencia de la misma. De este modo, a través de la imagen de registro se accede, según Bazin, a las cosas mismas, mediante su propia manifestación.

La vertiente genética de la fotografía es heredada por el cine, que permite, además, una suerte de objetividad temporal: la momificación del cambio. Ahora bien, el énfasis de Bazin no reside en la mera materialidad del medio, sino en su recepción subjetiva. Lo que Bazin destaca al respecto es su duración. Una duración que solo puede ser experimentada por un ser que posee una noción del paso del tiempo. Puede concluirse que, detrás de determinadas preferencias estilísticas que potencian el realismo de un film, se encuentra tanto la génesis objetiva de la imagen de registro como el sujeto que reconoce, en la sucesión de fotogramas, una experiencia del flujo del mundo. El cine, así visto, no es un cúmulo de técnicas más o menos convencionales, sino una ventana de acceso a la realidad de los seres y de las cosas. Como diría Bazin, un modo de acceder a lo concreto y esencial del mundo, en su propia duración.

NOTAS

* Una primera versión de este artículo se encuentra en la tesis doctoral inédita *El cine como acceso al mundo:*

- Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin (Esqueda Verano, 2016).
- 1 El texto original dice así: «The way we see things is affected by what we know or what we believe».
- 2 Se emplea aquí el término «imagen de registro» (y más adelante «cine de registro»), como opuesto al cine de animación, cuyas imágenes son dibujadas manualmente o por ordenador.
- 3 Rosen se refiere a Colin MacCabe y a Jean-Louis Comolli. En su primera recepción de Bazin en los años 70, MacCabe consideraba que para Bazin la fotografía es de una transparencia tal que propicia una conexión directa entre la realidad y conocimiento de la realidad. Para Rosen, MacCabe aborda el realismo de Bazin suprimiendo toda participación del sujeto, haciendo imposible la identificación en el realismo. Recientemente, MacCabe ha rectificado esta visión en *Opening Bazin* (Joubert-Laurencin y Andrew, 2010: 66). Por otro lado, Comolli también criticó fuertemente a Bazin, tachándolo de idealista. Sin embargo, Comolli sí acertó a destacar la centralidad del sujeto en la teoría baziniana (Rosen, 2001: 9-10).
- 4 También para Peirce, que caracterizó el signo indexical, el conocimiento del sujeto es central. Así puede verse cuando explica que «el índice es un signo que perdería las características que lo convierten en signo si se removiera su objeto» (Pietarinen y Bellucci, 2016: 153). Si aplicamos esta premisa peirceana a la imagen fotográfica, deducimos que, al remover al referente de la imagen (por ejemplo, un rostro), la imagen fotográfica cobra una autonomía respecto de lo representado. Es tan solo cuando el sujeto reconoce esa imagen como una impresión de un rostro real, cuando adquiere su referencialidad automática y, con ella, su realismo.
- 5 El término *belief* con relación a la teoría baziniana ha sido desarrollado por Rosen a lo largo de los años. Su germen aparece en «Image of History, History of Image: Subject and Ontology in Bazin» (1987) y, posteriormente, en *Change Mummified* (2001). Sin embargo, es en su contribución para *Opening Bazin*, «Belief in Bazin», donde Rosen lo aborda en exclusiva. Allí, Rosen distingue entre *belief* (*croyance*, «creencia», en español) y *faith* (*foi*, «fe», en español). El segundo alu-

- diría al ámbito religioso y el primero al epistemológico (Joubert-Laurencin y Andrew, 2010: 107).
- 6 Este punto requeriría de un tratamiento en profundidad que excede los límites del artículo. Sirva como un primer paso la lectura de Daniel Morgan (2006), en la que explica el proceso de transferencia de la realidad a la representación y que puede aclarar algunas inquietudes al respecto.
- 7 Esta distinción baziniana entre fotografía como objeto (soporte + imagen) y la imagen fotográfica (exclusivamente la imagen) remite a la comprensión de Jean-Paul Sartre en *L'imaginaire*, que influyó en Bazin durante toda su carrera como crítico y, muy especialmente, en la redacción de «Ontologie».
- 8 En su artículo, Carruthers ofrece primero una panorámica sobre cómo se ha abordado la subjetividad con relación al realismo desde un punto de vista más bien material en autores como Rosen, Doane y Mulvey (Carruthers, 2011: 17-22). Y, posteriormente, desarrolla su propia lectura de la experiencia del sujeto en la teoría baziniana de la mano de Deleuze (Carruthers, 2011: 23-29). Puede encontrarse un estudio más completo sobre la diferencia entre la postura de Rosen y la de Deleuze o Carruthers en Esqueda Verano y Cuevas Álvarez (2012).
- 9 El texto original dice así: «We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are».
- 10 A pesar de sus diferencias, sorprende comprobar cómo Kracauer y Bazin, partiendo desde perspectivas distintas, tienden a coincidir en algunos de los rasgos más característicos de las películas que reseñan. Estas similitudes son fácilmente comprobables en las lecturas comparadas de las reseñas de ambos a *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) (Bazin, 1947a; Kracauer, Rawson y Von Moltke, 2012); *Paisà* (Bazin, 1947b; Kracauer, Rawson y Von Moltke, 2012); o, incluso, *Dumbo* (Bazin, 1947c; Kracauer, Rawson y Von Moltke, 2012). Estas características se deben, precisamente, a la ontología de la imagen fotográfica que hereda muchas de sus propiedades al cine.

11 Será Gilles Deleuze quien acabe poniendo en diálogo a Bergson y el cine, y quien sintetice finalmente a Bergson y Bazin a propósito de la imagen-tiempo en su libro sobre *La imagen-tiempo*. *Estudios sobre cine 2* (1987).

REFERENCIAS

- Bazin, A. (1947a, febrero). La technique de Citizen Kane. *Les Temps modernes*, 17, 943-949.
- (1947b). Paisà de Rossellini. D.O.C. éducation populaire, 2-3.
- (1947c, 16 de septiembre). Au festival de Cannes Un grand film français: Les Maudits Le meilleur Walt Disney: Dumbo. Le parisien libéré, 932.
- (1966). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- Berger, J. (2016). Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bergson, H. (1964). Creative Evolution. Londres: Macmillan.
- Bilsker, R. (2002). *On Bergson*. Belmont: Wadsworth/Thomson Learning.
- Carruthers, L. (2011, primavera). M. Bazin et le temps: Reclaiming the *timeliness* of cinematic time. *Screen*, *52*(1), 13-29. https://doi.org/10.1093/screen/hjq053
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1987). La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós.
- Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2012, noviembre). Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin. *Área Abierta*, 12(3), 1-12. Recuperado de http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/40557
- Esqueda Verano, L. (2016). El cine como acceso al mundo: Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Friday, J. (2005). André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(4), 339-350. http://dx.doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00216.x
- Gunning, T. (2004, septiembre). What's the Point of an Index? or, Faking Photographs. *Nordicom Review*, 25(1-2), 39-49. Recuperado de http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/157_039-050.pdf

- Joubert-Laurencin, H., Andrew, D. (ed.) (2010). Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife. Nueva York: Oxford University Press.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S., Rawson, K., Von Moltke, J. (2012). Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture. Berkeley: University of California Press.
- L'Herbier, M. (1918). Hermès et le silence. *Le Film*, 29, 7-12. Morgan, D. (2006). Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. *Critical Inquiry*, 32, 443-481. doi: https://doi.org/10.1086/505375
- Peirce, C. S. (1994). The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge: Belknap Press.
- Pietarinen, A.-V., Bellucci, F. (2016). H. Paul Grice's Lecture Notes on Charles S. Peirce's Theory of Signs. International Review of Pragmatics, 8(1), 82-129. doi: https://doi.org/10.1163/18773109-00701006
- Ríos Vicente, J. (2008). Tierra y paisaje: la mirada humana. En M. Agís, C. Baliñas y J. Ríos (coords.), *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente* (pp. 349-386). A Coruña: Servicio de Publicaciones Universidade da Coruña
- Rosen, P. (1987, invierno). Image of History, History of Image: Subject and Ontology in Bazin. *Wide Angle*, 9(4), 7-34.
- (2001). Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory.
 Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Seel, M. (2008). Realism and Anti-Realism in Film Theory. *Critical Horizons*, 9(2), 157-175. https://doi.org/10.1558/crit.v9i2.157



EL CINE COMO MOMIFICACIÓN DEL CAMBIO: OBJETIVIDAD Y DURACIÓN EN LA TEORÍA DE ANDRÉ BAZIN

Resumen

Este artículo estudia la objetividad y la duración como rasgos cardinales de la comprensión realista del cine defendida por André Bazin. Con este fin, contrastamos las propuestas bazinianas con teóricos contemporáneos como Gunning, Rosen o Carruthers. Se observa así que la «esencial objetividad» de la imagen fotográfica, que Bazin vincula a su «génesis automática» o mecánica, reclama una posición central del sujeto, quien reconoce las imágenes proyectadas como evidencia del mundo. El cine añade la duración, la «momificación del cambio», que Bazin entiende en sentido bergsoniano. De este modo, el cine sustrae la realidad de su cauce temporal, detiene la corrupción inherente al flujo temporal, y lo incorpora a un tiempo —el de la proyección— que no es el suyo original y que se puede revisitar ad infinitum.

Palabras clave

Teoría del cine; realismo; imagen fotográfica; objetividad; duración; credibilidad; André Bazin.

Autores

Lourdes Esqueda Verano (México, 1985) es profesora de History of Cinema y Visual Culture en la Universidad de Navarra. Doctora en Comunicación por su investigación titulada El cine como acceso al mundo. Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin (2016) (Premio extraordinario). Su investigación se ha centrado en la teoría y estética cinematográfica desde una perspectiva realista, tema sobre el que ha publicado artículos en revistas como Fotocinema o Área abierta. Contacto: lesqueda@unav.es.

Efrén Cuevas Álvarez (Oviedo, 1966) es profesor titular en la Universidad de Navarra. Entre sus publicaciones destaca el libro *Elia Kazan* (2000), la co-edición de *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner* (2002) y *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee* (2008) y la edición de *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (2010). Su investigación se ha centrado en tres áreas: narratología fílmica, documental autobiográfico y realismo y representación en cine. Contacto: ecuevas@unav.es.

Referencia de este artículo

Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2018). El cine como momificación del cambio: objetividad y duración en la teoría de André Bazin. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -180.

CINEMA AS CHANGE MUMMIFIED: OBJECTIVITY AND DURATION IN ANDRÉ BAZIN'S THEORY

Abstract

This article focuses on objectivity and duration as main features of the realistic understanding of cinema defended by André Bazin. In so doing, it establishes a dialogue between Bazin's ideas and those of contemporary theorists such as Gunning, Rosen and Carruthers. It is thus observed that the "essential objectivity" of the photographic image, which Bazin associates with its "automatic" or mechanical origins, demands a central position for the subject, who recognises the images projected as evidence of the world. Cinema adds duration, the "mummification of change", which Bazin understands in a *Bergsonian* sense. Cinema thus snatches reality from the flow of time, halts the inherent decay of that flow, and incorporates it into a moment—the moment of its projection—that is not its original time and that can be revisited *ad infinitum*.

Key words

André Bazin; Film theory; Realism; Photographic image; Objectivity; Duration; Credibility.

Authors

Lourdes Esqueda Verano (b. Mexico City, 1985) is assistant professor of the History of Cinema and Visual Culture at Universidad de Navarra. She received her PhD in Film Studies for a thesis titled *El cine como acceso al mundo: Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin* [Cinema as Access to the World: André Bazin's Theory of Film Realism] (2016) (Award for Excellence). Her research focuses on film theory and aesthetics, a topic on which she has published articles in journals such as *Fotocinema* and *Área abierta*. Contact: lesqueda@unav.es.

Efrén Cuevas Álvarez (b. Oviedo, 1966) is an associate professor at Universidad de Navarra. His publications include a book on Elia Kazan (2000), the co-edition of *The Man Without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner* (2002) and *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee* (2008), and the edition of *The Open House: Home Movies and Their Contemporary Recycling* (2010). His research has focused on three areas: film narratology; autobiographical documentary; and realism and representation in cinema. Contacto: ecuevas@unav.es.

Article reference

Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2018). Cinema as Change Mummified: Objectivity and Duration in André Bazin's Theory. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -180.

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL FILM EXPRESIONISTA ALEMÁN EL GOLEM (1920): ESTUDIO DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE ALJOSCHA ZIMMERMANN*

ANNA AMORÓS PONS NURIA GÓMEZ OTERO

1. PRESENTACIÓN

Próximo al centenario, El Golem (Der Golem, wie er in die Welt Kam, Paul Wegener y Carl Boese, 1920), sigue estando considerada por historiadores de cine y críticos de arte una obra maestra del cine expresionista alemán. Aunque a lo largo del siglo las investigaciones sobre la cinematografía de este periodo son abundantes desde distintos ámbitos disciplinares, el abanico de contribuciones se reduce cuando se aborda su estudio desde la esfera musical y la laguna se acrecienta al referirse a investigaciones centradas en el análisis de la banda sonora y, concretamente, en el estudio de la partitura de las películas del cine de la República de Weimar. Las causas se deben en un primer momento a factores coyunturales de conservación (como puede ser el deterioro de la película virgen, la desaparición de secuencias por continuos montajes, etcétera) y de producción. Se trata de películas del periodo del cine no sonoro,

cuando no existía la posibilidad técnica de incorporar y acoplar en la película el sonido sincronizado con la imagen, aunque en este periodo muchos films disponían de su propia partitura musical. En el estreno de la película, la música, interpretada en la misma sala de proyección, cumplía con las funciones expresivas y estructurales, sirviendo de soporte a las imágenes. La exhibición del film se amenizaba con la música in situ (sea orquesta sinfónica, cuarteto de cuerda o piano), ajustándose perfectamente al movimiento de las imágenes y guardando una relación de dependencia entre ambas (articulación sincrónica) o fluyendo al margen de la propia imagen (articulación asincrónica). De ahí la gran variedad de matices que van surgiendo en referencia al análisis conjunto de música e imagen (Fraile, 2007: 527-538). Con el tiempo, muchas partituras originales se extraviaron y acabaron desapareciendo, lo que contribuyó a limitar el estudio desde el ámbito de la musicología. Pero a todas estas disfunciones se suma, en

el área de la investigación audiovisual, el factor de la dependencia estructural existente en el estudio del sonido y de la música con respecto a la imagen. Por todo ello, la contribución de la naturaleza que se presenta es pertinente a punto de cumplirse un siglo del cine del periodo.

Historiadores como Eisner (1996: 21-32) y Mitry (1974: 38-39) sitúan el origen del cine expresionista con *El Gabinete del Dr. Caligari* (Das Kabinett des Doktor Caligari, Robert Wiene, 1919). Sin embargo, otros se remontan a la existencia de una etapa pre-arcaica antes de la Primera Guerra Mundial (Kracauer, 1985: 34-40), con cuatro películas: *El estudiante de Praga* (Der Student von Prag, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913), *El otro* (Der Andere, Max Mack, 1913), *El Golem* (Der Golem, Paul Wegener y Henrik Galeen, 1914) y *Homunculus* (Otto Rippert, 1916). Dos de estas producciones las codirige Wegener y, a partir de entonces, su trayectoria, también como actor y guionista, es fructífera en el tiempo.

Sobre el Golem, Wegener realiza tres películas. En la primera, de 1914 y ya desaparecida (Kracauer, 1985: 37-38), retoma la antigua levenda medieval checa sobre el Rabbi J. Loew, que crea un ser gigante para defender a los judíos de los ataques antisemitas y la combina con el suceso del descubrimiento del Golem en el barrio judío Josefov. Unos años después, en plena contienda bélica, dirige junto a Rochus Gliese, Der Golem und die Tanzerin [El Golem y el bailarín, 1917], un film que se aleja de la temática de la tradición hebrea para narrar la historia de la argucia de un actor (Paul) que se disfraza de Golem para estar cerca de su amada (Jela), una actriz fascinada por la figura de arcilla, y una vez en su casa el disfraz provoca situaciones de enredo, al más puro estilo de comedia ligera; un largometraje del que no existen copias y se da por perdido (Chavete, 2006: 39). Después de la Primera Guerra Mundial, dirige junto a Carl Boese una nueva versión que se conserva hoy, Der Golem, wie er in die Welt Kam [El Golem, 1920], donde retoma la temática de la leyenda judía, pero hace especial hincapié en el ritual mágico de otorgar vida a una estatua-hombre de arcilla creada por un rabino para defender el gueto de Praga (Kracauer, 1985: 110). Posteriormente, sobre el mito hebraico aparecen nuevas propuestas cinematográficas (Cuéllar, 1997: 24), como *Le Golem* [El Golem] (Julien Duvivier, 1936) y *Golem* [Golem] (Piort Szulskin, 1979).

La obra cinematográfica de Wegener evidencia influencias del movimiento expresionista que responden a un sentir estético de una época unido a la propia tradición temática germana. No solo el contexto político del momento -la situación de deterioro tras la guerra, desigualdades sociales, inestabilidad política— influía en la sensibilidad de la población alemana, sino que nuevas corrientes de vanguardia emergían como mecanismos revolucionarios contra el sistema y frente al realismo naturalista (Chavete, 2006: 39-45). Junto a la temática fantástica presente en la filmografía (concepción del doble, dualidad del ser, el destino como presagio) se hallan referentes culturales en la literatura (corriente fantástica, novela gótica), romanticismo alemán (Strum und Drang), arte (expresionismo, neogótico), teatro de cámara (Max Reinhardt); de este último y del Deutsches Theater, retoma Wegener las técnicas de iluminación (Eisner, 1996: 50) para aplicarlas al cine.

En referencia a *El Golem*, además de la reflexión que realiza el propio director sobre la técnica fotográfica e iluminación en su obra (Eisner, 1996: 42), se hallan estudios desde diferentes ámbitos disciplinares. Aportaciones desde la historia del cine (Gubern, 1992; Hueso, 1998), arte (Cuéllar, 1997; Kurtz, 1986; Staehlin, 1978), arquitectura (Galmarés, 2010; Spiro, 2013), psicosociología (Kracauer, 1985), teoría del discurso y análisis textual (Sánchez-Biosca, 1985 y 1990), y desde la música hay textos que referencian de manera genérica el papel que desempeña esta en los films del periodo del cine expresionista europeo (Chion, 1997: 59-62; Colón, Infante y Lombardo, 1997: 31-37; Güller, 2010: 85-88).

Los estudios sobre música cinematográfica surgen a mitad de siglo pasado con los trabajos de Adorno y Eisler (1947) que contemplan la música como elemento esencial de la práctica cinematográfica. Tras ellos emerge un abanico de especialistas (Hacquard, 1959; Chion, 1982; Buhler, Flynn y Neumeyer, 2000; Powrie y Stilwell, 2006; etcétera; en España como pionero destaca Ruiz de Luna y su libro de 1960) con contribuciones significativas a nivel histórico, teórico y metodológico. Así, bajo un prisma histórico-contextual, hay trabajos que contemplan las diferentes composiciones musicales y los compositores de transcendencia en el proceso de creación de la banda sonora para cine (Lack, 1999). También estudios de naturaleza más histórica sobre las funciones de la música en el cine primitivo, vinculada con las otras artes escénicas (Arce, 2012: 25). Aportaciones de carácter conceptual, donde algunas se centran en la delimitación de enunciados básicos (Lluís i Falcó. 2005: 150) como es la banda sonora musical (aplicada a la imagen) y música de cine (nacida para el celuloide pero con consumo paralelo); mientras que otras son más precisas y abordan el tratamiento de conceptos más específicos, como el de música de acompañamiento para cine, sea esta propia o preexistente (Latham, 2008: 1001). Por otro lado, hay investigaciones que se centran en la propia identidad del sonido dentro del film (Martínez y Mateo, 2012: 121) o aquellas que abordan la gran variedad de usos y funciones que desempeña la música en el relato fílmico (Valls y Padrol, 1986; Xalabarder, 2006: 155). Asimismo, hay contribuciones que contemplan aspectos más técnicos en torno a la sincronización música-imagen y sobre la funcionalidad estructural-rítmica-estética de la música en los films (Nieto, 2003). También se hallan textos más teóricos que evidencian el protagonismo de compositores barrocos, clásicos y románticos en los usos de la música cinematográfica (Chion, 1997). Al igual que estudios sobre la utilización de la música clásica como música de cine con fines expresivos, imitativos y anímicos

(Olarte, 2004: 109-126 y 2008: 71-84), así como los compendios que reagrupan cuestiones temáticas más generales sobre la creación musical en la banda sonora (Olarte, 2005). Destacan de algunos trabajos académicos las reflexiones sobre los estudios de música en el cine, a través del análisis de la superposición de las distintas funciones musicales y del planteamiento de la problemática surgida en el propio análisis músico-cinematográfico (Fraile, 2007: 527-538), además del análisis de la relación estética música-imagen cuando se proyectan de manera conjunta (Torelló, 2015).

Ahora bien, cuando se trata de estudiar en concreto la banda sonora musical en el film *El Golem*, el vacío es grande. El motivo en este caso está en que la partitura original del compositor Hans Landsberger, con la que se estrenó la película el 29 de octubre de 1920, desapareció sin recuperarse. La cinta de película conservada ha sido íntegramente restaurada ochenta años después de su producción por la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, con material del Museo de Arte Moderno, Filmmuseum de Munich, Gosfilmofund de Moscú y de la Cineteca Italiana de Milán (Parril, 2006: 165). Para la ocasión, se encomienda la creación de la banda sonora musical al compositor Aljoscha Zimmermann.

2. METODOLOGÍA

Los criterios para la selección fílmica residen en que *El Golem* (1920) es considerada por la crítica de cine e historiadores, aún hoy, una obra de valor del periodo del cine expresionista alemán; mientras que la apuesta por la elección del compositor Zimmermann radica en que su banda sonora musical fue creada especialmente (*Original SoundTrack*) para la versión íntegra restaurada y autorizada de la película realizada por la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (2000). La composición de Aljoscha es el material de estudio de esta contribución, centrada en la música como elemento narrativo del relato fílmico, un análisis de la parti-

Tabla I. Ficha técnico-artística-contenido-contexto de El Golem

Título	Der Golem, wie er in die Welt Kam		Año	1920	País	Alemania	Estreno	29/	/10/1920	Duración	86'	
Título (España)	El Golem	Director	Paul Wegener, Carl Boese			Pro	ducción	neción Paul Davidson		Guion	Henrik Galeen, Paul Wegener	
Fotografía	Karl Freund,	Guido Seeber	Decorados Hans Poelzig		zig, Rud	dolf Belling, Marlene Moesch		chke	Gén	ero Fantá	stico-Terrorífico	
Reparto principal	Paul Wegener (El Golem), Albert Steinrück (Rabino Loew), Lyda Salmonova (Miriam), Ernst Deutsch (Rabino Famulus), Hans Stürm (Rabino Jehuda), Max Kronert (Sirviente), Otto Gebühr (Emperador Rodolfo II), Lothar Müthel (Florian), Loni Nest (Niña), Carl Ebert (Siervo).											
Versión	Wegener realiza tres: Der Golem (1914) y Der Golem und die Tanzerin (1917), desaparecidas; y Der Golem, wie er in die Welt Kam (1920).											
Sinopsis	El rabino Loew, presagia la desagracia en el gueto judío. Para defenderse crea con arcilla una estatua gigante (Golem) que le otorga vida con un ritual mágico. El emperador Rodolfo II decreta la expulsión de los judíos y envía al conde Florian para informar al rabino. Conoce a su hija Myriam y se enamoran, aunque el sirviente del rabino está enamorado de ella. El Golem destruye el palacio y salva a los judíos de la expulsión pero, se rebela a su creador y el rabino le quita la palabra mágica de la estrella del pecho. Su sirviente se la pone de nuevo y le ordena que mate a Florian, así sucede y además quema la casa del rabino. En su huida unas niñas le quitan la palabra mágica del corazón y el Golem muere.											
Contexto	Histórico (tras la F Guerra Mundial). Político (República de Weimar) Cultural Escuela Bauhaus (W. Gropius). Cinematográfico (1919-24)											
Influencias	Teatro de cámara (Max Reinhardt) Estilo iluminación (Deutsches Theater)			1	omanticisi rm und Di		Literatura fantástica (Gustav Meyrink referencia el golem)		golem)	Estilo artístico (Expresionismo, Neogótico)		
Música	Hans Landsberger (partitura original desaparecida), Aljoscha Zimmermann (versión restaurada autorizada). Otros compositores (Karl-Ernst Sasse en 1977 y Black Francis en 2008)											
Restauración	2000. Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (Museo de Arte Moderno, Filmmuseum (Munich), Gosfilmofund (Moscú), Cineteca Italiana (Milán)											

Elaboración propia

tura en sinergia con el resto de elementos visuales de la imagen cinematográfica. Se trata, por lo tanto, de una aportación novedosa en el ámbito, al no hallarse ni estudios musicales ni fílmicos sobre el tema con el enfoque que se ofrece (tabla 1).

El método utilizado se basa en el estudio de caso, de prolongada vigencia en la investigación en ciencias sociales (Simons, 2011) al ser apropiado para afrontar temáticas con enfoques innovadores. Para proceder a un análisis estructural de la música (Riemann, 1928) como elemento narrativo en el film (Lluis i Falcó, 1995; Chion, 1997), y dada la complejidad del objeto de estudio, se precisa reforzar con otros métodos también de carácter cualitativo sobre las últimas tendencias en el análisis musicológico (Kassabian, 2001) relacionadas con las bandas sonoras en cine. El estudio profundiza en el análisis de los recursos estilístico-estéticos de la imagen cinematográfica (plano, encuadres, angulaciones, movimientos de cámara, iluminación, efectos especiales, fuentes sonoras, atrezo), los elementos de la banda musical (melódicos, armónicos, tímbricos, de motivos), instrumentación

en la composición (cuerda, piano) e influencias de corrientes musicales (folclórica, *klezmer*, *yiddish*) en su creación.

3. LA MÚSICA DE ZIMMERMANN EN EL GOLEM

Aunque de la versión de 1920 se conserva la cinta de la película, no sucede lo mismo con la partitura original de Hans Landsberger utilizada en el estreno. En este tiempo, además de la creación de Aljoscha Zimmermann (2000), se hicieron otras composiciones de estilos musicales diferentes (la clásica del compositor alemán Karl-Ernst Sasse de 1977 y la versión libre del norteamericano Black Francis para el International Film Festival de San Francisco en 2008).

Zimmermann aunque, era de origen lituano (Riga, 1944), residió gran parte de su vida en Alemania hasta su fallecimiento (Múnich, 2009). Músico y profesor, conocido por sus composiciones para la restauración de películas del periodo no sonoro del cine, destacan en su repertorio pro-

ducciones de los directores Chaplin, Eisenstein, Keaton, Lang, Lubitsch, Murnau, Pabst, etcétera (Román, 2014: 153), aunque también realiza arreglos para ballet y teatro musical. En su trayectoria mantuvo una intensa vinculación con el Filmmuseum de Mónaco (Auditorium Parco della Musica di Roma, 2009: 32), donde compuso más de cuatrocientas partituras para gran orquesta y grupo de cámara, siendo un referente en el panorama musical de los años ochenta.

Una de las características principales de sus composiciones es la recurrencia a combinar en la banda sonora elementos tanto de música clásica como moderna y popular, donde referencia una gran variedad de géneros (música teatro, revista, *chanson*, *jazz* y ballet) y, por eso, es considerado un compositor ecléctico (Gradinger, 2004).

En la banda sonora de El Golem, al estar ambientada la mayor parte de la acción en el gueto judío de Praga, Zimmermann opta por una composición con influencias de música folclórica y klezmer. Con su propuesta, se aleja de referenciar el estilo de la música expresionista (Sadie, 1995; Alsina y Sesé, 1997; Morgan, 1999), que sería el más lógico por el periodo histórico-cultural de la producción y ser la estética que emana de la propia imagen cinematográfica. Sin embargo, el compositor opta por crear una partitura distintiva que refuerza con un elemento imprescindible, la melodía (Mancuso, 2000). Con su desarrollo, otorga presencia a los diferentes personajes del relato fílmico, visualiza los distintos grupos sociales de la historia narrada y representa sus situaciones y acciones con un resultado que evidencia la relevancia que adquiere la música en la construcción de los personajes (Neumeyer y Buhler, 2001). Una composición temática musical y una instrumentación que actúa como leitmotiv (Chion, 1997), del personaje y del contexto, les dota de referencia e identidad sonora y visual.

Con su propuesta, se plantea el reto de que la música esté en completa sinergia con todos y cada uno de los elementos que fluyen en la imagen. Los diversos elementos del lenguaje musical que emanan de los instrumentos de cuerda (frotada y percutida) descifran las identidades de los personajes, la atmosfera densa que respira el film, el recargado atrezo, la plasticidad del decorado escultórico arcilloso y el ambiente neogótico (Cuéllar, 1997: 18-19) de un paisaje arquitectónico que inspira sensación de misterio y secretismo.

LA PARTITURA DE ZIMMERMANN ESTÁ Y PIANO

La partitura de Zimmermann está escrita para trío de cuerda con piano (violín, violonchelo y piano), trío instrumental muy empleado en la historia de la música y que presenta en muchos casos motivos típicos de danza en la forma (solista [idea], tutti [desarrollo] y acompañamiento [patrones rítmicos estables]). Así, las introducciones de los instrumentos en la forma solista presentan la acción, y los tuttis y acompañamientos actúan como hilo conductor (Gauldin, 2009: 492). El instrumento solista introduce el tema principal, formado por uno o más motivos, que se repetirá a lo largo del film, en su forma original o modulada, por los distintos instrumentos del trío.

La música en el mundo judío cumple un papel primordial, por lo que en *El Golem* su importancia se remarca para plasmar el aislamiento sufrido por las comunidades judías europeas en los guetos, lo que propicia el florecimiento de la cultura *yiddish* y la evolución de la música vocal (Szalay, 2007: 36). Zimmermann se nutre de este variado universo místico-filosófico y consigue plagar su composición de referencias a la voz, al sonido, al canto en la relación entre Dios y el hombre. De este modo, retoma elementos de música judía, *klezmer* y canción *yiddish*, como expresión musical de estas comunidades de la Europa del Este, sociedad de un inmenso fervor religioso e inspirada en las melodías y cantos de la sinagoga (Coen y

Toso, 2009). La música formaba parte de la esfera socio-religiosa judía, con elementos ornamenta-les que ayudaban a expresar y evocar la profunda espiritualidad de la oración y su cercanía a Dios (Strom, 2002: 190). Se trata de un repertorio popular y variado, plagado de ritmos vivos y entonaciones poco habituales, donde se recurre a veces a melodías profanas en la liturgia (Roten, 2002: 70-76), de ahí su rica variedad estilística al unir elementos melódicos judíos y no judíos, vocales e instrumentales, métricos y de ritmo libre.

EL RABINO LOEW REPRESENTADO POR EL VIOLONCHELO, EL GOLEM POR EL PIANO, LA MULTITUD Y LAS NIÑAS POR EL VIOLÍN

En la composición de *El Golem*, se emplean figuraciones melódicas y rítmicas típicas de la música popular, reconocibles por sus características expresivas, giros de carácter improvisado y ornamentos musicales (efectos acústicos) que imitan la voz humana, la risa, sollozos, gemidos y suspiros. La música integra esos efectos sonoros, los absorbe, emula y genera un *soundscape* (Schafer, 1994: 33) de ocultación y tenebrosidad. En el relato fílmico la imagen es el punto de mira del espectador y la música se convierte en el punto de escucha (Coelho, 2015), aporta significado emotivo-expresivo a la imagen (Jakobson, 1981) y da valor a la narración (Chion, 1993).

En cuanto a la instrumentación destaca el uso de cromatismos, disonancias y melodías imitativas a modo de diálogos, y se manifiesta con ese coloquio entre violonchelo y violín en la escena del laboratorio del rabino Loew cuando intenta dar vida al Golem. Melodías expresivas que dotan a la partitura de mayor tensión y misterio, para ambientar sonoramente la llegada sigilosa del Conde Florian en busca de su amada Miriam (hija del rabino) que se ampara en la oscuridad de

la noche para no ser descubierto, con una atmosfera de claroscuros y penumbras de iluminación expresionista.

La música tiene un motor rítmico en el piano que apoya este movimiento en staccato¹, produciendo tensión, y se acompaña de una melodía movida en el violín de carácter ligero y desenfadado. Asimismo, proporciona fuerza expresiva en los registros graves de los instrumentos, genera interés e incertidumbre en los agudos y hace un uso maestro de los silencios como generadores de tensión: como ese silencio musical (Xalabarder. 2006: 66), retórico, de cinco segundos de duración, en la escena en que una niña arranca la estrella del corazón del Golem, causándole la muerte, y que provoca en el espectador un sobresalto con un sentimiento de pavor y sobrecogimiento. Pero, además, el ensemble instrumental presenta los distintos roles que desempeñan los personajes en el relato fílmico: el rabino Loew representado por el violonchelo, el Golem por el piano, la multitud y las niñas por el violín.

A medida que se van incorporando los tres instrumentos, al compás de los elementos visuales, aumenta también la densidad sonora, el volumen, el registro y se hace in crescendo para buscar los extremos en las sonoridades características de cada uno de ellos y obtener sensaciones que apoyen el transcurso de la imagen. La banda sonora musical ampara la imagen, le confiere densidad y consistencia narrativa (Aumont y Marie, 1990). Así, en la escena en que el techo de palacio se desploma sobre los presentes, el caos no solo se percibe a través de la imagen con la atmósfera que envuelve la escena -cambio de teñido de color del fotograma de rosado a verde-, sino también con la música que intensifica el dramatismo del momento.

En la partitura se emplean escalas propias de la música litúrgica judía (escala frigia), modo típico del flamenco y que recuerda ese estilo. Su presencia esta precisamente en el tema tradicional de una escena muy simbólica que sirve de cierre de

la película, una envoltura sonora que acompaña el momento del traslado del cuerpo inerte del Golem al gueto.

La música se involucra ágilmente en la interpretación de la imagen para evidenciar desde el tema principal de la escena hasta el estado anímico, sentimientos de los personajes, atmósfera del lugar y devenir de las situaciones. De este modo, el ensemble instrumental identifica las distintas realidades que se relatan y cuando refleja un aspecto importante de la acción -sea este la muerte del monstruo o la plegaria del rabino- la aparición de motivos musicales tiene un carácter juguetón en controversia con la propia acción. En escenas de movimiento —cuando Florian busca a Miriam corriendo por las callejuelas amparándose en la oscuridad nocturna para no ser descubierto— se apuesta por motores rítmicos acompañados de melodías de carácter ligero y desenfadado. Sin embargo, en escenas de caos —como el desplome del techo del palacio en la visión del Judío Errante— adquieren velocidad a través de patrones rítmicos que generan estrés y angustia, cultivando los diferentes motivos y repitiéndolos hasta llevarlos al clímax.

4. ESTUDIO MUSICAL DEL FILM

Por motivo espacio-temporal, se seleccionan para el análisis tres secuencias de gran transcendencia narrativo-estético-simbólica según los historiadores, aunque su elección también está motivada por su tratamiento musical diverso que resulta enriquecedor para tener una composición integral de la banda sonora creada por Zimmermann. Los fragmentos son: *Invocación* (28 min. 12 s. – 34 min. 4 s.), *Proyección sobre los muros de palacio* (51 min. 45 s. – 56 min. 48 s.) y *Muerte del golem* (1 h. 20 min. 2 s. – 1 h. 24 min. 36 s.). En el estudio se analizan los elementos estructurales (melódicos, armónicos, tímbricos, de motivos, recursos estilísticos de la imagen (plano, encuadres, angulaciones, movimientos de cámara, efectos especiales,

fuente sonora), se referencia la instrumentación empleada en la composición y las influencias de corrientes musicales en su creación².

Fragmento 1: La Invocación

Escena destacable por su impresionante plasticidad músico-visual. La invocación de los espíritus para dar vida al Golem transcurre en el laboratorio de Loew. Un rabino estudioso de la astrología que, para salvar al pueblo de la desgracia, debe otorgar vida a una estatua de arcilla creada por él. Posiblemente, sea la escena más importante del film, pues el rabino precisa hallar la palabra mágica que debe pronunciar para dotar de vida a la materia inerte. El interés de la acción fluctúa entre lo que se ve (lo mostrado) y lo que se espera escuchar (dar sentido a lo oído), por lo que el culmen no se halla en la imagen, sino en la palabra que dota de magnificencia la música.

La escena comienza tras un fundido a negro, con una mano en primer plano abriendo un libro antiguo con las indicaciones para la creación del Golem y un intertítulo, con texto diegético «Golem fue fabricado por un hechicero. Se le devuelve a la vida pronunciando la clave a través del broche que lleva en su pecho. El símbolo se llama Schem». Mientras el rabino busca la respuesta en sus libros, bajo la atenta mirada de su fiel sirviente, la escena se ameniza con melodías influidas por la música tradicional judía y klezmer, música profana producto de una sociedad religiosa.

El violonchelo se encarga de iniciar la escena como solista, dibujando una melodía en el registro grave *cantabile*³, ejecutada de manera muy expresiva, como si de un lamento se tratase. Musicalmente, se parte de un motivo que se repite progresivamente y un ritmo repetitivo que dota a la imagen de mayor movimiento y tensión. Sobre una idea basada en adornos, el compositor desarrolla todo el discurso musical (gráfico 1), con un motor rítmico de acompañamiento en piano y violín. Destacan los cromatismos y los intervalos de 4ª A-tritono⁴. A continuación, se produce una

disonancia en dobles cuerdas y, sobre ella, se hace visible la presencia imitativa del violín, emulando la desgarradora frase con la que el chelo arranca la escena. El violín realiza giros de carácter improvisado utilizando la armonía propia de la música *klezmer*. Los instrumentos se vuelven cualitativamente espirituales e imitan características propias de la voz humana y las emociones (risa, llanto), al emplear *bends*⁵ en el registro grave.

Musicalmente, los temas funcionan como leitmotiv y se desarrollan en favor de lo que se visualiza. El interés de la acción se apoya con los diferentes registros musicales donde el instrumento portador del tema nos acerca a la realidad de la imagen. La música proporciona fuerza expresiva, buscando el juego de contrastes y pasando de los registros graves a los agudos para generar interés en el espectador (gráfico 2).

A continuación, el silencio envuelve la escena en el momento en que el sirviente, con mirada perdida fuera de campo, realiza un gesto de auto-pregunta. La cuestión llega en forma de solo de chelo, dando paso al rótulo «¿Quién sabrá la palabra clave?». El rabino hace un gesto de silencio con el dedo índice, acompañado nuevamente con el silencio real en escena, y mira hacia el cielo (campo out), buscando la verdadera respuesta al enigma.

Acto seguido se inicia una melodía al unísono en piano y chelo mientras se muestra un nuevo intertítulo «NERYO MANTJE. El mensaje para devolver los muertos a la vida», acompañado de una variación del motivo musical con el chelo que abre la escena. Rabino y sirviente, están haciendo algo prohibido y no quieren ser descubiertos, de ahí el ritmo sigiloso. Se intercala un nuevo intertítulo «Cosa inerte, devuélvete a la vida. Quien disponga de la llave Salomonis, y conozca la fórmula mágica, podrá obligar a Altaroth a volver». Sorprende la respuesta de piano a la intervención anterior en cuerda, motivo repetido a lo largo de toda la escena, sobre un trémolo de violín y chelo. Se trata de un diálogo instrumental, con giros arabescos y tintes de música folclórica (gráfico 2).

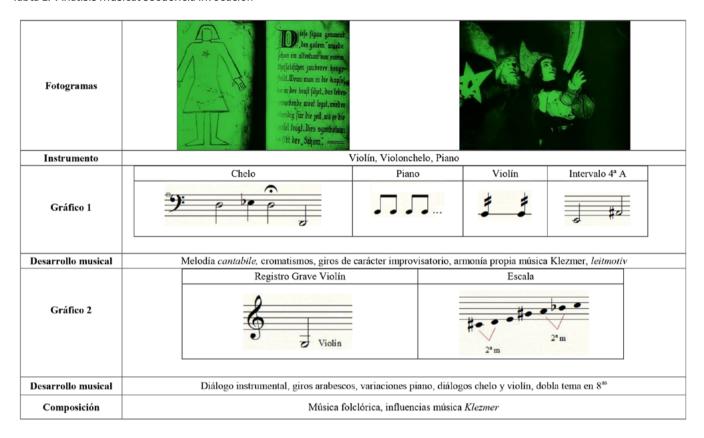
La escena se retoma con el chelo que acompaña un nuevo intertítulo «Ha llegado la hora» y marca el momento exacto para la innovación de los espíritus. Vuelve el trémolo de cuerda, el motivo de piano gana en intensidad, seguido de una intervención de violín con escala ascendente que acompaña el desplazamiento de ambos personajes acercándose a la estatua de barro apoyada contra la pared. A continuación, interviene de nuevo el trémolo de cuerdas y la melodía de piano mientras el rabino señala el corazón del Golem.

Loew, vestido de mago con su varita en la mano, se halla en una atmósfera sombría cuya única fuente de luz proviene de una ventana al fondo de la habitación. Cuando empuña su varita, la tensión y el silencio se palpan pero, al empezar a moverla suena una melodía misteriosa en el piano que juega con las 8^{as} graves del instrumento. Durante toda esta ceremonia aumentan la densidad sonora, el volumen y el registro, a través de una progresión en el registro grave del piano y el chelo, uniéndose más tarde el violín.

SE VISUALIZA LA FIGURA DEL GOLEM AL TIEMPO QUE SE RETOMA UN SOLO DE CHELO, EN UN INTENTO DE HUMANIZAR AL MONSTRUO

La escena está impregnada por la magia de la iluminación expresionista de claroscuros (*Kammerspiel, Deutsches Theater*), juego de luces y sombras con cierta influencia pictórica de Rembrandt (Eisner 1996: 52; Cuéllar, 1997: 19), donde el sirviente atemorizado abraza al rabino, gesto que se acompaña con trémolo de cuerdas y variación de piano. Cuando el humo se disipa, se ve en el extremo de la varita una brillante estrella de David (símbolo del judaísmo) y los rostros aterrorizados de ambos personajes, resaltados por una violentísima iluminación que parece brotar de sus propios cuerpos. Se desarrolla un diálogo de chelo y violín sobre acom-

Tabla 2. Análisis musical secuencia Invocación



pañamiento de piano para destacar el momento mágico. El sirviente cae extenuado, acción simbolizada por el motivo de piano, y mientras el humo asciende hasta diluir ambas figuras, aparece un rótulo —«Altaroth, Altaroth, aparece!»—, sonando el violín con una melodía descendente.

En la neblina se visualiza la figura del Golem al tiempo que se retoma un solo de chelo, en un intento de humanizar al monstruo. Se une el violín y, finalmente, el piano al hacer su aparición Altaroth. El violín alcanza una nota aguda mientras aparece el rótulo «Menciona la palabra mágica». Tras un breve silencio, a un bajo repetitivo de piano se suman chelo y violín. La aparición exhala por la boca abundante humo, como un haz de luz, que forma sobre fondo negro un texto diegético con la palabra «Aemaet».

En escena irrumpe de nuevo la magia de la iluminación wegeneriana, plagada de los efectos de luz del teatro de Reinhardt (Eisner 1996: 50), con el resplandor tembloroso de una sucesión de rayos luminotécnicos en pro de recalcar el instante supra-terrenal. El rabino y su sirviente se desmayan y desaparecen entre el humo, mientras la música aumenta su dinámica e intensidad que se viene ejecutando desde el piano hasta el forte. El peso musical de la acción recae sobre el chelo y no sobre el violín, instrumento más melódico. Se trata de una melodía en dirección ascendente, caracterizada por la repetición e imitación de motivos en todos los instrumentos y a diferentes alturas. La sonoridad compacta del ensemble facilita la evolución melódica, doblando en muchas ocasiones el tema en 8^{as}, sin perder la importancia de la 2^a Aumentada. Las notas repetidas sobre motivos en el acompañamiento facilitan la dirección melódica del tema principal. La combinación de motivos y declamaciones con motores rítmicos pone fin al

tema sobre la 5° de la fundamental, tras un floreo de 2° menor. En esta escena, la imagen cobra magnificencia gracias a la solemnidad de la música (tabla 2).

Fragmento 2: Proyección sobre los muros de palacio

Este corresponde a la escena del éxodo judío proyectado sobre los muros de palacio. Están presentes el Emperador Rodolfo II, sus súbditos, el rabino Loew y el Golem. Musicalmente, el violín abre la escena mostrando en imagen el intertítulo «¿Qué es lo que me traes? Hechicero extraño, muéstrame más de tus artes». Desarrolla este motivo temático a modo de declamación, con ciertas reminiscencias de música folclórica, para luego desembocar en un calderón en el piano con un acorde grande que funciona como principio de la melodía a posteriori del violín (gráfico 3).

Aparece el intertítulo «Emperador, le mostraré mis artes, pero nadie debe reír o decir una sola palabra, sino un mal presagio se avecinará. Deseo lo mejor para mi pueblo». En la conversación entre ambos el rabino alza varias veces la mirada (campo out), como si hablara de algo divino. El violín emplea todo su registro como herramienta expresiva, culminando con cromatismos en el registro agudo. Elementos rítmicos festivos se combinan con melodías largas, creando contrastes en dirección ascendente in crescendo, generando tensión. En la segunda sección, el piano desarrolla el motivo melódico acompañado por un patrón rítmico de cuerda (gráfico 4).

En montaje paralelo, el Conde Florian busca a Miriam, agazapándose en estrechas y sombrías callejuelas para no ser descubierto. El cambio de escenario se acompaña de un cambio de música, con un motor rítmico en el piano apoyado en *staccato*, sirviendo de base a una melodía de carácter ligero y desenfadado en el violín (gráfico 4).

Irrumpe en escena un gato negro (símbolo popular del mal presagio) cuando Miriam abre la puerta a su enamorado. Los amantes, dentro de la

casa, desatan su pasión al compás de una expresiva melodía de chelo. La imagen nos traslada nuevamente a palacio, hecho que se acompaña por un puente melódico, mientras los jóvenes se dirigen al dormitorio y el sirviente duerme sin percatarse. Zimmermann busca los extremos en las sonoridades características de cada uno de los instrumentos integrantes del ensemble, para obtener sensaciones que apoyen la imagen. De nuevo en palacio, el piano desarrolla de forma monótona y constante motivos en corcheas, con intervalos por grados conjuntos y dirección melódica ascendente. El chelo recupera un motivo presente en todo el film y que representa al rabino. Se trata de la antesala de la proyección, donde esta envoltura sonora e instrumental sirve para captar la atención (gráfico 5).

La proyección se inicia con un trémolo en cuerdas que acompaña el éxodo de los judíos de Israel. El piano repite la melodía de chelo y emplea recursos propios de la escala pentatónica (música oriental) y arabescos. Los trémolos acentuados producen más tensión y, durante el diálogo instrumental, aparece nuevamente en primer plano sonoro el chelo.

Todos asisten expectantes a la visión hasta la aparición del Judío Errante, representado nuevamente por el chelo. El bufón de la corte provoca carcajadas en los presentes desatando la furia de este, que camina hacia ellos hasta que su imagen desaparece en medio de una fuerte nube de humo, representada por piano y chelo en progresión ascendente y uniéndose finalmente el violín, ampliando el registro sonoro y creando mayor tensión.

El caos no se advierte únicamente a través del cambio de teñido de color del fotograma —de tonos rosados a verdes—, sino también por la música. Acentos incisivos en piano y cuerda al unísono y patrones que se repiten insistentemente a medida que la imagen muestra el techo derrumbándose. Para representar la situación de confusión, angustia y alboroto, piano y violín dibujan un motivo agitado. Al desplomarse el techo, el tema adquiere

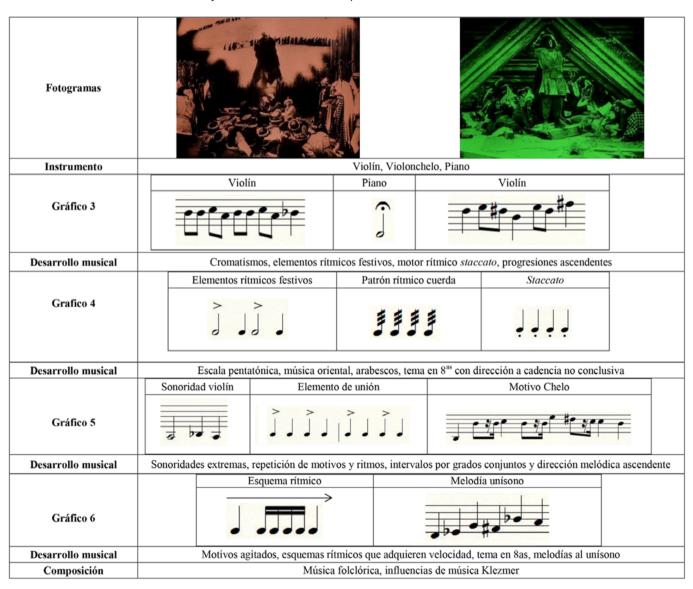
velocidad a través de un esquema rítmico basado en semicorcheas.

En un acto de desesperación algunos de los presentes se tiran por las ventanas de palacio; musicalmente, se ilustra con progresión de piano y violín, resaltando un tema en 8ª en el piano con dirección hacia la cadencia no conclusiva que destaca un mayor interés por el personaje principal. A este motivo se añaden en unísono chelo y violín (gráfico 6).

Dos acentos terminan de forma brutal con esta atmósfera caótica y de confusión. Cuando el

Emperador implora ayuda al rabino aparece en intertítulo «Sálvame y serviré a tu pueblo», mientras arranca una melodía de chelo, cuyas notas simbolizan la esperanza y la cordura. El rabino pide ayuda al Golem y el monstruo obedece. Sus movimientos robóticos son imitados por el piano, sucedido por una progresión descendente en los tres instrumentos. El monstruo alza sus enormes brazos y logra sostener el techo, salvando a los presentes. Esto coincide con el fin de la escena y el motivo melódico refleja el agotamiento y tras ello la calma (tabla 3).

Tabla 3. Análisis musical secuencia Proyección sobre los muros de palacio.



Fragmento 3: Muerte de El Golem

Secuencia emblemática en la que el golem abandona el gueto judío después de revelarse, prender fuego a la ciudad y huir tras raptar a la hija del rabino. Zimmermann envuelve la escena con una melodía de violín (solista), para después desarrollar los motivos. Tras esta primera exposición de materiales principales se acompaña en *staccato* con un motor rítmico dinámico que contrasta con melodías en valores largos marcadas por la repetición de intervalos (gráfico 7).

Este acompañamiento coincide con la llegada del Golem a la puerta del gueto, de donde desea huir. Una melodía misteriosa acompaña su mirada nerviosa, temiendo ser descubierto. Se inicia un tema de chelo sobre una envoltura sonora que asemeja un diálogo entre instrumentos, sumándose el piano al *staccato* de cuerdas.

Tras una breve llamada de chelo, aparecen dos niñas vestidas de blanco intentando tocar la escultura de la Virgen a la que llevan flores. Un cambio de estilo musical, pasando el *staccato* a la melodía, representa los juegos infantiles del grupo de niñas. Melodía ligera que expresa tranquilidad e inocencia, pero, para crear interés, introduce un patrón rítmico que añade velocidad a la escena, consiguiendo así una nueva combinación para apoyar las melodías.

El Golem consigue abrir la puerta y salir, ante la mirada despavorida de las niñas. Su aparición se acompaña con una melodía en el violín, que representa asombro y miedo a lo desconocido (gráfico 8).

Los intervalos evocan a la música folclórica. Se desarrolla una melodía de chelo y violín *cantabile* que rompe con el estilo anterior. La conexión de motivos no se quiebra con los cambios de tempo, sino que son estos los que dotan de movimiento a la acción, presentando motivos típicos de la danza.

Una de las niñas que no ha huido mira con curiosidad al Golem y le ofrece una manzana. El gesto se acompaña por pasajes disonantes que advierten del peligro. Escena con cierta carga emocional

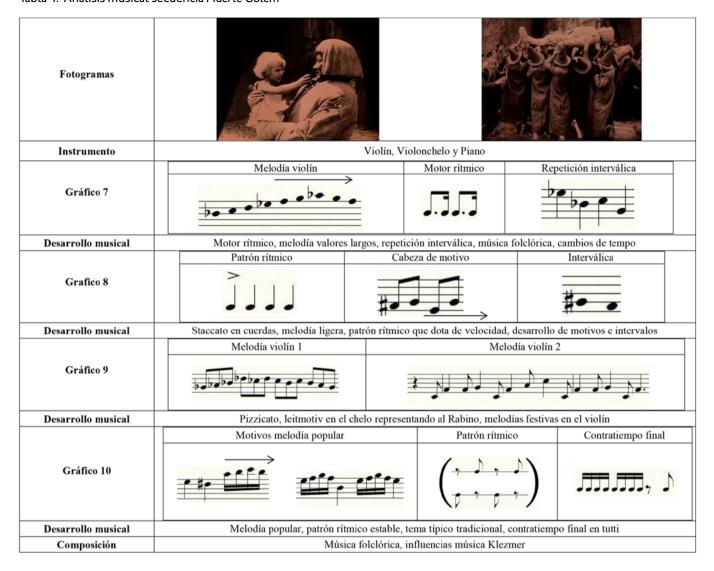
para el espectador por alusión al relato bíblico de Adán y Eva, desterrados del paraíso por comerse la manzana del Árbol (Samperio, 2000: 12). Una niña vestida de blanco (símbolo de pureza) con rostro angelical ofrece el fruto prohibido a un ser creado del barro. El Golem la coge en brazos acompañado por una melodía de violín y pizzicato de chelo, mostrando su lado más tierno e inocente. La niña toquetea la estrella de su corazón y termina arrancándosela. Musicalmente, el ritmo progresa cada vez más lento (ritardando). El Golem pierde la vida, cae muerto y la escena se envuelve en un silencio absoluto.

Posteriormente, arranca una melodía de violín acompañada por pizzicato de chelo mientras la niña corretea alrededor del cuerpo sin vida del Golem, tira la estrella al suelo y escapa (gráfico 9). La melodía cambia de carácter representando el alboroto de la multitud judía en busca del Golem. Intervienen los tres instrumentos y, tras una pedal de piano, vuelve a intervenir el chelo evocando al rabino, guía del pueblo que pide calma. Una vez más, progresión ascendente que termina en el registro agudo.

Se inicia nuevamente un solo de chelo, como llamada de atención. La pequeña vuelve, acompañada del resto de niñas, junto al cuerpo del Golem. Una cálida melodía de violín, con pedal de piano y chelo, envuelve la escena. El violín simula la voz de la niña que muestra la estrella de David que arrancó al Golem, juguetea con ella y la tira al aire (gesto de libertad), iniciándose una melodía festiva en el violín (gráfico 9).

Un hombre advierte a Loew que el Golem ha destruido la puerta de salida de la ciudad y se ponen en marcha acompañados por la música del trío. Con la llegada de los judíos las niñas escapan asustadas. La presencia del rabino se acompaña de una melodía de violín que representa a la comunidad judía. Su musicalidad se asemeja a un llanto que se para en una disonancia en el agudo, mientras todos permanecen inmóviles observando el cuerpo sin vida del Golem. Dos segundos de silen-

Tabla 4. Análisis musical secuencia Muerte Golem



cio para acentuar la tensión de la escena y volver nuevamente a la melodía inicial. El rabino alza las manos al cielo y da gracias a Jehová por salvar a su pueblo nuevamente. Todos se arrodillan con el inicio de un tema típico tradicional de la música popular.

Una melodía alegre acompaña el traslado del cuerpo del Golem al interior del gueto. Cuando todos han entrado, se cierran las puertas protegiendo la entrada a la ciudad con la estrella de David (con efecto de sobreimpresión, de textura variable que se inicia con fundido y cierra con un iris, sobre plano que resuelve por cortinilla y funde a

negro), elemento de fuerte carga simbólica en el film. La escena termina con un contratiempo en tutti (gráfico 10).

5. EPÍLOGO

El Golem está considerada una obra maestra del cine expresionista alemán. En la diversidad de los estudios efectuados sobre el film se evidencia la ausencia de contribuciones desde el ámbito musical, justificada por la pérdida de la partitura original de Hans Landsberger. En este siglo ha habido intentos de reconstruir con estilos diferentes

(Karl-Ernst Sasse, Black Francis, etcétera) la composición, pero ninguna de las versiones corresponde a música expresionista acorde al estilo del período de la producción. La película fue restaurada íntegramente por la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (2000), con música del compositor Aljoscha Zimmermann.

Su partitura rompe con la música romántica y pos-romántica. Recurre a una banda sonora basada en la música folclórica judía, *klezmer* y canción *yiddish*, aunque también se hallan reminiscencias a música oriental. Una propuesta acertada en ese intento de recrear la temática del film, la identidad de personajes y la atmósfera que se respira en el gueto. En la composición se emplean figuraciones melódicas y rítmicas típicas de la música popular (referencia cantinelas religiosas), giros de carácter improvisado y ornamentos musicales imitativos (voz humana, risa, sollozos, suspiros).

Se emplea una orquestación para trío de cuerda (frotada [violín, violonchelo] y percutida [piano]), perfecta para describir distintos ambientes (gueto judío, palacio del emperador, casa de Miriam) y personajes (Loew, Golem, Rodolfo, Florian, sirviente, niñas). Los instrumentos violín y chelo imitan giros de la voz humana, mientras el piano sirve de motor rítmico que dota de dinamismo y tensión a las escenas. El ensemble instrumental presenta los distintos roles que desempeñan los personajes en el relato fílmico (rabino Loew [representado por el violonchelo], el Golem [piano], las niñas [violín]).

Los leitmotiv aportan profundidad musical al film, dotan de identidad no solo a los personajes sino también a los distintos grupos sociales (música popular [comunidad judía] y melodías más formales [palacio]). En la instrumentación destaca el uso de cromatismos, disonancias, melodías imitativas a modo de diálogos, y se manifiesta con el coloquio entre chelo y violín, al ser los instrumentos que mejor imitan la voz humana y sobre los que recae el peso de la acción. En cambio, el piano es generador de tensión, a través de sus acordes re-

petitivos; al igual que la magnificencia de los silencios en la banda sonora, como elemento retórico, generadores de inquietud e incertidumbre.

Una composición musical en perfecta armonía con la imagen, se involucra ágilmente en su interpretación para evidenciar desde el tema principal hasta el estado anímico, sentimientos de los personajes, atmósfera de los lugares y devenir de las situaciones.

La propuesta de Zimmermann destaca por la adaptación de un estilo musical posterior al expresionismo de una manera brillante en un film de los años veinte, sin perder su originalidad y plasmando en una partitura moderna la estética del cine de la República de Weimar.

NOTAS

- * Este artículo de investigación corresponde a una parte de la tesis doctoral que se enmarca en la línea de investigación de Doctorado "Cine y artes plásticas, el expresionismo / narrativa cinematográfica" (prof. Dra. Anna Amorós Pons, IP Grupo I+D CS2), Programa de Doctorado Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual (Universidad de Vigo, desarrollado entre el 2004-2010), con resultados científicos [DEA, Tesis de Licenciatura, Tesis Doctorales y artículos].
- 1 Signo de articulación musical que indica que se acorta el valor original de la figura a la que acompaña.
- 2 Minutado de escenas: Soporte DVD (2002). Valladolid: Divisa Home Video.
- 3 Forma de interpretar una partitura donde se imita la voz humana como si fuese cantado.
- 4 Intervalo musical que abarca tres tonos enteros.
- 5 Técnica que consiste en tocar una cuerda y mantenerla pulsada mientras se toca una nota más aguda.

REFERENCIAS

Adorno, T. W., Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

Alsina, P., Sesé, F. (1997). La música y su evolución. Historia de la música. Barcelona: Graó.

- Arce, J. (2012). Singin'in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934). En T. Fraile y E. Viñuela (eds.), La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática (pp. 15-40). Sevilla: Aracibel.
- Auditorium Parco della Musica (2009). Roma: Fondazione Musica per Roma y Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Aumont, J., Marie, M. (1990). Análisis del film. Barcelona: Paidós.
- Buhler, J. Flynn, C.l y Neumeyer, D. (eds.) (2000). *Music and Cinema*. Hanover: University Press of New England.
- Chavete, J. (1996). A faceta contemporánea dun símbolo tradicional. En A. Amorós y X. Nogueira (eds.), Xéneros cinematográficos? Aproximacións e reflexións (pp. 39-46). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da USC.
- Chion, M. (1982). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Étoile.
- (1993). La audiovisión. Barcelona: Paidós.
- (1997). La música en el cine. Barcelona: Paidós
- Coelho, R. J. de S. (2015). O meu ponto de vista é um ponto de escuta. O poder do som nos filmes de Manoel de Oliveira.

 Tesis Doctoral inédita. Braga: Universidade do Minho.

 Recuperado de http://hdl.handle.net/1822/38460
- Coen, G., Toso, I. (2009). Musica errante. Trafolk e jazz: klezmer e canzone yiddish. Viterbo: Stampa Alternativa.
- Colon, C., Infante, F., Lombardo, M. (1997). Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas. Sevilla: Alfar.
- Cuéllar Alejandro, C. A. (1997). El Golem: Wegener el gran olvidado. *Banda aparte*, 8, 17-24. Recuperado de http://hdl.handle.net/10251/42244
- Eisner, L. H. (1996). La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Madrid: Cátedra.
- Fraile, T. (2007). El elemento musical en el cine: un modelo de análisis. En J. J. Marzal y F. J. Gómez (Eds.). *Metodologías de análisis del film* (pp. 527-538). Madrid: Edipo.
- Galmarés, P. et al (2010). Hans Poelzig: Arquitecto, Maestro, Artista (Catálogo Exposición). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Gauldin, R. (2009). La práctica armónica en la música tonal. Madrid: Akal.

- Gradinger, M. (2004). Zwischen Tanz und Stummfilm. Conversación con el compositor Aljoscha Zimmermann. Recuperado de https://www.operundtanz.de/archiv/2004/02/portrait-zimmermann.shtml
- Gubern, R. (1992). *Historia del cine*. Vol. I (III Vols.). Barcelona: Baber.
- Güller Frers, L. (2010). El expresionismo alemán y la música. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 35, 85-88. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id libro=275
- Hacquard, G. (1959). *La musique et le Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hueso, Á. L. (1998). El cine y el siglo XX. Barcelona: Ariel.
- Jakobson, R. (1981). Ensayos de lingüística general. Madrid: Seix Barral.
- Kassabian, A. (2001). Hearing film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. Londres: Routledge.
- Kracauer, S. (1985). De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós.
- Kurtz, R. (1986). *Expressionisme et cinema*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Lack, R. (1999). La música en el cine. Madrid: Cátedra.
- Latham, A. (2008). Oxford Diccionario Enciclopédico de la Música. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lluís i Falcó, J. (1995). Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematográfica. D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art, 21, 169-186. Recuperado de https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453/151032.
- (2005). Análisis musical vs análisis audiovisual: El dedo en la llaga. En M. Olarte (ed.) La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones (pp. 143-154). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Mancuso, P. (2000). *La musica nell'ebraismo*. Milano: Lulav editrice.
- Martínez, E., Mateo, J. (2012). Habitando el ruido: La dialéctica de los sonidos no musicales en el cine español. En T. Fraile y E. Viñuela (eds.). La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática (pp. 121-134). Sevilla: Aracibel.

- Mitry, J. (1974). Futurisme expressionisme et cinéma. En J. Mitry (ed.), *Le cinema expérimental. Histoire et Perspectives* (pp. 26-62). París: Seghers.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal. Neumeyer, D., Buhler, J. (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. En K. Donnelly (ed), *Film Music. Critical Approaches* (pp.16-38). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Nieto, J. (2003). Música para la imagen: la influencia secreta. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Olarte, M. (2004). La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano. En J. Mª García Laborda (ed.), La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas. (pp.109-126). Sevilla: Doble J. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10366/76672
- (ed.) (2005) La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- -(2008). Utilización de la Música Clásica como Música preexistente cinematográfica. En J. M. García Laborda y E. Arteaga Aldana (eds.), En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad (pp. 71-84). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. También de consulta en Repositorio Documental GREDOS-USAL [06/05/2018]. Recuperado de: http://hdl.handle. net/10366/76649
- Parril, W. (2006). European Silent Films on video. A critical guide. Jefferson: McFarland.
- Powrie, P., Stilwell, R. J. (eds.) (2006). *Changing tunes: the use of preexisting music in film*. Aldershot-Inglaterra: Ashgate Publishing.
- Riemann, H. (1928). *Teoría General de la Música*. Barcelona: Labor.
- Román, A. (ed.) (2014). CINEMA. Composición e Investigación en la Música Audiovisual. Madrid: Visión Libros.
- Roten, H. (2002). Músicas litúrgicas Judías. Itinerarios y escalas. Madrid: Akal.
- Ruiz de Luna, S. (1960). La música en el cine y la música para el cine. Madrid: Imprenta Pérez Galdós.
- Sadie, S. (1995). La Guia Akal de la Música. Madrid: Akal.
- Samperio, G. (2000). Prólogo. En G. Meyrink, *El Golem*. México: Lectorum.

- Sánchez-Biosca, V. (1985). Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión / Hiperión.
- (1990). Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933. Madrid: Verdoux.
- Schafer, M. (1994). The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Vermont: Destinity Books.
- Simons, H. (2011). El estudio de caso: teoría e práctica. Madrid: Morata.
- Spiro, M. (2013). Containing the Monster: The Golem in Expressionist Film and Theater. *The Space Between*, 9 (1), 11-36.
- Staehlin, C. (1978). Wegener: El Doble y el Golem. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Strom, Y. (2002). The Book of Klezmer. The History, the Music, the Folklore. Chicago: Chicago Review Press.
- Szalay, I. (2007). *Kabaláh y música sagrada: melodías místi- cas para meditar*. Buenos Aires: Kier.
- Torelló, J. (2015). La música en las maneras de representación cinematográfica. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius.
- Valls, M., Padrol, J. (1986). Música y cine. Barcelona: Salvat. Xalabarder, C. (2006). Música de cine. Una ilusión óptica. Métodos de análisis y creación de bandas sonoras. Buenos Aires: LibrosEnRed.

EL FILM EXPRESIONISTA ALEMÁN EL GOLEM (1920): ESTUDIO DE LA BANDA SONORA MUSICAL DE ALJOSCHA ZIMMERMANN

Resumen

Este artículo aborda el estudio de la banda sonora musical del compositor Aljoscha Zimmermann, realizada en el año 2000, para la versión íntegra restaurada del film *El Golem* (1920). Con una metodología basada en la técnica cualitativa del estudio de caso y las últimas tendencias en el análisis musicológico relacionadas con las bandas sonoras en cine, se realiza un estudio musical del film que evidencia los elementos estructurales, recursos estilísticos, corrientes musicales e instrumentación de cuerda empleada en la partitura. La creación de Zimmermann tiene influencias de música judía, *klezmer* y canción *yiddish*. La innovación del texto radica en no encontrarse contribuciones específicas en el ámbito de los estudios fílmicos ni musicales sobre el empleo de esta composición.

Palabras clave

Cine; música; cine expresionista alemán; *El Golem*; Aljoscha Zimmermann; música judía y *klezmer*; canción *yiddish*.

Autoras

Anna Amorós Pons (Picassent, 1968), profesora titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UdV). Doctora en Ciencias de la Comunicación (UAB). Guionista y Directora de Documentales. Co-coordinadora de AuGAL. Directora de Obradoiros de Cine. Periodista de Honor/Asociación de Prensa de Vigo. Premio Buenas Prácticas de Comunicación no sexista/Associació Dones Periodistes de Catalunya. Ha publicado en MAVAE, HyCS, Prisma Social, Opción, Cuadernos. info. Contacto: amoros@uvigo.es.

Nuria Gómez Otero (Vigo, 1985). Licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas (UdV, 2007). Grado Profesional en Percusión (Conservatorio Profesional de Redondela, 2008). Doctora en Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual (UdV, 2015). Profesora de música desde 2004 de piano, saxofón, música en movimiento, percusión y solfeo. Ha publicado en MAVAE. Contacto: nuriagomezotero@live.com.

Referencia de este artículo

Amorós Pons, A., Gómez Otero, N. (2018). El film expresionista alemán *El Golem* (1920): Estudio de la banda sonora musical de Aljoscha Zimmermann. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -198.

THE GERMAN EXPRESSIONIST FILM THE GOLEM (1920): STUDY OF THE MUSICAL COMPOSITION BY ALJOSCHA ZIMMERMANN

Abstract

This article outlines the results of a study of the musical soundtrack composed by Aljoscha Zimmermann in 2000 for the fully restored version of the film *The Golem* (1920). Using a methodology based on the qualitative case study approach and on the latest trends in musicological analysis for film soundtracks, this musical analysis of the film examines the structural elements, stylistic features, musical genres and string instrumentation used in the score. Zimmermann's composition has clear influences of Jewish music, klezmer and Yiddish song. This article constitutes an original contribution in view of the absence of previous research on the use of this composition in the fields of film studies and music studies.

Key words

Cinema; Music; German Expressionist cinema; The Golem; Aljoscha Zimmermann; Jewish music and klezmer; Yiddish Song.

Authors

Anna Amorós Pons (b. Picassent, 1968), is Professor of Audiovisual Communication and Advertising at Universidade de Vigo (UdV). She holds a PhD in Communication Studies from Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) and works as a documentary director and screenwriter. She is a co-coordinator of the AuGAL Master Class, and director of the Obradoiros de Cine workshops. She is an honorary journalist with the Vigo Press Association and winner of the Best Practices Award for Non-Sexist Communication from the Associació Dones Periodistes de Catalunya. She has published her work in the journals MAVAE, HyCS, Prisma Social, Opción, and Cuadernos. Info. Contacto: amoros@uvigo.es.

Nuria Gómez Otero (b. Vigo, 1985) obtained her bachelor's degree in Advertising and Public Relations from Universidade de Vigo (UdV) in 2007, and a Professional Degree in Percussion from the Conservatorio Profesional de Redondela in 2008. She also holds a PhD in Advertising, Public Relations and Audiovisual Communication (UdV, 2015). She has been working as a music teacher since 2004, teaching piano, saxophone, music and movement, percussion and music theory. Her research work has been published in the journal MAVAE. Contacto: nuriagomezotero@live.com.

Article reference

Amorós Pons, A., Gómez Otero, N. (2018). The German expressionist film *The Golem* (1920): Study of the musical composition by Aljoscha Zimmermann. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -198.

Edita / Published by



Licencia / License



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

RETROFUTUROS. UNA VISIÓN DEL FUTURO EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN EUROPEO (1979-1991)*

LIDIA MERÁS

INTRODUCCIÓN

Desde finales de los años ochenta se ha publicado una abundante bibliografía sobre ciencia ficción cinematográfica que demuestra el enorme interés que ha suscitado este género1. La atención recibida responde al inusitado auge que experimenta la producción de películas de ciencia ficción en las tres últimas décadas, especialmente en Estados Unidos. En los años ochenta, la popularidad comparativamente menor de los films europeos explica, en parte, su escasa representación en el debate académico. Publicados en su mayoría en Estados Unidos o en el Reino Unido, estos trabajos ofrecen una visión de la ciencia ficción geográficamente sesgada asimilándola en la práctica al cine producido por Hollywood. Muy pocos ensayos han incluido en sus reflexiones los films europeos —por no mencionar los de otras muchas nacionalidades, excepción hecha del anime japonés—. Cuando existen, se ciñen en su mayoría a films británicos, en lo que parece casi más una concesión hacia los lectores de su mercado natural que un verdadero interés por explorar a fondo la variedad del género. Los prejuicios hacia el lugar de procedencia de estos films han afectado a su visibilidad; o, lo que aún es más grave, en ocasiones se ha dado por sentado que las conclusiones extraídas por el discurso hegemónico anglosajón eran necesariamente extrapolables al resto². Sin embargo, conviene revisar dichas asunciones porque no se ajustan a la realidad.

Aunque es cierto que el número de películas de ciencia ficción mainstream europea dista de ser comparable a la producción equivalente en Hollywood, no debería minusvalorarse su presencia. A lo largo de la década de los ochenta, cineastas como Bertrand Tavernier o Terry Gilliam se decantaron por dicho género para realizar sus películas. Y, lo que es aún más llamativo, varios directores noveles como Peter Greenaway —The Falls (1980)—, Luc Besson —Kamikaze 1999 (Le dernier

combat, 1983)— o Lars von Trier —El elemento del crimen (Forbrydelsens Element, 1984)—, realizaron su primer o segundo largometraje con la ciencia ficción como telón de fondo. Sin embargo, ninguna de estas películas, ni otras tantas que serán objeto de estudio en estas páginas, forman parte de las discusiones de historiadores y teóricos del cine de ciencia ficción. El motivo principal de su ausencia reside, como espero demostrar en estas páginas, en que estos films de la década de los ochenta no se ajustan a los parámetros de la ciencia ficción estadounidense coetánea.

La dificultad de partida que hallamos a la hora de corregir esta percepción es que, si bien algunos estudiosos se han interesado por determinadas películas europeas de ciencia ficción o de otras nacionalidades, lo usual es que se circunscriban a una cinematografía nacional de su elección, a la que a menudo consideran un compartimento estanco, sin relación con el resto de films contemporáneos de similar temática³. Otro problema recurrente es que determinadas películas de ciencia ficción sean únicamente contempladas desde la teoría de la política de autores. Apenas existe una visión integradora de la ciencia ficción europea que supere esta versión fragmentaria. En este sentido, el trabajo que presento pretende contribuir a mostrar una visión más equilibrada, aunque, naturalmente, tampoco se libra de algunas limitaciones. Por ejemplo, a pesar de lo que hubiera sido deseable, este trabajo no incluye la rica tradición de las cinematografías del Este, ni tampoco del cine del norte o del sur de Europa. La prolífica producción italiana de ciencia ficción, con unas sesenta películas en su haber a lo largo de la década de los ochenta, ha sido omitida de forma expresa porque, en su mayoría, se limita a explotar impunemente los éxitos estadounidenses. La temprana falsa secuela Alien 2: Sobre la tierra (Alien 2 - Sulla Terra, Ciro Ipollito [acreditado como Sam Cromwell], 1980) o Robowar (Robowar - Robot da guerra, Bruno Mattei [como Vincent Dawn], 1989), inspirada en Depredador (Predator, John McTiernan, 1987), dan buena cuenta de ello. Lo que nos interesa, en cambio, es analizar una serie de películas de ciencia ficción que tratan de ofrecer una perspectiva distinta a lo que la literatura anglosajona ha identificado como constitutiva del género.

Con este propósito, hemos seleccionado una serie de películas que pertenecen a tres importantes industrias cinematográficas europeas: Alemania occidental, Francia y Reino Unido, si bien algunas de ellas son coproducciones entre estas nacionalidades o con terceros países. Por lo anteriormente expuesto, debe tenerse en cuenta que las conclusiones no atañen al cine europeo en su totalidad sino a un grupo concreto que comparte una forma de entender la ciencia ficción. Por otro lado, en ningún caso se pretende afirmar que exista una única forma «europea» de la ciencia ficción versus una forma «estadounidense». No obstante, sí puede hablarse de una corriente dentro del género que, dentro de un marco cronológico muy determinado (entre 1979 y 1991), ha desarrollado unas soluciones narrativas y estéticas que, por su singularidad, merecen contemplarse como una manera alternativa a lo que el discurso académico sobre ciencia ficción nos ha hecho creer hasta la fecha. Para explorar esta corriente, estas líneas se centrarán en el estudio de la representación del futuro, tema tradicional de las películas de ciencia ficción, pero al que se recurre en mayor medida en el cine europeo de los años propuestos.

UN FUTURO QUE NO PAREZCA DE PLÁSTICO

El enorme éxito de *La guerra de las galaxias* (Star Wars, George Lucas, 1977) propició que el género de ciencia ficción floreciera en Estados Unidos durante la década siguiente con películas tan emblemáticas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Terminator* (James Cameron, 1984), estableciéndose una «segunda edad de oro del cine de ciencia ficción» en Estados Unidos (Lacey, 2000: 168). A



La muerte en directo (La mort en direct, Bertrand Tavernier, 1979)

partir de ese momento, los estudios destinaron generosos presupuestos a la ciencia ficción y al terror, géneros que habían estado relegados a la categoría de serie B hasta hacía bien poco.

En Europa, pese a que las películas estadounidenses fueron bien acogidas por los espectadores, no parece que contribuyeran en demasía a un aumento de la producción de films de ciencia ficción. Con la salvedad del caso italiano, tampoco puede sostenerse que repercutieran de manera significativa en la forma de filmar. Los presupuestos abultados del cine hollywoodiense, el tipo de narrativas, la contaminación de la ciencia ficción con el género de acción, y, sobre todo, la concepción de estos films en la tradición del «cine de atracciones», influyeron poco en el cine europeo de los años ochenta. Con ello no se pretende argüir que funcionen de forma completamente ajena o que no se perciban influencias mutuas, pero sí que les separan una serie de diferencias que envuelven cuestiones muy variadas. Un ejemplo esclarecedor: el cíborg hipermasculinizado, personaje omnipresente del cine de ciencia ficción en los años ochenta y noventa (solo hay que pensar en los diferentes Terminators, Robocops y sus innumerables imitaciones), es una figura anecdótica en el tipo de películas de las que se ocupa este trabajo.

La hipótesis de partida es que, a pesar de la variedad cultural e industrial a la que sistemáticamente se alude a la hora de analizar cualquier producción cinematográfica europea, es posible detectar, para el periodo mencionado, relevantes similitudes, tanto temáticas como estilísticas, que superan las fronteras nacionales y que nos hablan de una forma peculiar de concebir la representación del futuro. Las películas que integran este estudio serán principalmente: La muerte en directo (La mort en direct, Bertrand Tavernier. Alemania Occidental. Francia, 1979), A años luz (Les années lumière, Alain Tanner, Francia, Suiza, 1981), Ka-

mikaze 1989 (Wolf Gremm, Alemania Occidental, 1982), Mil novecientos ochenta y cuatro (Nineteen Eighty-Four, Michael Radford, Reino Unido, 1984), la versión del director de Brazil (Terry Gilliam, Reino Unido, Estados Unidos, 1985), y, como tipología a caballo entre la ciencia ficción europea de los ochenta y noventa, Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, Francia, 1991).

RETROFUTUROS: EL RECURSO AL HISTORICISMO

La primera especificidad del cine de ciencia ficción europeo en los años ochenta es que, en numerosas ocasiones, resulta difícil clasificar ciertas películas dentro de dicho género. Ni la ambientación, personajes, vestuario o *atrezzo* corresponden al tipo de elementos que habitualmente integran estas películas. Rara vez descubriremos en ellas supercomputadoras, naves espaciales o cíborgs, porque la inspiración para la elaboración de los escenarios no es el futuro, sino el pasado.

Por paradójico que parezca, lo característico de estas proyecciones futuras es su apariencia de «retrofuturo»⁴. Esto es, de visión del futuro basada en elementos historicistas; un recurso aún más extraño si se tiene en cuenta que en el cine esta-

dounidense del periodo la acción habitualmente se sitúa en el presente (*Terminator*), o en un escenario proyectado unos años hacia el futuro, todavía reconocible para el espectador (*Blade Runner*). Mientras los habitantes de las metrópolis estadounidenses futuras se dejan seducir por inservibles productos que anuncian los medios de comunicación, los ciudadanos de las ficciones europeas están lejos de disfrutar de las ventajas del progreso. Sus habitantes malviven en edificios ruinosos de los suburbios en los que reina la carestía y han de sobrevivir entre los vestigios de una civilización perdida.

En efecto, uno de los aspectos más sorprendentes de la puesta en escena de la mayoría de estas películas es el recurso al historicismo. Aunque se podría objetar que el empleo del pastiche historicista no es exclusivo de la cinematografía europea—sin ir más lejos, Dune (David Lynch, 1984), podría servir de contraejemplo—, el sentido es diferente. El aspecto visual de Dune, con su imaginería de museo, ofrece al espectador un futuro avanzado tecnológicamente pero que remite a un pasado mítico. De manera que la puesta en escena propone unos escenarios más cercanos al género fantástico que a la ciencia ficción. Tanto en el esplendor opulento de Dune como en el de las películas que constituyen la saga de La guerra de las galaxias,

es apreciable un componente legendario —sus narraciones consisten en epopeyas heroicas— del que carecen por completo las películas europeas. Por ello, cuando las películas estadounidenses vuelven su mirada al pasado, en realidad su finalidad es dotar a sus escenarios de un ambiente elegante y aristocrático.

Por el contrario, la preferencia europea por la ambientación historicista está ligada a varios e interrelacionados motivos. El principal de ellos es el recuerdo de los

devastadores efectos de la Segunda Guerra Mundial, a la que se alude metafóricamente o, en menor medida, al ambiente enrarecido de una hipotética posguerra fría. Por su interés, nos ocuparemos de ello en el epígrafe titulado «Penuria postbélica y amenaza totalitaria». El segundo motivo tiene que ver con un apreciable descrédito del progreso. En la ciencia ficción estadounidense casi nunca se duda del efecto benefactor de los avances tecnológicos. Muy al contrario, se aplaude a la tecnología incluso cuando sus resultados son perjudiciales: solo su uso incorrecto se considera reprobable. Lo corrobora el hecho de que en el cine de Hollywood los aparatos siempre operan correctamente. Únicamente se estropean cuando es preciso dotar de intensidad dramática una escena. Por el contrario, en el cine europeo, son habituales las deficiencias técnicas que sufren incluso los artefactos más básicos, que a menudo se presentan como obsoletos o totalmente inservibles. En el anteriormente lujoso hotel de Bunker Palace Hôtel (Enki Bilal, 1990), en lugar de agua sale un barro pastoso del grifo, y no funciona la calefacción. De forma similar, en la desvencijada comunidad de vecinos de Delicatessen, todo falla. Los grifos no funcionan y, de hecho, el protagonista es contratado como chapuzas para reparar los muchos desperfectos que padece la comunidad de vecinos, entre otras necesidades urgentes.

Nineteen Eighty-Four (Michael Radford, 1984)





Brazil (Terry Gilliam, 1985)

Si el escepticismo hacia el progreso tecnológico es característico de los retrofuturos, también lo son los intentos de sobreponerse a la carestía. En Kamikaze 1999 — no confundir con la alemana Kamikaze 1989-, un joven repara una avioneta con el propósito de viajar más allá de los dominios del jefe de la banda local, pero se estrella por falta de combustible. La primera escena de esta misma película muestra al héroe intentando evadirse de los duros tiempos que le han tocado vivir con una muñeca hinchable que se pincha y desinfla en el momento menos oportuno. Dichas escenas dan a entender que cualquier objeto o artilugio del pasado resulta inservible en este desalentador futuro. El humor de algunas de estas escenas acentúa el sentimiento de resignación de los personajes en estas ficciones, acostumbrados a que las cosas no marchen y a hacer del reaprovechamiento de objetos su modo de supervivencia.

En definitiva, el cine de ciencia ficción de Hollywood conserva una fe en el progreso de la que el cine europeo desconfía. El elemento historicista connota de forma muy diferente el cine de ciencia ficción europeo, porque en los retrofuturos no es un mero ornamento que añada cierto grado de sofisticación al aspecto visual del film. Por el contrario, constata una condición de pobreza material y refuerza la idea de sucesión y sedimentación de

las distintas épocas históricas. Los elementos retro parecen advertir que el porvenir está condenado a no poderse desembarazar de los cachivaches inútiles que el tiempo va dejando en desuso. Esta acumulación de arquitecturas y mecanismos pretéritos define la concepción del futuro. Con ella se pretende subrayar la inadecuación de la tecnología para satisfacer las necesidades humanas. Asimismo, pone en evidencia el incumplimiento de las promesas que el progreso científico y de los postulados del urbanismo moderno habían hecho a nuestros antepasados⁵. Adicionalmente, contiene un componente pesimista: las circunstancias son desfavorables y no van a cambiar, una conclusión desalentadora teniendo en cuenta que nos hallamos ante proyecciones del futuro.

La elección de estilos de distintas épocas del pasado, algo que, en teoría, cuestiona las premisas del género, se convierte en la norma en una buena parte del cine europeo de los años ochenta. Solo así se explica la puesta en escena de un film como *Brazil* (1985). Terry Gilliam quiso plasmar en su film la sociedad contemporánea, razón por la cual los créditos indican claramente que la película fue filmada en Londres y sus alrededores en la fecha en la que George Orwell situó 1984, la novela en la que se inspira la película. Es decir, había una voluntad expresa de rodar en los escenarios del presente y,

sin embargo, Gilliam recurre a la mezcla de mobiliario y de estilos arquitectónicos del pasado⁶. El resultado es un mundo claustrofóbico repleto de vestigios monumentales y repleto de elementos de un futuro nostálgico y consumista. Un mundo industrial de estética cercana al expresionismo alemán, con elementos de constructivismo ruso y variopintas evocaciones de la imaginería nazi.

Brazil no fue una salvedad en el empleo de la representación retro en la ciencia ficción, sino más bien la norma. La reiteración de este recurso demuestra que esta es una especificidad de esta tendencia del cine europeo⁷. Y señala la renuncia a plasmar el futuro a través de unos escenarios que reflejen unos ambientes tecnológicamente avanzados prefiriendo, en cambio, los escenarios lúgubres, polvorientos, monótonos y exentos de gadgets en los que han quedado patentes las huellas del paso del tiempo.

ABANDONO DE LA MEGALÓPOLIS Y DE LOS EFECTOS ESPECIALES

La representación de la gran ciudad desempeña un papel fundamental en la ciencia ficción. Es el escenario en el que los científicos suelen poner a prueba sus nuevas invenciones y descubrimientos. También es el lugar en el que los cambios tecnológicos son más evidentes. De ahí que estas películas suelan estar ubicadas en una gran urbe: Neo Tokio en Akira (Katsuhiro Otomo, 1988); Detroit en Robocop (Paul Verhoeven, 1987) o Los Ángeles (en Terminator y Blade Runner). Precisamente, el estreno en 1982 de Blade Runner supuso un hito en la representación de la ciudad del futuro. Desde Metrópolis (Fritz Lang, 1926), quizá ninguna otra urbe haya tenido una repercusión similar. Superpoblada, multiétnica, plurilingüe, caótica... impuso un modelo que, no de forma inmediata sino sobre todo a partir de mediados de los noventa. sería muy influyente en la construcción del imaginario del porvenir. Dirigida por el británico Ridley Scott, Blade Runner constituye un caso interesante

porque, aunque se integra plenamente dentro del cine de ciencia ficción estadounidense, lo rompedor en su día fueron precisamente las referencias historicistas a la hora de representar el futuro. William Gibson, autor de la célebre Neuromante (Neuromancer, 1984), la novela que inauguró el cyberpunk, apuntaba que el elemento singular de esta película fue la inclusión de «arqueología urbana» como muestra de la persistencia anquilosada de la Historia en una representación urbanística del futuro, algo novedoso para la ciencia ficción mainstream estadounidense, donde con anterioridad el cliché exigía que todo en la ciencia ficción tuviera una apariencia ultramoderna (Gibson, 2011). De la recreación de los ambientes de la película Gibson señalaba:

No es un futuro americano. De una manera interesante no es nada americano. Es un futuro en el que el pasado está todavía ahí. La gente vive en las raíces del pasado, algo a lo que se está acostumbrado en Europa y que no resulta un concepto radical para los europeos; pero para el imaginario estadounidense es asombrosamente nuevo. Como decir: Dios mío ¡La Historia es real! (Gibson en Lethbridge y Swain, 1997).

Los escenarios de las películas de ciencia ficción estadounidense en los años ochenta tienden a ser urbanos o bien recintos donde la tecnología lo domina todo, como la nave Nostromo de Alien (Ridley Scott, 1979). Incluso aquellos films en los que no existe una verdadera proyección hacia el futuro, sino que la acción se desarrolla en el presente, esta se ubica en una distópica urbe postindustrial, moderna y de gran tamaño. En cambio, es relativamente común observar cómo algunos directores europeos optan por dotar de mayor protagonismo a localidades de menor entidad o ruedan directamente paisajes, un recurso que se sitúa en el extremo opuesto de las convenciones del género.

El realizador de *La muerte en directo*, Bertrand Tavernier, se lamentaba en una entrevista de que la ciencia ficción cinematográfica se viera sujeta a

unos cánones iconográficos más estrictos que la literatura. Protestaba por la existencia de determinadas convenciones —por ejemplo, la obsesión por que todo fuera de plástico (Audé, 1988)— y defendía la libertad de utilizar elementos del pasado con un carácter intemporal. Así, para la recreación del futuro en *La muerte en directo*, que le acarreó no pocas discusiones con los productores, utilizó edificaciones decimonónicas defendiendo su postura con el siguiente argumento:

Las viviendas victorianas de Glasgow existirán todavía dentro de cincuenta años. Es la idea de base del film: no hacer un falso futurismo (Tavernier en Audé, 1988: 61).

En el dossier de prensa de la película *A años luz*, el crítico Serge Toubiana preguntaba extrañado al director por qué eligió Irlanda para el rodaje habiendo sido Suiza —lugar de origen del cineasta— el escenario de todas sus anteriores películas. La respuesta de Tanner fue que su concepción de la película era incompatible con unas localizaciones en Suiza, a la que califica de «civilizada, rica, repleta de cultura». Definía Irlanda como un lugar salvaje, una tierra de leyendas que, en contraste, le parecía más primitiva que la refinada Suiza, «un país de signos

banalizados» (Tanner citado por Toubiana. 1981b: 55). La acción del film —basada en una novela de Daniel Odier titulada La voie—, se sitúa en un lugar indeterminado de la costa atlántica irlandesa, una zona en la que sopla un potente viento, y en el que se suceden rápidos cambios atmosféricos. A lo largo del largometraje se otorga gran protagonismo a los paisajes y, en particular, al estado del cielo. Sorprende la duración de este tipo de tomas cuya relevancia queda manifiesta al ir acompañadas de música extradiegética. En la que sería la primera adaptación del director, hay una voluntad expresa de apartar esta película de ciencia ficción de todo aquello que distraiga al público de las vivencias de los personajes, como si se quisiera

dejar de lado el contexto geográfico o sociocultural para concentrar todo el interés en los dos protagonistas (Toubiana, 1981a: viii).

Para abordar el tema de la instrucción de un joven indómito por un anciano que canaliza su naturaleza impetuosa, el director decide eliminar cualquier rastro de futurismo. Ningún artilugio de última generación distrae al espectador de la trama que, en realidad, podría haber sucedido en cualquier rincón aislado de cualquier época. La única pista que indica que la acción se sitúa en el futuro es una breve vista de la ciudad al comienzo del film, que recuerda a las solitarias estampas urbanas de edificaciones soviéticas, y unos letreros que advierten sobre la radiactividad. Se trata, en verdad, de una ciudad fría y deshabitada en la que se amontonan edificios de apartamentos clónicos muy poco acogedores. Pero el grueso de la acción se centra en un paraje solitario, al margen de la civilización, e integrado en la naturaleza.

A años luz, Premio Especial del Jurado en Cannes (1981), huye de aquellos elementos que habían caracterizado la representación de la ciudad futura (ambientación urbana, artefactos de tecnología punta, omnipotencia de las multinacionales) para

A años luz (Les années lumière, Alain Tanner, 1981)



LA ERRADICACIÓN DE LOS RASGOS FUTURISTAS ES UNA OPCIÓN QUE LOS DIRECTORES EUROPEOS ADOPTAN DE FORMA CONSCIENTE. SI NOS ATENEMOS A SUS DECLARACIONES, NO PARECE QUE MEDIE EN ELLO UNA CUESTIÓN PRESUPUESTARIA

profundizar sobre las relaciones entre maestro y discípulo. Alain Tanner defendía además la intemporalidad de su film, que el realizador contraponía a una visión consumista de la existencia:

El mundo de la publicidad, que es muy poderoso, trata de demostrar que las dificultades no existen, que basta con comprar cosas. Mi película es totalmente contraria a esta ideología. Está situada en el año 2000 para mostrar que nada cambiará (Toubiana, 1981a: x).

Despojada de toda fascinación superflua hacia la tecnología y el consumo, esta visión da a entender que hay valores elementales que permanecerán gracias a la sabia transmisión de una generación a la siguiente. La naturaleza se convierte así en el marco en el que se desarrolla la emancipación de los personajes. A partir de la premisa de atemporalidad, se busca acercar a los personajes a la experiencia del espectador, hacer de sus problemas algo cotidiano y, por tanto, universal. De esa forma, la ubicación en este futuro intemporal adquiere un carácter de fábula admonitoria.

Similar recurso se emplea en *La muerte en directo*: los escenarios naturales cobran mayor protagonismo a medida que su heroína se libera de una sociedad que impone unas normas que atentan contra su intimidad. Al igual que en *A años luz*, se eliminó todo rasgo futurista, tanto en los decorados (se filma en Glasgow, conocida por sus edificaciones victorianas) como en un vestuario sin estridencias destacables, para evitar que el aspecto visual de la película pasase rápidamente de moda. Del mismo modo que en el film de Tanner,

se eliminan los efectos especiales y se prescinde de la música electrónica para concentrarse en el conflicto humano (Audé, 1988: 61).

La erradicación de los rasgos futuristas es una opción que los directores europeos adoptan de forma consciente. Si nos atenemos a sus declaraciones, no parece que medie en ello una cuestión presupuestaria. Por el contrario, perseguían prescindir de los clichés asociados al género de ciencia ficción, motivos que, como a Tavernier, les parecen agotados y, en algunos casos, ridículos (Audé, 1988: 58). En consonancia con este propósito, las películas europeas de ciencia ficción de los ochenta carecen de efectos especiales reseñables, un elemento que llama la atención con respecto al cine estadounidense que con cada nueva película trata de exprimir las posibilidades que le ofrecen las nuevas tecnologías. Ni siguiera La muerte en directo, que es la única película europea en la que cobra importancia el personaje de un cíborg masculino (un individuo al que se le ha implantado quirúrgicamente una cámara en los ojos), se presenta a este ser como un prodigio tecnológico del que el espectador deba maravillarse. Inscrito en la más pura tradición del cine de «autor», el rechazo de Tavernier a los efectos especiales no puede ser más explícito: «Quería un film sin efectos especiales para poder concentrarme en los personajes» (Audé, 1988: 61), señalaba. Aunque sin mencionar el cine hollywoodiense, al que por entonces se hallaban ineludiblemente ligados los efectos especiales en la ciencia ficción, su afirmación no deja lugar a dudas sobre una percepción quizá un tanto limitada de la utilización de este elemento clave del género. Tavernier, sin embargo, apuesta por la sobriedad estética porque teme que los efectos distraigan al espectador del mensaje que pretende comunicar. Con independencia de que podamos o no darle la razón a Tavernier, lo interesante es la voluntad de este y otros muchos directores de combatir las fórmulas en la ambientación de estas películas. En definitiva, esta postura implica un claro intento de superar ciertos convencionalismos en la puesta en escena de la ciencia ficción.

PENURIA POSTBÉLICA Y AMENAZA TOTALITARIA

Si uno de los rasgos definitorios del cine de ciencia ficción en Europa consistía en el aspecto de «retrofuturo» de sus ambientaciones, es interesante constatar que esa mirada al pasado suele concretarse en un periodo muy determinado: remite a los años de penuria que sucedieron a la Segunda Guerra Mundial o, en su defecto, alude a las consecuencias de una Guerra Fría que en algún momento dejó de serlo. Aunque no siempre se muestren referencias explícitas, películas como Mil novecientos ochenta y cuatro (1984), Brazil (1985), El cuento de la doncella (Die Geschichte der Dienerin, Volker Schlöndorff, 1990), Bunker Palace Hôtel, Delicatessen y, en menor medida, Kamikaze 1999, vuelven su mirada hacia las consecuencias de una guerra que se asemeja sospechosamente a la pasada contienda o a una imaginada reedición de la misma.

En el caso de Mil novecientos ochenta y cuatro y Brazil, la asociación con la posguerra es obvia puesto que ambas remiten a los escenarios de desolación imaginados por George Orwell en su novela 1984. Terminada de redactar a finales de los cuarenta, en plena posguerra, el novelista británico advertía acerca de los peligros de arrojarse en manos del totalitarismo. La primera en estrenarse

y más fiel a la obra original fue la película de Michael Radford. Mil novecientos ochenta y cuatro presenta una sobria pero efectiva puesta en escena en la que propone una reconocible distopía de aspecto sombrío y espacios desangelados. El culto al Gran Hermano, así como las concentraciones de masas, evocan los peores temores de Orwell. Para acentuar la impresión de escasez material y monotonía, los miembros del Partido visten un sencillo uniforme con apariencia de mono de trabajo de color azulado. Es un mundo tétrico donde la única escena rodada con luz natural es aquella en la que

el protagonista Winston Smith y la también disidente Julia dan rienda suelta a su incipiente romance tras escabullirse, aunque por breve tiempo, de los oscuros pasillos ministeriales.

Brazil, una segunda adaptación estrenada apenas un año más tarde, opta por desviarse del texto original y, como señala John Hutton, realiza una fantasiosa recreación en la que, a pesar de la mezcla de estilos arquitectónicos, el predominante resulta ser una recreación de los años cuarenta (Hutton, 1986: 6). Imágenes de los Hermanos Marx, de Casablanca (Michael Curtiz, 1942) o El gran dictador (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940) ocupan las mentes de los habitantes de la metrópolis. En las calles, carteles propagandísticos que recuerdan a conocidos diseños de la Segunda Guerra Mundial, animan al viandante a colaborar con el gobierno con mensajes como «Suspicion Breeds Confidence» (La sospecha genera confianza) o «Don't suspect a friend, report him» (No sospeche de un amigo, denúncielo).

En Bunker Palace Hôtel (1990) la atmósfera remite asimismo a un mundo deshumanizado y totalitario con ecos arquitectónicos del realismo socialista (Poirson-Dechonne, 2005: 20). Su director, el dibujante de cómics nacido en Belgrado Enki Bilal, compone una distopía de colores fríos que ofrece una visión hermética del futuro. Sus per-

Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, Francia, 1991)



sonajes y ambientes están fuertemente caracterizados como propios de los peores años del telón de acero. Incluso *Delicatessen* (1991), que dista de ser una película aleccionadora, emplea una ambientación que recuerda a las imágenes en blanco y negro de finales de los años cuarenta. El vestuario se inspira en las fotografías de Robert Doisneau de este periodo acentuando el carácter retro de la ambientación de la postguerra francesa⁸.

Un rasgo que, como se ha adelantado en las menciones anteriores, aparece de forma sistemática en las películas europeas de la época, es la representación de estas sociedades futuras como totalitarias. Así, en Kamikaze 1989 (Wolf Gremm, 1982). el poder legislativo se refuerza con un ejecutivo de carácter represor: «Prohibimos el alcohol porque hace a la gente agresiva -reconoce el protagonista (Rainer Fassbinder), un policía violento y parco en palabras—. Luego creamos una sociedad que les invita a beber y les castigamos por ello». La ecuanimidad de la ley queda también en entredicho en Brazil. Ante la existencia de quince sospechosos, uno de los superiores del funcionario protagonista adopta una decisión salomónica: «Pon la mitad como terroristas y la otra mitad como víctimas», le ordena. Para reforzar el terrorífico carácter burocrático de esta sociedad, una secretaria transcribe los alaridos de la confesión de un detenido que está siendo torturado en la sala contigua. Y por si quedara alguna duda acerca del tipo de sociedad en el que se sitúa la acción, los escenarios de Brazil recuerdan a las arquitecturas del III Reich, como muestran los pasillos de los edificios oficiales y, sobre todo, el hall del Ministerio de Información, un descomunal espacio decorado en mármol de color oscuro susceptible de ser visitado por tropeles de colegiales y presidido por la escultura de una gigantesca águila.

En realidad, estos films actualizan preocupaciones que ya habían sido objeto de atención en las distopías urbanas ofrecidas en los años sesenta por la Nouvelle Vague. *La jetée* (Chris Marker, 1962) y, especialmente, *Alphaville* (Jean-Luc Go-

dard, 1965) y Fahrenheit 451 (François Truffaut, 1966) coinciden en la descripción de un estado autoritario del futuro. Con el pretexto de la seguridad colectiva, las élites de estas películas aplicaban los correctivos que consideraban necesarios para controlar a los escasos disidentes que se atrevían a cuestionar tan despiadados sistemas. Una igualdad impuesta y asfixiante borraba entonces toda huella de individualidad, mientras un gobierno plenipotenciario actuaba sin escrúpulos al servicio del mantenimiento del statu quo.

EN LAS PELÍCULAS EUROPEAS OBJETO DE DISCUSIÓN, TODAS ELLAS SITUADAS EN EL FUTURO, PRIMA EL TEMOR A QUE RESURJAN LOS FANTASMAS DEL PASADO, COMO SI SE DIERA A ENTENDER QUE JAMÁS ESTAREMOS A SALVO

Las películas estadounidenses fueron las primeras en sustituir la convención del Estado totalitario como modelo distópico de sociedad por otro modelo que, no por sibilino, resulta menos aterrador: el dominado por omnipotentes corporaciones. El film que inicia esta tendencia es Cuando el destino nos alcance (Soylent Green, Richard Fleischer, 1973), con Charlton Heston como protagonista. Aunque deudora en muchos aspectos del tipo de films anteriores -en Soylent Green se reparte la culpa entre los representantes políticos y los directivos del monopolio que comercializa el producto alimentario que da título al film, ambos en clara connivencia—, dará paso a un nuevo planteamiento de sociedad. En este y sucesivos films, la avaricia de las grandes empresas será la responsable de la opresión en el futuro que describen. En cambio, a diferencia de lo que muestran las películas en Estados Unidos, en estas ficciones europeas se mantiene que es el poder político (y no malvadas multinacionales) las que controlan las vidas de los ciudadanos. Otra diferencia es que los films ho-

llywoodienses se inscriben en consolidadas democracias del presente o de un futuro muy cercano, probablemente con la intención de advertir sobre lo que a corto plazo puede plantearse en el mundo real. En las películas europeas objeto de discusión, todas ellas situadas en el futuro, prima el temor a que resurjan los fantasmas del pasado, como si se diera a entender que jamás estaremos a salvo de volver a caer en la pesadilla de los autoritarismos.

Mucho más pesimistas, las ficciones europeas de los años ochenta suelen representar a sus personajes como seres presos de sus circunstancias y con escasas posibilidades de revocarlas a su favor, de manera que, si la sociedad es corrupta, el individuo será su cómplice; si es depravada, colaborará para empeorarla, y, si se trata de una sociedad vigilante, será su víctima al tiempo que su verdugo. Los ciudadanos de las ciudades del futuro desde los años ochenta son más conformistas con el mundo que les ha tocado vivir y apenas ninguno parece dispuesto a rebelarse contra él, quizás porque, aparentemente, gozan de una libertad mucho mayor que los habitantes de las ficciones de los sesenta. La versión «europea» de Brazil —así es como fue denominada, en oposición a la recortada estadounidense- elimina la resolución favorable y condena, con grandes dosis de humor negro, al individuo que se engaña a sí mismo adoptando una posición conformista9. El film resulta desolador porque castiga la ambigüedad del protagonista e impide su redención en el último minuto, cuando el espectador confía en que vaya a salir airoso de la sala de torturas. Los cambios que el reestreno estadounidense efectuó en Brazil (una versión de noventa minutos frente a los ciento cuarenta y dos de la original) son de lo más esclarecedores. En primer lugar, diluye el tono irónico así como muchos de los elementos incómodos para los estándares de Hollywood. El funcionario Sam Lowry es un personaje que resulta más simpático y, en consecuencia, ha sido construido como un héroe mucho más convencional en todos los sentidos. Como destaca Katrina Boyd, un dato importante

es que, en la versión estadounidense, desconoce la muerte de Buttle, un ciudadano ajusticiado por error, lo que borra por completo su grado de complicidad y lo convierte en un personaje más plano y sin dobleces, en una víctima más del sistema (Boyd, 1990: 35). En el inevitable happy end, es rescatado en la tradición del deus ex machina y huye feliz junto a su amada lejos de la ciudad. En resumen, las modificaciones aniquilan cualquier atisbo de crítica porque convierten a Sam en un individuo inocente que cumple su ansiada fantasía sin plantearse siquiera efectuar cambio alguno en la sociedad a la que pertenece.

CONCLUSIONES: EL FUTURO TAL Y COMO FUE

Dentro del cine europeo de ciencia ficción entre 1979 y 1991, es posible detectar una tendencia que no sigue los parámetros del modelo estadounidense más extendido. Entre dichos elementos se encuentra la recreación de la sociedad del futuro a través de una puesta en escena de carácter historicista. Casi todas las películas describen un futuro no muy lejano caracterizado por la regresión tecnológica en el que se insinúa -aunque nunca llega a esclarecerse— que una guerra fratricida ha arrasado el planeta. Mientras, curiosamente, los temores post-atómicos que habían caracterizado la ciencia ficción en décadas pasadas se habían evaporado, las alusiones a las experiencias de la guerra o a las dificultades postbélicas serán constantes. En mayor o menor medida, estas películas recurren sin nombrarla— a la Segunda Guerra Mundial y lo hacen reflejando un ambiente enrarecido, lleno de privaciones y políticamente opresor. Las múltiples alusiones revelarán, sin lugar a dudas, su raigambre con el pasado europeo. Por ello, en lugar de las metrópolis posmodernas repletas de deshechos urbanos pero aún vibrantes que se levantan sobre los escombros de la sociedad de consumo que caracterizan a las urbes estadounidenses. los escenarios de estas películas suelen ser paisajes deso-

lados, exentos de aparatos complejos y en los que se sobrevive sin grandes aspiraciones de mejora. Reflejarán una sociedad cerrada —reducida a un destartalado edificio de viviendas en *Delicatessen* o a un hotel que ha conocido tiempos mejores en *Bunker Palace Hôtel*—, gobernada por unos dirigentes autoritarios que condenan a los supervivientes de la catástrofe a una vida de sumisión.

A principios de los años noventa, el interés por retratar los escenarios desolados de la Segunda Guerra Mundial se verá seriamente mermado debido a la adopción de nuevas estrategias que tendrán por fin competir con las producciones de Hollywood con sus mismas armas. En otras palabras, las características aludidas a lo largo de estas páginas no son universales y se circunscriben al periodo mencionado (1979-1991). Hasta el fin del mundo (Bis ans Ende der Welt, Wim Wenders, 1991) es una de las primeras que elude la costumbre de emplear arquitecturas y escenarios ambientados en otros momentos históricos. A partir de 1995 los cambios se irán acentuando hasta dar un giro radical. Con desigual fortuna, las películas tratarán de emular las tácticas del blockbuster hollywoodiense como ocurre en El quinto elemento (Le cinquième élément, Luc Besson, 1997) o Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997)10. Borrarán así los rasgos que habían definido la tendencia a la que hemos dedicado estas páginas, con el fin de ofrecer un producto más adaptado a una audiencia cuyos gustos habían mutado de forma drástica. En este sentido, la utilización masiva de efectos especiales es, quizá, ilustrativa de este fenómeno.

No obstante, antes de que sobreviniera esta tendencia, existió en los ochenta del pasado siglo una corriente que trató de hallar su propio camino a la hora de la representar el futuro. Con independencia de su origen, todas las películas mencionadas reflejan un futuro que no cree en la utopía, pero la manera de trasladar esta idea a la gran pantalla varía en grado sumo. Por lo tanto, cuando los especialistas articulan las particularidades que componen este género, deben atender a otras

muchas películas que han sido inmerecidamente relegadas.

En una década -la de los ochenta- de prosperidad económica y escasos incidentes bélicos de relevancia en lo que al contexto occidental se refiere, el estudio de estas pesimistas incursiones en el futuro resulta sin duda sintomático de temores subyacentes. Convertido en uno de los géneros cinematográficos preferidos por el gran público, la ciencia ficción se erige en un campo tan fértil y complejo que no debe ser reducido a las singularidades de una sola (o de unas pocas) cinematografías. Solo con la incorporación al campo de estudio de estos otros films que no encajan en las categorías vigentes podremos obtener una visión más ajustada y, por ello, más estimulante de este género cinematográfico.

NOTAS

- Me gustaría agradecer a Valeria Camporesi por sus comentarios, que han contribuido en gran medida a mejorar este artículo. Asimismo, deseo expresar mi gratitud a la Universidad Autónoma de Madrid por la beca de desarrollo profesional que permitió finalizar un primer borrador de este texto.
- 1 Sin ánimo de una enumeración exhaustiva, sirvan de ejemplo los siguientes: Sobchack (1987); Kuhn (1990) y su continuación, Kuhn (1999); Telotte (1999); Rickman (2004), Johnston (2011).
- 2 Por ejemplo, en el prefacio de *Liquid Metal*, se afirma cubrir Europa, Estados Unidos y Asia. Nada más lejos de la realidad. Solo hay dos artículos dedicados a películas europeas (ambas británicas) y tan solo uno que versa sobre la ficción japonesa *Akira*, pero centrándose en la influencia que *Blade Runner* ha tenido sobre el clásico de Otomo. Redmon (2004: xi).
- 3 Una excepción es el monográfico Ciencia ficción europea publicado por Nosferatu que, aunque dedica algunas secciones a cinematografías nacionales, adopta una visión más amplia.
- 4 «Retrofuturo» es el calificativo otorgado por los directores de *Delicatessen* a su obra que en tantos aspectos

- recuerda a *Brazil*, influencia de sobra reconocida por sus autores (Ordóñez, 1996: 32-33). La acción está situada en Aubervilliers, suburbio al noreste de París, en el año 2015, aunque la localización y la fecha no aparecieron finalmente en la película.
- 5 Sobre cómo la ciencia ficción fílmica ha realizado una crítica a la utópica arquitectura moderna, véase el interesante *Tabula rasa* (Rivera, 2005).
- 6 Paul M. Sammon y Don Shay enumeran los variados estilos arquitectónicos del film identificando los edificios más representativos (1989: 21).
- 7 Además de las mencionadas anteriormente, que serán objeto de reflexión más pormenorizado, destacamos la franco-alemana *Malevil* (Christian de Chalonge, 1981), la danesa *El elemento del crimen*, la germano-estadounidense *El cuento de la doncella*, la francesa *Kamikaze* 1999 o, ya avanzada la década de los noventa, la también francesa *Peut-Être* (Cédric Klapish, 1999).
- 8 Jean-Pierre Jeunet reconocía esta influencia en la entrevista a *Positif* de Ciment, Rouyer y Thirard (1991: 43).
- 9 Sobre los problemas en EE.UU. de la versión íntegra de *Brazil*, véase Marks (2009: 101-102).
- 10 Sobre la evolución de la distopía europea en los noventa puede consultarse el artículo de Merás (2005).

REFERENCIAS

- Audé, F., Jeancolas, J.-P., Thirard, P. L. (1988). Entretien avec Bertrand Tavernier. *Positif*, 227, 57-64.
- Boyd, K. G. (1990). Pastiche and Postmodernism in *Brazil*. *Cinefocus*, 1(1), 33-42.
- Ciment, G., Rouyer, P., Thirard, P. L. (1991). Bicéphale ou presque. Entretien avec Jean-Pierre Jeunet. *Positif*, 364, 42-45.
- Gibson, W. (2011). The Art of Fiction No 210. Interviewed by David Wallace-Wells. *The Paris Review*, 197. Recuperado de http://www.theparisreview.org/interviews/6089/the-art-of-fiction-no-211-william-gibson.
- Hutton, J. (1986). 1984 and Brazil. Nightmares, Old and New. Jump Cut, 32, 5-7.
- Johnston, K. M. (2011). Science Fiction Film. A Critical Introduction. Oxford, Nueva York: Berg.

- Kuhn, A. (ed.) (1990). Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction. Londres, Nueva York: Verso.
- (1999). Alien Zone II. Londres, Nueva York: Verso.
- Lacey, N. (2000). *Narrative and Gender*. Londres: Macmillan.
- Lethbridge, C., Swain, P. (1997). *The Sci-Fi Files*. Documental emitido por Channel 4 (Reino Unido) el 20-6-1998.
- Marks, P. (2009). *Terry Gilliam*. Manchester: Manchester University Press.
- Merás, L. (2005). Identidad cultural y estrategias del cine de ciencia ficción europeo en el mercado global. *Secuencias*, 21, 8-26.
- Ordóñez, R. (1996). *Delicatessen*. *Dicine: Revista de difusión e investigación*, 67, 32-33.
- Poirson-Dechonne, M. (2005). Bunker Palace Hôtel ou la face sombre de l'utopie. En Y. Dureau (ed.), Utopie et cinéma. CinémAction, 115. Condé-sur-Noireau: Corlet.
- Rickman, G. (2004). *The Science Fiction Film Reader*. Nueva York: Limelight.
- Redmon, S. (ed.) (2004). Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader. Londres. Nueva York: Wallflower.
- Rivera, D. (2005). *Tabula rasa. El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine, 1960-2000*. Madrid: Fundación Diego de Sagredo.
- Rouyer, P. (1991). Chronique d'une mort trop vite annoncé. *Positif*, 363, 40-41.
- Sammon, P. M., Shay, D. (1989). The Adventures of Terry Gilliam. *Cinefex*, 38, 4-67.
- Sobchack, V. (1987). Screening Space. The American Science Fiction Film. Nueva York: Ungar.
- Telotte, J. P. (1999). A Distant Technology. Hanover, Londres: Wesleyan University Press.
- Toubiana, S. (1981a). 20 ans après, Jonas... *Cahiers du Cinéma*, 320, viii-x.
- (1981b). La presse. L'Avant-scène du Cinéma, 270, 55.

RETROFUTUROS. UNA VISIÓN DEL FUTURO EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN EUROPEO (1979-1991)

Resumen

Este artículo defiende la aparición de una corriente europea en el cine de ciencia ficción entre los años 1979 y 1991. Fijando el análisis en un tema clave del género, la representación del futuro, una serie de películas estrenadas en Francia. Alemania occidental y Reino Unido establecieron una forma novedosa de imaginar el porvenir. A pesar de sus diferentes orígenes, films como La muerte en directo (La mort en direct, Bertrand Tavernier, 1979), A años luz (Les années lumière, Alain Tanner, 1981), Kamikaze 1989 (Wolf Gremm, 1982), Mil novecientos ochenta y cuatro (Nineteen Eighty-Four, Michael Radford, Reino Unido, 1984), Brazil (Terry Gilliam, 1985) o Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991) se distanciaron de los parámetros del cine estadounidense coetáneo y optaron por una puesta en escena y un tipo de narrativas diferenciadas, lo que dio lugar a una forma alternativa de concebir el género de ciencia ficción. Este ensayo aboga por superar las convenciones bajo las cuales se han articulado los estudios sobre este género con objeto de enriquecer el debate sobre lo que constituye una película de ciencia ficción.

Palabras clave

Cine europeo; ciencia ficción; distopía; historicismo; años ochenta; totalitarismo; futuro.

Autor/a

La doctora Lidia Merás (Oviedo, 1977) es historiadora del cine y forma parte del consejo de redacción de *Secuencias* (UAM) desde 2002. Entre sus últimas contribuciones se incluyen los capítulos: «*Profession: Documentarist.* Underground Documentary Making in Iran» (Edinburgh University, 2018) y «The Gypsies According to NO-DO», en Davis y Usoz (eds.) *New Perspectives on the Modern Spanish Canon* (Legenda, 2018). Contacto: lidia.meras@rhul.ac.uk.

Referencia de este artículo

Merás, L. (2018). Retrofuturos. Una visión del futuro en el cine de ciencia ficción europeo (1979-1991). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -212.

RETRO FUTURES: A VISION OF THE FUTURE IN EUROPEAN SCIENCE FICTION FILMS (1979-1991)

Abstract

This paper posits the emergence of a European trend in science fiction films between 1979 and 1991. Focusing its analysis on a key theme of the genre, it identifies a number of films produced in France. West Germany and the United Kingdom that established a new way of imagining the future. Despite their different origins, films such as Death Watch (La mort en direct, Bertrand Tavernier, 1979), Light Years Away (Les années lumière, Alain Tanner, 1981), Kamikaze 1989 (Wolf Gremm, 1982), Nineteen Eighty-Four (Michael Radford, 1984), Brazil (Terry Gilliam, 1985) and Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro, 1991) all departed from the parameters of contemporary American cinema with mises-en-scène and choices of narratives that gave rise to an alternative way of conceiving the science fiction genre. The conclusion of this research is a call to move beyond the conventions that have defined the articulation of studies of this genre in the interests of enriching the debate about what constitutes a science fiction film.

Key words

European cinema; Science-fiction; Dystopia; Historicism; 1980s; Totalitarianism; Future.

Author

Dr Lidia Merás (b. Oviedo, 1977) is a film historian who has served as a member of the editorial board of *Secuencias* (UAM) since 2002. Her most recent work includes the chapters "*Profession: Documentarist*. Underground Documentary Making in Iran" (Edinburgh University, 2018) and "The Gypsies According to NO-DO", in Davis and Usoz (eds.) *New Perspectives on the Modern Spanish Canon* (Legenda, 2018). Contact: lidia.meras@rhul.ac.uk.

Article reference

Merás, L. (2018). Retro futures: A Vision of the Future in European Science Fiction Films (1979-1991). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 26, -212.

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

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluvan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. L'Atalante considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

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. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre 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 (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. L'Atalante believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

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 at the website www.revistaatalante.

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .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 (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold

NORMAS

- El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.
- El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.
- En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.
- L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.
- Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

- In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.
- L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.
- In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA





COLABORA



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació