

# L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

N.12 JULIO-DICIEMBRE 2011 4€

Reedición de 2013



## **diálogo**

*Agnès Varda:  
de la fotografía al cine y viceversa*

## **(des)encuentros**

*El estado de la crítica en España*



## **DE CÁMARA A CÁMARA**

**Foto fija e imagen en movimiento**

# L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

Este número también está disponible en inglés: [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)

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

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 50% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

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

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

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

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

## Imagen de portada

Inspirada en el álbum fotográfico de Dorothea Lange para la Farm Security Administration (©Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-USZ62-131588]).

Versión de Carlos Planes Cortell.



**Directora (Editor):** Rebeca Romero Escrivá (Universitat de València).

**Coordinadores del número (Executive Issue Editors):** Jordi Revert (LaButaca.net) y Rebeca Romero Escrivá (Universitat de València).

**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 (IVAC-La Filmoteca), Jordana Mendelson (New York University), Áurea Ortiz (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

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

**Consejo de redacción (Executive Editorial Board):** Iván Bort Gual (Universitat Jaume I), Paula de Felipe Martínez (Membrillo Proyectos Culturales), Shaila García Catalán (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Melania Sánchez Masiá (Universitat de Barcelona), Álvaro Yebra García (Some Like it Short).

**Secretaria de Redacción (Executive Secretary):** Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació).

**Colaboradores (Contributors):** Javier Alcoriza Vento (Universitat de València), Christa Blümlinger (Université de Vincennes-Saint-Denis, París 8), Daniel Gascó (Stromboli Digital), Francisco Javier Gómez Tarín (Universitat Jaume I), José Antonio Hurtado (IVAC-La Filmoteca), Asela R. Laguna (Rutgers University), Stuart Liebman (Queens College), Sylvie Lindeperg (Université de Paris I-Panthéon Sorbonne), Carlos Losilla (Universitat Pompeu Fabra), Javier Marzal Felici (Universitat Jaume I), Marta Montiano (Lumière), Shelley Rice (New York University), Efrén Poveda García (Universitat de València), Diego Salgado (Miradas.net), Damian Sutton (Middlesex University), César Ustarroz (Universidad Internacional Valenciana).

**Evaluadores externos (External reviewers):** Vicente J. Benet (Universitat Jaume I), Enrique Bordería (Universitat de València), Giulia Colaizzi (Universitat de València), Antonia del Rey (Universitat de València), Manuel de la Fuente (Universitat de València), Margarita Ledo (Universidad de Santiago de Compostela), Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I), Vicente Sánchez-Biosca (Universitat de València), Jenaro Talens (Universitat de València), Pedro Jesús Teruel (Universidad Cardenal Herrera-CEU), Imanol Zumalde (Universidad del País Vasco).

**Agradecimientos (Special thanks):** Manuel Asín (Prodimag/Intermedio), Anita Benoliel (Cine-Tamaris), Christa Blümlinger, Nacho García (Wide Pictures S. L.), Ana Gómez (Contacto Agencia de Fotografía), Miguel González (Contacto Agencia de Fotografía), Gusztáv Hamos, Fanny Lautissier (Cine-Tamaris), Magnum Photos, Mira Perlov, Yael Perlov, Katja Pratschke, Aude Raimbault (Fondation Henri Cartier-Bresson), Emilie Reaux (Contacto Agencia de Fotografía), Jessica Retailleau (Fondation Henri Cartier-Bresson), Silvia Santos (Divisa Red), Thomas Tode, Agnès Varda (Cine-Tamaris), Elana Weiser (Yad Vashem Museum).

**Traductores (Translators):** Dolores García Almudéver, Luis Guillermo de Felipe, Ian George Winter, Fernando Medina Gálvez.

**Gestora de derechos de imagen (Image Copyright Manager):** Laura Gallardo.

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

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

**Edición (Publisher):** Asociación Cineforum Atalante (CIF: G-97998335) con la colaboración del Aula de Cinema, el Centre d'Assessorament i Dinamització dels Estudiants (CADE), el Departament d'Història de l'Art, el Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació y el Col·legi Major Lluís Vives de la Universitat de València, la Universidad Internacional Valenciana (VIU), la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura y el Departament de Ciències de la Comunicació de la Universitat Jaume I.

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

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

**Dirección electrónica (E-mail):** [publicaciones@cinforumatalante.com](mailto:publicaciones@cinforumatalante.com)

**Página web (Website):** <http://www.revistaatalante.com>

**Depósito Legal:** V-5340-2003

**ISSN:** 1885-3730

Publicación semestral (biannual journal).

La revista *L'Atalante* no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas.



La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, L'ATALANTE. REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

## EDITORIAL

- 5 Avatares de la imagen. **Rebeca Romero Escrivá.**

## CUADERNO

### De cámara a cámara. Foto fija e imagen en movimiento

- 7 *Time-Lapse, Time Map*. El cuerpo fotográfico de San Francisco en *Zodiac* de David Fincher. **Damian Sutton.**
- 14 *El retorno*, de Cartier-Bresson, o algo no cuadra en esta fotografía. **Stuart Liebman.**
- 22 El extraño álbum de familia del siglo XX. **Sylvie Lindeperg**
- 30 Migraciones: *Las uvas de la ira* y los objetivos de la Farm Security Administration. **Rebeca Romero Escrivá.**
- 42 La suspensión del *momentum* cinematográfico. **César Ustarroz.**
- 48 La cámara lúcida (y digital): la re-mediación de la fotografía en la animación infográfica. **Marta Martín Núñez.**
- 54 Cine y fotografía. La poética del *punctum* en *El muelle* de Chris Marker. **Javier Marzal Felici.**
- 64 El hilo de Ariadna: en las playas que *son* Agnès Varda. **Shelley Rice.**

## DIÁLOGO

- 70 **Agnès Varda:** de la fotografía al cine y viceversa. **Christa Blümlinger.**

## (DES)ENCUENTROS

### El estado de la crítica en España

- 78 Introducción. **Jordi Revert.**
- 80 Discusión. **Daniel Gascó, Carlos Losilla y Diego Salgado.**
- 85 Conclusión. Amar la crítica. **Jordi Revert.**

## PUNTOS DE FUGA

- 88 La cabeza de Polanski. **Javier Alcoriza Vento.**
- 94 La tortura como inversión del mundo social. Un comentario a *La muerte y la doncella* de Roman Polanski. **Efrén Poveda García.**
- 100 Mito y leyenda colombinos: en busca de Cristóbal Colón en el cine. **Asela R. Laguna.**
- 108 *Tokio-Ga*: Un viaje en primera persona (un diario filmado sobre la ausencia). **José Antonio Hurtado.**
- 114 La arquitectura visual en el cine de acción. **Jordi Revert.**
- 122 Mirar los pequeños acontecimientos. El caso de Chris Marker y David Perlov. **Marta Montiano.**
- 128 «*Abrió los ojos y no vio más que azul claro... velos de color rosa*»: notas a *Déjame entrar*. **Francisco Javier Gómez Tarín, Iván Bort Gual y Shaila García Catalán.**



**caiman**cuadernosdecine

Ofrece a los lectores que se suscriban por un año la oportunidad de adquirir la revista a un precio especial y, de regalo, una película. Consultar la oferta de cada mes en:

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



**Caimán Ediciones S.L.**

C/ Soria, 9. 4º piso. 28005 Madrid (España)

Tel.: 91 468 58 35

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

**40€**

## Avatares de la imagen

Rebeca Romero Escrivá

La tensión entre la fotografía y el cine ha sido inherente al séptimo arte desde su nacimiento. Si recordamos, Louis Lumière, seis días antes de la presentación del cinematógrafo, el 22 de marzo de 1895, en la Sociedad para el Fomento de la Industria Nacional, pronunció una conferencia que ilustró con la proyección de una serie de placas fotográficas y de la conocida vista animada que mostraba la salida de los trabajadores de una fábrica a la hora del almuerzo. La fotografía cobró vida por vez primera con el tintineo del proyector. Esa repentina animación de la imagen para los impresionables espectadores de entonces ya subrayaba las diferencias entre la fotografía y el cine al destacar el fotograma como la unidad básica de la tira de celuloide, al mismo tiempo que contrastaba su inmovilidad con la ilusión cinemática de movimiento. Más allá de la relación material entre los dos medios, la práctica del cine ha generado un sinfín de combinaciones entre fotografía y cine que han animado muchas otras dialécticas y abierto caminos digresivos en torno al flujo temporal y espacial de la *still and moving image* a raíz de ciertas técnicas y discursos que lo fueron motivando: películas realizadas a partir de fotografías, fotogramas que remiten a imágenes fijas que históricamente han funcionado como iconos —el tránsito conocido como migración de imágenes—, el uso del congelado, de la fotografía de archivo, del *time-lapse*, etc., hasta llegar a la actual re-mediación digital. De todo esto dan cuenta los autores —provenientes de diversos países y posiciones estéticas e historiográficas no siempre coincidentes— que colaboran en el Cuaderno de este número, *De cámara a cámara. Foto fija e imagen en movimiento*, y en el Diálogo con Agnès Varda, una cineasta cuyo particular acercamiento a la fotografía no se limita solo a sus películas, ya que su carrera representa también el movimiento inverso, llevado a cabo por cineastas y artistas de varias generaciones, como Ulrike Ottinger, Chris Marker, Chantal Akerman, Peter Greenaway, Atom Egoyan, Victor Erice y Abbas Kiarostami, cuyas obras han generado exposiciones que estudian las intersecciones entre el cine y los nuevos medios, entre la imagen en movimiento y las prácticas de proyección. Las instalaciones, el arte multimedia y el trabajo basado en el estudio y reflexión del espacio-tiempo (a través del empleo del video y la fotografía en sus formatos analógicos y digitales) borran los límites entre la exhibición en salas y la galería o el museo, un tema al que dedicaremos atención en la próxima sección de Desencuentros del número 13 de enero-junio de 2012. En la presente edición tal sección gira en torno a un tema distinto con el que, sin rehuir discrepancias ni contradicciones, queremos hacernos eco del estado actual de la crítica cinematográfica en España dando voz a los profesionales que la ejercen. La crítica, como cordón umbilical entre el cine y su público, da fe de la necesidad de mantener la comunicación entre ambas esferas sin perjuicio de ninguna, tratando de considerar siempre lo bajo a la luz de lo alto, con el fin de transmitir el sentido de elevación propio de su oficio. Resulta fácil omitir su cometido con el pretexto de que el mundo del cine español no es objeto de predilección por parte del público, o de que el público consiente en ver películas que halagan sus peores instintos. La palabra de orden que tradicionalmente ha pronunciado el crítico (como artista o demiurgo) es un símbolo de la responsabilidad que le corresponde.

Por último, como es costumbre, en Puntos de Fuga, una coral de autores analizan temas varios de distinta procedencia. Esta miscelánea, que abarca desde las metáforas de Polanski hasta la arquitectura visual del cine de acción, tiene la vitalidad genuinamente veraz del «pensamiento salvaje». Podríamos glosar los artículos que componen esta última sección con la advertencia de que la objeción casi insuperable a la crítica es el temor a verse desbordada por el objeto de sus apreciaciones. ■

# CUADERNO

## **De cámara a cámara** **Foto fija e imagen en movimiento**

# **TIME-LAPSE, TIME MAP. EL CUERPO FOTOGRÁFICO DE SAN FRANCISCO EN ZODIAC DE DAVID FINCHER**

Damian Sutton

Hacia la mitad del *thriller* de David Fincher *Zodiac* (2007) —película policiaca que narra el caso de un asesino en serie que aterrorizó a California en las décadas de los 60 y los 70, y cuya investigación se prolongó durante veinte años—, un breve *time-lapse* (fragmento articulado a partir de la técnica de la fotografía en tiempo secuencial) muestra la construcción del emblemático edificio Transamerica, en el centro de San Francisco. Pirámide de 48 plantas y 260 metros de altura, la torre Transamerica, construida entre 1969 y 1972 y diseñada por William L. Pereira Associates, es quizás el edificio más destacado de la ciudad. Así, esta secuencia en *time-lapse* sigue la construcción del edificio durante aproximadamente un año —desde 1971 hasta 1972—, mientras suena la canción de Marvin Gaye *Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)*, de 1971. En la narrativa del filme, la secuencia sirve de bisagra entre el mo-

mento de los primeros éxitos del equipo de investigación y los periodistas en el seguimiento e identificación del principal sospechoso, y el comienzo de una historia de obsesiones y la consecuente disolución de este grupo, que encabeza el reportero alcohólico Paul Avery (Robert Downey Jr.). Asimismo, la película sigue los pasos del inspector jefe David Toschi (Mark Ruffalo) y el dibujante y escritor ocasional de novelas basadas en crímenes reales Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal) en su caza y captura del asesino del Zodiaco (*Zodiac*). Aparentemente, este asesino elegía a sus víctimas al azar en diferentes partes de California, a la vez que enviaba cartas burlonas a sus adversarios a través del *San Francisco Chronicle*. Como es bien sabido, *Zodiac* nunca fue identificado de manera concluyente, de modo que la película queda sin resolverse: tan solo se nos ofrece una referencia a una posible identificación —a través del

encuentro silencioso entre Graysmith y el principal sospechoso—, finalmente descartada gracias a una muestra retroactiva de ADN.

En el relato de esta historia, la película utiliza una serie de recursos telescópicos para narrar el paso del tiempo que queda vacío entre las fases de actividad del filme. Esto incluye un montaje de audio de canciones pop y clips de radio sobre una pantalla en blanco; una escena en que las cartas de Zodiac se superponen digitalmente sobre los actores; y la secuencia en *time-lapse* del edificio Transamerica. Uno de los elementos más impactantes de la secuencia es su aparente elipsis de un día, en tanto que comienza con la captación de los cimientos del edificio bajo el sol del atardecer, atraviesa la noche y el día a medida que la torre va alzándose, y culmina al ponerse el sol con la finalización del edificio, que se ilumina desde dentro. De esta manera, un lapso de un año se representa aquí como un solo día, el cual ocupa en pantalla 30 segundos. Durante la secuencia, el parpadeante movimiento de las *patas de araña* de las grúas rodea la construcción; su trayectoria en espiral muestra, de forma aparente, los fotogramas individuales que conforman la secuencia en *time-lapse*. Es importante señalar que, como en todas las secuencias en *time-lapse*, se hace regresar al cine a su construcción original mediante fotos fijas, aquí quizás en mayor medida, puesto que se inserta en un largometraje convencional<sup>1</sup>.

La secuencia en *time-lapse* fue realizada por Steven Messing y un equipo de Matte World, y destaca en la película por dos razones clave. En primer lugar, *Zodiac* se filmó enteramente en formato de vídeo digital —la nueva Thomson Viper FilmStream, con chasis digital, es capaz de almacenar todas sus capturas como datos—. Además, otros elementos sustanciales del diseño de producción de la película —incluyendo localizaciones al aire libre, heridas de bala y panorámicas de la ciudad tomadas desde un helicóptero— se construyeron como decorados digitales en 3D.

## En el relato de esta historia, la película utiliza una serie de recursos telescópicos para narrar el paso del tiempo que queda vacío entre las fases de actividad del filme

También se empleó este método para la secuencia de la Transamerica Pyramid, realizada a partir de la toma de fotografías secuenciales del cielo con un modelo digital en 3D del edificio y efectos de luz día/noche. En el cine, las imágenes generadas por ordenador suelen apoyarse en el simulacro físico de la fotografía para acercarse al modelo real: objetivos que brillan, rayas en la cinta y otros artificios de la fotografía se añaden a la imagen junto con otros efectos de renderizado no tan obvios, como puedan ser imágenes borrosas o el lograr que la creación digital parezca una captura fotográfica. En este sentido, es fácil ver por qué la secuencia del Transamerica se ha considerado una floritura técnica, aunque esto incomode al director de la película (FINCHER, 2007). En cuanto al resto de aspectos de la captura digital, se pretende que la composición y el renderizado del filme pasen desapercibidos. Asimismo, se hizo todo lo posible para alcanzar una estética cinematográfica única, incluyendo una *restauración* digital de la mano de DTS Digital Cinema, empresa responsable de la restauración de la trilogía original de *La Guerra de las Galaxias* (KADNER, 2007: 88). La textura visual de la película estuvo profundamente influenciada por las instantáneas de William Eggleston y Stephen Shore, dos grandes fotógrafos estadounidenses muy afamados en los sesenta y setenta, y cuyo uso del color supuso en su momento una ruptura un tanto radical. Si bien no es extraordinario que una película tenga una mar-

cada línea de estilo visual —de hecho, un diseño de producción y una fotografía efectivos dependen de ello—, lo fundamental aquí es que se hace patente el debate sobre la apariencia cinematográfica o fotográfica que una película rodada en digital debería poseer. Tal y como destacó el director de fotografía Harris Savides, hacer que la producción tuviese apariencia de cine «era mi principal objetivo, pero no sé si estoy del todo en lo correcto. ¿Debería una película parecer cine o algo más?» (WILLIAMS, 2007: 41). En otra ocasión, Savides reveló el conflicto que causó el empeño del director de probar todas las posibilidades de la nueva cámara Viper: «Para mí, el punto de referencia es el cine, así que ¿por qué no rodar en cine? [...] Aún así, Fincher quería que usáramos esta tecnología» (TAUBIN, 2007: 27). En este sentido, es posible que la secuencia en *time-lapse* del Transamerica desempeñe un papel crucial no solo para aportar ese aspecto fotográfico dentro del largometraje, sino también para naturalizar y disimular los considerables esfuerzos que el director y su equipo realizaron para lograr que la producción pareciera cine.

La segunda razón por la que destaca esta secuencia está más relacionada con lo cinematográfico que con los esfuerzos extenuantes realizados en las tareas de pre y postproducción. Frecuentemente, los rasgos de las imágenes generadas por ordenador hacen un uso directo de las metáforas de la fotografía, tal y como sucedió, sobre todo, durante los primeros años de la producción digital. *Vidocq* (2001), el *thriller* policíaco de época dirigido por Pitof y protagonizado por Gerard Depardieu, se rodó totalmente en vídeo digital y contiene algunas secuencias con imágenes info gráficas admirables incluso para la época. Sin embargo, es el *modus operandi* del vampírico asesino en serie que proporciona la metáfora más importante de la película en lo que respecta al paso de la imagen fotográfica al cine: el asesino lleva una máscara hecha de espejos, por lo que su rostro no es diferente al aspecto de un dague-

rrotipo. Como sabemos, el daguerrotipo, uno de los primeros y más exitosos procedimientos fotográficos, estaba compuesto de unas placas de cobre y plata pulidas sobre las cuales aparecía la imagen. Cuando el espectador miraba directamente a la placa, se veía a sí mismo únicamente en la superficie reflectante<sup>2</sup>. En *Zodiac*, la secuencia del edificio Transamerica proporciona una reflexión semejante sobre la fotografía. Tal y como describe el crítico Amy Taubin, es esta una película en que «la relación entre el pasado analógico y el futuro digital está relacionada con el conocimiento y su base empírica y representación en códigos y datos» (TAUBIN, 2007: 24). Para Taubin, la película es históricamente significativa por su producción digital y la atención que presta a cada detalle, incluso si ello conlleva romper el vínculo entre la fotografía y el objeto —valiosa conexión *indicial* sobre la que se fundamenta en gran parte nuestra confianza en la fotografía—. Pero también es significativa, porque se trata de una historia sobre la distancia recorrida en términos de tecnología y su relación con lo evidente entre los años sesenta y el presente. En esta relación, el uso de la fotografía como prueba se manifiesta como una ocurrencia tardía —de hecho, a una de las víctimas supervivientes se le muestra una fotografía del sospechoso tras haber pasado dos décadas—, mientras que la recopilación de información se dificulta por problemas de jurisdicción y la inadecuación de las tecnologías para la comunicación. De manera similar, la secuencia de la pirámide Transamerica refleja el desfase existente entre la tecnología infográfica y el rodaje digital en 3D, y las fotografías analógicas originales de la construcción del edificio, que fueron tomadas desde un punto de vista privilegiado (propiedad de Francis Ford Coppola) situado al

otro lado de la ciudad. Los simulados signos de fotografía —sobre todo, el parpadeo creado por las grúas rotativas—, demuestran algo más sobre la fotografía (y, especialmente, sobre el cine) que inevitablemente debe experimentar otra revolución: nuestra excesiva dependencia de la fotografía y del cine para proporcionarnos una manera de comprender el tiempo. La relación entre la fotografía, el cine y el tiempo ha sido investigada por numerosos críticos cinematográficos y filósofos, de entre quienes quizá el más influyente haya sido el filósofo francés Gilles Deleuze. Sus dos libros sobre cine —*La imagen-movimiento*, *Estudios sobre cine*

## Los simulados signos de fotografía demuestran algo más sobre la fotografía (y, especialmente, sobre el cine) que inevitablemente debe experimentar otra revolución: nuestra excesiva dependencia de la fotografía y del cine para proporcionarnos una manera de comprender el tiempo

1 (1984) y *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine* 2 (1987)— describen el mismo como un proceso de construcción de una expresión de tiempo que sigue de cerca nuestra comprensión *moderna*, en tanto que el tiempo parece emanar lógicamente del movimiento en el espacio (DELEUZE, 1987 y 1994). Para Deleuze, el cine «da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo [...] De ahí que el tiempo cobre esencialmente el poder de contraerse o dilatarse, como el movimiento de aminorar o de acelerar» (DELEUZE, 1984: 43). Altamente influenciado por la filosofía de Henri Bergson, Deleuze entendió la fotografía como una imagen fija, una sección inmóvil a partir de la cual se desarrolló una lógica particular del cine.

Las fotos fijas se captan en una secuencia y se ordenan en tomas, mediante procedimientos de montaje para crear nuestra idea clásica de narrativa. De este modo, la narración cinematográfica surgió del film gracias a la utilización de una sucesión de imágenes fijas para crear un falso movimiento. Se trata, pues, de un sistema fundamentado en cómo reproducir y devolvernos nuestro sentido del tiempo; de manera que la toma lo reconstituya de tal forma que nos haga creer que es nuestro propio tiempo, haciendo invisible tal reconstrucción. En la obra de Deleuze, la fotografía casi siempre aparece como una metáfora de permanencia, insolubilidad y estancamiento. Asimismo, en su obra con el psicoanalista Félix Guattari, la fotografía se emplea para describir un «calco» adecuado de la identidad, como antítesis del individuo cambiante y en crecimiento para el que *llegar a ser* es un proyecto en curso. De ahí que el psicoanálisis sea la práctica de tomar «fotos del inconsciente» en forma de instantánea (DELEUZE y GUATTARI, 1996: 19). Esto se opone a la cartografía, que se presenta como un

proceso rizomático y sensible al crecimiento, ya que siempre es «abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones» y se caracteriza por «tener siempre múltiples entradas» (DELEUZE y GUATTARI, 1988: 18). Así pues: ¿de qué maneras podría una fotografía ser un mapa en lugar de un calco? En su libro sobre cine y fotografía *Between Film and Screen*, Garrett Stewart nos recuerda que el parpadeo en el cine es invisible y sugiere, asimismo, que solo en raras ocasiones el público ha sido consciente, se ha maravillado o preocupado por el papel de la fotografía en el cine (STEWART, 1999: 260). La técnica de la fotografía secuencial podría ser, en este

sentido, el único momento en el que la fotografía se vuelve visible, o incluso asombrosa, en el cine. Asimismo, puede que sea esta liberación de su papel invisible en el cine lo que le permite expresar otras representaciones del tiempo más allá de la foto fija. Según ha apuntado David Lavery, la fotografía en *time-lapse* es una técnica muy conocida y habitual en nuestra cultura visual de cada día, tal y como sucede en imágenes corporativas y publicidad, largometrajes y aplicaciones científicas (LAVERY 2006: 1-3). Asimismo, esta práctica se emplea también con frecuencia en el arte contemporáneo y en producciones *amateur*, hasta tal punto que los equipos de video actuales para uso no profesional poseen funciones específicas de *time-lapse*. Poco debería sorprendernos este hecho, si tenemos en cuenta que muchos de los pioneros de la fotografía secuencial han sido creadores *amateur* alejados de la esfera profesional de la práctica cinematográfica; como sucede en la aplicación interdisciplinaria del *time-lapse* en botánica y otras ciencias. Entre esos precursores cabe incluir a Wilhem Pfeffer y Roman Vishniac, pero quizás el más famoso sea el estadounidense John Nash Ott, trabajador de un pequeño banco rural. Fueron precisamente los experimentos caseros de Ott, su trabajo en comités escolares, organismos científicos y médicos, así como sus prodigiosas conferencias públicas lo que quizás asentó en el pensamiento colectivo la idea de la fotografía en *time-lapse* o secuencial como floritura técnica de la mano de hábiles aficionados. Más concretamente, la obra de Ott se especializó en captar el crecimiento de las plantas, proceso complicado de presenciar desde la perspectiva del tiempo humano. Tal vez sea esta atención al crecimiento como algo maravilloso y divertido —él mismo afirma en su autobiografía estar realizando un film de primaveras «danzantes»— lo

que ha contribuido a naturalizar aún más nuestra visión cinemática del tiempo (OTT, 1958: 19-21). Incluso en la película de Peter Greenaway *A Zed & Two Noughts*, de 1985, el uso del *time-lapse* por parte de los zoólogos gemelos del film es un salto experimental e interdisciplinario que va desde el estudio del comportamiento animal hasta el de los animales muertos y su descomposición.

## El hecho de que el *time-lapse* nos presente diferentes lapsos temporales que normalmente superarían nuestra resistencia perceptiva —o simplemente, nuestra paciencia— demuestra hasta qué punto el concepto de tiempo es psicológico

El hecho de que el *time-lapse* nos presente diferentes lapsos temporales que normalmente superarían nuestra resistencia perceptiva —o simplemente, nuestra paciencia— demuestra hasta qué punto el concepto de tiempo es psicológico. Alexey Alyshin, por ejemplo, ha escrito acerca de cómo la teoría de la percepción de Bergson —que influyó a Deleuze— concebía el tiempo como una suerte de fotografía instantánea mental de carácter secuencial, lo cual está asombrosamente cerca del concepto de encuadre temporal neurofisiológico de la neurociencia moderna (ALYUSHIN, 2010: 440-441). Ciertamente, el *time-lapse* expande nuestros marcos temporales, en tanto que a través de la fotografía vemos o percibimos una mayor cantidad total de tiempo del que podemos entrar o salir en cualquier momento, ya que resulta improbable que experimentemos esta totalidad en directo. El *time-lapse*, por lo tanto, expone el tiempo como algo hodológico, esto es: como un bloque mental de fuerzas a través del cual las acciones existen en forma

de caminos. Esta idea tiene como base de su desarrollo el concepto de *espacio hodológico* introducido por el psicólogo Kurt Lewin (LEWIN, 1935). Tarja Laine ha investigado el concepto de cine como ejemplo de espacio hodológico en la película *Dogville*, de Lars von Trier (2003), ya que en este film se prescinde de los decorados y el atrezzo en favor de un estudio de sonido vacío:

«El significado primario de los objetos [en un espacio hodológico] no reside en que existen como entidades conceptuales (definidas por sus propiedades generales, como el tamaño o la forma); sino que son entidades funcionales entendidas en relación a su valor instrumental (en tanto que se pueden emplear para alcanzar ciertos objetivos)... Al eliminar los decorados en *Dogville*, von Trier deja atrás el espacio euclidiano y, en contraste, crea un campo hodológico de fuerza» (LAINE, 2006: 131-2).

Podemos proponer un concepto de tiempo hodológico si recordamos la idea de Deleuze de que el tiempo se representa a través de movimientos en el espacio. Es por esta razón que su teoría —imagen-acción— se fundamenta en lo hodológico. Según escribe Deleuze «la imagen-acción supone un espacio en el cual se distribuyen los fines, los obstáculos, los medios, las subordinaciones, lo principal y lo secundario, las prevalencias y las repugnancias: todo un espacio que llaman hodológico» (DELEUZE 1987: 269). Así pues, el espacio hodológico del cine será un espacio de resolución y estructura, un *espacio-camino* a través del cual la narrativa se mueve en el tiempo hacia una conclusión. Sin embargo, esto se complica por la naturaleza abstracta de la técnica de la fotografía secuencial, ya que deja inmediatamente en evidencia el hecho de que los objetos, en tanto que entidades funcionales, son en

realidad cuerpos en el tiempo. Tanto si intentamos demostrar esto a través del crecimiento de una semilla hasta que se convierte en flor o del proceso de descomposición del cadáver de un animal, el *time-lapse* hace explícita la identidad temporal del objeto, lo que precisa de un sentido diferente de la totalidad del tiempo para llegar a comprenderse.

Por este motivo, los paisajes en fotografía *time-lapse*, que podemos encontrar en proyectos como los de Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1983) o Ron Fricke (*Chronos*, 1985), muestran imágenes de cuerpos que se han formado a lo largo de miles de años, siendo quizá difíciles de diferenciar unos de otros. Igualmente, el *time-lapse* delimita el cuerpo del paisaje, a fin de que la imagen trace nuevos cuerpos sobre otros. Así, por ejemplo, al captar el paisaje urbano en fotografía secuencial, las carreteras, edificios y calles se transforman en cuerpos y torrentes dinámicos gracias a esta técnica. Esto es exactamente lo que la secuencia de la Transamerica Pyramid trata de plasmar en *Zodiac*: poner de relevancia cómo la ciudad *cría* cada edificio como si de un nuevo hijo se tratase. En este sentido, *Zodiac* está en deuda con la naturaleza experimental del trabajo de Fricke en *Chronos*, así como en su posterior film *Baraka* (1992) y su labor como director de fotografía en *Koyaanisqatsi*. Cabe señalar que fue esta última obra la que estableció el *time-lapse* como una forma de fotografía explícitamente contemplativa en sí misma, y también como parte de la práctica específicamente cinematográfica.

*Koyaanisqatsi*, perteneciente a la trilogía dirigida por Godfrey Reggio que completan *Powaqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002), ha sido descrita como un *poema visual*. Se trata, efectivamente, de un film sin narrativa convencional explícita alguna, personajes ni perso-

nal; sino que se compone únicamente de una secuencia de imágenes con banda sonora (RAMSEY, 1986: 62). De esta manera, se nos muestran imágenes de América —filmadas usando distintos tipos de técnicas cinematográficas, como la captación a cámara rápida y cámara lenta, infrarrojos y fotografía aérea— que se acompañan de temas musicales del compositor Philip Glass. *Koyaanisqatsi* presenta sus imágenes como imágenes, sus sonidos como so-

## Es esta experimentación con la tecnología lo que está empezando a perfilar el cine ya no solo como una tecnología específica, sino como instrumento; de manera que los diferentes formatos de captura —analógico o digital— se subordinan ahora a un conjunto particular de ideas y a una particular representación del tiempo

nidos y, tal y como apunta Michael Dempsey, el «impacto» de estas imágenes se «duplica con la banda sonora» para crear una rica experiencia que, tal y como el mismo Reggio reconoce, solo se puede apreciar enteramente a través de la memoria «revisada» (DEMPSEY, 1989: 5). *Koyaanisqatsi* está repleta de imágenes del cuerpo y, particularmente, de la cara, que predomina incluso sobre los paisajes que aparecen. Resulta difícil no recorrer la superficie de la pantalla en busca de rasgos distintivos que puedan ayudarnos a identificar los desiertos de Arizona o el paisaje urbano de Nueva York. En este sentido, las mesetas del Monument Valley o los edificios que conforman el *skyline* de Manhattan son paisajes que llegan a ser tan reconocibles como un rostro, al igual que los rasgos de cualquier cara se pueden escanear en un instante para su identificación. Del mismo modo, si bien

las caras de los crupieres de Las Vegas pueden ser reales, lo cierto es que no son tan fáciles de identificar como los rostros de las luces de la ciudad, que se reconocen al instante. De esta manera, *Koyaanisqatsi* convierte la indudable intensidad de sus imágenes en un acto de significación, al igual que su fotografía en *time-lapse* está tan regulada que, a su vez, equilibra las distintas intensidades de movimiento. Como Ron Gold afirmó en el estreno de la película: «La única constante en *Koyaanisqatsi* es el movimiento [...] una cohesión o un flujo [...] Este movimiento ondulante cambia de una velocidad de cámara a otra, independientemente de la temática» (GOLD, 1985: 70). *Koyaanisqatsi* tuvo una producción harto complicada que duró más de siete años y contó con la participación de varios directores de fotografía —que en ocasiones hubieron de asumir el rol del director de manera ocasional— y un produc-

tor, Reggio, cuyas aportaciones a la dirección no quedaron completamente patentes hasta que el proyecto estuvo casi finalizado. De hecho, al referirse a la realización de *Koyaanisqatsi*, Gold hace hincapié en la autonomía de Fricke como director de fotografía, especialmente en aquellas secuencias —como muchos de los planos aéreos y en *time-lapse*— que requerían una alta experimentación. Según parece, a menudo la tecnología era lo que actuaba como motor en estas secuencias, por encima de cualquier consideración narrativa, temática o incluso genérica. Este hecho establece un significativo paralelismo entre Savides y el Fincher de *Zodiac*, en tanto que ambos centraron sus esfuerzos, como hemos visto, en producir una imagen que tuviera apariencia cinematográfica. Al mismo tiempo, Savides insistió en probar el nuevo equipo digital hasta el límite de sus posibilidades, más allá de sus limi-

taciones técnicas, comparándolo siempre con las capacidades del cine en formato analógico (WILLIAMS, 2007: 36). Es esta experimentación con la tecnología lo que está empezando a perfilar el cine ya no solo como una tecnología específica, sino como instrumento; de manera que los diferentes formatos de captura —analógico o digital— se subordinan ahora a un conjunto particular de ideas y a una particular representación del tiempo. La fotografía, como elemento constituyente del cine, se sustituye por el encuadre temporal, de la misma manera que las fotografías de referencia de la Transamerica Pyramid real son reemplazadas por simulaciones que nos permiten presentar la construcción del edificio como un cuerpo de la ciudad.

La producción de cuerpos conduce a un espacio hodológico en el cine, en el que los objetos ganan identidad e intención. La posición y sincronización del sonido forma parte de este fenómeno, de modo que mientras la imagen y el sonido se presentan incoherentes —el cine en *time-lapse* es, al fin y al cabo, mudo—, la imagen permanece en un estado pre-hodológico. Asimismo, también el cine que explora el cuerpo se mantiene pre-hodológico; y así Deleuze, por ejemplo, hace referencia al papel de los niños o los payasos en el cine como algo que perturba —«atormenta»— la creación del espacio hodológico (DELEUZE, 1994: 203). Lo mismo sucede con respecto a la visión del crecimiento de las plantas o la descomposición del cuerpo animal, pues complican la creación del espacio acotado. Las fotografías, durante un atenuado momento de asombro, cartografían el tiempo más que trazar su transcurso. El film *Zodiac* se articula como un cine de cuerpos, en parte por lo que a las víctimas se refiere, pero también y más especialmente por la inquietante presencia del asesino del zodiaco como si de un personaje del Grand Guignol se tratase. La construcción del rascacielos Transamerica —tanto el edificio real como el modelo digital en 3D— es

## Siempre que el cine se encuentra con la fotografía lo hace reflexionando sobre su propia ontología, en su propia base analógica

claramente análoga al proceso de desmascaramiento de la identidad de Zodiac llevado a cabo por Graysmith; quien, a base de recopilar pruebas circunstanciales, logra trazar una red de caminos que pueden servir para localizar al asesino. La película condensa este proceso de décadas en dos horas y media; y todavía más condensado se refleja al presentarse la construcción de la Transamerica Pyramid en treinta segundos. Semejante efecto constituye una filigrana del cine digital que solo puede conseguirse mediante la tecnología en 3D, que duplica lo que la cámara fotográfica podría haber capturado en 2D. No obstante, a pesar de que no se fotografía el edificio, se consigue recoger su *construcción* y reducirla a los marcos temporales de la imagen fija, a partir de los cuales se reconstituyen los negativos del film (así como de vídeo).

Siempre que el cine se encuentra con la fotografía lo hace reflexionando sobre su propia ontología, en su propia base analógica. Sin embargo, si bien esto se aprecia de manera habitual en la acción de filmar la fotografía o en la imagen congelada —que se detiene en las fotos fijas constituyentes del cine—, es en la secuencia en *time-lapse* donde se atenúa lo maravilloso como parte de su construcción. Lo que se ha intentado mostrar en este artículo es cómo la revolución digital en el cine está, no obstante, en deuda con la fotografía, más allá de cualquier dependencia del índice o lo real causal. La secuencia en *time-lapse* de *Zodiac* desvía hábilmente la atención de la

cuestión en torno al papel y utilización de tecnologías digitales en el diseño de producción y composición, y también en torno al procedimiento de envejecimiento de la imagen para producir la apariencia *cinematográfica* de una película de época. Pero el film va incluso más allá: introduce al cuerpo en el cine digital de tal forma que lo hace dependiente del legado fotográfico de lo digital. La fotografía dentro del cine proporciona a la secuencia una mecánica a partir de la cual puede construir en tres dimensiones; una mecánica basada en la coordinación de fotografías fijas para conformar el plano cinematográfico. El indicio de la fotografía no es ya la imagen fija, sino el parpadeo generado por la sucesión de imágenes. Al mismo tiempo, proporciona a la imagen digital una contigüidad con la fotografía que ahora ya no se fundamenta en la captura analógica, sino que se basa en el aparato, en tanto que conjunto de ideas fotográficas. Así pues, mientras que la producción digital puede que haya dejado atrás lo analógico, la exploración de lo fotográfico —y del sentido del tiempo y espacio que nos proporciona— todavía ha de perdurar. ■

### Notas

\* El título original del presente texto es *Time-Lapse, Time Map. The Photographic Body of San Francisco in David Fincher's Zodiac*; la versión española corresponde a Fernando Medina Gálvez. El ensayo incluía fotografías (capturas de pantalla) de Zodiac como elemento de apoyo a la argumentación desarrollada por el autor. Si bien la actual distribuidora de la película, Warner Bros, no ha autorizado la publicación de dichos fotografías ni, en su defecto, nos ha facilitado imágenes promocionales de uso libre. (Nota de la edición.)

1 Al preparar este artículo, doy las gracias por aquellos debates sobre el *time-lapse* con la comunidad *online* de *Film-Philosophy* ([film-philosophy.com](http://film-philosophy.com)), especialmente a Henry Miller.

2 Hablo con más detalle sobre esta película en Sutton (2009).

## Bibliografía

- ALYUSHIN, Alexey (2010). Time Scales of Observation and Ontological Levels of Reality. *Axiomathes* 20, 439-460.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DEMPSEY, Michael (1989). Quatsi Means Life: The Films of Godfrey Reggio'. *Film Quarterly*, 42(3), 2-12.
- FINCHER, David (2007). *Zodiac - Director's Cut* [comentarios del DVD]. En C. CHAFFIN et al. (prod.) y D. FINCHER (dir.), *Zodiac* [película]. Reino Unido: Warner Bros.
- GOLD, Ron (1984). Untold tales of Koyaanisqatsi. *American Cinematographer*, 65(3), 62-74.
- KADNER, Noah (2007). Enhancing Zodiac, *American Cinematographer*, May, 88-89.
- LAINE, Tarja (2006). Lars von Trier, Dogville and the hodological space of cinema. *Studies in European Cinema*, 3(2), 129-141.
- LAVERY, David (2006). «No More Unexplored Countries»: The Early Promise and Disappointing Career of Time-Lapse Photography. *Film Studies*, 9, 1-8.
- OTT, John Nash (1958). *My Ivory Cellar. The Story of Time-Lapse Photography*. Winnetka, IL: John Ott Pictures Inc.
- RAMSEY, Cynthia (1986). Koyaanisqatsi: Godfrey Reggio's Filmic Definition of the Hopi Concept of «Life Out of Balance». En D. FOWLER (ed), *The Kingdom of Dreams in Literature and Film* (62-78). Tallahassee, FL: Florida State University Press.
- STEWART, Garrett (1999). *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- SUTTON, Damian (2009). *Photography Cinema Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- TAUBIN, Amy (2007). Nerds on a Wire. *Sight and Sound*, May, 24-27.
- WILLIAMS, David E. (2007). Cold Case File. *American Cinematographer*, April, 32-51.

Damian Sutton (Southampton, Inglaterra, 1971), tras formarse en las Universidades de DeMonfort, Leicester y Southampton, se doctoró en la Universidad de Glasgow en 2002. Es co-director de *State of the Real: Aesthetics in the Digital Age* (I. B. Tauris, 2007) y autor de *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time* (University of Minnesota Press, 2009). Trabajó en la Glasgow School of Arts y en la actualidad es profesor adjunto de Fotografía en la Universidad de Middlesex.

# EL RETORNO, DE CARTIER BRESSON, O ALGO NO CUADRA EN ESTA FOTOGRAFÍA

Stuart Liebman

La conocida teoría de Henri Cartier-Bresson de su práctica fotográfica —etiquetada con la gastada expresión de *instante decisivo*— propone la imagen como construcción espacial geométrica en la que gestos, personas y narrativa se combinan en una unidad mínima de tiempo, virtualmente sin extensión temporal. En la superficie plana de una fotografía, todos los elementos pictóricos —formas, espacios, tonos, posturas, miradas, conductas— convergen en una estructura absorbente para expresar e iluminar el alma crucial de un suceso. La elocuente imagen indicial suspende el *antes* y el *después* del tiempo histórico en un presente continuo. Sin embargo, la historia continúa persiguiendo a la imagen desde fuera de sus márgenes. La interacción triangular entre el fotógrafo, el mundo y el espectador se completa cuando este último percibe la impresión de un vistazo, en un segundo de reconocimiento existente casi fuera del tiempo<sup>1</sup>.

Según esta concepción, el despliegue de la configuración plástica de espacios y cuerpos en el tiempo, para formar una anécdota, solo puede producirse en una pérdida del estado de equilibrio tenso pero grácil que es el instante decisivo. Esa es precisamente la deducción que a menudo se encuentra en los comentarios de los epígonos del gran fotógrafo, quienes, desgraciadamente, la usan como criterio para menospreciar la talla de las películas que Cartier-Bresson realizó. Tomemos, por ejemplo, las observaciones de Pierre Assouline, el principal biógrafo de Cartier-Bresson, cuando injustamente compara una escena que los cámaras del fotógrafo francés filmaron en Dessau, Alemania, para *El retorno* (*Le Retour*), de 1945, con la fotografía que el mismo maestro captó mientras la acción tenía lugar. Lo que acontece es lo siguiente: una colaboracionista es interrogada en un campamento de desplazados, mientras

una gran multitud de ex prisioneros observa. Una mujer —probablemente, una antigua víctima— escucha con resentimiento; de pronto, monta en cólera mientras los espectadores observan en silencio. Cartier-Bresson atrapó el momento de máxima intensidad con su Leica, mientras sus compañeros filmaban la escena, a la vez que el drama aumentaba y finalmente estallaba, desde unos pocos puntos de vista durante varios minutos. Assouline (2005: 137-8) indica que la fotografía:

«Para empezar, es llamativa por su composición, magníficamente estructurada por una diagonal invisible que parte de la gélida expresión del interrogador, abajo a la derecha, pasando por la furtiva mirada de la sospechosa en el centro, hasta la postura acusadora de la prisionera, arriba a la izquierda. Luego está la violencia que salta desde la imagen. Toda la imagen posee una claridad absoluta, con cada figura rígida en su postura, lo cual acentúa el movimiento del brazo de la mujer vengadora. Por último, destacan las expresiones de la gente en sí: la mueca de la vengadora; la instintiva autoprotección de aquella a la que atacan; la mezcla de alegría, miedo e indiferencia de la multitud. Todo esto pasa demasiado rápido en una película para verlo como es debido, mientras que una fotografía lo congela para siempre [...]. Ambas formas pueden apenas ser comparadas...»<sup>2</sup>

La fama de la poderosa fotografía de este arrebatador momento de Cartier es merecida. Sin embargo, no es necesario ver la película a la que Assouline se refiere tan sumariamente para darse cuenta de que éste no realiza ni el más ligero esfuerzo en describir esta escena o cómo funcionan las distintas tomas en contexto. Entonces, ¿por qué esas críticas despectivas sin argumentar y la despreocupada afirmación de que ambas versiones no se pueden comparar? Además, es increíblemente impreciso en lo referente a los complejos objetivos que persigue la película, y las circunstancias en las que fue concebida y producida se dejan al margen de manera inexplicable. Asombrosamente, a pesar de que Cartier-Bresson trabajó con di-

ligencia en *El retorno* durante más de seis meses, Assouline llega incluso más lejos al afirmar que al fotógrafo le era indiferente cómo se filmaba y estructuraba su película. «Al tener un equipo de técnicos a su disposición —observa Assouline (2005: 138)—, dejaba que ellos llevaran a cabo sus instrucciones, lo que le daba la libertad de tomar sus fotografías.» Su despreocupado rechazo deja sin investigar la historia de la película, su importancia como documento histórico y obra de arte por derecho propio<sup>3</sup>, el compromiso del fotógrafo con

Dieciocho meses más tarde, después de haber reanudado clandestinamente su trabajo de fotógrafo, París fue liberada a finales de agosto. Presente durante las agitadas celebraciones, Cartier-Bresson se ofreció a acompañar a las tropas aliadas mientras se adentraban en las fronteras del fracasado Reich, y su propuesta fue aceptada. El 2 de septiembre de 1944, se le reconoció como miembro del Mouvement National des Prisonniers et Deportés. El 8 de septiembre, recibió la autorización del Syndicat des Techniciens de la Production Cinéma-

## Cartier-Bresson atrapó el momento de máxima intensidad con su Leica, mientras sus compañeros filmaban la escena

su proyecto y, al fin, los problemas más importantes que impidieron su éxito cinematográfico. Con una explicación semejante a la de Assouline, nunca podrá llegarse al instante decisivo de juzgar este infravalorado y poco estudiado filme.

Se podría decir que la historia de *El retorno* comienza con la propia experiencia de Cartier-Bresson como prisionero de guerra durante un largo periodo. Apresado a finales de la primavera de 1940, escapó de un campo de trabajos forzados alemán en febrero de 1943.

tographique para trabajar en una película sobre los prisioneros liberados. El 12 de septiembre, el Director General del Ministère des Prisonniers, Deportés et Réfugiés (MPDR, en adelante) hizo pública la «Ordre de mission no. 56», la cual permitió al fotógrafo viajar sin obstáculos por los territorios liberados para que, así, pudiera tomar fotografías e imágenes en movimiento de prisioneros de guerra de vuelta a casa, trabajadores forzados y voluntarios, y deportados<sup>4</sup>. Ni Paillole, el Director de la Seguridad Militar francesa, ni el Cuar-

Fotografía de Henri Cartier-Bresson, abril de 1945. Magnum Photos / Cortesía de Contacto Agencia de Fotografía



tel General del Comandante Supremo Aliado pusieron objeciones.

Esta veloz serie de aprobaciones tuvo indudable apoyo en el naciente deseo del gobierno francés de documentar sus esfuerzos para apoyar el regreso de millones de prisioneros franceses entre el caos, mientras los Aliados vencían a la Alemania nazi. La reincorporación de cautivos franceses de Alemania y Europa del Este, de hecho, constituía el centro de la lucha para reconstituir y reconciliar la nación. El sentimiento de urgencia era particularmente alto en el MPDR, dirigido por Henri Frenay, que trató de aplacar la ansiedad de cientos de miles de personas en Francia que esperaban el regreso de sus seres queridos desde Alemania y más allá<sup>5</sup>. Debido a la falta de recursos y personal, Frenay solicitó a Les Services Americains d'Information, una sección de la Oficina de Información Bélica, su apoyo para una película que transmitiera a

los hogares las iniciativas de la repatriación francesa. A Noma Ratner, un productor americano, se le designó para asegurar la financiación. Ésta llegaba evidentemente tarde, con lo cual, el comienzo del rodaje principal parecía retrasarse hasta al menos abril de 1945, después de que muchos de los campos occidentales hubiesen sido ya liberados y de que los prisioneros estuvieran ya marchando en torrente hacia Francia<sup>6</sup>. Este comienzo tardío alteró decisivamente el enfoque de la película, que se alejó del trato a los prisioneros en los campos para centrarse en las medidas del gobierno para llevarlos de vuelta a casa.

Dos americanos, el Capitán Krimsky y el Teniente Richard Banks, además de personal adicional, fueron contratados para ayudar a Cartier-Bresson. Los documentos disponibles que he podido consultar no dejan precisamente claro cuándo estos individuos se unieron

al equipo o qué papeles desempeñaron durante la producción<sup>7</sup>. Tampoco sabemos cuándo el periodista, poeta, miembro del Partido Comunista y ex prisionero Claude Roy fue contratado para escribir el guión. Sin embargo, en un comunicado que había publicado el 9 de septiembre de 1944, expresaba claramente sus sentimientos de mantener el espíritu del proyecto de Cartier-Bresson, así como el empuje del gobierno francés en las políticas que la película tenía intención de dramatizar. Roy apoyaba lo que él llamaba *el cine liberado*, que abandonaría su torre de marfil y la coacción sufrida durante la ocupación: «Lo que la libertad quizás nos dé sea [...] un cine de realidad [...] en el que podríamos encontrar la imagen de nuestras aventuras y desafíos, de nuestras luchas y alegrías» (en *Carrefour* 3, p. 4, ápuD LINDEPERG, 1997: 149). Ninguna lucha común o alegría potencial fue más apremiante que el garantizar el regreso

Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson



seguro de la cautividad de los hijos e hijas de Francia.

Sin duda alguna, las conversaciones preliminares sobre los temas y la forma de la película comenzaron incluso antes de recibir el dinero para la producción. Aunque Cartier-Bresson siempre insistió en ser completamente independiente, es probable que ciertas ideas emergieran a raíz de entrevistas con las agencias promotoras (DRAME, 2007: 50). El objetivo general era representar a los prisioneros y trabajadores forzados no como víctimas miserables, sino como héroes de vuelta. No obstante, es poco probable que ningún guión hubiera sido completado hasta que Cartier-Bresson editó una primera versión en el verano de 1945. La incapacidad para rodar la liberación de los campos debió de haber provocado la pronta determinación de esbozar las condiciones infames en las que los prisioneros habían vivido usando metraje recopilado de los campos liberados en abril y principios de mayo perteneciente a los Aliados<sup>8</sup>. Algunas de estas tomas ya habían aparecido en los noticieros. Sin embargo, semejantes representaciones estuvieron cargadas de polémica y se tuvieron que tratar con delicadeza para no ofender la sensibilidad de las familias francesas que aún esperaban a sus seres queridos o que ya lidiaban con las consecuencias psicológicas y sociales de su regreso<sup>9</sup>. Las imágenes que Cartier-Bresson escogió —si bien fueron en su momento (y aún lo son) dolorosas de ver— eran, por lo tanto, de lo más anodino que había disponible<sup>10</sup>. La atmósfera inicialmente sombría de las primeras tomas [imágenes 1-5], no obstante, se disipaba rápidamente en la siguiente secuencia, procedente de las mismas fuentes, en la que los prisioneros de diferentes campos recibían efusivamente a sus liberadores [imágenes 6-7]. El ritmo emocional cambiaba de nuevo con tomas de figuras débiles y demacradas [imagen 8], pero éstas, a su vez, daban paso a imágenes de víctimas sonriendo estoicamente en camas de hospital mientras eran atendidos por médicos [imagen 9]<sup>11</sup>. Esta primera sec-

ción de la película —que se divide en tres partes, con un total de treinta y dos minutos de duración— es la más breve, en torno a nueve minutos.

La segunda sección se abre con filas de prisioneros vagando confiadamente por caminos alemanes en su vuelta a casa. Fue ahí cuando el equipo de Cartier-Bresson intentó capturar de primera mano, en palabras de Roy, «la imagen de nuestras aventuras y desafíos». La mayoría de los prisioneros, sin embargo, estaban demasiado exhaustos físicamente como para completar el viaje; se veían obligados a descansar en emplazamientos improvisados en condiciones antihigiénicas que el narrador en *off*, insensiblemente, compara con campamentos gitanos. Se les ofrecía poca ayuda a los más débiles o enfermos. Es más, desde el punto de vista de los aliados, el regreso no controlado de los prisioneros creaba una crisis grave y potencialmente embarazosa: el caótico deambular de los ex prisioneros no solo ponía en peligro su salud, sino que amenazaba con la extensión de enfermedades, además de obstaculizar el movimiento de tropas y material de guerra hacia el frente. Por estas razones y por motivos de seguridad, los gobiernos necesitaban hacerse con el control del proceso de repatriación.

La sección central de *El retorno*, de aproximadamente diez minutos de duración, expone estos cruciales mensajes e insiste en la necesidad de precaución, prudencia y paciencia, explicando las razones de los retrasos que causaría la intervención del gobierno. Escenas clave en la película acentúan la sabiduría de decisiones como la creación de campamentos de desplazados y la implantación de estrictas políticas de cuarentena, consideradas esenciales para organizar formas más eficientes de transportar a los ex prisioneros en el caos extraordinario en el que estaba sumida Europa en la primavera de 1945. La magnitud de los problemas surgidos se hace evidente en el listado de los muchos millones de ex prisioneros —2,4 millones de rusos, 1,5 millones de polacos, 1,75 millones de baltos, 2,1 millo-

nes de franceses, etc.— que cruzaban el continente en su vuelta a casa. Precisa-ban atención médica, ser alimentados y desinfectados con DDT [imágenes 10-12]. Todos estos procesos requerían un compromiso enorme por parte del personal, que aprendía sobre la marcha, trabajadores de una nueva burocracia que inevitablemente ralentizó, incluso garantizándola, la seguridad del proceso de repatriación. Tal y como insiste el narrador en *off*, los campamentos y los procedimientos crearon un «*área en la que miles de personas redescubrieron la esperanza*».

Curiosamente, este mensaje tranquilizador va acompañado de dos secuencias que hacen hincapié en la necesidad de vigilancia de ex colaboracionistas desenmascarados y criminales mezclados con sus víctimas en la avalancha<sup>12</sup>. La primera es la escena en el campo de deportados de Dessau antes descrita. La estructura editada de este suceso

Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson





13



14



15



16



17



18

Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson

se compone de ocho tomas en dos partes. Las cinco primeras constituyen la escena de la sala de justicia al aire libre, en la que se reúne a varios sospechosos en un plano general [imágenes 13-15]. A continuación, se escolta hacia la mesa a una mujer con un atuendo militar masculino [imágenes 16-17], en un plano medio. La cámara se desplaza a un ángulo más alto y, en la siguiente toma, se hace uso de un objetivo de mayor alcance para acercarse aún más a la acción. El encuadre del plano casi iguala la famosa imagen de Cartier-Bresson [imagen 18]. Una mujer con un vestido negro, vislumbrada al borde de la multitud en dos tomas anteriores, se acerca ahora a la sospechosa y, con la ira brillando en sus ojos, la golpea de repente [imágenes 19-21]. Entonces, se produce un corte a un plano largo de una apretada fila de testigos que observan atentamente. Las primeras dos tomas de la segunda sección [imágenes 22 y 23], de tres, se acercan a un varón sospechoso que está siendo interrogado, aunque sin violencia. Este plano también concluye con uno largo de una masa de espectadores [imagen 24]. El

violento desenlace está presente tanto en la fotografía como en la versión cinematográfica, aunque, a pesar de lo que afirma Assouline, de algún modo la secuencia fílmica me resulta aún más convincente que la instantánea. La sintaxis cinematográfica es francamente familiar, ya que avanza con paso medurado hasta el inesperado estallido de violencia. Con cada paso, la tensión crece, especialmente debido a que cada plano, como si se tratara de un *jump cut*, deja ver que la mujer de negro se ha acercado un paso más a la acusada. Asimismo, debido a la duración —si bien un poco breve— de la toma en la que golpea a la presunta criminal, el espectador —a pesar de lo que Assouline indique— puede ver, *en un instante de tiempo real*, cómo los ojos se le llenan de ira, luego liberada en un estallido<sup>13</sup>. El montaje es sofisticado y firme en su sutil desviación de la práctica estándar. Se alcanza un clímax dramático de manera cuidadosa, siendo la versión cinematográfica tan convincente como la famosa imagen de la escena tomada por Cartier-Bresson. Después de todo, una película no es simple-

mente una recopilación de fotogramas geoméricamente compuestos, ni debería serlo. Se trata de un arte temporal que construye hechos en una duración marcada por grados variables de tensión. El valor artístico de una película no disminuye, de ninguna manera, por la falta de composiciones geométricas precisas, es más, semejantes estrategias pueden restar valor a la frescura de los acontecimientos cogidos por sorpresa que tanto valoró y desarrolló Cartier-Bresson en su cine.

Como ya se ha indicado, se podría decir que muchas secuencias de *El retorno* continuamente crean y liberan tensiones originadas en sucesos supuestamente espontáneos cogidos al vuelo por los cámaras: la condición desesperada de algunos prisioneros da paso a celebraciones de júbilo por la llegada de sus liberadores; enfermedad y desesperación se esbozan y luego se superan; la marcha valiente de los prisioneros de vuelta da paso a su debilidad, entre otros ejemplos. Muchos de estos momentos se anticipan, amplifican o ironizan por medio de la inteligente banda sonora compuesta por Robert



Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson

Lannoy, también un ex prisionero de guerra francés<sup>14</sup>.

La tercera sección, de aproximadamente once minutos de duración, supone la cúspide emocional del filme y culmina con el jubiloso regreso de los cautivos a Francia. La *rappel à l'ordre* impuesta por las autoridades gubernamentales ha funcionado. Recuperados en los campamentos temporales, los miles de prisioneros —enfermos, lisiados o simplemente demacrados— regresan eficientemente en trenes y aviones, hacia el aeropuerto de Le Bourget y la estación de Orsay, donde masas de compatriotas los reciben entre vítores. No es insignificante que Cartier-Bresson incluyera un enorme retrato del general DeGaulle en una de las tomas en la que los veteranos se alistaban. La imagen de DeGaulle simbolizaba los ojos vigilantes del gobierno francés, mientras controlaba cumplidamente los procedimientos fundamentales mostrados con gran detalle. El clímax se reserva para el final, cuando nerviosos amigos y familiares aguardan para ver un atisbo de sus seres queridos mientras dejan la estación. Algunos formulan

tímidas preguntas que los repatriados responden evasivamente encogiéndose de hombros; sin embargo, expresiones estoicas o de cansancio dan pie a emociones desenfrenadas. Una madre afortunada estrecha a su hijo entre sus brazos; un hombre llora abrazando a su amigo; maridos, esposas y amantes estrechados, mejilla con mejilla. Estas tomas datan de principios de abril y son obra de Pierre Renoir, aunque cabe la posibilidad de que Cartier-Bresson pidiera específicamente a su amigo ciertos tipos de tomas con el final de la película ya en mente<sup>15</sup>. Al espectador se le deja con la sensación de un merecido y emocionante reencuentro entre individuos, conseguido por el Estado, que serviría como modelo para la reconciliación social nacional que el gobierno esperaba articular.

Entonces, ¿qué es lo que no cuadra en esta fotografía? Ciertamente, los defectos de la película poco tienen que ver con su diseño estético sutil y seguro; más bien, son conceptuales. En pocas palabras, Cartier-Bresson y sus colaboradores aceptaron demasiado rápido la estructura discursiva impuesta

por el gobierno francés del momento. Deseando detener la purga masiva de colaboracionistas y facilitar la reconciliación política, el gobierno fomentó considerablemente una explicación homogeneizada de las víctimas de la guerra. Preferían representaciones optimistas de los supervivientes como combatientes y héroes, lo cual era definitivamente cierto en el caso de muchos de los ex prisioneros de guerra y deportados políticos. Pero no se puede decir lo mismo de los miles de mujeres y niños etiquetados como *deportados raciales*, concretamente, los judíos, que recibieron un *tratamiento especial* en Auschwitz y otros campos. De hecho, ni la palabra *judío* ni los nombres Auschwitz, Birkenau y Treblinka, donde los judíos fueron asesinados en masa, se mencionaron jamás en los comentarios de Roy. La primera voz *over* que se escucha posee un tono que impresiona:

«Cada obra una prisión. Cada obrero un esclavo. Cada soldado un cómitre o un verdugo. Era Alemania antes. Un calabozo, una vasta prisión en el corazón de Europa, cuyas fronteras eran alambradas, hacia la que la Gestapo conducía a millo-

nes de víctimas. *El Reich explotaba y hacía sufrir a 6.000.000 de prisioneros de guerra y a 15.000.000 de trabajadores forzados o enemigos del fascismo nazi. Deportados, condenados a la muerte larga de los campos o a la muerte trágica de la tortura, las cámaras de gas y los fusilamientos. No contentos con hacerles sufrir, los nazis les humillaban. Un atisbo de orgullo en la mirada o de rechazo en el pensamiento y su victoria se veía amenazada. Intentaban degradar las almas después de destruir los cuerpos, y si no lo conseguían: la muerte. Solo sobrevivió una décima parte de los deportados políticos.*»<sup>16</sup>

La última afirmación es exagerada. Según observa Annette Wieviorka, 63.085 personas, incluyendo rehenes, miembros de la resistencia, opositores políticos y criminales comunes fueron deportadas a campos de concentración desde Francia; de ellas, 37.025 sobrevivieron —es decir, el 59%—. En comparación, 75.721 judíos franceses y de origen extranjero fueron enviados a centros de exterminación en el Este y solo 2.500 —el 3,3%— regresaron a sus hogares al final de la guerra. Los números no cuadran; se crea una ficción de un destino común que no se compartió (WIEVIORKA, 1992: 20-21). Por supuesto, reinó bastante confusión sobre las víctimas durante este primer período. Tal y como informa Olga Wormser-Migot, las listas de los deportados estaban incompletas; los funcionarios de la Gestapo destruyeron los documentos de arrestos en su huida. Muchos de los prisioneros más vulnerables permanecieron escondidos y muchos más, desconocidos, habían muerto en los campos. Las cifras cambiaban constantemente y era difícil obtener un número definitivo (WORMSER-MIGOT: 1985). A este respecto, en *El retorno*, la fusión de la identidad especial de las víctimas judías en la masa de soldados apresados, trabajadores forzados y voluntarios y prisioneros políticos, sintonizaba con la política de propaganda del gobierno. Al igual que otros testimonios y noticiarios aparecidos hasta el momento del lanzamiento de la película, en noviembre de 1945, *El*

*retorno* adoptaba unas anteojeras que distorsionaban los hechos históricos<sup>17</sup>.

No obstante, *había* al menos una conciencia incipiente de que los judíos no habían sido prisioneros como los demás<sup>18</sup>. Muchos prisioneros *comunes* habían sido asesinados y muchos otros habían muerto en los campos, pero ningún otro grupo compartía el destino especial de los judíos. La percepción de ese destino por parte del público se incrementaría lentamente, primero a través de las sorprendentes revelaciones de los Juicios de Nuremberg y, más tarde, al proyectarse en Francia películas extranjeras más francas. *El retorno*, dicho generosamente, se realizó demasiado pronto para abarcar esa franqueza. ■

#### Notas

\* El título original del presente texto es *Cartier Bresson's Le Retour, or, What Is Wrong with this Picture?* La traducción española se debe a Fernando Medina Gálvez. Las imágenes que lo ilustran (a excepción de la fotografía de Cartier-Bresson), son fotogramas (capturas de pantalla) de *Le Retour. L'Atalante* agradece a la Fondation Henri Cartier-Bresson la autorización para su reproducción en estas páginas (más información en [www.henrycartierbresson.org](http://www.henrycartierbresson.org), [www.contactphoto.com](http://www.contactphoto.com), y [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com)). (Nota del editor.)

1 Enunciada primero en un epigrama en su introducción a las *Images à la sauvette* (1952), la locución se convirtió en un eslogan al traducirla en la edición inglesa, *The Decisive Moment*. Reimpreso en numerosas ocasiones, actualmente es más accesible en inglés en *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers* (CARTIER-BRESSON, 1999: 20-43), y en español en *Fotografiar del natural* (CARTIER-BRESSON, 2009: 15-31). El énfasis en la geometría podría reflejar la formación del fotógrafo con el pintor Andre L'Hote (FRIZOT, 2006: 41).

2 Nótese igualmente que Assouline afirma incorrectamente que la película «comienza con escenas de desinfección», con una duración total de veinticinco minutos, cuando en realidad dura treinta y dos.

3 Assouline (2005: 137) elogia una panorámica no especificada atribuyéndola sin ninguna evidencia a Cartier-Bresson. Una vez más, resalta que esta finaliza en lo que

él, de manera imprecisa, llama «una composición perfectamente geométrica de gran profundidad espiritual». Pero, a continuación, alaba ambiguamente otros planos en los que, dice, «las emociones [...] hablan por sí solas», es decir, sin ninguna atención a la geometría compositiva. Estas afirmaciones inconsistentes dejan sin aclarar sus criterios de evaluación del valor estético de los planos.

4 Estos documentos se conservan en la Fondation Henri Cartier-Bresson de París. Agradezco a Clément Chéroux, Conservador de la Fotografía en el Centre Pompidou, que me sugiriera la visita a la Fondation, y a Aude Rachimbault, de la Fondation, por su ayuda al proporcionarme estos textos. Nótese que la orden no distingue entre deportados políticos y raciales (judíos o gitanos).

5 Una visión general completa de la política francesa para con la repatriación está disponible en Marie-Anne Matard-Bonucci y Eduard Lynch (1995). Véase también Annette Wieviorka (1992). La descripción de otros filmes franceses realizados en esta guerra es analizada por Claudine Drame (2007: 15-70). Curiosamente, Henry Rousso no menciona *El retorno*, aunque apoyaría la tesis general expuesta en su excelente *The Vichy Syndrome* (1991).

6 El retraso podría haber tenido su causa en las duras restricciones presupuestarias de la Oficina de Información Bélica. El fin de este mismo organismo tuvo lugar en septiembre de 1945. Drame (2007: 47) apunta que Cartier-Bresson afirmaba haber filmado los puentes sobre el río Elba, en el momento en el que los ejércitos soviéticos y americanos se unían, el 25 de abril de 1945.

7 Assouline reconoce a Krinsky y a Banks como co-directores, aunque los créditos de *El retorno* no los incluye en estos roles. Tampoco lo hace la versión americana más corta de la película, *Reunión*, cuyo considerable remontaje fue supervisado por Peter Elgar. Jay Leyda (1964: 71) nombra a Banks como co-director. Agnès Sire (2006: 13, 220) reivindica a Banks como co-director, pero solo según el testimonio del propio Banks. Cartier-Bresson se asignó el papel de «Conseiller Technique», más modesto, aunque queda claro que él era la fuerza motriz de *El retorno*. Cabe destacar que Cartier-Bresson claramente prefería su propio montaje al

- más breve de *Reunión*, cuyas importantes diferencias son inexplicablemente subestimadas por Leyda. Véase la carta de Cartier-Bresson a Beaumont Newhall, con fecha del 18 de febrero de 1946, reproducida en Michel Frizot (2006: 18).
- 8 *El retorno* comienza con metraje alemán de soldados franceses marchando y trabajando en los campos.
- 9 Para más información sobre la censura del metraje de los noticiarios franceses en la primera posguerra, consultar Drame (2007: 15-70) y Sylvie Lindeperg (2000).
- 10 Como comparación, se podría tomar *Les Camps de la mort*, recopilado con material de los campos, perteneciente a los Aliados y franceses. Este film se hizo para acompañar la exposición *Los Crímenes de Hitler*, que se inauguró en París el 10 de junio de 1945. Se proyectó por toda Francia hasta 1946.
- 11 Una o más celebraciones podrían ser dramatizaciones. Curiosamente, *La Liberación de Auschwitz* (1985), obra del director alemán Irmgard von zur Mühlen, incluye malas réplicas de dichas dramatizaciones de los momentos de júbilo filmadas por directores soviéticos. Los soviéticos, sin embargo, nunca usaron este material en ninguna película durante aquel período.
- 12 La segunda escena tiene lugar justo después de la mitad del filme, cuando dos ex colaboracionistas son detenidos.
- 13 Otros planos de la escena fueron, sin duda, filmados, aunque no se utilizaron en el montaje final. Cartier-Bresson también tomó fotografías después de la acción. Para más información, consultar Michel Frizot *et al.* (2006: 228-229).
- 14 Lannoy representa con perspicacia la impulsiva marcha a casa con cambios que varían el tono de mayor a menor. En otra parte, entremezcla canciones populares, como «Auld Lang Syne», o himnos como «La Marsellesa», modificando los ritmos y las armonías para, así, representar distintos estados emocionales. En lo que respecta a instrumentación y estilo, la banda sonora de Lannoy se anticipa a la de Hanns Eisler para la genial pero también problemática película de Alain Resnais *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1956) sobre los campos y su liberación.
- 15 Leyda (1964: 71) se equivocó al atribuir estos planos a Cartier-Bresson.
- 16 Cito sin apenas modificaciones de la traducción del comentario sobre *El retorno*, de la Fondation Cartier-Bresson. [La traducción al español corresponde a los subtítulos de Emma Muñoz Oates (Sumatra Traducciones) de *El retorno*, según la edición de 2007 comercializada en DVD de MK2 Éditions y la Fondation Cartier-Bresson.]
- 17 Según una noticia en *Le Film Français*, 49 (9 de Noviembre de 1945). Curiosamente, esta revista, destacada en la industria del cine, prometió una reseña de *El retorno*, que nunca publicó. La misma fuente, el 2 de agosto de 1946 (p. 81) menciona a Regina Distribution como la distribuidora de una versión de 900 metros. No obstante, cuánto se vio *El retorno* en Francia, necesita de una investigación mayor. Al parecer, su estreno en América en el Museo de Arte Moderno tuvo lugar el 4 de febrero de 1947, pero ciertos documentos en su archivo sugieren que se podría haber proyectado antes, en octubre de 1946, bajo los auspicios de la Galería de Arte Moderno Caresse Crosby, en Washington DC. La distribución de *Reunión* (Reunion), la versión más breve americana, requiere igualmente ser investigada. Véase también Didier Epelbaum (2005: 1-241) para información sobre la censura de la prensa y la deliberada exclusión de informes soviéticos filmados y escritos.
- 18 Véase, por ejemplo, «Le Problème juif dans l'après guerre», en *Combat* (12 de mayo de 1945). Poco se sabía aún sobre el destino de los roma y de los sinti; tal y como señalé anteriormente, incluso el autor del comentario sobre *El retorno* parece haber sido insensible a sus asesinatos.

### Bibliografía

- ASSOULINE, Pierre (2005). *Henri Cartier-Bresson, A Biography*. Londres: Thames & Hudson.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1952). *Images à la Sauvette*. París: Verve.
- (1952). *The Decisive Moment*. New York: Simon & Schuster.
- (1999). *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture.
- (2009). El instante decisivo. En *Fotografiar del natural* (pp.15-31). Barcelona: Gustavo Gili.
- DRAME, Claudine (2007). *Des Films pour le Dire: Reflets de la Shoah au cinéma, 1945-1985*. Génova: Metropolis.

- EPELBAUM, Didier (2005). *Pas un mot, pas une ligne?* París: Stock.
- LEYDA, Jay (1964). *Films Beget Films*. New York: Hill & Wang.
- LINDEPERG, Sylvie (1997). *Les écrans de l'ombre*. París: CNRS.
- (2000). *Clio de 5 à 7. Les actualités de la Libération: archives du future*. París: CNRS.
- FRIZOT, Michel (2006). Unpredictable Glances (pp. 31-71). En Michel FRIZOT *et alii* (eds.) (2006). *Henri Cartier-Bresson: Scrapbook. Photographs 1932-1946*. Londres: Thames & Hudson.
- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne y Eduard LYNCH (1995). *La Libération des Camps et le Retour des Déportés*. Bruselas: Complexe.
- ROUSSO, Henry (1991). *The Vichy Syndrome*. Cambridge: Harvard University Press.
- SIRE, Agnès (2006). Scrapbook Stories (pp. 9-29). En Michel FRIZOT *et alii* (eds.).
- WIEVIORKA, Annette (1992). *Déportation et génocide*. París: Plon.
- WORMSER-MIGOT, Olga (1985). *Le Retour des Déportés: quand les Alliés ouvrirent les portes*. Bruselas: Complexe.

Stuart Liebman (Filadelfia, Pennsylvania, 1948) es catedrático de Historia y Teoría del Cine en Queens College [Departamento de Comunicación], además de Doctor en Historia del Arte y Teatro por el CUNY Graduate Center. Las investigaciones de Stuart Liebman se centran en dos áreas principales: las intersecciones del cine con el modernismo en el arte y la representación de la historia en el cine. Ha publicado ampliamente sobre el primer cine francés, el cine americano vanguardista, el cine soviético, las películas sobre el Holocausto y el cine alemán posterior a la Segunda Guerra Mundial. Actualmente, trabaja en un libro sobre la representación del Holocausto en el cine internacional entre 1944 y 1956. En 2006, fue nombrado «Estudioso del Cine» [Academy Film Scholar] por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Los Angeles. Ha sido miembro del Gabinete de Asesores para la revista *October* y fue miembro del Consejo Directivo del Archivo Cinematográfico [Anthology Film Archives] de Nueva York. Es editor de *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays* [Oxford: Oxford University Press, 2007], entre otras publicaciones.

# EL EXTRAÑO ÁLBUM FAMILIAR DEL SIGLO XX\*

## El cine y la televisión frente a las fotografías de Auschwitz

Durante cerca de cuarenta años, las fotografías han sido utilizadas para realizar películas sobre los campos de concentración y el genocidio del pueblo judío sin que nadie se preocupase por su origen, por las condiciones en que fueron tomadas ni el punto de vista que revelan.

Después de dos decenios, nuestra percepción sobre estas imágenes ha cambiado: los trabajos históricos se emplean en restablecer estas fotografías a su estatus de fuente documental, se ha reunido en parte el corpus de la representación gráfica, las imágenes han sido etiquetadas y puestas en su contexto y se ha reflexionado sobre las prácticas fotográficas en los guetos y en los campos<sup>1</sup>. Esta exigencia historiográfica ha creado una nueva configuración

de demandas memoriales, sociales y simbólicas dirigidas a las imágenes por nuestras sociedades iconómanas.

Al mismo tiempo, debates y discusiones sobre las *imágenes de la Shoah* se han abierto camino en la posteridad con la película de Claude Lanzmann. Están centradas en las matanzas de judíos en las cámaras de gas de los campos de Polonia, que se perpetraron en el más absoluto de los secretos. De hecho, no conocemos ninguna fotografía o plano que muestre el asesinato de las víctimas en el interior de las cámaras de gas. De este modo, el corazón del proceso de *Destrucción de los judíos de Europa* aparece como un punto ciego. Esta economía de lo invisible y esta destrucción del rastro, pretendida y organizada por los nazis, explican la importancia y el estatus singular que hoy se otorga a dos series fotográficas

realizadas en la periferia del suceso: los cuatro clichés tomados clandestinamente en agosto de 1944 por miembros del *Sonderkommando* de Birkenau y la serie fotográfica, conocida como el *Álbum de Auschwitz*, tomada por los nazis a la llegada de un transporte de judíos húngaros, en mayo de 1944.

Con *Auschwitz, el álbum, la memoria* (Auschwitz, l'album, la mémoire, 1984), Alain Jaubert fue el primer cineasta que se hizo preguntas sobre este segundo conjunto de imágenes. Su reflexión sobre el acto fotográfico y la singularidad del *álbum* encuentra su prolongación, cuatro años después, en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo y epígrafe de la guerra] (1988), de Harun Farocki. Estas dos obras pueden relacionarse con una producción televisiva reciente de la BBC, *Auschwitz, the Nazis and the Final Solution* [Auschwitz, los nazis y la solución final] (2005) que pone en juego de manera radicalmente distinta el conocimiento de las fotografías de los campos para inscribirlo en una nueva economía de lo visible<sup>2</sup>.

### El álbum

El *Álbum de Auschwitz* está formado por un reportaje de cerca de doscientos clichés tomados en Birkenau con ocasión de la llegada de un convoy de judíos proveniente de la región de Bilke<sup>3</sup>. Reunidas, pegadas y etiquetadas —por motivos aún oscuros— en un álbum de fotos ordinario<sup>4</sup>, estas imágenes fueron a parar, por una casualidad tan milagrosa como inquietante, a manos de Lili Jacob, una de las supervivientes de ese convoy<sup>5</sup>.

A partir de 1946, fecha de su primera copia para el museo judío de Praga, las fotografías del álbum fueron utilizadas aisladamente para obras, exposiciones y películas. En 1964, con ocasión del proceso de Frankfurt, donde fueron juzgados veintidós criminales nazis que habían ejercido en Auschwitz-Birkenau, Lili Jacob fue a testificar y su álbum permitió identificar y condenar al SS Stefan Baretzki, cuya presencia en la llegada del convoy de húngaros quedó demostrada

por una de las fotos. Fue en este mismo proceso donde surgió la pregunta sobre la identidad de los fotógrafos; los nombres de Bernhard Walter y de Ernst Hofmann, dos SS empleados en el servicio de identificación del campo, se mencionaron en la audiencia<sup>6</sup>.

En 1979, Serge Klarsfeld tuvo conocimiento de las placas sobre cristal que se conservaban en el museo de Praga; «con la intuición de un historiador» (WIEVIORKA, 2005: 94), se interesó de inmediato en recuperar el álbum original, que consideraba tan precioso como los manuscritos del Mar Muerto. De hecho, como apunta Anette Wieviorka, la importancia de este conjunto se encuentra menos en cada fotografía tomada por separado —y que permite «ilustrar tal etapa del genocidio» o «probar la culpabilidad de tal SS»—, que en el efecto que da la serie del reportaje que construye un relato y permite «visualizar una historia» (WIEVIORKA, 2005: 94). En 1980, en Miami Serge Klarsfeld encuentra a Lili Jacob —ahora Meier— y consigue convencerla de depositar su «álbum de familia» en el museo Yad Vashem; el mismo año, la fundación Beate Klarsfeld publicó la primera reproducción, de la que Alain Jaubert tuvo conocimiento por mediación de

la psicoanalista y superviviente de Auschwitz Anne-Lise Stern. La aparición de este reportaje fotográfico —así como la historia y el destino misteriosos del álbum— se prestaba a una forma y un relato cinematográficos.

Esta serie de instantáneas está cortada en secuencias (WIEVIORKA, 2005: 94) que muestran las etapas de la llegada de los judíos húngaros: el transporte llega al andén, la espera en la rampa, la *selección*, la entrada al campo de los *aptos* para ser llevados a trabajar, la selección de los efectos personales, las miradas a la otra fila —la de los que son declarados *no aptos*— agrupados para una última parada en el bosque de Birkenau.

Estas imágenes tienen una doble característica. Al contrario que otras fotografías hechas por los nazis —sobre todo en los guetos de Polonia—, no revelan una mirada antisemita. A este respecto, Alain Jaubert apunta que el fotógrafo «no utiliza su cámara como si fuera un fusil, tiene una mirada sobre la gente que no es monstruosa»<sup>7</sup> (LINDEPERG, 2000: 188). Estas fotografías no muestran, por otra parte, ningún acto de violencia o de coerción; muestran menos las acciones que los estados y las etapas (un tren que llega; las puertas abiertas de un vagón;

Imagen del *Álbum de Auschwitz*. Cortesía del Museo Yad Vashem, Jerusalén



las filas formadas; la rasurada, significada en sus efectos por una fila de mujeres con el cráneo afeitado...).

Es, por lo tanto, nuestro conocimiento sobre estos hechos lo que restituye a las imágenes su violencia oculta, que nos permite imaginar la cámara de gas fuera del encuadre, comprendiendo que esos mayores, mujeres y niños se encuentran a las puertas de la muerte. En este sentido, las fotografías del álbum de Auschwitz dan vida a otro tipo de propaganda que las de los guetos, ya que pueden dar pie a una estrategia de lectura literal, descontextualizada, que permita sostener que nada de particular sucedía en la rampa o en el propio Birkenau, nada fuera de lo común en la organización material e higiénica de la entrada en un campo, estrategia de lectura que conlleva la negación del acto genocida.

Al mismo tiempo, una interpretación diferente puede dar luz sobre la terrible lógica del exterminio. Así, la fila de seleccionados para la cámara de gas, visible en muchas fotografías, permite aproximarse a la aniquilación ya que «no entrar en el campo era como entrar hasta el final, hasta morir»<sup>8</sup>.

### El indicio y el margen

Esta segunda lectura es la que propone la película de Alain Jaubert, cuya banda de imágenes la forman las fotografías del álbum y la banda sonora, una amalgama de voces: la del director, proponiendo una reflexión sobre el acto fotográfico; la de Anne Wiazemsky, leyendo un montaje de citas tomadas de Charlotte Delbo, Elie Wisel, Miklós Nyiszli, Viktor Frankl, Peter Hellmann, Jean Cayrol y

Adelaïde Hautval; las de cuatro ancianas judías deportadas, íntimamente ligadas, reaccionando ante las fotografías, voces anónimas cuya sola identidad ofrecida es el nombre de pila y sus números tatuados que se presentan en un cartón al principio de la película. Las cuatro mujeres no son filmadas durante su lectura de las imágenes, que hacen que la película cree al final «un testimonio sin testigos», como apunta Anne-Lise Stern, una de las cuatro protagonistas de este coro polifónico<sup>9</sup>.

## Es nuestro conocimiento sobre los hechos lo que restituye a las imágenes su violencia oculta, lo que nos permite imaginar la cámara de gas fuera del encuadre

El comentario de Alain Jaubert y su trabajo de montaje con las instantáneas que explora por medio de *travellings* y de *zooms* privilegian la búsqueda de indicios y la reflexión sobre los márgenes de la fotografía. Un poco a la manera del fotógrafo de *Deseo de una mañana de verano* (Blow up, Michelangelo Antonioni, 1966), Jaubert procede mediante encuadres y ampliaciones de los

clichés con el objeto de construir una narración, de proponer una puesta en escena intrigante del suceso; excepto que, al contrario que en la búsqueda del personaje de Antonioni, su examen de las fotos no desvela en ningún modo la escena del crimen, sino el doble discurso de su ausencia en la imagen y de su presencia, muy cercana, en lo que hay fuera del encuadre. Para Alain Jaubert, precisamente se trataba «de percibir cómo estas fotografías, que no reflejan para nada la realidad más brutal de los campos, abren al menos la puerta a descifrar la fotografía en sus márgenes. [...] Porque es en los márgenes donde tiene lugar el horror, es en el antes y en el después donde sucede la violencia verbal y física, y es en el después donde sobreviene el exterminio que se adivina con la separación de las filas. Ciertos detalles permiten entrever la realidad del exterminio: por ejemplo, al mirar estas fotografías, a menudo se ven, puestos unos junto a otros, vagones que llevan las siglas de la SNCF [Sociedad Nacional de Ferrocarriles Franceses] y de la Deutschbahn, vagones húngaros y vagones checos. Y de golpe se siente un vértigo extraordinario: si un vagón de la SNCF llega a Auschwitz transportando deportados húngaros, eso quiere decir que hubo una circulación de trenes por todo el Gran Reich, a lo largo del mapa de Europa. Las pequeñas siglas en los vagones, a veces con inscripciones de tiza, atestiguan la existencia de un formidable jefe de estación, un formidable jefe de agujas que se llama Eichmann. Auschwitz aparece de este modo, en los indicios y en los márgenes



de la fotografía, como la mayor estación de Europa» (LINDEPERG, 2000).

La voz del narrador que se pregunta sobre el estatus de la fotografía y el contexto en que las fotos fueron tomadas se encuentra con el coro de deportadas que comentan las imágenes, las interpretan, descubren huellas que apenas se notan (las ropas deshilachadas de los deportados, sus zapatos desemparejados, la colada tendida que señala el campo de los gitanos...). A veces rechazan las instantáneas, a menudo las completan dándose cuenta ellas también de la invisibilidad de los muertos y de lo que hay fuera del encuadre. Esta fuga a cuatro voces se organiza asimismo en torno al motivo central de la exterminación, el *crematorio*, un edificio cercano donde se encontraban la cámara de gas y los hornos crematorios, lugar inaccesible de la puesta en escena de la muerte acercado por el relato de un deportado de los *Sonderkommandos*, por la vista y el olor de las grandes chimeneas, porque se constata la desaparición de los próximos y de los menos próximos (la colonia de gitanos eliminada a lo largo de una mañana). Gauguin afirmaba que lo que no está en el cuadro no está por eso ausente, sino sencillamente fuera de la tela (HUPPERT, 1990: 151).

Así, la imagen cambia de régimen: más que como una prueba, aparece como un elemento que dispara la mirada, un cristizador del recuerdo, un operador de la memoria. A cambio, la no coincidencia entre los recuerdos y las fotografías produce una reflexión implícita sobre el estatus del testimonio. Con lucidez, las antiguas deporta-

das se cuestionan sobre las diferencias entre su experiencia y las fotografías que ojean, pero también sobre la fragilidad de los recuerdos, sobre su migración y sus interferencias con el paso de los años. Como vuelve a señalar Alain Jaubert: «Después de tantos años, estas deportadas habían leído muchos libros, recompusieron su pasado por sí mismas, vieron películas [...]. Es en el momento en el que incluso las certidumbres más férreas —ciertos deportados estaban muy cerca del punto negro del campo, es decir, la cámara de gas y los crematorios— comienzan a desmoronarse en sus recuerdos bajo los golpes de la negación. Por lo que la idea consistía en poner a estas cuatro antiguas deportadas frente a sus propios recuerdos, con este fondo de negación, y mostrar que no solo los recuerdos pueden no coincidir con las fotografías, sino que las fotografías no pueden traducir la realidad» (LINDEPERG, 2000).

Al interrogarse sobre la instantaneidad del acto fotográfico y su relación con la destrucción, la película de Alain Jaubert vuelve a poner en solfa la cuestión del tiempo del suceso. Las imágenes de Auschwitz tienen la esencia de su fuerza en que captan las miradas y los rostros de los que están a punto de desaparecer, y ofrecen el «último instante de las vidas de esta gente, justo antes de su muerte. [...] En la fotografía, hay un instante que se fija en el que hay gente, en el que sabemos que están mirando algo, a menudo al fotógrafo. Un poco a la manera de esos cuadros renacentistas en los que se aprecia el reflejo de la ventana del taller en el ángulo más

luminoso del óleo, imaginamos que podríamos entrar en los ojos del personaje y ver lo que él veía en ese momento, el suceso histórico o el no suceso, en definitiva, el instante. Y evidentemente, nos decepcionamos porque la fotografía no tiene ese poder de registro, la fotografía solo recoge los envoltorios más externos, no penetra en el pensamiento y cuando entramos en la mirada de la gente, entramos en el grano de la fotografía. Pero estos granos son interesantes y por eso he filmado planos con mucho detalle que son borrosos, porque nos encontramos en el grano de la imagen. Estos granos de luz, estos fotones que han impreso la película, nos proponen un mensaje que no se puede descifrar, que a lo mejor no tiene sentido, pero que no es más que las caras de mujeres, hombres y niños que se han fijado así, por última vez antes de ser desintegrados, ya sea inmediatamente o un poco después» (LINDEPERG, 2000).

La cuestión de la instantaneidad se prolonga en el comentario de una de las antiguas deportadas: al evocar la ley del campo, insiste sobre la pulverización de la duración y la perspectiva temporal, sobre el poder total del instante, sobre el vaivén implacable de los destinos que se burlan/juegan, literalmente, un segundo después. Esta crisis del tiempo también se origina en el agujero negro de la muerte, del que tanto el relato como la duración están ausentes; como escribió Michel Deguy, para los judíos lanzados a las cámaras de gas «cuando creían estar entrando en el campo de trabajo, lo increíble no tuvo tiempo de suceder» (HUPPERT, 1990: 41).

Imágenes del *Álbum de Auschwitz*, de izquierda a derecha, fotografías 189, 183, 185, 113, 7, y 65 del álbum. Cortesía del Museo Yad Vashem, Jerusalén



### «Un pensamiento en imágenes»<sup>10</sup>

La reflexión de Alain Jaubert sobre las fotografías del álbum de Auschwitz encuentra un eco y una prolongación en la película de Harun Farocki *Bilder der Welt uns Inscript des Krieges*. En la manera de la repetición y de la filmación, del encuadre y del encuadre, el motivo central de esta obra consiste en interrogar y en reabrir el horizonte de lectura de las fotografías aéreas de Auschwitz efectuadas desde abril de 1944 por los pilotos de los bombarderos americanos que sobrevolaban Silesia con el fin de localizar las fábricas IG Farben de Monowitz. La proximidad preocupante entre los actos de conservación y de destrucción, la relación entre la violencia de la guerra y los dispositivos tecnológicos de registro y de reconocimiento, la inestabilidad del sentido adscrito a la imagen en función de los contextos de lectura, constituyen los temas centrales de la película de Farocki. Desde esta perspectiva, el cineasta convoca más instantáneas del álbum de Auschwitz. También rinde cuentas a la singularidad del reportaje fotográfico y a la materialidad del álbum del que hojea algunas páginas. Mientras describe el proceso implacable de la *selección* (*Aussortierung*), Farocki apunta los efectos del eufemismo del etiquetado de las instantáneas. Aclara el sentido oculto de las imágenes relacionándolas con otras fuentes: los dibujos del deportado Alfred Kantor; el informe de Rudolf Vrba y Alfred Wetzler, los dos

internos evadidos de Auschwitz cuyo testimonio proporcionó a los aliados un conocimiento preciso del proceso de exterminación en este agujero de muerte. La película de Farocki subraya así, con fuerza, la necesaria «complicidad de la imagen y del texto en la escritura de la historia» (FAROCKI, 2002: 37), y propone una nueva articulación entre la fotografía y el testimonio. El saber constituido por los testigos se trata como medio de releer y descifrar los elementos captados por la imagen. Allí donde Jaubert privilegia la manera del contrapunto, el cineasta berlinés insiste más bien sobre la travesía de lo visible; la experiencia de los testigos presentes en el lugar permite reconocer y, por lo tanto, ver lo que hay inscrito en la fotografía, pero que no podía ser leído ni interpretado. La puesta en relación de una imagen con las demás, pero sobre todo la conjunción del ver y del saber, permiten recoger lo impensado de la fotografía en el momento en que fue tomada. Esta nueva lectura aparece como el producto de un reencuentro entre el conocimiento histórico, el dominio de la memoria, el imaginario social y la cultura popular (el éxito del folletín *Holocaust*), que condicionan la exhumación de las fotos, las preguntas que les son dirigidas y la manera de descifrarlas.

Harun Farocki se demora en algunas instantáneas del álbum, preguntándose por el contexto en que fueron hechas, la posibilidad para el sujeto fotogra-

fiado de «enfrentarse a la cámara», su fragilidad ante el ojo armado del fotógrafo. Bajo el signo del intercambio de miradas, se detiene en la imagen mostrada en esta página.

La composición de esta instantánea (que también aparece en la película de Jaubert) resalta la contigüidad de dos escenas extraídas de dos universos bien distinguidos y separados en el tiempo: el segundo plano de la fotografía donde se decide, por el gesto de la *selección*, el destino de un deportado; la mirada que lanza al fotógrafo la joven mujer que está en primer plano y el movimiento de su cuerpo que la mantiene por un momento en el mundo *de antes*, a distancia de la implacable máquina de destrucción.

Ampliando y encuadrando la imagen, Farocki la comenta de esta manera: «Una mujer acaba de llegar a Auschwitz; la máquina de fotos la atrapa en movimiento. El fotógrafo ha montado la máquina y cuando esta mujer pasa por delante de él, dispara —del mismo modo que la miraría por una calle, porque es guapa—... La mujer se pone de acuerdo para girar la cabeza, lo suficiente para captar esta mirada fotográfica y rozar los ojos del hombre que la mira. Si sucediera en un bulevar, sus ojos esquivarían a un señor atento para ir a posarse en una vitrina, y con esta mirada furtiva, ella busca transportarse a un mundo de bulevares, señoras y vitrinas, lejos de aquí. El campo, dirigido por las SS, la destruirá y el fotógrafo

Fotogramas de la película *Bilder der Welt uns Inscript des Krieges*, de Harun Farocki, en los que se encuadra la instantánea del *Álbum de Auschwitz* titulada "Birkenau, Poland, Geza Lajtos from Budapest during a selection on the ramp in front of an SS physician", Yad Vashem Photo Archive



que fija, que eterniza su belleza, forma parte de esas mismas SS. Conservar y destruir, ¿cómo se pueden combinar las dos cosas?»

La idea de una conjunción y de una contigüidad de contrarios se vuelve a encontrar en el comentario de Farocki sobre la ambivalencia del concepto de *Aufklärung* considerado «en el sentido de las *Luces* (intelectuales), pero también en el sentido militar y policial de *reconocimiento*» (BLÜMLINGER, 2002: 14), un reconocimiento que lleva en sí mismo el germen de la destrucción. De nuevo, esta reflexión está conectada con la de Alain Jaubert, ya que éste evoca en su película la *luz de Auschwitz*: «Luz entendida en el sentido metafórico de revelación. La solución final supuso una gran conmoción que hizo a la humanidad consciente de que Kant, Hegel y toda la filosofía ilustrada no habían eliminado de nosotros el mal, la bestia, y que la cultura no nos prevenía contra la barbarie más atroz. Pienso en la paradoja de Steiner cuando dijo que, una vez terminada su dura jornada de exterminio, el director del campo de Auschwitz volvía a casa y escuchaba un quinteto de Schubert. Esa es la revelación de Auschwitz, su luz cegadora. De hecho, juego con la polisemia de la palabra luz: se refiere a la revelación y también a la luz que impresiona la película de estas fotos que, conservadas en el álbum de Auschwitz y luego hechas públicas de golpe, nos llegan con retraso, igual que la luz de las estrellas tarda mucho tiempo en llegar hasta nosotros. Este es el complejo mensaje que emitieron estas gentes justo antes de morir» (LINDEPERG, 2000: 190).

En *Bilder der Welt uns Inschrift des Krieges* y en *Auschwitz, el álbum, la memoria*, el lento descubrimiento de las instantáneas, el camino que han hecho para llegar hasta nosotros y la larga historia de su legibilidad, son tantas invitaciones para meditar sobre el estatus complejo de la fotografía, sobre la fragilidad de la mirada, sobre la dimensión

que hay fuera del encuadre o sobre la ausencia en el seno de lo visible.

Es una aproximación bien distinta la que propone la serie televisiva *Aus-*

## Aunque el recurso de la reconstrucción sirve para reforzar la imagen de archivo, al mismo tiempo le niega su fuerza y su valor intrínsecos

*chwitz, the Nazis and the Final Solution*<sup>11</sup> al poner el saber histórico al servicio de un discurso omnisciente que ocupa los vacíos, llena los espacios dejados en blanco y reduce los intervalos temporales

### La tiranía de lo visible

Este programa de Laurence Rees, escrito en estrecha colaboración con el historiador Ian Kershaw, mezcla los testimonios filmados, los planos y las fotografías de archivo, escenas de ficción interpretadas por comediantes, vistas rodadas en color sobre el sitio de Auschwitz-Birkenau: imágenes de síntesis que permiten reconstruir ciertas instalaciones del campo.

Esta combinación de diferentes registros de lo visible responde a un enfoque didáctico: a los ojos del equipo realizador, debe permitir poner en conocimiento de un amplio público los avances historiográficos más recientes. Este saber se extiende a la historia de las imágenes; al contrario que ocurre con los malos usos del archivo tan frecuentes en los documentales de montaje de los primeros decenios después de la guerra (LINDEPERG, 2007), las fotos y los planos están en este caso perfectamente fechados, etiquetados, a veces aclarados por sus propias condiciones de rodaje. La imagen de la cremación de cuerpos en Birkenau se convirtió así en el objeto del siguiente comentario: «Esta fotografía tomada por un miembro detenido de un Sonderkommando arriesgando su vida, muestra los cuerpos yaciendo cerca de las fosas de in-

cineración que empezaron a utilizarse en 1944». Las fotos del álbum de Auschwitz, aumentadas en muchas tomas en el telefilm, también son devueltas a su contexto: «Por regla general, está prohibido tomar fotos en Auschwitz. Pero un SS fotografía la llegada de este convoy proveniente de Hungría. Nadie sabe por qué tomó estas fotos, pero constituyen un valioso testimonio visual de lo que pasó allí». Y ya que el director, al evocar

las siniestras experiencias del doctor Mengele, eligió insertar unos planos de los gemelos de Auschwitz avanzando tras un dédalo de alambradas, el relator tiene el cuidado de precisar que se trata de secuencias rodadas por las tropas soviéticas tras la liberación del campo.

Esta preocupación por el rigor científico va de la mano de la preocupación por los debates y las controversias sobre la cuestión de lo infigurable y *lo irrepresentable*. La concepción de las secuencias ficticias revela sutilmente las barreras que el equipo se ha impuesto. Las escenas de ficción tienen como función principal dotar de cuerpo a los textos de época: procesos verbales de reunión, correos, actos administrativos... ya que la reconstrucción conduce a escenas dramáticas —ejecuciones a tiros, la revuelta de los *Sonderkommandos* de Sobibor, violaciones de mujeres alemanas por los soldados soviéticos—, el realizador se impone como límite ético el no representar a las víctimas y los cadáveres; elige lo que considera *la distancia justa*, desencuadrando a veces a los actores a la altura de las piernas, colocando la cámara en el suelo, utilizando las sombras y los juegos de luz para oscurecer ciertos detalles.

Aunque el recurso de la reconstrucción sirve para reforzar la imagen de archivo, al mismo tiempo le niega su fuerza y su valor intrínsecos. En el episodio consagrado a las matanzas del verano de 1941 en el territorio de la URSS, el director presenta la secuencia filmada de una ejecución de los *Einsatzgruppen* y decide lastrar este

documento con un contraplano ficticio que muestra al actor que interpreta a Himmler asistiendo al espectáculo. Para el equipo realizador, la doble preocupación por la visibilidad y la exactitud histórica —el *SS Reichsführer* asistió a una ejecución cerca de Minsk, el 15 de agosto de 1941— autoriza este singular plano-contraplano que conduce a la nivelación de los estratos de imágenes y a una pérdida de historicidad del documento filmado<sup>12</sup>.

La falta de confianza en la imagen de archivo, que debe ser *completada* en sus carencias, vuelve a producirse en el uso de testimonios filmados. Mientras que un anciano deportado político en Auschwitz, Jerzy Bielecki, cuenta haber visto «un suboficial de las SS que daba vueltas alrededor de la fosa con una pistola en la mano», su imagen desaparece

de pantalla para dejar paso a la ficción elaborada para ilustrar sus palabras. Igualmente, el plano *lamido* por las llamas de una hoguera cubre el testimonio de un miembro del *Sonderkommando* de Birkenau mientras evoca la exhumación de cadáveres en Auschwitz y las cremaciones a cielo abierto. El testimonio, recortado sin piedad, no tiene ningún medio de excitar la imaginación del espectador, cuya visión está siendo saturada por una combinación de imágenes redundantes.

El paso incesante de un régimen de lo visible a otro se encuentra en la utilización de las imágenes del álbum de Auschwitz. En el quinto episodio de la serie, varias decenas de fotografías del convoy, acompañadas de música, son puestas en movimiento por medio de *travellings* y *zooms* muy rápidos que

se cierran sobre las caras de las mujeres y de los niños. Estas instantáneas se entrecruzan y se montan, siempre a buena velocidad, con planos en color de Birkenau, el testimonio de una escapada de un convoy de judíos húngaros y de dos antiguos miembros del *Sonderkommando*.

En *Auschwitz, los nazis...*, la articulación del testimonio y de la fotografía pone de relieve menos, por otra parte, la conclusión o el contrapunto que una economía de intercambio por la que se supone que la palabra y la imagen se autentifican, se testimonian y se autojustifican mutuamente. El vaivén entre el documento de archivo y la imagen en el presente no abre ningún debate, aún menos una crisis; funciona como una acumulación de pruebas que validan el discurso histórico.

En cuanto a los planos en color, es ostensible su referencia a la herencia de *Shoah* (1985); sin embargo, reducen esta gesta cinematográfica a la dimensión de una instantánea, como las postales del museo de Auschwitz proponen a los turistas como recuerdo las puestas de sol sobre las alambradas de Birkenau. Tomando nota de la destrucción de restos, Claude Lanzmann construyó su película a partir del vacío, de la desaparición y redefinió la relación entre el lugar y la palabra, entre la agrimensura y el testimonio. En el telefilm *Auschwitz, the Nazis and the Final Solution* los planos a color del paisaje sobre todo permiten el diseño de los lugares sobre los que colocar el decorado; si dibujan el vacío es para llenarlo mejor al recrear los edificios y las instalaciones de muerte por medio de técnicas numéricas. Desde esta perspectiva, el fuera de campo de la cámara de gas se convierte en un *plano completo*, un espacio recreado donde el espectador-visitante se desplaza como si lo hiciese por un videojuego. Y con esta puesta en escena de la muerte que, sin embargo, no será la suya, observa cómo la puerta se cierra, dejando como único punto de claridad un haz luminoso en el rabllo del ojo...

Esta tiranía del todo visible y esta estética del demasiado lleno aparecen como

Fotogramas de la películadra *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)



un síntoma de las nuevas industrias de programas. En *Auschwitz, the Nazis and the Final Solution*, la voluntad de insuair y el saber sobre la imagen no van de la mano con el deseo de construir la mirada del espectador. La saturación visual y la rapidez del montaje —que consiste en hacer *zapping* en el interior del programa— impiden a las imágenes existir y ocurrir, aplastando las perspectivas temporales que distinguen cada una de las categorías de lo visible.

Se verifica así el diagnóstico de Marie-José Mondzain (2007: 91), según el cual «en la violencia de los flujos visuales, el tiempo es quien sufre el mayor daño»... el tiempo de una imagen, el tiempo de una mirada, el tiempo del pensamiento. ■

## Notas

\* El título original de este ensayo, inspirado en un comentario de Alain Jaubert para su película *Auschwitz, el álbum y la memoria*, es *L'étrange álbum de famille du XXe siècle*. La versión en español es obra de Luis Guillermo de Felipe. *L'Atalante* agradece al museo Yad Vashem de Israel la cesión de las imágenes del *Álbum de Auschwitz* que ilustran este ensayo. (Nota de la edición.)

- Véase en especial Clément Chéroux (2001); Marie-Anne Matard-Bonucci y Edouard Lynch (1995); Janina Struk (2004); Teresa Swiebocka (1993); Barbie Zelizer (1998).
- En estas tres películas se encuentran montadas y comentadas las fotografías tomadas clandestinamente por los miembros del *Sonderkommando* de Birkenau.
- Los deportados judíos venían de la región de Bilke, en los Cárpatos (una región que había pertenecido a Checoslovaquia entre las dos guerras antes de que Hungría se la anexionase en 1939).
- Álbum de 33 cm. por 25 cm., de tapas duras, con las esquinas reforzadas por cuatro remaches de metal, que contiene 56 páginas. Sobre este sujeto, véase el texto de Serge Klarsfeld (2005) en la nueva edición francesa concebida con ocasión del 60 aniversario de la liberación de los campos y Annette Wieviorka (2005: 89-96).
- Quien habría encontrado el álbum en Dora-Nordhausen donde fue transferida en

- mayo de 1945. Sobre este descubrimiento, véase S. Klarsfeld y A. Wieviorka, *ibid.*
- Sin que la cuestión se haya zanjado definitivamente; véase a este respecto Klarsfeld (2005).
  - Alain Jaubert explica también su película en Philippe Mesnard (2000: 307-313).
  - Extracto del comentario de la película.
  - Las otras tres eran Violette Jacquet, Louise Alcan y Janine Joffé.
  - La expresión es de Christa Blümlinger (2002).
  - Este telefilm fue difundido en enero de 2005: en versión integral en el canal Histoire con el título *Auschwitz, les nazis, la «Solution finale»*, y en versión corta (dos partes) en TF1 con el título *Auschwitz, la «Solution finale»*.
  - El documento exhibido es la secuencia corta filmada por Reinhard Wiener, un miembro de los *Einsatzgruppen*, que muestra la ejecución en una fosa de un grupo de judíos de Liepaja. Siempre en aras de la exactitud, el comentario precisa a propósito de la ejecución a la que Himmler asistió: «*La escena es sin duda muy poco distinta de ésta, rodada en el mismo periodo, en las dunas de arena de Liepaja*».

## Bibliografía

- BLÜMLINGER, Christa (2002). Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux. En FAROCKI, Harun, *Reconnaître et Poursuivre*. París: Théâtre Typographique.
- CHÉROUX, Clément (dir.) (2001). *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. París: Marval.
- FAROCKI, Harun (2002). *Reconnaître et Poursuivre*. París: Théâtre Typographique.
- HUPPERT, Élisabeth (1990). Ver (Shoah). *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*. París: Belin.
- KLARSFELD, Serge (2005). *L'Album d'Auschwitz*. París: Al Dante/Fondation pour la Mémoire de la Shoah. Edición española traducida por María Martínez del Sol: *Auschwitz: el álbum fotográfico de la tragedia*. Madrid: Metáfora.
- LINDEPERG, Sylvie (2000). *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*. París: CNRS Éditions.
- *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*. París: Odile Jacob.

- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne; LYNCH, Edouard (dir.) (1995). *La Libération des camps et le retour des déportés*. Bruselas: Complexe.
- MESNARD, Philippe (2000). *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, París: Kimé, 307-313.
- MONDZAIN, Marie-José (2007). *Homo Spectator*. París: Bayard.
- STRUK, Janina (2004). *Photographing the Holocaust. Interpretations of Evidence*. Londres: I.B. Tauris.
- SWIEBOCKA, Teresa (1993). *Auschwitz. A History in Photographs*. Auschwitz, Bloomington, Indianapolis, Varsovia: Museo estatal de Auschwitz e Indiana University Press.
- WIEVIORKA, Annette (2005). *Auschwitz, 60 ans après* (pp.89-96). París: Robert Laffont.
- VASHEM, Yad. *El Álbum de Auschwitz*. Recuperada de <[http://www1.yadvashem.org/yv/es/exhibitions/auschwitz\\_album/index.html](http://www1.yadvashem.org/yv/es/exhibitions/auschwitz_album/index.html)>
- ZELIZER, Barbie (1998). *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago, Londres: Chicago University Press.

Sylvie Lindeperg es historiadora y profesora en la Universidad de París I-Panthéon Sorbonne, donde dirige el Departamento de Cine y el Centre d'Etude et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma (CERHEC); también ostenta el cargo de directora adjunta de la escuela de doctorado de Historia del Arte. Lindeperg es autora de *Les Ecrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français* (CNRS Éditions, 1997); *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération* (CNRS Éditions, 2000); *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire* (Odile Jacob, 2007); *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, en colaboración con Annette Wieviorka (Mille et Une Nuits, 2008); *D'Arusha à Arusha*, en colaboración con Thierry Cruvellier y Christophe Gargot (Filigranes, 2011); y *La Voie des images* (Verdier, 2013). Asimismo, es co-autora de la película de Jean-Louis Comolli *Face aux fantômes* (Ina et Ciné-Cinéma, 2009).

«Las fotografías son un medio que dota de *realidad* (o de *mayor realidad*) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.»

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*.

Rebeca Romero Escrivá

# MIGRACIONES: LAS UVAS DE LA IRA Y LOS OBJETIVOS DE LA FARM SECURITY ADMINISTRATION

## «La causa perdida del cine»

Muchas son las relaciones que pueden establecerse entre la fotografía y el cine. En primer lugar, y como descendiente directo que el cine es de la fotografía, comparten los principios formativos: el soporte, la naturaleza fotoquímica, los elementos ópticos, la cámara e incluso un mismo lenguaje visual para la composición e iluminación de las escenas. Hasta la dimensión espacio-temporal que nos aporta el cine, como diferencia principal con respecto a la fotografía, necesita de veinticuatro fotogramas por segundo para generar en el espectador la ilusión de movimiento. Dicho de otro modo: la experiencia cinemática sería inexistente sin las técnicas de proyección (sucesión de cada imagen) y la psicodinámica de la visión (calidad del ojo humano de retenerlas en la mente lo suficiente como para que la siguiente imagen funda la separación

entre ambas). De este principio tan básico y archiconocido se desprende que nunca podremos ver suficientemente en la pantalla la deuda real del medio fílmico con la fotografía sin detener el *continuum* de imágenes —alterando, por tanto, la naturaleza cinematográfica—. Al espectador de cine le resulta difícil retener en la memoria una imagen por cuanto que la siguiente borra la anterior. Con esta perspectiva, podemos afirmar que la fotografía, al contrario que el cine, *corta* una historia en vez de contarla. Cortar es más que captar un instante; en sentido figurado, es destrozarse un relato real para generar otro distinto que, según las elecciones formales tomadas por el fotógrafo a la hora de representar el acontecimiento, será más o menos verosímil o creíble. El corte de la historia no es objetivo dado que está seleccionado por el fotógrafo. De hecho, por la violencia del corte y

la aparente neutralidad de la misma, la fotografía es susceptible de absorber significados que pueden alterar la intención original del fotógrafo. Aunque la permeabilidad de la imagen sea una cualidad compartida con el cine, la naturaleza estática de la imagen fotográfica contribuye a la retención de la escena que representa en el espectador, dado que este puede recrearse pacientemente en ella, como si se tratara de una pintura. Paradójicamente, el cine animará, insuflará vida a la imagen fotográfica, aunque ésta, en tanto que fotograma, pase a ser, como decimos, rápidamente sustituido. Garrett Stewart se referiría a esta cualidad al señalar que «la fotografía es la causa perdida del cine, ida en la proyección y muy pronto olvidada» (STEWART, 1999). Para Edward Said, una causa perdida se asocia a una causa sin esperanza, «algo en lo que uno se apoya o en lo que cree, pero en lo que ya no se puede creer salvo como algo que no tiene esperanza de conseguirse» (SAID, 2005: 481). El espectador se apoya en la imagen que le resulta verosímil, que mejor imita la realidad que cree conocer o haber conocido, aunque el cineasta le haya sobrepuesto un discurso, una historia que puede diferir de la original. John Berger decía que los materiales de una fotografía son la luz y el tiempo; la luz por su capacidad de construir un espacio; el tiempo porque congela el momento (BERGER, 1982: 85). Sin embargo, aunque la fotografía sea considerada un testimonio del momento, aporta solo un fragmento, una visión *cortada*, por tanto, incompleta (o selectiva) de la realidad misma. Para Berger, el significado de una fotografía es la conexión entre la imagen y la historia que muestra.

En este ensayo trataremos de analizar la deuda fotográfica del cine en películas ambientadas en la depresión de los años treinta, donde salta a la vista la



Figura 1. *America's Own Refugees: The Story Behind The Grapes of Wrath*, aparecido en *Look* el 29 de agosto de 1939. ©Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [LC-USZ62-129101/ LC-USZ62-129102]

evidencia de una imitación deliberada de la composición y estética de las fotografías de la Farm Security Administration (FSA) para dotar de verosimilitud el contexto histórico que representan. Partiremos de una conocida película coetánea, *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), de John Ford, en la que la cualidad de la imitación es fenomenológica y discursiva, pues ha empleado la fotografía por su condición descriptiva y valorativa; y acabaremos con un film actual, *O Brother!* (*O Brother, Where Art Thou?*, Joel y Ethan Coen, 2000), en el que el uso fotográfico responde a un criterio iconográfico que desprende las fotografías de la FSA del significado original por el que fueron captadas. Arrancamos de la idea de Alan Trachtenberg de que las fotografías creadas con objetivos públicos deben ser estudiadas en términos del *diálogo externo* que han mantenido con su tiempo, en el contexto en el que circulan y/o circularon (TRACHTENBERG: 1990), sea éste la

cultura impresa o —podríamos añadir— el cine. De hecho, el panorama mediático al que se circunscriben las fotografías de la FSA no se limita a la circulación por las revistas *Fortune*, *Look* o *Life*, enmarcadas en el género del reportaje gráfico, sino que alcanza también obras híbridas de fotógrafos y periodistas: *You Have Seen Their Faces* (1936), de Margaret Bourke-White y textos de Erskine Caldwell, sobre la pobreza de la América sureña; *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (1939), de Dorothea Lange y textos de Paul S. Taylor; o *Let Us Now Praise Famous Men*, de Walker Evans, con texto de James Agee (1941). El círculo de influencias o concomitancias entre fotógrafos y escritores sería todavía mayor desde el momento en que una novela como la de John Steinbeck, *Las uvas de la ira* —publicada el 14 de abril de 1939, aunque originalmente conce-

bida durante un viaje realizado con el fotógrafo Horace Bristol en 1937 para documentar los campos de inmigrantes de California según un encargo de *Life*— influye en los temas inmediatamente posteriores fotografiados por la FSA<sup>1</sup>: apenas unos meses después de la aparición de *Las uvas de la ira*, *Look* compuso un reportaje de ocho páginas, titulado *America's Own Refugees: The Story Behind The Grapes of Wrath*, en el que se combinaban fotografías de la FSA con citas extraídas de la novela de Steinbeck (véase la figura 1). La idea era mostrar el trasfondo real del libro que tanto fervor estaba causando entre el público americano<sup>2</sup>. Un año después, el 15 de marzo de 1940, año en que Steinbeck recibiría el Pulitzer por su aclamada obra, se estrenaba en las pantallas de Estados Unidos *Las uvas de la ira*, de Ford. La película llevaría más allá que *Look* el trasvase entre realidad y ficción al adaptar la novela de Steinbeck y la estética fotográfica de la FSA.

### Crónicas de la depresión

El 4 de marzo de 1933 Franklin D. Roosevelt tomó posesión de su cargo como presidente ante un panorama social y económico aterrador: «Los valores han disminuido hasta alcanzar niveles extraordinarios; los impuestos han aumentado; nuestra capacidad de pago se ha menoscabado; la administración de toda clase enfrenta una seria reducción de los ingresos; los medios de cambio se hallan congelados en los flujos de mercado; las hojas caducas de la industria yacen por todas partes; los granjeros no encuentran mercado para sus productos; los ahorros que miles de familias acumularon durante años se han esfumado. Y lo que es peor aún, una multitud de ciudadanos desempleados enfrenta el severo problema de la existencia, y un número igualmente enorme trabaja por una mínima retribución [...]. Nuestra principal tarea es poner al pueblo a trabajar»<sup>3</sup>. Frente al Capitolio, tras admitir en su discurso inaugural los males que azotaban la nación, Roosevelt destacó la necesidad de hacerles frente. Sugirió que el problema del desempleo podía solventarse «si nosotros lo *encaramos* sabiamente y con coraje». En su discurso, el lenguaje visual del futuro presidente «se hacía eco de un cambio cultural mayor en los modos de conocimiento y representación de la era de la depresión. Fíjense en que Roosevelt no solo pide a los americanos *confrontar* los problemas de la depresión, sino *encararlos*, lo que implica un compromiso visual, tanto literal como metafórico. [...] La retórica visual de Roosevelt prefigura el interés de la década en la relación entre *ver* y *conocer*» (FINNEGAN, 2003: 10)<sup>4</sup>. Curiosamente, eso mismo fue

lo que hicieron los fotógrafos de la FSA (inicialmente conocida como Resettlement Administration, RA) entre 1935 y 1943 con los sujetos que fotografiaron: encararlos, afrontarlos o enfrentarlos estáticamente al objetivo de la cámara, mostrar al desnudo la pobreza y dignidad humana, sin tapujos ni adornos, sin expresión aparente en los rostros de los individuos fotografiados que posaban ante el objetivo estoicamente. Financiado por el gobierno americano, en el marco de la política del New Deal del presidente, el proyecto pretendía remodelar el sector rural y, para ello, los fotógrafos contratados —entre ellos Arthur Rothstein, Carl Mydans, Walker Evans, Ben Shahn, y Dorothea Lange, y más tarde Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon y John Collier—, bajo la dirección del sociólogo Roy Stryker, debían registrar la mísera existencia a la que se veían abocados los campesinos, documentando la vida de una familia concreta a lo largo de un tiempo, con el fin de ver los efectos del programa de recuperación económica promovido por Roosevelt: «el realismo era deliberado, calculado y altamente estilizado. [...] Stryker y

su equipo crearon un retrato poderoso que comunicó el sufrimiento rural en términos que un ciudadano urbano de clase media pudiera entender» (CURTIS, 1989:6)<sup>5</sup>. El 18 de abril de 1938, en el Grand Central Palace de Nueva York, paralelamente a la inauguración de la Primera Exposición Internacional de Fotografía, tenía lugar otra, mucho más sencilla y sin tanta afluencia de público, *How American People Live*, cuyo título evoca la obra de Jacob Riis *Cómo vive la otra mitad*. Esta vez lo que se mostraba y denunciaba no eran las pésimas condiciones de vida de los inmigrantes en las casas de vecindad de los barrios bajos neoyorquinos, sino la migración de la población rural: gente conduciendo por las carreteras en tartanas en busca de comida, alojamiento y empleo, tras haber abandonado sus tierras<sup>6</sup>. En 1938 todavía faltaba un año para que se editara *Las uvas de la ira*. Sin embargo, la prensa hacía tiempo que documentaba la problemática social de los agricultores y granjeros. De hecho, en el verano de 1936, un año antes de que realizara su viaje con el fotógrafo Horace Bristol, Steinbeck cubrió las distintas facetas del conflicto como periodista para *The*

Figura 2. A la izquierda, fotografía de Dorothea Lange tomada en agosto de 1936 y empleada en 1938 para ilustrar la portada del panfleto de John Steinbeck *Their Blood is Strong* [derecha]: *Drought refugees from Oklahoma camping by the roadside. They hope to work in the cotton fields. The official at the border (California-Arizona) inspection service said that on this day, August 17, 1936, twenty-three car loads and truck loads of migrant families out of the drought counties of Oklahoma and Arkansas had passed through that station entering California up to 3 o'clock in the afternoon* / Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-DIG-fsa-8b38480]



*San Francisco News*, según un encargo que recibió del redactor jefe George West para escribir una serie de siete reportajes —publicados entre el 5 y el 12 de octubre— que contara el drama de los aparceros que, desde los territorios del Medio Oeste arrasados por la sequía y las ventiscas de polvo, llegaban con sus familias a California para recoger las cosechas estacionales. La fotografía contratada para ilustrar las crónicas de Steinbeck fue Dorothea Lange. Ambos recorrieron por separado —aunque debieron de encontrarse más de una vez— los campos de cultivo californianos y conocieron de primera mano la consunción de las familias de desposeídos que viajaban en sus maltrechos vehículos desde Nebraska, Oklahoma, Kansas y Texas, para acabar explotados por un mísero salario de veinticinco centavos la hora: «En esta época del año, cuando llega el tiempo de la cosecha a los inmensos campos de California —las uvas hinchadas, las ciruelas, las manzanas, las lechugas y ese algodón que tan rápido madura—, nuestras carreteras se convierten en un hervidero de temporeros itinerantes, esa masa informe de braceros nómadas golpeados por la pobreza a los que el hambre y el miedo al hambre empujan de campo en campo, de cosecha en cosecha, de un extremo a otro de California, hasta Oregón y algunas regiones del estado de Washington. Pero es California el estado que recibe

y necesita a más de estos nuevos vagabundos. El propósito de esta serie de artículos es el de presentar un breve estudio de estos vagabundos. Por el estado vagan al menos ciento cincuenta mil emigrantes sin hogar, un ejército lo suficientemente numeroso como para que todos los habitantes de California se interesen por él» (STEINBECK, 2007: 3). El documento periodístico al que dio resultado el trabajo de Steinbeck y Lange, *The Harvest Gypsies*, traducido en la edición española como *Los vagabundos de las cosechas* —a cuyo comienzo pertenece la cita anterior—, puede considerarse como una novela preliminar a *Las uvas de la ira*, dado que durante el viaje a California Steinbeck no solo conoció en persona a los inmigrantes que más tarde se convertirían en la familia Joad, sino que también fue testigo del programa de reforma del presidente Roosevelt al visitar Weedpatch, entonces el único campamento de acogida que había en California para trabajadores emigrantes del condado de Kern, ubicado en Arvin (después se construiría otro en Marysville)<sup>7</sup>. Weedpatch estaba dirigido por Tom Collins (véase la figura 3), una de las dos personas a las que Steinbeck dedicaría *Las uvas de la ira* —«A Carol [su esposa], que deseó este libro; a Tom, que lo vivió»— y en la que se inspiraría para crear el personaje de Jim Rawley del campamento Wheatpatch (casi un calco del nombre real), adonde

arriban los Joad huyendo de sus acreedores. Collins, que dedicó su vida al trabajo social, ayudó a Steinbeck en su investigación periodística, y más tarde ejercería de asesor técnico en la versión de *Las uvas de la ira* de John Ford. De hecho, algunas escenas se rodaron en el campamento de Arvin de la FSA y en sus alrededores, aunque es cierto que se construyó una réplica —también de los asentamientos de chozas maltrechas— en los estudios Pico Boulevard de la Fox.

### La trasposición a la pantalla

James Agee escribió en *The Nation* el 26 de diciembre de 1942 que, a pesar del respeto que sentía hacia John Ford «como técnico y hombre cabal», lamentaba «el noventa y nueve por ciento del metraje de *Las uvas de la ira*» (AGEE, 2001: 27). Sin duda, su opinión se debe a la mitigación de la intensidad del original literario. El guión de Nunnally Johnson eliminó las reflexiones de la novela de Steinbeck sobre la necesidad de una revuelta organizada y atenuó la amarga imagen que presentaba del panorama socioeconómico norteamericano. La película de Ford es dura, pero la novela de Steinbeck muestra una visión mucho más descarnada y violenta de la Gran Depresión y su estructura desemboca en un final sin futuro aparente para los personajes. La adaptación de Johnson introdujo cambios para sortear la censura y aliviar al espectador con un final menos convulso. El más importante de estos cambios es la inversión del orden cronológico del relato. En el original literario, Steinbeck presenta primero a los Joad viviendo en un campamento gubernamental bien acondicionado para la vida de los trabajadores y asistimos al proceso de empobrecimiento y desmembramiento de la familia Joad, que, tras emigrar a California y ser allí explotados como recolectores, acaban malviviendo —sin perspectiva alguna de poder refundar su hogar— como vagabundos hambrientos en busca de un cobijo donde guarecerse de la lluvia. Por el camino perecen los abuelos, los nacimientos se truncan y Tom y su hermano Al toman rumbos distintos. Por otro lado, el final de la película no alcanza el dramatismo de la novela<sup>8</sup>. En el libro, después de que Tom se haya marchado para evitar que su familia se convierta en encubridora del delito que ha cometido, el lector presencia el proceso de deterioro de la familia. El capítulo en que Rosasharn da a luz un niño muerto mientras los hombres intentan inútilmente evitar una riada bajo la intensa lluvia y salvar así sus furgones es sobrecogedor. Hambrientos y calados hasta los huesos, re-

Figura 3. Tom Collins, manager of Kern migrant camp, California, with migrant mother and child, fotografía de Dorothea Lange. / Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-USF34-009879-C].





Figura 4. A la izquierda, fotografía de rodaje de *Las uvas de la ira*. A la derecha, fotografía de Dorothea Lange (mayo de 1937): *Former Texas tenant farmers displaced by power farming*. Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-USF34-To1-017265-C]

sisten en el camión inundado durante dos días, hasta que Ma decide abandonar lo poco que les queda en busca de un sitio seco para evitar que enferme la convaleciente Rosasharn. Caminando por la carretera a marchas forzadas, se refugian de la lluvia en un cobertizo abandonado en el que encuentran a un niño pequeño que les presta un edredón seco para que Rosasharn entre en calor. Junto a él, yace inmóvil su padre, que no ha comido desde hace seis días (STEINBECK, 2002: 651):

—Dice que no tiene hambre o que acaba de comer y me da la comida. Ahora está demasiado débil. Apenas se puede mover [...] Yo no lo sabía. Decía que había comido o que no tenía hambre. Anoche fui y rompí una ventana y robé un poco de pan. Le hice tragárselo. Pero lo vomitó todo y se quedó más débil todavía. Tiene que comer sopa o leche. ¿Tienen ustedes dinero para comprar leche?

Madre dijo:

—Calla. No te preocupes. Ya pensamos en algo.

De pronto el niño gritó:

—¡Se está muriendo, se lo digo yo! Se está muriendo de hambre, se lo digo yo.

—Calla —dijo Madre. Miró a Padre y al tío John que miraban al hombre enfermo sin saber qué hacer. Miró a Rose of Sharon envuelta en el edredón. Los ojos de Madre fueron más allá de los de Rose of Sharon y luego volvieron a ellos. Y las dos mujeres se miraron profundamente la

una a la otra. La respiración de la muchacha era entrecortada.

Ella dijo:

—¡Sí!

Madre sonrió. [...]

Rose of Sharon susurró:

—¿Podéis... podéis salir todos? —la lluvia caía lentamente en el tejado. [...]

Durante un minuto Rose of Sharon se quedó sentada inmóvil en el granero susurrante. Luego levantó su cuerpo y se ciñó el edredón. Caminó despacio hacia el rincón y contempló el rostro gastado y los ojos, abiertos y asustados. Entonces, lentamente se acostó a su lado. Él meneó la cabeza con lentitud a un lado y a otro. Rose of Sharon aflojó un lado de la manta y descubrió el pecho.

—Tienes que hacerlo —dijo—. Se acercó más a él y atrajo la cabeza hacia sí. —Toma —dijo—. Así —su mano le sujetó la cabeza por detrás...

En la novela los personajes consiguen sobrevivir gracias a la unión de la familia y la solidaridad ajena. El *quid pro quo* final es espeluznante: el niño le salva la vida a Rosasharn entregándole el edredón y ella le corresponde amamantando a su padre. En el film, en cambio, las situaciones que viven los personajes no llegan a este límite. La película estaría «marcada por la nostalgia de una promesa perdida más que por la anticipación de un paraíso por alcanzar. Por eso enfatizaba inevitablemente solo uno de los elementos de la novela de Steinbeck:

la añoranza de la vida sencilla de los granjeros que se había perdido en las complejidades mecánicas del mundo moderno» (MILLICHAP, 1983: 33). La presencia del campamento federal en la parte final de la película, de hecho, pretende dar a entender que las políticas del presidente Roosevelt son la solución a los problemas del pueblo (no es casual que eligieran a Grant Mitchell para interpretar al jefe por su parecido físico con el presidente). Como explica Scott Eyman, la intención de Ford nunca fue llevar a cabo un relato de denuncia: «La película carece de la agudeza sociológica de la novela, pero la compensa creando una sensación de universalidad que hace que los Joad sean arquetipos del desposeimiento» (EYMAN, 2001: 218).

La música del prolífico Alfred Newman también contribuiría a la neutra-

Figura 5. Cartel que circuló de la película en el que se destaca sus dos recursos documentales más llamativos: la estética de las fotografías de la FSA y el libro de Steinbeck.



lización de los elementos de protesta social del argumento al aportar un colorido local y asociar a los Joad con el modelo familiar que Ford presentaría a lo largo de su filmografía, como los Morgan de *¡Qué verde era mi valle!* (How Green Was My Valley, 1941), película que dirigiría un año después de *Las uvas de la ira*<sup>9</sup>. Así lo demostró el compositor alemán exiliado en Nueva York Hanns Eisler al componer —en el marco del Film Music Project de la New School for Social Research— una banda sonora alternativa para algunas secuencias de *Las uvas de la ira*. Su objetivo era contrarrestar el sentimentalismo de la música de Newman —propio de las películas de Hollywood— y contribuir con ella a que la inmigración de la familia Joad se asociara con el proceso doloroso del exilio<sup>10</sup>.

Con todo, aunque la adaptación de Johnson o la música de Newman no enfatizaran el contenido social de la novela de Steinbeck, sí lo hicieron la fotografía de Gregg Toland y la dirección artística de Richard Day y Mark Lee Kirk, quienes imitaron la estética progresista del arte del New Deal. La Fox les aportó una selección de las fotografías de la Sección Histórica de la FSA dirigida por Stryker (incluida la obra de Dorothea Lange) y las películas de Pare Lorentz realizadas para la RA *The Plow that Broke the Plains* (1936) y *The River* (1938) —que también habían influido a Steinbeck en la escritura de su novela—, además de un amplio surtido de documentos relacionados con la erosión del suelo, las tormentas de polvo, los campamentos federales del gobierno y los asentamientos ilegales. El propio Steinbeck declararía públicamente su satisfacción cuando el productor Darryl F. Zanuck le proyectó el film en un pase previo al estreno: «Zanuck ha hecho algo más que cumplir su palabra [escribiría Steinbeck a su agente]. Tiene una película dura y directa en la que los actores están tan absortos en su papel que parece un documental y, sin duda, tiene ese aspecto duro y sincero» (EYMAN, 2001: 219)<sup>11</sup>.

### Retratos de la pobreza: la Farm Security Administration

Resulta evidente que Ford optó, como destacó Steinbeck, por una fotografía dura y sincera, que se asemejara el máximo posible a la estética fría y descarnada de la FSA<sup>12</sup>. Es sabido que para lograr una textura más ruda, Toland prescindió de filtros difusores en la cámara y los actores no emplearon maquillaje<sup>13</sup>. Se estableció que durante la mañana y la última hora de la tarde se rodaran los planos medios y largos con el fin de captar la luz sesgada, mientras que los primeros planos se reservaron para el mediodía. Eymann cuenta que Eddie Quillan, el actor que interpretaba al marido de Rosasharn, recordaba la precisión de las instrucciones de Ford: «En determinado momento, Ford le dijo “Pon tu voz un poco hacia el Sur”. Luego, tras otro ensayo: “Hazla más fuerte”. En una toma de un grupo de hombres, Ford les dijo: “Quiero que todos los ojos miren hacia delante”. Pero Quillan había bajado los ojos porque se le ocurrió que la frase ante la que estaba reaccionando turbaría a su personaje. “Corten —dijo Ford—. Dije que los ojos de todo el mundo mirasen hacia delante”» (EYMANN, 2001: 212). En efecto, la mirada al frente y la posición frontal de los sujetos ante la cámara sería uno de los rasgos distintivos de las fotografías de la FSA (véase la figura 4), que habría adoptado de fotógrafos anteriores que ejercieron igualmente la denuncia social, como Lewis Hine o Jacob Riis (ROMERO, 2013: 356-365). No casualmente, en el cartel que circuló de la película destacan dos elementos de máquetin, dos «estrategias de corte mimético» o «potenciadores icónicos de veracidad» (ZUNZUNEGUI Y ZUMALDE: 2014), que apelaban directamente al conocimiento del espectador de los años cuarenta: por un lado, la estética de las fotografías de la FSA, de nuevo, con la reconstrucción escenificada de la posición frontal y mirada a cámara de los sujetos (registros propios de las formas del discurso documental); y, por otro, el libro de Steinbeck (otra «marca veridictoria»), que tanta



Figura 6. Secuencia del *flashback* narrado por Muley a Tom y Casy en *Las uvas de la ira*. Los personajes del fondo, ubicados frente a la cámara, responden al modo de representación propio de la FSA



sensación causó (véase la figura 5). Por otra parte, el uso de la profundidad de campo por la que se decantó Toland otorga a las imágenes, como señalaría Joseph McBride, una sensación de *realismo tridimensional* que, junto con el empleo directo de la luz, crearían en la película un efecto «audaz, pero nunca artístico» (McBRIDE, 2004: 349).

Dos son las secuencias que más recuerdan por su estética y disposición de los personajes ante la cámara a las fotografías de la FSA. La primera de ellas tiene lugar al comienzo del film en el flashback que narra Muley (John Qualen) a Tom y Casy (John Carradine) sobre cómo el banco lo desapropió de su granja y los nuevos propietarios derribaron su casa, condenando a su familia a emigrar. El contraste del policía que advierte en primer término del plano a Muley de que han de abandonar el lugar y al fondo la familia impávida escuchando erguida la conversación responde a la estética naturalista de la FSA. La segunda secuencia que más se asemeja en forma y fondo a los retratos fotográficos de la época es quizá la más elaborada de toda la película desde el punto de vista documental por la técnica empleada. En ella se muestra la llegada de los Joad al campamento de jornaleros desempleados de Hooverville, en un elaborado travelling subjetivo que nos descubre, a través de las miradas de los Joad desde el interior del vehículo, el lugar al que llegan mientras se abren paso, conduciendo lentamente, entre la multitud hambrienta, en busca de un lugar donde acampar (véase la figura 7). El drama de este plano secuencia sería doble al mostrar, por un lado, al pueblo hambriento y, por otro, al hacer conscientes a los Joad de que son parte de esa colectividad que les rodea y de la que difícilmente podrán escapar.

Además de estas dos secuencias, habría que añadir las escenas diurnas que muestran la peregrinación de los Joad en su vehículo cargado hasta los topes



(primero el viaje de Oklahoma a California, con sus sucesivas paradas para repostar, comprar comida o cambiar los neumáticos de la camioneta; después, sus idas y venidas de un campamento a otro buscando trabajo), cuyas imágenes recuerdan a las tomadas por Dorothea Lange en la *Highway 99*, nombre con el que el equipo de rodaje se refería a la película a nivel interno (véase la comparativa de la figura 8).

Sin embargo, hay que decir que no todas las escenas desde el punto de vista fotográfico están a la altura de las comentadas. El documentalista de la FSA Pare Lorentz, en un artículo publicado en *McCalls* en abril de 1940, reprochó a Johnson, Toland y Ford el arranque de la película: «Aquí [Nunnally Johnson] necesitaba pensar en términos de cielos y tierra parda y, sobre todo, viento. Solo necesitaba haber escrito *sequía* y dejar que el director recrease la sensación que producen esas llanuras polvorientas que se extienden desde Oklahoma hasta el Canadá, con sus miserables cabañas y sus molinos de viento reventados [tal y como Lo-

Figura 7. Fotogramas de la llegada de los Joad a Hooverville. Los personajes que entran en el campo de la cámara, según esta avanza, responden a la caligrafía o morfología visual de las fotografías de la FSA. Ford recurre aquí a una representación con marcas propias del dispositivo documental de la época.



Figura 8. Arriba, fotografías de Dorothea Lange (1935-37). Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-USF347-002470-E / LC-DIG-fsa-8b38482 / LC-DIG-fsa-8b29930 / LC-DIG-fsa-8b29843]. Abajo, fotogramas de distintas secuencias de *Las uvas de la ira*

rentz mostraba en su documental *The Plow that Breaks the Plains*. De hecho, solo necesitaba haber ido al *mango de sartén* de Oklahoma y Texas y el oeste de Kansas y las Dakotas y al este de Colorado y haber dicho: “Fotografien esto: de aquí venían” [...]; al menos [Ford] podía haber empezado su película con las Grandes Llanuras en lugar de hacerlo con escenas que, aunque procedían del libro, no le daban a uno el sentimiento de la tierra. Las escenas en las que Granpa [Charley Grapewin] y Muley sollozan sobre puñados de polvo y hablan sobre la tierra son afectadas, prosaicas y sensibleras» (LORENTZ, 2001: 266). La crítica de Lorentz se centra en que «Toland no captó las dimensiones del Sudoeste, ni la sensación de cielo y tierra con su cámara... pese a la belleza de sus efectos nocturnos y los difíciles planos trucados que hizo». Son precisamente los estilizados contrastes y las sombras alargadas de las escenas nocturnas —el juego expresionista que llevó a cabo Toland en estudio— las que harían a Lorentz hablar de la falta de coherencia y unidad en el as-

pecto del film, dado que contrastarían con las naturalistas escenas diurnas al estilo de la FSA, que se anticipaban al neorrealismo italiano, y que Lorentz sí supo apreciar: «Pero no se vaya. Una vez que la familia Joad se pone en marcha hacia California, verá una película dura, brutal, sin concesiones... La parte final de la película produce la peculiar sensación de estar viendo un noticiario. Eso es hacer cine» (LORENTZ, 2001: 266).

#### Epílogo: de *Highway 99* a *O Brother, Where Art Thou?* La estética de la FSA

Más allá de *Las uvas de la ira*, desde el punto de vista visual, hay otras películas de ficción que le deben mucho al registro visual de la FSA, al que imitan a través de la fotografía como testimonio de la época. Un ejemplo de ello lo hallamos en el cine contemporáneo. *O Brother!*, de Joel y Ethan Coen, ambientada en Mississippi durante la época de la Gran Depresión, conjuga elementos que suponen la reescritura del Hollywood clásico<sup>14</sup>. Los Coen recurren a imágenes

que nos remiten a la estética de la FSA, aunque centren su atención en pasar revista a las miserias humanas de tres histriónicos fugitivos: «Las imágenes y la música nos traen a la mente el impulso documental tan dominante en los años treinta, y claramente sitúan la película inicialmente en la misma herencia de los fotógrafos de la FSA Dorothea Lange y Walker Evans, del trabajo de campo de Lomax<sup>15</sup>, y de los docudramas de conciencia social, como *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932), y ficciones, como la sátira de Preston Sturges, *Los viajes de Sullivan* (1941)» (CLINE, 2005). Varias son las imágenes que remiten a fotografías de la FSA (véase la comparativa de la figura 9). De hecho, la película comienza con una metáfora fotográfica al arrancar en blanco y negro y poco a poco ir coloreándose, y termina del mismo modo, pero a la inversa, vi- rando del color al blanco y negro. La primera imitación que salta a la vista de la estética de la FSA la encontramos igualmente al comienzo, con el fondo de presos realizando trabajos forzados que recuerda a la imagen de Walker



Evans conocida como *Members of a Prison Work Gang* (1935). Poco después, cuando los tres delincuentes se dan a la fuga e intentan subir al vagón de un tren en marcha, la estampa de los jornaleros mirando a los fugitivos directamente a cámara, sin pronunciar palabra, juega con la misma frontalidad que Ford solicitara a sus actores. Igualmente, a lo largo del film de los Coen encontramos chozas, cobertizos, granjeros arando la tierra, gasolineras y otros lugares ambientados en la época que remiten a los retratados por la FSA. Por último, al final de la película, hay una referencia explícita a la conocida fotografía de Russell Lee *Hidalgo County, Texas* (1939), que muestra a un matrimonio escuchando la radio en sus sillones.

¿Por qué los Coen recurren a las fotografías de la Farm Security Administration si lo que presentan es una comedia, si el espíritu y la intención que motivó a la FSA a tomar sus fotografías se ha desvanecido por completo? Carecemos de espacio en estas páginas para desarrollar la argumentación que el tema merece, pero podemos aventurarnos a afirmar que de este modo los Coen mues-

Figura 9. En la columna de la derecha, fotogramas de distintas secuencias de *O Brother!* de los hermanos Coen. En la columna de la izquierda (de arriba abajo), fotografías de la FSA: Walker Evans, *Members of a prison work gang* (1936), Walker Evans Collection, MOMA; Walker Evans: *Bud Fields and his family at home* (1935); *House, Hale County* (1935); Dorothea Lange: *Sharecropper cultivating cotton with team. Near Shreveport, Louisiana* (1937); Russell Lee: *Tenant purchase clients at home, Hidalgo County, Texas* (1939). Cortesía de Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection [LC-DIG-ppmsc-00234 /LC-USF34-017162-C /LC-DIG-fsa-8b37079]

tran al espectador un retrato fidedigno de la Depresión en el que ubicar a sus protagonistas. La habilidad de los Coen residiría en insertar los fotogramas que recuerdan a las fotografías de la FSA mencionadas sin adulterar el código de la comedia. El lenguaje del arte, por tanto, habría ido más allá de los propósitos de los fotógrafos de la FSA. Lo que pusieron en marcha trasciende los objetivos por los cuales se movían. Si su obra hubiese sido un documento sin interés artístico ni documental, hubiera quedado anclada en la época, pero somos testigos de que, tanto entonces como décadas después, las fotografías —como señalábamos al comienzo de estas páginas— son susceptibles de absorber significados distintos y siguen vivas en otro medio y con diversas y renovadas aspiraciones<sup>16</sup>. ■

## Notas

- 1 En el verano de 1939, apenas unos meses después de la publicación de la novela de Steinbeck, un fotógrafo de la FSA, Russell Lee, pidió permiso a Roy Stryker para desviarse de su encargo inicial en Texas y tomar fotografías de una familia de *Joads reales*: «Acabo de terminar *Las uvas de la ira* y es uno de los mejores libros que he leído nunca... Voy a... intentar captar tantas tomas gráficamente expresivas como pueda». Lee retrató a la familia de Elmer Thomas (un matrimonio de okies con hijos), cerca de Muskogee, Oklahoma, mientras empaquetaban sus pertenencias y las cargaban en su vieja camioneta, se despedían de amigos y familiares y partían rumbo a California. Véase la carta de Russell Lee a Roy Stryker, de 11 de mayo de 1939, en Roy Emerson Stryker Papers, serie 1, rollo 2, Photographic Archive, University of Louisville, Louisville, Kentucky, Estados Unidos (cit. en FINNEGAN, 2003: 2).
- 2 El reportaje iba ilustrado con quince fotografías (la mayoría de la FSA, a excepción de algunas tomadas por Earl Thiessen, un fotógrafo de la plantilla de *Look*), y se dividía en dos partes. La primera, encabezada por el titular «Why John Steinbeck Wrote *The Grapes of Wrath*», mostraba imágenes de granjeros e inmigrantes, acompañadas por citas obtenidas directamente de la novela que se emplazaron como pies de foto; tanto el texto como la imagen trazaban el camino tomado por los Joads. La segunda parte, «California's Answer To *The Grapes of Wrath*», incluía fotografías de inmigrantes en campamentos y un texto escrito por el entonces gobernador de California, Culbert L. Olson, donde intentaba dar respuesta al problema: mayor intervención federal, mayor construcción de campamentos gubernamentales de la FSA para los trabajadores inmigrantes.
- 3 Véase Franklin D. Roosevelt: «Primer discurso de la toma de posesión (1933)» (BOORSTIN, 1997: 675-679).
- 4 Roosevelt recurrió en su discurso a la necesidad de encarar (*facing*) y reconocer (*recognizing*) los problemas, una inflexión, como apunta Cara A. Finnegan, visual. *To face* se convierte en un elemento recurrente en el discurso: «We face common difficulties»; «a host of unemployed citizens face the grim problem of existence»; «If we face it wisely and courageously»; «face the arduous days that lie before us». Véase Franklin D. Roosevelt, «First Inaugural Address, 1933» (ANDREWS; ZAREFSKY, 1989: 436).
- 5 Los fotógrafos fueron solo una más de las iniciativas de la FSA para publicitar la labor que la agencia realizaba. De hecho, la División Informativa de la FSA contaba con cinco secciones para divulgar su trabajo. Además de los fotógrafos dirigidos por Stryker en la llamada Sección Histórica, existían otras secciones de documentales —liderada por el aclamado director Pare Lorentz—, radio, publicaciones y una sección editorial, que imprimía boletines diarios. De este modo, el gobierno hacía frente a las controversias políticas derivadas del sentimiento de rechazo ante las medidas del New Deal, que fomentaba políticas sociales frente al característico individualismo de la tradición norteamericana.
- 6 Hay que decir, no obstante, que la FSA, antes de centrarse en financiar la adquisición de pequeñas granjas familiares para aquellos granjeros que habían tenido que dejar sus tierras a causa de desastres naturales —como las tormentas de arena y la sequía recurrente— o por necesidades económicas varias, llevó a cabo otra serie de políticas de mayor alcance (enmarcadas en la entonces Resettlement Administration), como los proyectos Greenbelt, que proveían de alojamientos económicos a ciudadanos pobres de los barrios bajos para combatir el hacinamiento y las condiciones insalubres de las ciudades. En el marco de la agricultura, los programas de la RA de rehabilitación y reasentamiento incluían: 1) ayudas para el pago de los *leases*, la adquisición de instrumental agrícola y comida de los agricultores que querían permanecer en sus granjas; 2) el reasentamiento en otras tierras —sobre todo de jóvenes matrimonios de granjeros—, que eran más fértiles o propicias para el cultivo; 3) la creación de comunidades rurales, auspiciadas por el gobierno federal, pero administradas por cooperativas de granjeros. Éste último punto se refleja en la parte final de *Las uvas de la ira*, de John Ford, y ha sido objeto del argumento de varias películas coetáneas ambientadas en la depresión de los años treinta, como *El pan nuestro de cada día* (Our Daily Bread, King Vidor, 1934).
- 7 La asociación de la obra de Steinbeck a la de Lange todavía se dejaría ver en *Their Blood is Strong* (1938) un panfleto publicado por la Simon J. Lubin Society en 1938, que recogía los siete artículos de Steinbeck aparecidos en el *San Francisco News*, cuya portada se ilustró con uno de los retratos que la fotógrafa captó en agosto de 1938, *Oklahoma drought refugees, Blythe, California*, en el que una mujer sentada a la sombra de su tienda amamanta a su hijo (véase la figura 2).
- 8 Se dice que el último plano con el que Ford pretendía cerrar el film es aquél que tiene lugar justo tras la despedida clandestina de Tom (Henry Fonda), con la imagen de su silueta a lo lejos recortada por el cielo subiendo una colina al amanecer. El productor Darryl F. Zanuck añadió las siguientes escenas diurnas en que se muestra a la familia Joad recogiendo los bártulos del campamento federal en busca de trabajo en un campo de algodón y Ma Joad (Jane Darwell), desde el interior del vehículo, pronuncia su conocido discurso —extraído de un episodio del segundo tercio de la novela—, que cierra la versión definitiva de la película: «*Seguiremos adelante, Pa, porque somos el pueblo*».
- 9 Aunque la banda sonora fue compuesta por Alfred Newman —que había trabajado previamente con Ford en *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939)—, el tema principal de la película, *Red River Valley*, era una pieza de James Kerrigan, interpretada al acordeón por Dan Borzage (hermano del director Frank Borzage), miembro de la Stock Company de

Ford, que, desde *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924), amenizó muchas de sus películas.

10 Entre 1940 y 1942 Hanns Eisler llevó a cabo en Nueva York una investigación práctica y teórica de los diferentes usos y posibilidades de la música en el cine: «¿Es realmente necesario continuar la práctica hollywoodiense actual de volver a escribir bandas sonoras *originales* compuestas con las migas recogidas de las mesas de Tchaikovsky, Debussy, Ravel, Richard Strauss y Stravinsky? ¿No es posible componer un material musical nuevo? ¿No sería incluso más útil y eficaz?» (VIEJO, 2004). Eisler contestó a estas preguntas con su banda sonora alternativa para *Las uvas de la ira*. El análisis que Breixo Viejo lleva a cabo de las insólitas composiciones de Eisler en *Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project* (VIEJO, 2008), demuestra cómo un uso inteligente de la música intensificaría la estética y el significado ideológico de algunas secuencias de la película fordiana.

11 De entre la red de resonancias culturales que generó la novela más allá del cine, merece la pena destacar la influencia que *Las uvas de la ira* tuvo en músicos de la época, como Woody Guthrie, que en 1937 se subió con su guitarra al techo de un tren de mercancías y viajó junto con un grupo de vagabundos y jornaleros hacia el Oeste para aportar su particular visión musical. Cuando llegó a California, mientras trabajaba en un huerto de melocotones, compuso las canciones que en 1940 recopiló en el álbum *Dust Bowl Ballads*. Dos de esas canciones se inspiraron en *Las uvas de la ira*: «Blowin' Down the Road» y «Tom Joad», que resumía en pocos versos el argumento del libro de Steinbeck, según vemos en la estrofa que cierra la balada: «Tom run back where his mother was asleep; / He woke her up out of bed. / An' he kissed goodbye to the mother that he loved, / He said what Preacher Casey said. 'Ever'body might be just one big soul, / Well it looks that a-way to me. / Everywhere that you look, in the day or night, / That's where I'm a-gonna be, Ma, / Wherever little children are hungry and cry, / Wherever people ain't free. / Wherever men are fightin' for their rights, / That's where I'm a-gonna be, Ma». La «Tom Joad Ballad» puede escucharse en <[http://www.youtube.com/watch?v=WKWGAGPy\\_kw1987](http://www.youtube.com/watch?v=WKWGAGPy_kw1987)>. Cuando Guthrie visionó la versión de

Ford de la novela, animó al público a ir a ver la película en su columna de prensa. Otros compositores y cantantes posteriores se inspiraron igualmente en la novela o su adaptación cinematográfica: Pink Floyd, incluyó la canción «Sorrow» en su álbum *A Momentary Lapse of Reason*, cuya primera oración, «Sweet smell of a great sorrow lies over the land», la toma prestada del comienzo del libro. En 1995, Bruce Springsteen se basó en la película de Ford para escribir la letra de «The Ghost of Tom Joad» (disponible en <[http://www.youtube.com/watch?v=1ujEoeql\\_sY](http://www.youtube.com/watch?v=1ujEoeql_sY)>) en la que narra el mismo pasaje antes citado recogido en la balada de Guthrie: «Now Tom said 'Mom, wherever there's a cop beatin' a guy / Wherever a hungry newborn baby cries / Where there's a fight 'gainst the blood and hatred in the air / Look for me Mom I'll be there / Wherever there's somebody fightin' for a place to stand / Or decent job or a helpin' hand / Wherever somebody's strugglin' to be free / Look in their eyes Mom you'll see me».

12 Otto Brower encabezó una segunda unidad de rodaje que filmó material de fondo. Aunque se conservó muy poco de este metraje en la versión final de la película, merece la pena destacar que Brower llevó a cabo la misma ruta que los 350.000 inmigrantes seguían cada año a través de Oklahoma, Texas, Nuevo México y Arizona, lo que significa que existía una intención explícita de realismo documental por parte de la producción del film.

13 *Las uvas de la ira* fue la primera colaboración entre John Ford y Gregg Toland, quien un año después dirigiría la fotografía de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941). Justo después de *Las uvas de la ira* colaborarían de nuevo juntos en *Hombres intrépidos* (The Long Voyage Home, 1940) y, más tarde, en el documental sobre la Segunda Guerra Mundial *December 7th* (1943).

14 La reescritura del Hollywood clásico en los Coen podría dar lugar a un ensayo específico sobre el tema, del que Stanley Cavell nos ha adelantado magistralmente gran parte (CAVELL, 2010: 119-143). Donde más se hace evidente es en la decisión de llevar a la pantalla una película inexistente, es decir, en su homenaje al film de Preston Sturges *Los viajes de Sullivan* (Sullivan's Travels, 1941). No se trata solo del hecho de que titulan su película como aquella que pretendía realizar Sullivan (Joel McCrea), el protago-

nista del film de Sturges, que interpreta a un director de Hollywood que se plantea adaptar al cine la novela de Sinclair Bernstein (un guiño precisamente al periodismo de investigación de Upton Sinclair y John Steinbeck), sino que son fieles a la voluntad de Sullivan de no traicionar el espíritu cómico, según la decisión final del protagonista de querer filmar una comedia que levante el ánimo de los espectadores y haga que momentáneamente olviden sus problemas, antes que pasar revista a las desgracias humanas de los parados de la Depresión — decisión que toma tras un accidentado viaje en el que se hace pasar por vagabundo para saber en qué consisten las verdaderas penurias de la gente pobre—: «No quiero rodar *O Brother, Where Art Thou?*... Quiero hacer una comedia... Hacer reír a la gente tiene mucho más mérito. ¿Sabíais que es lo único que tiene mucha gente? Es poca cosa, pero es mejor que nada en este mundo de locos». La referencia de *Los viajes de Sullivan* a *Las uvas de la ira* es clara, teniendo en cuenta que se realiza justo un año después del arrollador éxito del film de Ford y que el argumento de Sturges parodia a un director que dice querer hacer un film cuyo título es homónimo al de la novela que pretende adaptar, como en *Las uvas de la ira*, que versa además sobre los problemas de la gente pobre. Así lo expresa Sullivan en la discusión inicial que mantiene con los productores que han de financiar su proyecto, mucho antes de echarse atrás: «Quiero que sea un comentario realista sobre la vida de hoy. Quiero que sea un documento, el espejo de la vida. Quiero que plasme la dignidad y el sufrimiento de la humanidad... Quiero hacer algo sobresaliente que nos enorgullezca, algo que muestre las posibilidades del cine como el medio sociológico y artístico que es». La paradoja que plantean los Coen consiste en dar a luz *O Brother, Where Art Thou?*, de Sullivan, pero en clave de comedia homérica, ambientando el film en la Gran Depresión y haciendo uso del imaginario colectivo de las fotografías de la FSA que la sociedad americana conserva en su memoria (según vemos en la figura 9).

15 El etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax dedicó parte de su carrera a grabar temas populares cantados por los esclavos negros de Texas, Luisiana y Mississippi, que los

Coen ponen en boca de los presos con los que se abre *O Brother!* Lomax trabajó la relación entre la sociología y el corpus musical a través de la cantométrica, un sistema que ideó para analizar canciones, y dio a conocer a músicos como el mencionado Woody Guthrie.

- 16 Sobre la secularización del significado primigenio de la fotografía a partir de su circulación en distintos medios, véase «Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía» (ROMERO, 2009: 124-135). Para un análisis de mayor profundidad centrado en los modos de representación de la aflicción humana empleados en la novela y la película, puede verse «La imagen del dolor en el inmigrante: Las uvas de la ira, de Steinbeck a Ford» (ROMERO: 2011: 31-42).

## Bibliografía

- AGEE, James (2001). *Escritos sobre cine*. Barcelona: Paidós.
- AGEE, James; EVANS, Walter (1993). *Elogios ahora a hombres famosos*, trad. de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Seix Barral.
- ANDREWS, James; ZAREFSKY, David (eds.) (1989). *American Voices: Significant Speeches in American History, 1649-1945*. Nueva York: Longman.
- BERGER, John; MOHR, Jean (1982). *Another Way of Telling*. Nueva York: Vintage.
- BOGDANOVICH, Peter (1997). *John Ford*, trad. de Fernando Santos Fontela. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BOORSTIN, Daniel J. (comp.) (1997). *Compendio histórico de los Estados Unidos. Un recorrido por sus documentos fundamentales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOURKE-WHITE, Margaret; CALDWELL, Erskine. *You Have Seen Their Faces*. Nueva York: Arno Press/Derbybooks.
- CAVELL, Stanley (2010): *O Brother, Where Art Thou?* En A. LASTRA (ed.), *Stanley Cavell. Mundos vistos y ciudades de palabras* (pp. 119-143). Madrid: Plaza y Valdés.
- CLINE, John (2005): American Myth Today: *O Brother Where Art Thou?* And the Language of Mythic Space. En el website *Master's program in American Studies* de la University of Virginia <<http://xroads.virginia.edu/~ma05/cline/obrother/free6/obrother1.htm>> [Fecha de consulta: 16/03/2011]
- COHEN, Stuart (2009). *The Likes of Us: America in the Eyes of the Farm Security Administration*. Boston: David R. Godine Publisher.
- CURTIS, James (1989). *Mind's Eye, Mind's Truth. FSA Photography Reconsidered*. Philadelphia: Temple University Press.
- ETTEDGUI, Peter (2001). *Diseño de producción y dirección artística*. Barcelona: Océano Grupo Editorial.
- EYMAN, Scott (2002). *Print the Legend. La vida y época de John Ford*. Barcelona: T&B Editores.
- FINNEGAN, Cara A. (2003). *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*. Washington: Smithsonian Books.
- LANGE, Dorothea; SCHUSTER TAYLOR, Paul. *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. New Haven: Yale University Press.
- LLORCA, Pablo (2001). Gregg Toland y la FSA. Dos opciones para *Las uvas de la ira*. *Nickel Odeon. Revista cinematográfica*, 26, 190-197.
- LORENTZ, Pare (2001). *The Grapes of Wrath. Nickel Odeon. Revista cinematográfica*, 26, 265-266.
- MCBRIDE, Joseph (2004). *Tras la pista de John Ford*. Madrid: T&B Editores.
- MILLICHAP, Joseph R. (1983). *Steinbeck and Film*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing.
- ROMERO ESCRIVÁ, Rebeca (2009). Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 8, 124-135.
- (2011). «La imagen del dolor en el inmigrante: Las uvas de la ira, de Steinbeck a Ford». En Vicente Sánchez-Biosca (ed.), *Figuras de la aflicción humana* (páginas 31-42). Valencia: Col·lecció Quaderns del MuVIM (Sèrie Minor): <[http://www.academia.edu/1163182/Figuras\\_de\\_la\\_afliccion\\_humana](http://www.academia.edu/1163182/Figuras_de_la_afliccion_humana)>.
- (2013). *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica*. La Laguna, Tenerife: Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29: <<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba28>> y <<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba29>>.
- SAID, Edward W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate.
- STANGE, Maren (1992). *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEICHEN, Edward (1962). *The Bitter Years: 1935-1941. Rural America as seen by the photographers of the Farm Security Administration*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- STEINBECK, John (2002). *Las uvas de la ira*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Los vagabundos de la cosecha*. Barcelona: Libros Asteroide.
- STEWART, Garrett (1999). *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TRACHTENBERG, Alan (1990). *Reading American Photographs. Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*. Nueva York: Hill and Wang.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos; ZUMALDE AREGI, Imanol (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al 'efecto documental'. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17.
- VIEJO VIÑAS, Breixo (2004). Disonancias revolucionarias: la música alternativa de Hanns Eisler para *Las uvas de la ira* (1940) de John Ford. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 47, 128-141: <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/>>.
- (2008). *Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal.
- WYATT, David, ed. (1990). *New Essays on The Grapes of Wrath*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, Cinema & Cie. International Film Studies Journal* y *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* [Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2013], presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía norteamericanas. Entre las monografías que ha editado, figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Actualmente dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.

# LA SUSPENSIÓN DEL *MOMENTUM* CINEMATOGRAFICO

Desbordados por una superlativa iconización de lo digital, no está de más desempolvar desde este a priori prosaico planteamiento, nostálgicas cuestiones que quizás nos indiquen un camino demasiado revisionista al retomar la suspensión del *momentum* fotográfico en el constructo fílmico.

Cierto es que podemos encontrar válidos ejemplos en la historia del cine con los que ilustrar este análisis, con los que sustituir acertadamente aquellas opciones por las que nos hemos inclinado. La necesidad, sin embargo, de capturar desde ángulos diferentes, desde enunciados digresivos, los significados de la imagen fija o el *congelado* como imagen antinatural, despojada de movimiento dentro de la plástica (cine)matográfica, nos ha hecho decantarnos por *Tom Tom The Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969) y *Tren de Sombras* (José Luis Guerin, 1997).

Probablemente las bondades tecnológicas que se desprenden de la digitalización en su tridimensional proyección evolutiva acaben por sepultar definitivamente las herramientas y soportes analógicos, por desterrar ciertos medios de producción visual otrora insustituibles. Empujados por estas nuevas lógicas se nos presenta la imperativa necesidad de rescatar esa «estricta materialidad del cine» que Santos Zunegui observa en los estudios del teórico norteamericano Noël Burch — veáse el prólogo de *El tragaluz del infinito* (BURCH, 2008: 10)—; redención que extendemos al celuloide olvidado con el que Jacobs y Guerin se confabulan para recuperar esa prostituta tan querida que es la imagen analógica en su primigenia acepción, a la que el cine debe su razón de ser.

*Tom Tom The Piper's Son* y *Tren de Sombras* nos remiten a los orígenes del

cine desde su periferia más vanguardista, al carácter fundacional de un lenguaje a partir de la secuenciación de la imagen fotográfica; de manera simultánea, proclaman la capacidad del cinematógrafo de dar vida a la fotografía, a esa «dar vida para estas sombras» que Noël Burch encuentra en el cine primitivo, antesala del Modo de Representación Institucional (M.R.I.) con el que se formaliza la estandarización de un modo de hacer y ver el cine. Y es que ambas propuestas descomponen el movimiento para construir una reflexión que opera sobre el tiempo fílmico a través de un efecto óptico, deteniendo la película para revelarnos una extraordinaria antropología visual contenida en la imagen congelada; la imagen fotográfica como registro de un tiempo pretérito, culpable y víctima de revivir la memoria perdida. La expresión del movimiento (movimiento como cambio, sinónimo de crisis, de conflicto o drama en el discurso) constituye la esencia del cine pero también lo es la anulación del mismo. En un silogismo deductivo que extraemos de estas premisas entendemos que la detención o suspensión del *momentum* cinematográfico implica también un cambio fenomenológico en la interpretación de la imagen resultante.

Partiendo de la forma experimental (Jacobs), y del ensayo como híbrido que prolonga los presupuestos establecidos por el falso documental (Guerin), los dos directores consiguen conceptualizar

los orígenes y posterior evolución del cinematógrafo manteniendo un lúcido diálogo con la imagen en movimiento. Jacobs y Guerin socaban la genealogía de la gramática generada edificando

una exposición solo permeable y decifrabla con la sustracción de la conciencia del espectador, invitándole a pasar de sujeto espectral pasivo a participar, a cerrar el ciclo enunciativo

## **Tom Tom The Piper's Son y Tren de Sombras nos remiten a los orígenes del cine desde su periferia más vanguardista, al carácter fundacional de un lenguaje a partir de la secuenciación de la imagen fotográfica**

provocando la plena inmersión, seducción facultada por la pulsión poética que adquieren los significantes tras la reordenación discursiva que llevan a cabo. Nos enfrentamos ante un cine que se activa gracias al poder de la sugestión, un universo implícito en una alta concentración de figuras retóricas y símbolos en el que domina lo expresivo frente a lo explicativo.

A los ya de por sí fértiles significados contenidos en el metadiscurso que

estas cintas se sirven del congelado como truca que nos enseña que la percepción de esa imagen ya no es un hecho visual sino cultural (la imagen resultado de saber mirar). Jacobs aplica el recorte compositivo con la selección y manipulación de la información, mediante un reencuadre que dota de nuevo significado a la imagen a través del montaje introduciendo los conceptos de movimiento y tiempo. Es precisamente con esta operación mecánica (detener la moviola) con la que Guerin nos muestra una

nueva lectura de las imágenes encontradas. Un relato oculto que desciframos con un nuevo modo de ver y que John Berger (1977) asociaría sin dudar a un signo de autoría en el campo de la fotografía, al reescribir el enunciado a partir de un proceso deconstructivo; al reorientar el punto de vista y la información que contenía esa prístina imagen con la que trabajan.

Jacobs *remueve* literalmente con el *foundfootage* (como técnica de construcción audiovisual que actúa desde la apropiación y la intervención de material preexistente; mediante el reciclaje fílmico) cada plano de *Tom Tom The Piper's Son* de Billy Bitzer (1903) para otorgar a la película una dimensión diferente. El impacto definitivo de esta acción se impone directamente sobre la naturaleza de la representación renacentista, trascendiendo la plitud de la imagen primitiva, heredera del universo fotográfico del XIX y del teatro (composiciones grupales, distanciamiento con el objeto fotografiado, uniformidad de la iluminación vertical, frontalidad de punto de vista, despersonificación de los personajes...).



Evidencia del dispositivo fílmico

engendran el *foundfootage* y el cine-ensayo, nos gustaría indicar el papel nuclear que adquiere la suspensión del *momentum* cinematográfico en *Tom Tom The Piper's Son* y *Tren de Som-*

El *cine indeterminado* o *paracinema* de Jacobs nos propone un cine desde la apostasía, desde una rotura o transgresión de los cánones con los que termina homogeneizándose la imagen cinematográfica en el siglo XX. Con la manipulación técnica como arma retórica (el montaje y el trucaje) Jacobs reescribe el texto filmico codificándolo en múltiples niveles de significación. En este sentido advertimos una filiación con el cine de Méliès; un vínculo que establecemos con ese *primer cine* que utiliza la truca como recurso primitivo, como efecto óptico que persigue generar fascinación a partir del hallazgo del componente mágico y así alcanzar el ilusionismo en la *puesta en forma* (BURCH, 2008) del relato. En *Tom Tom The Piper's Son* de Jacobs, la truca o congelado posee una doble intencionalidad, no obstante: al efecto mágico que posee el trucaje se le añade la acción de despojar a la imagen original de su mensaje primario con la detención del tiempo, con la suspensión del *momentum* cinematográfico. Jacobs busca de esta forma despertar una nueva experiencia en el espectador, induciéndole a sucesivos visionados de una misma composición visual en la que podemos acceder a diferentes lecturas alojadas en el fotograma congelado (Jacobs acude también a la repetición o bucle

para forzar la mirada). Todos los elementos y detalles visuales (*cinemas* para Pasolini), especialmente la gran densidad y saturación visual contenida en los planos de la película de Bitzer, quedan al desnudo.

notable distanciamiento ideológico con las posturas teóricas más tradicionales que pivotan sobre el instante fotográfico, entorno a su carácter de instantaneidad, de retrato de lo inmediato, de la fotografía entendida como «expre-

## **Guerin levanta una estructura que se organiza en varios estratos argumentales y reflexivos; en ella el accidente, entendido como recurso dador de sentido capaz de reescribir el mensaje, ocupa un lugar preferencial que obedece a una de las diferentes expectativas que el espectador espera encontrar en su asumido pacto con la forma documental**

Fijemos con mayor precisión nuestra mirada en las trucas perpetradas por Jacobs en *Tom Tom The Piper's Son*. En esta película podemos retomar ciertas consideraciones teóricas con las que Santos Zunzunegui (1989) redefine el *corpus* fenomenológico de la imagen fotográfica en *Pensar la imagen*. Por medio de un microanálisis técnico dirigido a los congelados observamos un

sión icónica que cristaliza un instante visual» (ZUNZUNEGUI, 1989: 131). En los fotogramas congelados contemplamos una imagen que encierra un tiempo pretérito mucho más complejo, un tiempo extendido que se manifiesta con una imagen en la que reconocemos la expresividad de los personajes (personificación como elemento que nos conduce al M.R.I., que rompe con la distancia entre objeto-sujeto). Este proceso se cimienta en un concepto multiescalar; la escala nos introduce, nos sugiere un cambio que obviamente no pasa desapercibido para el espectador. El reencuadre por lo tanto aporta un elemento gramatical nuevo en la reconstrucción del discurso. Estos resolutivos arquetipos de montaje que Jacobs aplica a la cinta original consiguen discriminar parte de la información contenida en un plano de mayor amplitud, el cual albergaba demasiada información para ser procesada por el ojo humano en un rango temporal tan breve.

La imagen detenida se muestra como microrrelato (posmodernidad cultural en la que se integra la obra de Jacobs) que resulta de la suspensión del *momentum* cinematográfico (memorable

Privilegiado instante capturado por el congelado



subrayado de esta acción, flanqueada con ese fluctuar lumínico o *flicker* que nos hace advertir el origen fílmico de esa fotografía, fotografía que refiere a un fotograma como unidad o parte de un constructo de mayor entidad). Hablamos de una suspensión del movimiento que no es sino una anulación del tiempo en definitiva, del dinamismo cinético con el que José Luis Brea (2002) identifica la imagen producida por la tecnología, una elección matizada por una decisión formal y que no tiene nada de arbitrario. Y he aquí un hecho significativo que destaca entre este devenir meditativo: determinados fotogramas alcanzan un nivel de significación mayor, y este se percibe sin que se produzca la secuencialidad de las imágenes, aislándolos del resto de la inectiva fílmica. Se articula una temporalidad en el tiempo implícito o tiempo cero prefijado en la fotografía individual con una información que ha pasado inadvertida tras una primera exploración o lectura superficial y que queda al descubierto gracias a la inefable y manipuladora ayuda de la muleta tecnológica.

El espacio para la especulación está dispuesto, un fastuoso banquete en el que nuevos ingredientes se ofrecen para el deleite de nuestros sentidos al descubrir una información oculta que pasamos por alto cuando contemplamos por primera vez la película de Billy Bitzer.

El intervencionismo de Jacobs —la manipulación de la fotografía en movimiento, la alteración de su temporalidad o la transformación del reencuadre y el cambio de escala— nos trae a un primer término esa materialidad del soporte con el que trabaja (en este caso el soporte fílmico), su vulnerabilidad y mutabilidad (acciones todas ellas que ligaremos con los posicionamientos ideológicos que se dan en el videoarte con la imagen electrónica y, posteriormente, con la imagen digital). La imagen que se obtiene con estas prácticas no es sino el resultado de un registro lumínico sometido a procesos químicos, todos ellos susceptibles de accidentales



Reencuadre de lo esencial

variaciones que escapan al control de su creador. Esa realidad subjetiva contenida en la imagen presenta la especificidad del medio con la que queda tratada en su mimesis del mundo real.

Emplazado en un alternativo páramo (posicionamiento que igualmente responde a un juiciosa mirada sobre el medio cinematográfico) Guerin se aproxima a la representación de la realidad

## Fotografías en las que respiran las huellas y manchas de seneñtud que deja el inexorable paso del tiempo en el celuloide

evocando a un cine de lo cotidiano (cómo no, emparentado con el cine-diarrio del cineasta lituano Jonas Mekas). Guerin busca retratar la realidad más cercana y próxima, un cine heredero del cine-documento de los Lumière que Burch no vacila en desplazar fuera de la órbita de lo que conocemos como cine institucionalizado o cine clásico: «el placer que el propio Lumière, al igual

que sus espectadores, de ayer y de hoy, saca de sus películas emana claramente del *efecto analógico* (como el que produciría una fotografía sobre el mismo tema, o casi), pero según un modelo no lineal, acéntrico y que no sitúa al sujeto-espectador en el centro del espacio imaginario; por esta razón pienso que el placer —y también el conocimiento— que produce es de un orden muy distinto al del futuro placer institucional. Puede demostrarse igualmente que estas películas de Lumière y las prácticas que surgen de ellas están en la raíz de lo que puede señalarse como *la ideología documental...*» (BURCH, 2008: 51).

En este horizonte fílmico se acude a las señales dejadas por el azar para localizar una subtrama o microhistoria en el relato principal. Guerin levanta una estructura que se organiza en varios estratos argumentales y reflexivos; en ella el accidente, entendido como recurso dador de sentido capaz de reescribir el mensaje, ocupa un lugar preferencial que obedece a una de las diferentes expectativas que el espectador espera encontrar en su asumido pacto con la forma documental. Distinguimos en *Tren de Sombras* un nítido y deslumbrante aprovechamiento meditativo de esa «cualidad improvisada»

## Miradas que se prolongan hacia el infinito, que interpelan al otro, inducen al espectador a participar del relato, a compartir, a replicar a la imagen con nuestra imaginación

y naturalista que Bill Nichols reconoce en el cine documental. Nos acercamos, por lo tanto, a modelos que evitan el artificio o la ficcionalización en la escritura del texto fílmico a pesar del persuasivo diálogo con la ficción o falsa realidad que se hospeda en *Tren de sombras*.

Con el comienzo del filme, antes de mostrarnos los títulos de crédito, Guerin introduce un texto declarativo que determina las ideas desarrolladas a lo largo de la película. Este manifiesto de intenciones procura delinear tímidas pero orientativas pistas que ayudarán a descubrir la trama, a dirigir la mirada del espectador invitándole al mismo tiempo a llevar a cabo un ejercicio de reflexión, a mirar más allá de las imágenes:

«La madrugada del 8 de noviembre de 1930, el abogado parisino Gérard Fleury salió en busca de la luz adecuada para completar una filmación paisajística en torno al lago de Le Thuit. Ese mismo día falleció en circunstancias aún no esclarecidas. Poco antes realizó una de sus modestas producciones familiares, la que accidentalmente sería su última película. Irreversiblemente dañada por la humedad padecida durante casi siete décadas de inadecuada conservación, hemos procedido a su restauración. Agradecemos a los hermanos Ives y Mirelle Fleury, así como a las familias Lanquest, Gaultier y Ferri, de Le Thuit, su inestimable complicidad en la restauración de esas viejas escenas de cine familiar: imágenes rudimentarias pero vitales, que vienen a recordar la infancia del cine».

En estos sublimes renglones que superficialmente condensan el argumento de la película queda sintetizada la fenomenología de los orígenes del cinematógrafo: la luz, condición *sine qua non* para la formalización del acto representacional desde las artes plásticas (génesis de los colores) a la

fotografía y el cinematógrafo (fotosensibilidad de los soportes); del retrato paisajístico, entroncado con los modelos renacentistas de representación, al retrato familiar y ulterior filmación doméstica que atribuimos a una filiación continuista con las películas de los Lumière; el *accidente* como epicentro del que se originan las sinergias que reescriben el discurso fílmico, furtivo acontecimiento que desvela a la mirada una lectura oculta en las imágenes; la referencialidad a las afecciones fisiológicas, a la materialidad de la película como *molde* sensible con el que Gilles Deleuze (1984: 43) define el soporte analógico (cabe señalar en *Tren de sombras* las maravillosas citas visuales al sincretismo visual de Brakhage, a un cine cuya principal fuente retórica y estética mana de la materialidad de los componentes, materiales y procesos de los que se nutren las imágenes).

A las *brakhagenianas* imágenes con las que se completan los títulos de crédito les suceden los retratos del abo-

gado Gérard Fleury (fotografías en las que respiran las huellas y manchas de senectud, crónicas del inexorable paso del tiempo en el celuloide), operador de la herramienta cinematográfica con la que filmará el microuniverso que le rodea. No se nos escapa advertir la clara pertenencia a una determinada clase social de ese mundo retratado, propietaria de los medios de producción visual, aunque esta es otra cuestión que suscitaría ya de por sí un nuevo tratado deontológico de los orígenes del cine y sus relaciones con la burguesía.

La analogía con la propuesta de Jacobs es evidente. A pesar de que el mensaje alojado en *Tom Tom The Piper's Son* presenta una mayor encriptación o codificación metafórica, Jacobs y Guerin coinciden en presentarnos el metraje virgen, en ofrecer al espectador un primer visionado para, a partir de esa apropiación, construir un nuevo enunciado. Este acto creativo que emerge de la recombinación de material preexistente permite una

Un protagonista antes inadvertido



nueva exploración visual de las imágenes con la suspensión del *momentum* cinematográfico. Cuando el palpitar del proyector cesa solo resta la fotografía, una fotografía a la que Guerin vuelve —tras darle vida, no olvidemos, por medio de la incorporación del tiempo en las secuencias que tienen lugar en las dependencias de la casa, en especial en el salón de los retratos— para alterarla con el reencuadre y la escala (superación del campo visual con el que la fotografía limita el mundo). El congelado, al igual que la fotografía, plasma también un instante de realidad, un recorte o parte de un todo. Supone una apariencia del mundo real al que pertenece, al que ha pertenecido.

En *Tren de sombras* se vertebraba un nuevo montaje que versa en diversos actos mecánicos a los que Guerin nunca renuncia evidenciar (detección de la moviola, inversión o retardo de la velocidad, reencuadres, aumentos, partición de la pantalla, transparencias, incorporación del sonido del proyector cinematográfico...). Reconocemos en ese montaje un nuevo uso del congelado como elemento generador de sentido fílmico con el que se emprende una nueva dialéctica discursiva. Incluso se originan nuevas composiciones y nuevos planos en función del crecimiento dramático del relato.

Los gestos, las miradas al fuera de campo —espacio imaginario/retrato imaginario—, cualquier signo, por trivial que éste sea —el instante singular o «instante cualquiera» apresado por el cinematógrafo (DELEUZE, 1984: 19, 20)— y que percibimos en los rostros humanos, parecen adquirir una insólita transcendencia y elevarse a una privilegiada categoría; el instante se eterniza en *Tren de sombras* para capturar el enlace sentimental entre dos personajes. Las miradas que descubrimos en la imagen detenida desembocan en un fuera de campo inquietante. Miradas que se prolongan hacia el infinito, que interpelan al otro, inducen al espectador a participar del relato, a compartir, a replicar a la imagen con nuestra imaginación. Guerin implora al espectador

que desarrolle un montaje mental que complete el montaje técnico. La mirada que busca al abogado Fleury nos busca a nosotros.

El congelado atrapa la emoción, inmortaliza la impresión del momento, es entonces cuando ese instante determinado crece en significación para sobrepasar el molde fotográfico de una «impresión luminosa» —citamos aquí a Bazin desde el texto de Deleuze (1984: 43)— y así arribar a una imagen fotográfica como molde temporal, impresión de la duración temporal. Todo se interrumpe para mostrar la impresión del momento. El punto emocional. La suspensión del *momentum* cinematográfico se convertirá para Guerin en dispositivo que acaba por accionar un posterior devenir de los acontecimientos. El recuerdo nos ofrece una nueva y subjetiva interpretación de la imagen al mirar/recordar por una segunda vez los hechos del pasado en *Marienbad* —*El año pasado en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad, Alan Resnais, 1961)—.

Como punto final precisamos con reiterada fuerza nuestra querencia por la imagen cinematográfica que deviene en fotografía con la truca, recurso gramatical que conlleva diversos procesos mentales implícitos en la acción de recordar. Con la supresión del movimiento y por extensión la detención del tiempo, la idea del retrato fotográfico nos sitúa ante la recuperación de la memoria perdida al recordar lo desaparecido o aquello que fue olvidado; una resurrección activada por el poder evocativo del cine y la fotografía para revivir a los antepasados, rememoración a la que accedemos con la profanación de la imagen original. En estos parámetros escuchamos cómo el eco del *Tren de sombras* clama a una palmaria autoría, voz continuista de las líneas de trabajo trazadas previamente en los valles de *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), filme en el que también encontramos esas mismas conexiones temporales entre pasado y presente, entre realidad y ficción. ■

## Notas

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

## Bibliografía

- BERGER, John (1977). *Ways of Seeing*. New York: Penguin Books.
- BREA, José Luis (2002). *La era postmedia*. Editado en formato PDF, e-book disponible en <<http://www.laerapostmedia.net/>>. Fecha de consulta: 02/03/2011.
- BURCH, Noël (2008). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PÉREZ OCHANDO, Luis (2004). Fantasmas de la luz, sombras en el tiempo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 2, 31-37.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

César Ustarroz (Aldeanueva de Ebro, 1978) es licenciado en Historia por la Universidad de Zaragoza y tiene un Máster en Innovación Cinematográfica y Desarrollo de Proyectos por la Universidad Internacional Valenciana (VIU). Ha realizado estudios de dirección cinematográfica en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña (CECC), estudios de Antropología Social y Cultural en la Universidad de Barcelona (UB) y estudios de doctorado en Comunicación Audiovisual y Periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Colaborador de publicaciones periódicas como *Salonkritik* y *Realtime Magazine*, en 2010 publicó su libro *Teoría del VJing, Realización Audiovisual a Tiempo Real* [Ediciones Libertarias, Madrid].

# LA CÁMARA LÚCIDA (Y DIGITAL): LA RE-MEDIACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LA ANIMACIÓN INFOGRÁFICA\*

Marta Martín Núñez

La *Fotografía del Invernadero* es la motivación que se encuentra tras las palabras de Barthes en *La cámara lúcida*. Se trata de un retrato de su madre cuando contaba solo cinco años, que encontró mientras ordenaba fotografías tras su muerte. Para Barthes, éstas «no eran más que analógicas, suscitando tan solo su identidad, no su verdad; pero la *Fotografía del Invernadero*, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, la ciencia imposible del ser único» (BARTHES, 1989: 113). Con este sencillo ejemplo, Barthes explica con elocuencia el poder de la fotografía: testimonio de lo que ha sido y ya no es, y de lo que no volverá a ser.

Pero hoy las imágenes digitales, las imágenes infográficas o las «imágenes computerizadas», en términos de Román Gubern (2003: 133), son el símbolo de una «nueva etapa pos[t]analógica» y se encuentran cada vez más pre-

sentes en la iconosfera contemporánea. Se trata de imágenes generadas en un entorno digital a partir de cálculos matemáticos sobre los parámetros físicos de la realidad y la realidad cinematográfica como el volumen, la incidencia de la luz y las sombras, los materiales, la textura, la atmósfera, el movimiento o el objetivo de la lente. El ordenador se convierte en una estación de trabajo que permite crear y ver en la pantalla objetos sin que hayan existido previamente, donde «no hay límite aparte del propio ordenador, y se puede crear cualquier objeto y escenario» (FERNÁNDEZ CASADO y NOHALES ESCRIBANO, 1999: 286), y donde, a diferencia de los mecanismos anteriores de captación de imágenes —como la fotografía— no se parte de ningún referente real. La infografía no es huella de una realidad que haya existido, simplemente genera las imágenes como unos y ceros en un en-



torno informático. Pero el hecho de que la imagen ya no sea testimonio de una realidad física, no quiere decir que ésta no contenga huellas de otros medios.

Es así como podemos entender la imagen infográfica como una hibridación de distintos lenguajes. Una imagen digital que se puede definir como *hiperimagen* si a través de ella se da entrada, a nivel conceptual, a otras imágenes de diferente naturaleza, como pueden ser el cine, la pintura, la animación, la tipografía, y, evidentemente, la fotografía, a modo de enlaces que establecen vínculos con otros medios. Del mismo modo, estos vínculos a otros medios funcionan como intertextos, por lo que el significado de la imagen digital depende, en mayor o menor medida, del conocimiento que se tenga de estos medios previos. Así, en el seno de la imagen digital confluyen y se actualizan otras tradiciones visuales previas sin fisuras y sin costuras.

Para entender la lógica de la *hiperimagen* de la que hablamos, debemos detenernos momentáneamente en el proceso de re-mediación<sup>1</sup>—teoría desarrollada por Bolter y Grusin en su libro *Remediation. Understanding New Media* (1999)— que se puede entender como

la lógica formal a través de la cual los nuevos medios remodelan medios anteriores, valiéndose de una doble y aparentemente contradictoria estrategia: la inmediatez y la hipermediacidad. Según esta teoría, la animación infográfica multiplica las referencias a medios anteriores (hipermediacidad), con el objetivo de atraer la atención sobre el medio en sí mismo, al mismo tiempo que intenta borrar toda huella de una mediación (con el fin de lograr la inmediatez) para dejar al espectador ante la sola presencia de lo representado. Estas estrategias conforman lo que los autores llaman «the double logic of remediation»<sup>2</sup>, que encuentra su justificación en la idea de que «our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them»<sup>3</sup> (BOLTER y GRUSIN, 1999: 5).

La re-mediación —contemplada también por teóricos españoles como Román Gubern (2003), Josep M. Català (2005) o Gómez Isla (2004), con distintos matices— pone de manifiesto que las estrategias de inmediatez e hipermediacidad no son más que dos caras de la misma moneda: la necesidad del

espectador de llegar a lo real. Bolter y Grusin proponen varios niveles de re-mediación, y la imagen infográfica se sitúa en el nivel más agresivo, aquél que funde medios de diferentes procedencias en una imagen integrada y que, como defiende Gómez Isla (2004: 546), construye su discurso crítico como medio de producción en el borrado de las costuras entre las diferentes tradiciones que integran una sola imagen, a modo de una poligrafía digital.

Es la complejidad de la imagen digital la que motiva este artículo. Y en un esfuerzo de hacer tangibles nuestras ideas con casos extremos, nos detendremos en pequeñas piezas publicitarias (solo en duración) creadas con animación infográfica. En base a ellas explicaremos los procesos de re-mediación que posibilitan la existencia de *hiperimágenes* y cómo el concepto de verdad, asociado históricamente a la fotografía, juega un papel central en su construcción. En este sentido, adquieren especial relevancia las palabras de Martin Lister cuando argumenta que «no se conseguirá entender el significado de las nuevas tecnologías de la imagen si no se relacionan con la cultura fotográfica» (LISTER, 1997: 14).

### La fotografía como esencia de la verdad

La idea de la fotografía como un medio objetivo nace del hecho de que «por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre» (BAZIN, 2001: 28), marcando un punto de inflexión en el desarrollo de las tecnologías artísticas. Hasta ese momento, todas las artes habían estado fundadas en la presencia del hombre y tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia (BAZIN, 2001: 28), por lo que la relativa automaticidad tecnológica la convierte, a los ojos de la sociedad que

la vio nacer, en un medio transparente, que representa la realidad de forma objetiva. Así pues, el fenómeno esencial de la fotografía reside en un hecho psicológico: «la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido» (BAZIN, 2001: 26). La automaticidad y la mecanicidad, por tanto, se configuran como los procesos que permiten excluir al hombre del hecho fotográfico y, con él, todo rasgo subjetivo en las imágenes, permitiendo una representación mimética de la realidad que supone una ruptura en la historia de las representaciones.

De esta forma, a través de las características técnicas del medio, que lo configuran como un proceso con un nivel de automaticidad sin precedentes, se llega a la idea de la objetividad de las imágenes fotográficas; y esta objetividad se transforma en verdad, impulsada por el contexto histórico y social en el que se desarrolla el medio. Así, partiendo de su aparente objetividad mecánica, se convierte en el medio de representación de la verdad. Esta creencia nace con la misma fotografía y el contexto científico en el que se crea, ya que «el positivismo y la cámara fotográfica crecieron juntos» (ROBINS, 1997: 54). El positivismo se caracteriza por un afán de recoger y registrar la realidad con el

propósito de ordenarla y así llegar a la verdad absoluta y al control del mundo, por lo tanto, «para el positivista la fotografía representa un medio privilegiado de entender “la verdad” sobre el mundo, su naturaleza y sus propiedades» (ROBINS, 1997: 54). En consecuencia, «el procedimiento fotográfico, como [...] los procedimientos científicos, parece aportar una forma garantizada de superar la subjetividad y llegar a la verdad real» (MITCHELL, 1992: 28).

Sin embargo, como apunta Javier

## En el seno de la imagen digital confluyen y se actualizan otras tradiciones visuales previas sin fisuras y sin costuras

Marzal, «la fotografía no puede verse, de una manera simplista, como mimesis de la realidad. [...] Por ello se habla de la fotografía como huella de lo real en la que se produce una mediación, es decir, una transformación de lo real» (MARZAL, 2007: 61). Las características de objetividad y verdad que se atribuyeron al medio en un principio, quedan así cuestionadas ante nuevas aportaciones teóricas que deconstruyen la casi automática relación de la fotografía con el concepto de realismo (MARZAL, 2007: 58). El fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta expresa de forma muy clara esta cuestión al situarse en el extremo contrario y afirmar que toda fotografía es una manipulación: «pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de “manipulación”: encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación... La suma de todos estos pasos se concreta en una imagen resultante, una “manipulación” sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de “fotografía manipulada” constituye una flagrante tautología» (FONTCUBERTA, 1997: 125).

Atendiendo a los argumentos que Fontcuberta aporta desde la práctica profesional y la reflexión teórica, la

concepción mecánica de la fotografía como una tecnología que capta la imagen sin la intervención del fotógrafo resulta limitada para entender el proceso de creación de las imágenes fotográficas, ya que una fotografía implica un proceso mucho más complejo que la simple captación de una imagen a través de mecanismos ópticos, químicos y mecánicos. En este sentido, pues, Lister insiste en que «en lugar de concentrar la atención sobre la fotografía como el producto de una tecnología química y mecánica, necesitamos considerarla como un híbrido entre lo semiótico y lo social, la forma en que su significado y poder son el resultado de una mezcla y un compuesto de fuerzas y no una cualidad inherente, esencial y singular» (LISTER, 1997: 26).

### La cámara lúcida (y digital)

La tecnología digital está alcanzando rápidamente el estatus de un nuevo medio esencializado «pero esta vez no es un medio que garantice el acceso a la realidad, sino que se alegra de esa imposibilidad y se ofrece a construir realidades virtuales en su lugar» (LISTER, 1997: 26). La animación infográfica se configura como una representación digital que construye mundos virtuales como los que referencia Lister, especialmente cuando se utiliza en la publicidad y, sin duda, se *alegra* de la imposibilidad de garantizar la realidad. A pesar de ello, las imágenes infográficas recogen la cultura fotográfica hibridándola en su interior. Pero, ¿qué aspectos de la fotografía se re-median en la animación infográfica?

Tomemos como caso de estudio el famoso spot de Coca-Cola *Happiness Factory*, una superproducción de la productora francesa Psyop que muestra el viaje de la botella por el interior de una máquina expendedora. El spot presenta dos elementos que destacan entre los personajes caricaturescos que habitan en el interior de la máquina por su



fotorrealismo. Estos elementos son, por una parte, la botella y la moneda y, por otra, el escenario. Evidentemente, esta elección estética no es casual, ya que el fotorrealismo confiere a estos elementos unas connotaciones determinadas que contribuyen significativamente a la comunicación de los valores del spot. La botella y la moneda presentan un diseño fotorrealista que, en otro contexto, el ojo no sería capaz de distinguir de una fotografía. Su modelado, la calidad de los materiales y las texturas, la forma en la que están iluminadas y su animación, responde a la lógica de la física real, como se puede ver cuando la botella cae por la rampa, y simulan perfectamente la imagen fotográfica y el comportamiento físico de los objetos que referencian. La razón de ello es, precisamente, que exista una continuidad entre el mundo interior de la máquina y el mundo exterior, ya que estos elementos son el punto de conexión entre ambos mundos. Si también fuesen una caricatura, como los personajes, el spot perdería la credibilidad, ya que todo el recorrido por el interior de la máquina remitiría al cine de animación, basado en lo fantástico.

En el mismo sentido, el escenario, como la botella y la moneda, también está diseñado de una forma fotorrealista. Si, en lugar de colocar personajes caricaturescos, se hubiesen colocado personajes reales, el ojo del espectador no hubiese dudado de que el escenario podría haber sido real. Los paisajes que se disfrutaban en la imagen son físicamente tan verosímiles que podrían

haber sido fotografiados. Solamente en los planos donde se ven elementos del escenario en primer término, como la hierba y las flores, el ojo percibe que hay algo de artificial en el paisaje. Sin embargo, la iluminación, la niebla, los copos de nieve o las nubes del cielo construyen una atmósfera perfectamente real. Además del paisaje, los artefactos que se integran en él para hacer pasar la botella de un estadio a otro también tienen un aspecto fotorrealista, aunque en ocasiones se mezcla con algún elemento de diseño figurativo no realista propio de los dibujos animados, como la mano que coge la botella para trasladarla del escenario montañoso al escenario de los pingüinos. Estos detalles confieren al escenario un toque *cartoon*, necesario para no desentonar con los personajes que habitan en él.

Son varios los parámetros que se combinan para dar a la imagen esta apariencia fotorrealista. La elección de las texturas de los modelos es el primer paso para alcanzar este acabado. En el spot, las texturas del paisaje no son absolutamente planas, sino que tienen muchos pequeños detalles que se dibujan tridimensionalmente. Esto les confiere un acabado más realista que si la textura fuese completamente plana, como en el caso de los personajes, que le da una apariencia *cartoon*. Por otra parte los colores utilizados en los modelos tienen un tono, una saturación y un brillo que los realza expresivamente: la hierba es verde intenso, la nieve es azul y las nubes del último escenario son naranjas. Por esta razón, la iluminación

está pensada para realzar los colores y el detalle de las texturas, por lo que hay mucha luminosidad para que se pueda apreciar el detalle de todos los elementos, que se difuminan en el fondo. Esta estética contribuye a generar una imagen fotorrealista, alejada de los típicos dibujos animados infantiles que se caracterizan precisamente por colores brillantes sin distinción por la distancia. Así pues, la presencia de estos elementos fotorreales entre los personajes caricaturescos le confiere verosimilitud a la imagen, haciendo pensar al espectador que el recorrido por el interior de la máquina haya podido suceder, que es, precisamente, lo que hace este viaje excepcional. El elemento fotorreal otorgará sentido a la mirada que el protagonista lanza a la máquina al final del spot.

Este análisis nos lleva, inevitablemente, a buscar los rasgos de la fotografía que se re-median en la esencia misma del medio digital. Para ello, es necesario volver a la elocuente explicación que hace Barthes de la esencia de la fotografía en *La cámara lúcida*. Sus reflexiones vienen motivadas por un deseo: saber qué es la fotografía, ante lo que declara que «me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo “ontológico”: quería, costase lo que costara, saber lo que aquella era “en sí”, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de imágenes» (BARTHES, 1989: 27). Así es como se embarca en una aventura subjetiva, con poco rigor científico pero mucho valor pragmático, para intentar definir o explicar, de

algún modo, los sentimientos que en él despierta este medio de expresión y que, en cierto modo, suponen una manifestación de los rasgos de lo fotográfico que se re-median hoy en las imágenes digitales como las del *espot* que hemos analizado. Sus reflexiones quedan así plasmadas en un documento firmado en junio de 1979, justo en la antesala de la eclosión de los medios digitales, por lo que su relectura desde la era digital aplicándolo a la re-mediación en la imagen digital permite rescatar la esencia de lo que una fotografía significa.

Barthes señala que la atracción que en él despiertan las imágenes fotográficas no se encuentra ni en la fascinación ni en el interés, sino en la aventura: «el principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto. [...] Es así, pues como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos “vivientes”) pero me anima: es lo que hace toda aventura» (BARTHES, 1989: 50). De esta forma, se puede pensar en la imagen fotográfica como una imagen que llega hasta el receptor, *animándole* como una aventura, porque la imagen que se lee es una imagen reconocible para él, índice de una realidad que le es familiar y, por tanto, que puede incluso leer como un espejo con memoria, un testimonio. Y prueba de ello es el uso que hace el gran público de la fotografía: desde las cámaras de bolsillo, hasta las cámaras digitales o las cámaras integradas en el móvil, su uso sigue siendo principalmente el de

testimoniar. Este rasgo, arraigado profundamente en la cultura visual occidental, es uno de los que se re-median con mayor fuerza en la imagen digital que, pese a quedar liberada de la obligación de ser índice de la realidad, necesita *anclas* para que la imagen resulte atractiva para el público: el espectador necesita elementos familiares y reconocibles para explorar la imagen. Y el código fotográfico se los proporciona con gran eficiencia. Así pues, al utilizarlo, despierta sentimientos, heridas en el espectador, que le retienen en la imagen. Como indica Barthes, «como Spectator, solo me interesaba por la Fotografía por “sentimiento”; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso». De esta forma, la presencia de lo fotográfico en la animación infográfica anima al espectador haciéndolo partícipe de una aventura que despierta un sentimiento que le recuerda que está vivo, al ponerle en contacto con imágenes que suponen una huella de lo real y que, en última instancia, llevan a la capacidad humana por excelencia, el pensamiento.

Pero «la Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido* [...] la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa» (BARTHES, 1989: 132). La fotografía representa lo que ha estado allí y ya no está, lo que ha estado en algún momento presente pero ya no está. Y la animación infográfica, al introducir rasgos fotográficos en las imágenes, busca transmitir esta idea. Así, lo que también se pone de manifiesto es la temporalidad, como uno de los aspectos fundamentales de la fotografía porque, en esencia, una foto significa capturar un momento único. De esta forma, para

Barthes «lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente» (BARTHES, 1989: 28), y Sontag afirma al respecto que «todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de una persona (o cosa)» (SONTAG, 1979: 15). Y es que fotografiar algo significa capturar un instante que muere con la fotografía, porque ya no volverá a estar ahí: «La fotografía es un medio pretérito. Dice “lo que estuvo allí”, no lo que está allí»<sup>6</sup> (MIRZOEFF, 1999: 74). Por lo tanto, en el acto de fotografiar, el objeto o sujeto fotografiado es capturado durante un solo momento e (in)mortalizado en una instantánea. La fotografía demuestra que este momento es único e irrepetible y, por lo tanto, nace y muere con el propio acto de fotografiar. Sin embargo, el hecho de que esté plasmado en papel es una forma de mantenerlo vivo para siempre ya que al hacerlo eterno nunca puede morir, ayudando así a que la memoria propia y colectiva no se olvide de él. Las fotografías toman así una importancia especial porque «tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la autoafirmación y el conocimiento» (FONT-CUBERTA, 1997: 56). Convertir una fotografía en memoria significa convertirla en parte de nuestra historia y, por ello, la imagen fotográfica adquiere un valor sentimental especial que la imagen digital, fría y artificial, hibrida en su interior para despertar sensaciones profundas en el espectador.

Las sensaciones que despiertan las fotografías, por tanto, están basadas en la idea de que la fotografía es prueba de lo que ha sido, por lo que nunca miente: «la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su



existencia» (BARTHES, 1989: 134). Así, el mayor valor que se le atribuye a la fotografía es que —aunque su contenido pueda ser una mentira— el instante fotografiado ha existido y ha quedado impresionado en papel. Precisamente, este valor está ausente en la fotorrealidad sintética que, al poder ser creada sin ningún referente real, no necesita que el hecho fotográfico haya existido. Es decir, se crea una imagen que estéticamente es fotorreal —la imagen de la realidad tal y como es percibida a través de la tecnología fotoquímica de captación de imágenes— pero no en esencia; en otras palabras, no ha existido un instante fotográfico. Bolter y Grusin argumentan que si se pudiese alcanzar la fotorrealidad perfecta por ordenador, se podrían crear fotografías sin luz natural. Así, una imagen podría sintetizarse para satisfacer el deseo de inmediatez del espectador sin tener la necesidad de que los objetos hayan existido o se hayan encontrado juntos en ningún momento, que es precisamente la condición que define la fotografía de la que habla Barthes. Por lo tanto, «un éxito completo en el fotorrealismo computarizado crearía un sinsentido del término fotorrealismo, porque nadie puede creer en una conexión casual entre la imagen y el mundo»<sup>5</sup> (BOLTER y GRUSIN, 1999: 106). Para Barthes «toda fotografía es certificado de presencia. Este certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes» (BARTHES, 1989: 134). Y aunque bien sabemos que este gen es una mera construcción, es precisamente el valor del instante fotográfico el principal rasgo re-mediado en la imagen digital, ya que ancla las imágenes infográficas en un punto de la realidad que sirve a los espectadores como base sobre la cual disfrutar de las imágenes de síntesis. Como indica Lister, «podemos pues empezar a ver hasta qué punto las nuevas tecnologías de la imagen están en relación activa, de algún tipo de dependencia y continuidad, con una cultura fotográfica que tiene 150 años de antigüedad» (LISTER, 1997: 22). ■

## Notas

\* El presente texto parte de la investigación realizada para *La (re)construcción de la (hiper)realidad: usos de la animación infográfica en el spot publicitario en el contexto de la hibridación de medios*, tesis doctoral dirigida por Javier Marzal Felici, defendida el 30 de noviembre de 2009. Castellón: Universitat Jaume I, Departamento de Ciencias de la Comunicación. [Publicación en línea, URL [http://hdl.handle.net/10803/10397] Consulta: 17 octubre 2010. ISBN: 978-84-692-9162-7]. Este trabajo se enmarca en el Grupo de investigación ITACAUJI y ha sido realizado con la ayuda del proyecto de investigación Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-0606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

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

1 Aunque la traducción literal del término es re-mediación, hemos preferido destacar con un guión el prefijo *re-* y enfatizar el proceso de repetición e intensificación. Además, de esta forma se evitan confusiones con el sustantivo *remedio* y el verbo *remediar*, que tienen un significado específico en castellano.

2 La doble lógica de la re-mediación.

3 «Nuestra cultura quiere multiplicar sus medios a la vez que borrar toda huella de mediación: idealmente, quiere borrar los medios en el mismo acto de su multiplicación.»

4 «Como resultado, la fotografía es un medio pretérito. Dice “eso estaba ahí” y no lo que está ahí.»

5 «El éxito total en el fotorrealismo por ordenador haría que el término fotorrealismo dejase de tener sentido, porque nadie más creería en una conexión casual entre la imagen y el mundo.»

## Bibliografía

- BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BAZIN, André (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts y Londres: MIT Press.

CATALÀ DOMÉNECH, Josep M. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.

FERNÁNDEZ CASADO, José Luis y NOHALES ESCRIBANO, Tirso (1999). *Postproducción digital. Cine y video no lineal*. Adoain: Escuela de cine y video.

FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

GÓMEZ ISLA, José (2004). Determinismo tecnológico y creación contemporánea. En MURO MUNILLA, Miguel Ángel (coord.), *Arte y Nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 538-549). La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla y Universidad de La Rioja.

GUBERN, Román (2003). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.

LISTER, Martin (1997). Ensayo introductorio. En LISTER, Martin (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

MARTÍN NÚÑEZ, Marta (2009). *La (re)construcción de la (hiper)realidad: usos de la animación infográfica en el spot publicitario en el contexto de la hibridación de medios*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I. [Publicación en línea, URL [http://hdl.handle.net/10803/10397] Consulta: 17 octubre 2010.]

MARZAL FELICI, Javier (2007). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.

MITCHELL, William J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press.

ROBINS, Kevin (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En LISTER, Martin (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

Marta Martín Núñez es licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas y en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I. Tiene un máster en Producción de Animación Infográfica (Pasozebra S.L. y Universitat Jaume I) y es doctora en Comunicación por la misma universidad. Su tesis doctoral es un estudio sobre la naturaleza de la imagen digital aplicado a la animación infográfica en los spots publicitarios. Actualmente es profesora ayudante en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I.

«Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial.»

*Las babas del diablo.* Julio Cortázar (1959)

# CINE Y FOTOGRAFÍA. LA POÉTICA DEL *PUNCTUM* EN EL *MUELLE DE CHRIS MARKER (LA JETÉE, 1962)\**

Javier Marzal Felici

## La fotografía en el cine

A poco que exploremos en nuestra memoria cinematográfica, no resulta demasiado difícil recordar numerosas películas en las que la imagen fotográfica aparece como un elemento esencial de la trama narrativa, generalmente como un objeto —una fotografía— que sirve al personaje para evocar un tiempo pasado, feliz o infeliz. En el melodrama filmico, por ejemplo, la casi totalidad de los *flashbacks* utilizados corresponden a breves y fugaces recuerdos de los protagonistas, muchas veces motivados por la visión de una fotografía o de un objeto perteneciente al personaje que se echa en falta. David Wark Griffith era consciente de que la técnica del *flashback* la había tomado de la literatura naturalista y de su utilidad para crear suspense al suponer, en la práctica, una detención momentánea del fluir narrativo. Se puede afirmar

que la imaginería del *flashback* forma parte de un sistema expresivo que busca una respuesta emotiva del espectador: este procedimiento de alteración temporal está, en efecto, íntimamente ligado al primer plano del personaje o a la fotografía como objeto, imágenes que sirven de punto de arranque de numerosos *flashbacks* (TURIM, 1989; MARZAL, 1998).

Es una fotografía encontrada en una maleta por la nieta de un miliciano, la que desata el arranque de la historia central del filme *Tierra y libertad* (Land and Freedom, Ken Loach, 1994). En *Deseo de una mañana de verano* (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966), el protagonista del filme, basado en el relato *Las babas del diablo* de Julio Cortázar, se obsesiona con una fotografía tomada en un parque público de Londres, que parece haber captado el asesinato de un hombre. En *La ventana indiscreta*

(Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954), Jeffries, obligado a permanecer inmovilizado por un accidente, escruta el mundo que le rodea a través de su cámara fotográfica hasta descubrir el asesinato de una mujer en el patio trasero de su casa. En *Memento* (Christopher Nolan, 2000), Leonard Shelby, afectado por una amnesia de origen traumático, utiliza una cámara Polaroid para construir los recuerdos de la memoria a corto plazo, para así poder indagar en el origen de la muerte de su esposa, brutalmente violada y asesinada. En *Amélie* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulin, Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 2001), la protagonista confecciona un álbum con series de fotografías de fotomatón desechadas que recoge de las máquinas de estaciones de tren, y utiliza una cámara Kodak Instamatic para enviar fotografías a sus padres de sus viajes por el mundo. De este modo, podemos recordar numerosas películas en la his-

fascinantes del siglo XX, filme construido a base de fotografías o imágenes fijas. Un relato hipnótico y cautivador que puede ayudarnos a explorar la compleja relación entre la fotografía y el cine.

### De nuevo, Bazin, Benjamin, Sontag y la ontología de la imagen fotográfica

Comencemos por el principio. En un breve, pero sustancioso texto de 1945, André Bazin, el crítico, historiador y teórico del cine, reflexionaba sobre la naturaleza de la fotografía en relación con la pintura y el cine. Básicamente, el estudioso señalaba que «la fotografía ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza» y, a diferencia de la pintura, «la fotografía y el cine son inven-



Fotograma 01. Imagen del muelle (*La jetée*) de Orly

## En efecto, la fotografía y el cine (especialmente fotoquímicos) poseen una base común: la capacidad para registrar el mundo de manera automática, sin la intervención (aparente) de la mano del hombre

toria del cine en las que la fotografía aparece como un elemento fundamental de la trama narrativa.

En las siguientes páginas, nos proponemos reflexionar sobre la relación entre la fotografía y el cine, pero no tanto sobre la presencia de la fotografía como artefacto material en los filmes, recurrente y casi obsesiva en la dilatada historia del cine, sino sobre la relación entre el medio fotográfico y el cinematográfico, desde un punto de vista expresivo y narrativo, vital y experiencial. Para ello, prestaremos especial atención a la peculiar película de ciencia-ficción *El muelle* (*La jetée*, 1962) de Chris Marker, sin duda uno de los directores más

ciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo» (BAZIN, 1990: 26). De este modo, Bazin establece una suerte de homología entre la fotografía y el cine, frente a las artes plásticas tradicionales. En efecto, la fotografía y el cine (especialmente fotoquímicos) poseen una base común: la capacidad para registrar el mundo de manera automática, sin la intervención (aparente) de la mano del hombre. La película fotográfica o cinematográfica registra, de forma mecánica, la huella de la luz, que pasa así a fijarse en un soporte estable, por tanto, la interdependencia de ambas formas de expresión es indiscutible (incluso

hoy en día, con la imagen digital). Años antes, en un ensayo fundamental, Walter Benjamin también responsabilizaba a la fotografía como el medio que, en la nueva era de la reproductibilidad técnica, surgida con la invención de la fotografía allá por 1839, provocó la pérdida del *aura* de la obra de arte, el fin de su carácter singular e irrepetible (BENJAMIN, 1973). Así pues, en la sociedad de masas, la reproductibilidad técnica ha producido una subversión del propio concepto de arte, en la medida en que ya no es posible reconocer la singularidad de los artefactos artísticos, al cuestionarse su valor de culto en detrimento de su valor de exhibición. La fotografía precipitó así un cambio en la concepción del arte, transformado ahora en mercancía, hasta el punto de que resulta muy difícil reconocer en ella su *valor estrictamente artístico* (MARZAL, 2007).

Más allá de constituir un hito en la historia de las artes visuales, la fotografía se presentó, desde el principio, como *index*, como *evidencia* de lo que *ha acontecido*, es decir, la fotografía ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniformiza la significación de todos los acontecimientos. De este modo, la fotografía es una pseudopresencia y un signo de ausencia, «constituye la presencia vicaria de los parientes dispersos» (SONTAG, 1981: 19). En definitiva, la fotografía es una forma de expresión que ha terminado transformando nuestra forma de ver el mundo. Así pues, para Sontag



Fotogramas 02-03. Los domingos las familias llevan a sus niños a ver despegar aviones

Fotograma 04. La imagen del rostro de una mujer queda grabada en la memoria del niño

Fotograma 05. La mujer presencia la muerte de un hombre en Orly

«coleccionar fotografías es coleccionar el mundo»<sup>1</sup>, esto es, la fotografía tiene que ver con una actitud del hombre contemporáneo que intenta plegar el mundo a su propia medida, con lo que se consigue cosificarlo en el acto mismo de fotografiar: «Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente» (SONTAG, 1981: 24). En este punto, cabría añadir que el cine constituyó una suerte de nuevo *tour de force*, viniendo a culminar el proyecto realista burgués que la fotografía había iniciado cincuenta y cinco años antes, al restituir además el movimiento, y así ofrecer una reproducción más fiel del mundo (aunque esta restitución sea absolutamente *ilusionista*).

En este contexto, cabe preguntarnos cómo se puede construir un relato tan fascinante y eficiente, desde un punto de vista narrativo, como *El muelle* de Chris Marker, *únicamente* (en apariencia) con fotografías, que parecen fotogramas capturados de una película rodada. Sin duda estamos ante un filme muy sobresaliente, y extraño, recordado principalmente por haber servido como fuente de inspiración argumental a *12 monos* (12 Monkeys, Terry Gilliam, 1995), filme que solo conserva de su fuente de inspiración lo más epidérmico. No fue éste el único filme de Marker en el que había utilizado fotografías para construir la banda-imagen del filme: otros casos destacables son *Si tuviera cuatro dromedarios* (Si j'avais quatre dromadaires, 1966) o *El recuerdo de un porvenir* (Le souvenir d'un avenir, 2003).

### El singular caso del cine de Chris Marker

La obra de Chris Marker (seudónimo de Christian François Bouche-Ville-neuve), cineasta complejo e inclasificable, se suele vincular principalmente al género documental. Con una formación en filosofía, Marker comenzó su carrera como cineasta con *Olympia 52*

(1952) y *Las estatuas también mueren* (Les statues meurent aussi, 1958) con Alain Resnais, filme de denuncia del colonialismo occidental en el continente africano, que fue censurado como sucedería con otros filmes documentales (*¡Cuba, sí!* [1961]; *Noche y niebla* [Nuit et brouillard, 1955], con Resnais, etc.).

Sus filmes documentales presentan un tratamiento muy subjetivo y personal de los temas que aborda. A modo de pequeña muestra, podemos apuntar algunos argumentos: *El bonito mayo* (Le joli mai, 1962), filme próximo al cine directo que se desarrolla en el contexto del fin de la guerra de Argelia; *El misterio Kumiko* (Le mystère Koumiko, 1965), película documental sobre las Olimpiadas de Tokyo de 1964, que sigue las reflexiones y pensamientos de Kumiko Muraoka, amiga de los ayudantes de dirección del filme; *Domingo en Pekín* (Dimanche à Pekin, 1956), película que relata un viaje a China en el que el realizador muestra la relación entre la cultura tradicional y la lucha contra el capitalismo; *Carta desde Siberia* (Lettre de Sibérie, 1957), filme en el que Marker ilustra epistolariamente un viaje a la Siberia del pasado y del presente; *¡Cuba, sí!*, acercamiento a la revolución cubana que relata los profundos cambios sociales y políticos en un momento de fuerte acoso de la comunidad internacional —filme censurado en Francia durante dos años—; *Si tuviera cuatro dromedarios*, película donde un fotógrafo y dos amigos charlan, a partir de un álbum de fotografías tomadas en diferentes rincones del mundo, sobre la fotografía, el progreso humano, las diferencias culturales, etc.; *El sexto rostro del Pentágono* (La sixième face du Pentagone, 1967), película que sigue la manifestación contra la política de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam; *La embajada* (L'ambassade, 1974), película que evoca y reflexiona sobre el reciente golpe de estado en Chile a través de las discusiones de un grupo de hombres y mujeres, temática de carácter político que retoma en *La spirale*, 1975; *El fondo del aire es rojo*

(Le fond de l'air est rouge, 1977), filme documental que ofrece una reflexión sobre distintos conflictos como Vietnam, Mayo del 68, Praga, Chile, etc., que son puestos en relación dialéctica; etc. Resulta imposible sintetizar la extensa obra documental (docuficcional) de Marker, pero esta rápida enumeración de filmes y argumentos nos puede dar una idea general de la riqueza y variedad de sus trabajos.

A partir de los años ochenta, Chris Marker empieza a utilizar también el vídeo como soporte de trabajo, produciendo obras que se pueden enmarcar en el campo del videoarte, las videoinstalaciones y el CD-ROM. Entre los principales trabajos que dirige, destaca *Sin sol* (Sans soleil, 1982), en la que una mujer lee unas cartas de un amigo operador de cámara de cine que viaja por todo el mundo, confrontando imágenes de Japón y de África, de países tan pobres como Guinea Bissau y Cabo Verde. A modo de *collage* audiovisual, la voz en *off* de la mujer compone un relato a partir de los recuerdos del amigo cineasta con lo que se construye una suerte de memoria ficticia. En *Nivel 5* (Level 5, 1996), Marker cuenta la historia de Laura, una mujer que desea seguir la tarea de terminar un videojuego inacabado por su amante fallecido sobre la batalla de Okinawa, terrible episodio de la Segunda Guerra Mundial que ha sido olvidado por la memoria colectiva. *El recuerdo de un porvenir* es la tercera película de Chris Marker rodada íntegramente con fotografías de Denise Bellon, a través de las cuales Marker rastrea el futuro que vendrá, la Segunda Guerra Mundial y los conflictos coloniales de la posguerra. Por otra parte, destaca su producción de obras multimedia, como *Zapping Zone: Proposals For An Imaginary Television* (1990-97), una videoinstalación en la que combina fotografías, fragmentos de sus filmes, imágenes de algunos de sus trabajos para televisión, programas informáticos, etc., como una suerte de metáfora sobre el *zapping* como forma de consumo de imágenes del espectador contempo-

ráneo. Finalmente, *Immemory* (1997) presenta una instalación multimedia interactiva, expuesta originalmente en el Centro Georges Pompidou de París, compuesta de fotografías, secuencias de películas del propio realizador, descartes de películas, vídeos, etc., en CD-ROM, como fragmentos de una memoria heterogénea que cada espectador tiene la posibilidad de construir, a su propia medida.

Como nos recuerda Santos Zunzunegui (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2005: 165-166), André Bazin señalaba, en 1958, que «Chris Marker aporta en sus filmes una noción absolutamente nueva del montaje que denominaré horizontal, por oposición al montaje tradicional que se manifiesta a lo largo de la película en la relación de plano a plano. Aquí, la imagen no remite a lo que la precede o sigue, sino lateralmente en cierto sentido a lo que se dice». De este modo, la escritura audiovisual de Marker, ya desde sus primeros filmes documentales (pertenecientes al paradigma del discurso lineal, frente a la hipertextualidad de sus trabajos videográficos e hipermedia) se puede rastrear una voluntad por construir un pensamiento basado en la *lateralidad*, que busca continuamente, en el choque dialéctico entre la palabra y la imagen, *golpear* la inteligencia del espectador y despertar sus emociones, en definitiva, provocar una reflexión, antes que nada, sobre la propia naturaleza de la escritura cinematográfica. Por ello, nos parece muy pertinente la relación que Santos Zunzunegui dibuja entre la obra de Marker y la de dos grandes cineastas de la melancolía como Orson Welles y Jean-Luc Godard. En efecto, como sucede con Chris Marker, también la filmografía de Welles puede concebirse como una combinación y síntesis del cine con otras artes como el teatro, la radio o la música. Y como ocurre con Godard, Marker no parece «dispuesto a contemplar la irrupción de las nuevas tecnologías en el campo cinematográ-

Fotogramas 06-10. El estallido de la Tercera Guerra Mundial provoca la destrucción de París





11



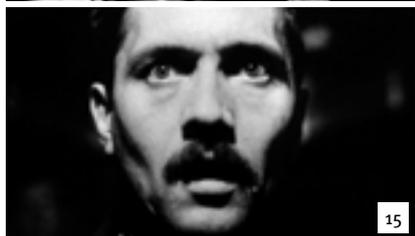
12



13



14



15

Fotogramas 11-13. Los científicos desarrollan un sistema para viajar en el tiempo

Fotograma 14-15. Los viajes en el tiempo provocaban la decepción o la locura en los viajeros

fico sin enfrentarse con ellas» (ZUNZUNEGUI: 168). Como afirma Zunzunegui, si en Godard esta confrontación con las nuevas tecnologías supone una *tumba para el ojo*, esto es, empleando el vídeo como un instrumento funerario que permite construir su *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Marker abraza las nuevas tecnologías de la imagen, sin rastro alguno de melancolía, ya que éstas le permiten trabajar con más eficiencia como *bricoleur multimedia*, práctica que siempre siguió desde sus inicios en el mundo del cine. En cierto modo, la capacidad poética de su escritura se apoya en gran medida en esa suerte de *bricolaje* audiovisual, resultado del reflexivo cruce de las más variadas fuentes culturales en las que bebe: la fotografía, la pintura, el vídeo, el cómic, la poesía, el pensamiento filosófico, la literatura, la música, etc. Así pues, el cine de Marker trasciende la tradicional distinción entre documental y ficción, efectos retóricos de creación de sentido que se entremezclan absolutamente en la obra cinematográfica del realizador.

Sirvan estas apresuradas líneas para introducir al lector en la compleja obra del singular realizador Chris Marker, sin cuya contextualización parece difícil comprender el filme que nos ocupa. El lector se puede hacer una idea muy aproximada sobre la heterogénea obra de Chris Marker en *Bamchade Pourvali* (1983), *Margarita Ledo* (2005) y, en especial, en el muy completo estudio colectivo, editado por Ortega y Weinrichter (2006), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*.

### La arquitectura borgiana de *El muelle*

*El muelle* es considerada como la única película puramente de ficción de Marker [fotograma 01]. El filme, de veintisiete minutos de duración, cuenta la historia de un hombre marcado por la experiencia de haber presenciado, cuando niño, la muerte de un hombre en el muelle del aeropuerto de Orly. Una poderosa y cautivadora voz en *off* (en realidad, una voz *over*) nos relata la terrible historia del protagonista quien, ya adulto, y después de la Tercera Guerra Mundial, es elegido por unos científicos para viajar en el tiempo y conseguir recursos energéticos para la supervivencia de la humanidad, condenada a vivir en el subsuelo, ya que la vida en el exterior es imposible por la radioactividad. Para realizar estos viajes en el tiempo, los científicos eligen individuos con capacidad para recordar imágenes poderosas. El protagonista del filme viaja al pasado donde se encuentra con una mujer de la que se enamora, que recordaba de su experiencia en el muelle de Orly en la niñez. En uno de los viajes, conoce a los humanos del futuro, que le facilitan una fuente de energía que resolverá los problemas de la humanidad tras la devastadora guerra. De vuelta al presente, los científicos le apartan del proyecto. En un determinado momento, ayudado por los hombres del futuro que también viajaban en el tiempo, el protagonista vuelve al pasado, para reencontrarse con su amada. Allí, en el muelle de Orly, el protagonista recibe el disparo de un hombre que le ha seguido en el



36



37



38

tiempo, haciendo posible que él mismo, de niño, pudiera presenciar su propia muerte.

Estamos ante un relato de claras reminiscencias borgianas, donde destaca la utilización de una escritura sencilla, menuda, en la que parece dominar el principio de economía, lo estrictamente esencial. La poderosa voz en *off*, que casi resulta hipnótica, carece de todo aquello que pudiera ser adorno o afectación. Como ocurre con la escritura de Borges, en *El muelle* el relato del narra-

*Tercera Guerra Mundial*». A ello le siguen la imagen de un campanario y del muelle, y el sonido de la megafonía del aeropuerto de Orly, adonde los padres habían llevado al protagonista, de niño, como era costumbre hacer los domingos en aquellos años. Queda grabada en su memoria la imagen del rostro de una mujer, perturbada por el asesinato de un hombre, cuya muerte crea un momento de confusión en el muelle [fotogramas 02-05]. «*Nada distingue los recuerdos de los momentos corrien-*

serie de peripecias que articulan una historia laberíntica [Fotogramas 11-15], el narrador nos conduce al desenlace de la historia, trazando un círculo que nos devuelve al principio del filme: «*Una vez en el muelle de Orly..., en ese caluroso domingo de preguerra..., en el que ahora podía permanecer, pensó con un poco de vértigo que el niño que había sido..., también debía estar allí, mirando los aviones. Pero primero buscó el rostro de una mujer..., en el fondo del muelle. Corrió hacia ella. Y cuando reconoció*

## La capacidad poética de su escritura se apoya en gran medida en esa suerte de *bricolaje* audiovisual, resultado del reflexivo cruce de las más variadas fuentes culturales en las que bebe: la fotografía, la pintura, el vídeo, el cómic, la poesía, el pensamiento filosófico, la literatura, la música, etc.

dor prescinde de cualquier información ajena a lo fundamental: se podría afirmar que lo esencial se ilumina al no estar enturbiado por ninguna otra cosa. Escuchamos el sonido de los motores de los aviones mientras vemos la imagen del muelle de Orly, y comienza la música de Trevor Duncan, basada en unos cantos litúrgicos rusos del sábado santo, solemne y misteriosa. La voz en *off* comienza el hipnótico relato: «*Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia. La escena que le perturbó por su violencia, y cuyo significado comprendería años más tarde, ocurrió en el muelle de Orly algunos años antes del comienzo de la*

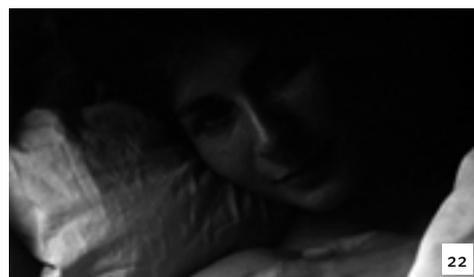
*tes, no se descubren hasta más tarde, por sus cicatrices. Sobre ese rostro que tenía que ser la única imagen de paz para atravesar tiempos de guerra..., se preguntaba si lo había visto realmente o si había creado un momento de ternura para sobrellevar el momento de locura que vendría después..., el súbito ruido, el gesto de la mujer..., la caída de un cuerpo..., y el griterío de la gente en el muelle, turbada por el miedo*». En apenas tres minutos, el narrador ha sido capaz de exponer el nudo principal del relato, y de despertar en el espectador entre curiosidad y fascinación por la historia contada. [Fotogramas 06-10] Como buen relato borgiano, tras una

*al hombre que le había seguido desde las galerías..., entendió que no se podía huir del Tiempo..., y que ese instante que le habían concedido de niño..., y que tanto le había obsesionado..., era el de su propia muerte*». La voz del narrador es acompañada por una serie de fotografías fijas que acentúan el suspense, entre las que destaca la poderosa imagen de la mujer mientras contempla la muerte del protagonista [Fotogramas 36-41].

Otro rasgo característico de la escritura de Borges es perfectamente reconocible en *El muelle*: la naturaleza intertextual de todo texto artístico, cómo toda obra es siempre resultado de una

Fotogramas 36-41. El protagonista regresa al muelle (*La jetée*) de Orly





reescritura que entronca con una tradición de textos preexistentes, con los que dialoga. De este modo, en *El muelle* no es difícil escuchar los ecos de la voz hipnótica del narrador de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), de las poéticas imágenes de los cuerpos desnudos, bañados por la lluvia radioactiva, de los protagonistas de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), pero, sobre todo, de *Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), cuyas referencias son claramente explícitas. En efecto, Marker siempre ha confesado su fascinación por el filme de Hitchcock, y por ello, resulta casi inevitable establecer una relación entre la mujer amada/amante del protagonista de *El muelle* y Madeleine, la protagonista de *Vértigo*, objeto de deseo que provoca la fascinación de Scottie.

### Fotografía y poeticidad en *El muelle* de Chris Marker

Las referencias a *Vértigo* son bastante evidentes en *El muelle* en muchos más sentidos. Ambos filmes son una meditación sobre el tiempo, el amor y la memoria, ingredientes esenciales de la melancolía. *El muelle* (el muelle, lugar que marca el punto de partida y de llegada del viaje del protagonista), sigue, desde un punto de vista narrativo, una estructura circular (incluso el cabello ondulado de la mujer nos recuerda el de Madeleine, nombre de reminiscencias proustianas, y que cabe relacionar con la cinta de Moebius de los créditos de Saul Bass en el filme de Hitchcock), conectando el pasado y el futuro (el presente para el protagonista) [fotograma 16]. También la referencia al bosque de secuoyas, de la conocida secuencia de

*Vértigo*, está presente en *El muelle*: en uno de sus primeros encuentros en el viaje en el tiempo, el protagonista pasea con la mujer en el parque, y la sección de un tronco de secuoya le sirve para señalarle que procede del futuro [fotograma 21]. Asimismo, el protagonista de *El muelle*, como Scottie, está obsesionado con la imagen de una mujer. Precisamente, el rostro de la mujer, obsesión fetichista del protagonista (como Madeleine para Scottie), da lugar al único plano con movimiento en la película —un plano de siete segundos, ubicado en el minuto 18:46—, en el que la mujer permanece acostada en la cama, abre los ojos y mira directamente al protagonista (a la cámara, es decir, también a nosotros) [fotograma 22]. Cabe recordar que en la trama de Marker, los científicos descubren que los viajes en el tiempo solo funcionan con personas que tienen capacidad para *rememorar fuertes imágenes*, de ahí la trascendencia de la memoria como uno de los motivos principales de la película.

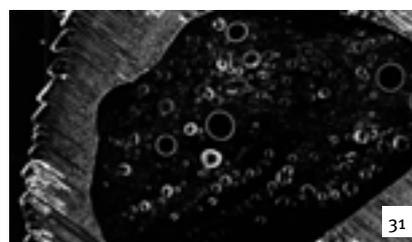
Precisamente, éste es uno de los aspectos centrales que conectan *El muelle* con nuestra reflexión sobre la fotografía como forma de expresión. Decíamos que el filme es también, o sobre todo, una reflexión sobre la naturaleza de la imagen fotográfica. A propósito de la fotografía, Roland Barthes señalaba que «lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y

Fotograma 16. El peinado de la mujer recuerda el de Madeleine en *Vértigo*

Fotograma 21. Se detienen delante de un tronco de secuoya, donde señala que viene del futuro

Fotograma 22. Imagen del único plano con movimiento de la mujer mirando directamente a cámara

Fotogramas 31-35. El protagonista consigue viajar al futuro



elemental, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la Tuché, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable» (BARTHES, 1980: 31). Así pues, para Barthes, la fotografía produce una experiencia de desorden, de incomodidad, que provoca en quien la contempla una fuerte contradicción entre nuestra propia subjetividad y lo que parece referir mecánicamente (el referente real). En el relato de *El muelle* nos hallamos ante una continuidad de fotos fijas, suturadas por la pregnante voz del narrador, que resultan absolutamente perturbadoras, punzantes y cautivadoras. Nos hallamos, pues, ante una colección de imágenes que cabría situar en el territorio del *punctum* barthesiano. Frente al *studium*, el *punctum* ha de relacionarse con la experiencia que supone contemplar fotografías íntimas, una fascinación que a menudo no

puede explicarse con palabras: se trata de una suerte de *arrebato* (como el que sufre el protagonista del filme de Iván Zulueta, *Arrebato*, 1980) que solo puede ser experimentado. No en vano se puede afirmar que *El muelle*, en tanto que álbum de fotografías de una historia fascinante, permite comprender el acto de *ver fotografías*, como una experiencia muy cercana a la muerte: «En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres; y aún así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión

perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente...» (BARTHES, 1980: 139). De este modo, la fotografía afirma la conclusión de un tiempo ya pasado, la imposibilidad de volver atrás, de poder recuperar el referente perdido. Es en ese desgarramiento vital donde cabe inscribir el *punctum* barthesiano, pero también la propuesta estética de *El muelle* de Chris Marker.

Vemos, pues, que la ambigüedad ontológica de la imagen fotográfica es una clave fundamental para comprender la extraordinaria potencia metafórica y poética de *El muelle*. En efecto, la indeterminación o entropía de significaciones se muestra en el filme de múltiples modos: se omiten los nombres de los personajes protagonistas (la ausencia de nombres todavía facilita más la proyección del espectador con la historia), no se ofrece ningún tipo de explicación mínimamente razonada sobre cómo se realizan los viajes en el tiempo o información alguna sobre la tecnología que los hace posibles [Fotogramas 31-35], y los viajes del protagonista al pasado y sus apariciones no parecen provocar ni una sombra de extrañeza, temor o sobresalto en la mujer.

Pero lo que resulta asimismo muy llamativo es que numerosas imágenes —fotogramas o fotografías— son planos cortos de personas (las piernas del niño sobre la barandilla del muelle de Orly [Fotograma 3], la mujer en primer plano, plano medio o plano americano; la niña situada en primer término cuando el protagonista regresa, adulto, al muelle de Orly [Fotograma 36]; etc.), detalles de objetos (esculturas inertes, la barca en el lago, el gato que mira a la cámara —un animal por el que Marker siente debilidad—, los animales disecados («eternos») del museo de historia natural que visita la pareja, metáfora de la muerte) [Fotogramas 23-30] o planos generales de espacios y lugares (las imágenes de París en ruinas, tras la devastadora guerra, el cementerio, una habitación en la que se encuentran los amantes, las imágenes de la red de gale-

Fotogramas 23-30. La pareja visita un museo de animales *eternos*





Fotogramas 17-20. El fundido encadenado contribuye a hacer más denso y poético el relato

rías donde viven los supervivientes de la guerra), que resultan simplemente intrigantes. Numerosos planos son ligados mediante fundidos encadenados [Fotogramas 17-20], mediante un *montaje lateral*, como diría Bazin, lo que permite construir imágenes de gran densidad significativa (BENSMAÏA, 1988), que tejen una banda-imagen más densa, opaca y compleja a lo que estamos acostumbrados.

Las elipsis, los vacíos entre los planos (fotos-fijas) y los silencios, en definitiva, la indeterminación narrativa de *El muelle* (ODIN, 1981: 147-171) permite componer un relato de claros tintes oníricos, pura entropía que imprime misterio al filme, y que nos hace pensar en la posibilidad de que todo ha sido soñado o imaginado por el protagonista (o por nosotros, sus espectadores). Esa indeterminación a la que hemos aludido es la manifestación de la *poeticidad* en su expresión más clara y explícita: tanto más importante es, en cine, lo que ni se muestra ni se narra (la elipsis, el fuera de campo [GÓMEZ TARÍN, 2006]), que lo que se hace explícito. Sin duda alguna, *El muelle* es un filme que penetra profundamente bajo nuestra epidermis, y que nos invita a hacer nuestras las imágenes y las palabras que evocan todos sus sonidos y fotografías. De este modo, *El muelle* constituye una lúcida reflexión sobre el tiempo, el espacio, la representación y la psique humana (CHAMARETTE, 2008), pero, sobre todo, es una magistral reflexión sobre la propia naturaleza del cine. En este sentido, la obra de Marker y, especialmente *El muelle*, puede contemplarse en la actualidad como un antídoto eficaz contra la banalización de las imágenes que nos rodea. ■

## Notas

\*El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

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

1 Sontag parecería coincidir con el lúcido análisis, en clave literaria, que efectúa Italo Calvino en el breve relato *La aventura de un fotógrafo* recogido en *Los amores difíciles* (Barcelona: Tusquets, 1989), donde se narra la historia de un aficionado a la fotografía que acaba siendo fagocitado por su obsesión por la fotografía. El protagonista termina perdiendo el sentido de la realidad, concluyendo su vida completamente aislado del mundo en su búsqueda de la plenitud fotográfica, que para él consiste en fotografiar fotografías.

Javier Marzal Felici (Valencia, 1963) es licenciado en Comunicación Audiovisual, Filología Hispánica y Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de València, y máster en Comunicación y Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, director del Departamento de Ciencias de la Comunicación y subdirector del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación (LABCOM) de la Universitat Jaume I.

**Bibliografía**

- AMENGUAL, Barthélemy (1997). Documents. En *Positif*, nº 453. París: marzo 1997.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- BAZIN, André (1990). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp
- BENJAMIN, Walter (1973). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- BENSMAÏA, Réda (1988). Du fotogramme au pictogramme: à propos de *La jetée* de Chris Marker (Quelques propositions pour une analytique future des fondus enchaînés et des fondus au noir dans le film de fiction). *Iris. Revue de théorie de l'image et du son*, 8, 8-31.
- CHAMARETTE, Jenny (2008). A Short Film About Time: Dynamism and Stillness in Chris Marker's *La jetée*. En LINDLEY, Elisabeth y McMAHON, Laura (eds.), *Rhythms. Essays in French Literature, Thoughts and Culture*. Oxford: Peter Lang AG.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (IVAC).
- LEDO, Margarita (2005). Lirismo y melancolía: Chris Marker. En *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARZAL FELICI, Javier (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- ODIN, Roger (1981): Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de *La jetée* de Chris Marker). En CHATEAU, Dominique, GARDIES, André y JOST, François (eds.), *Cinemas de la modernité: film théories. Colloque de Cerisy*. París: Editions Klincksieck.
- ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas.
- POURVALI, Bamchade (2003). *Chris Marker*. París: Cahiers du Cinéma.
- SONSAG, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- TURIM, Maureen (1989). *Flashbacks in Film. Memory & History*. New York & London: Routledge.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2006). El coleccionista y el explorador: A propósito de *Immemory*. En ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas.

# EL HILO DE ARIADNA: EN LAS PLAYAS QUE SON AGNÈS VARDA\*

*Las playas de Agnès* (Les plages d'Agnès), película autobiográfica de Agnès Varda estrenada en 2008, se inicia con la artista caminando hacia atrás en una playa de Bélgica, escenario central de su infancia; y se cierra con Agnès sentada en su jardín de la calle Daguerre de París. Una pantalla descansa en su regazo y, sobre ésta, una imagen de sí misma rodeada por ochenta coloridas escobas que sus amigos le han enviado para conmemorar su ochenta cumpleaños. Mientras nos fijamos en la foto de su regazo, ésta toma vida y comienza a alejarse en el espacio detrás del marco. Así, en el final no es Agnès quien marcha hacia atrás, sino su fotografía, tal y como reflexiona la artista: «*todo sucedió ayer y ya pertenece al pasado. La sensación se combina con una imagen, que se conserva. Mientras estoy viva, recuerdo*». Vistas conjuntamente, estas dos escenas condensan la relación

entre la imagen estática y la imagen en movimiento en la bella película de Varda: el cuerpo animado, en dos o tres dimensiones, continúa en movimiento mientras puede, pero, en última instancia, será la imagen fija la que permanezca con nosotros.

Varda ya señaló en 1984, en respuesta a la pregunta sobre la relación entre la fotografía y el cine en *Photogenies*, nº 5, lo siguiente: «la fotografía no deja de enseñarme cómo hacer cine. Y el cine me recuerda en todo momento que filma sin motivo el movimiento, porque toda imagen se vuelve recuerdo y porque todo recuerdo se congela y se fija. En toda fotografía, hay la suspensión de un movimiento que finalmente es un rechazo del movimiento. El movimiento se da de forma indirecta. En la película, existe la voluntad de captar la vida en movimiento y de rechazar lo inmóvil. Pero la imagen fija está in-

directamente en la película, como la amenaza de un fallo del motor, como la muerte que acecha». Esta imagen estática, que tiene el poder de erigirse en sí misma como recuerdo y encerrar en su forma una verdad icónica, es como un fantasma que continuamente amenaza la movilidad del cine. Y es que en algunos casos, nos dice Varda, una fotografía puede llegar a condensar en una sola imagen todo el mensaje del film, como sintió la cineasta cuando contempló un fotograma de la película de Louis Delluc *La mujer de ninguna parte* (*Le femme de nulle part*, 1922), donde aparecía la imagen de una mujer sola acompañada de su larga sombra en mitad de un camino rural. El efecto de esta foto fue tan poderoso que Varda nunca sintió la necesidad de ver el resto de la película. De una manera similar, las personas con quienes se encuentra en las calles de París en su documental *Daguerre Beach* evocan fotografías específicas, sentimientos y personajes de *Daguerrotipos* (*Daguerrotypes*, 1976), pero nunca el

relato completo. Cabe señalar que Agnès es cineasta, pero empezó como fotógrafa, por lo que entiende tanto los puntos fuertes como las limitaciones de los medios con que trabaja; la manera en que ambos se combinan y se complementan. «Para mí», escribió Varda en el

### **En algunos casos, nos dice Varda, una fotografía puede llegar a condensar en una sola imagen todo el mensaje del film**

número de *Photogenies* al que antes nos referíamos, «cine y fotografía van de la mano en mi cabeza, como un hermano y una hermana enemigos... después del incesto». Ese caminar hacia atrás en la playa, o en otro escenario importante de la biografía de la artista, es un tropo que

se repite de forma regular a lo largo de todo el film, significando la regresión de Varda a su propio pasado. A pesar de que el relato comienza con su infancia y finaliza con la fiesta de su ochenta cumpleaños, su trayectoria no se cuenta de forma lineal, en tanto que se recrean los procesos erráticos de la memoria y la imaginación. De esta manera, el trabajo de Varda va saltando entre el pasado y el presente, transcripciones y recreaciones, documentales y sueños, vida y arte. Sin embargo, todos estos diferentes estados no se representan en relaciones fijas, sino como realidades equivalentes que frecuentemente se contaminan y se comunican entre sí. Así, mientras que la película puede decirse que es un autorretrato autobiográfico, sus revelaciones frecuentemente son, a la vez, interrupciones. Durante la primera escena en la playa belga, Varda anuncia que le gustaría que la filmasen a través de espejos empañados o, incluso mejor, con su bufanda ocultando su rostro mientras esta ondea en el viento. En una

Agnès en la playa, sentada en su silla de directora. Agnès Varda/Cine-Tamaris



breve secuencia que vemos a mitad del film, Jane Birkin dice risueña: «incluso cuando lo volcamos todo hacia fuera, no revelamos demasiado», mientras vacía el contenido de su bolso sobre la acera. Parece obvio, pues, que Varda concibe sus obras de arte —filmes, fotos, imágenes e instalaciones visuales, incluso fotografías familiares— como el contenido de su chistera mágica, su *marche au puces* personal. De esta manera, la artista permite que sean estas preciadas posesiones, recopiladas a lo largo de una vida de experiencias, las que hablen por ella, las que la representen, del mismo modo que Guillermo el Gato habla por Chris Marker en varias escenas.

Dicho de otro modo: estamos ante una biografía que contemplamos a través de un cristal, de forma velada; hecho que el espectador comprende ya desde el mismo momento en que Agnès anuncia, mientras sus jóvenes ayudantes colocan espejos en la playa, que ella misma interpretará el papel de una mujer anciana que cuenta su vida. Estos espejos están intencionadamente colocados de manera que, casi todo el tiempo, nos devolverán no el reflejo de la gente, sino el del Mar del Norte y del cielo. Como ocurre en los *Slide Works* de Robert Smithson, los espejos dislocan el paisaje para luego devolvérselo a aquellos que pasan frente a sus etéreas superficies, ya sean jóvenes técnicos de

cine, trapevistas, niños recreando descoloridas fotografías familiares o modernos surfistas de camino a las olas. El vidrio ilumina de diversas maneras el variado elenco de personajes de Agnès, aquellos que le han dado vida. La madera de los espejos, por ejemplo, le recuerda a Varda a sus padres, a sus hermanos y a la casa donde pasó su niñez; pensamientos que provocan que la escena vaya navegando por antiguas fotos de familia, para luego virar bruscamente hacia un reciente e hilarante encuentro con el hombre que vivió en la casa de Bruselas que la cineasta y su familia habitaron antes de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, el pasado y el presente se yuxtaponen de forma aparentemente arbitraria, si bien el fluir de la memoria se construye como una manta de retales, donde frecuentemente los periodos de tiempo se diferencian unos de otros por el color que en ellos se emplea: las viejas fotografías y primeros filmes aparecen en blanco y negro, mientras que para las escenas actuales o recreaciones se utiliza el Technicolor. Hay, pues, una clara linealidad en el relato, aunque los saltos cronológicos hacia adelante se insertan en diversas capas y de forma compleja, en tanto que este movimiento temporal se compone de reminiscencias, fantasías, imágenes recurrentes y sueños. «*Los recuerdos*», afirma Varda en un momento dado, «*son como un enjambre de moscas flotando en el aire*». Este efecto de enjambre se traslada a la estructura de la película que, como señala la autora varias veces, se articula como un puzzle de imágenes cuyos diversos fragmentos necesitan recomponerse en torno a un centro.

Ese centro será, por supuesto, la evolución paralela de la vida y arte de Varda, y la continua interacción de ambos a través del tiempo. De este modo, dentro del contexto de la película las fronteras entre la vida personal y profesional se desdibujan: el arte brota de la vida para insertarse de nuevo en ella. Por ello, el patio de la calle Daguerre se mostrará en el film como un escenario y toneladas de arena invadirán las ca-

Arriba: Agnès rodeada de escobas. Abajo: Agnès con un gato. Agnès Varda/Cine-Tamaris



lles reales para crear una playa urbana que une la casa de la autora con sus espacios de trabajo en París. Las escenas reales que sucedieron durante la infancia de la artista se recrean mucho más tarde dentro de la narración cinematográfica; los sueños de juventud (Varda quería unirse al circo y sentarse en la tripa de la ballena de Jonás) se reconstruyen en sus últimos años mediante la filmación. Reflexionando sobre su primer trabajo como reparadora de fotografías dañadas, observa la cineasta en el deterioro de estas la belleza del mohoso techo de su hogar, que ha ocupado un lugar destacado en varias de sus películas. Asimismo, cuando Varda recuerda la fotografía de una patata tomada en los primeros años de su carrera, su mente se inunda no solo de escenas de recolectores de patatas pertenecientes a *Los espigadores y la espigadora* (Les glaneurs et la glaneuse, Agnès Varda, 2000), sino también con la imagen de su reciente instalación (y actuación como patata parlante) en la Bienal de Venecia. De alguna manera, Varda parece estar diciéndonos que los sueños son el relleno de la vida, y las imágenes recurren y se reproducen a sí mismas a lo largo del tiempo, de manera que sus contextos cambiantes nos devuelven el reflejo no solo de la trayectoria personal, sino también los trastornos de la realidad histórica. Así, la independencia de Argelia, la Guerra de Vietnam, el derecho al aborto, las Panteras Negras o Irak entran aquí en juego, tanto en la vida como en el arte, puesto que son partícipes del viaje de Varda al igual que lo son los paisajes marítimos que marcaron su camino.

La artista explica de forma concisa, ya al principio del film, por qué estos paisajes de mar significan tanto para ella: «Si abriésemos a la gente encontraríamos paisajes. Si me abrieran a mí, encontraríamos playas». Esta conexión simbiótica entre las personas y los espacios es una constante en la obra de Varda, cuyos personajes están siempre profundamente enraizados en los paisajes en que se mueven. Dada la importancia que las localizaciones poseen para ella, no nos

debe resultar sorprendente que los espacios se utilicen en sus relatos como mecanismos estructurales: Cleo deambula por las calles reales de París de cinco a siete de la madrugada; *Sin techo ni ley* (Sans toit ni loi, 1985) se articula a partir de trece vistas panorámicas de carreteras por las que Mona viaja al recorrer el país en autoestop. La trayectoria de Varda a lo largo del tiempo se ha desplegado en playas de Bélgica, Francia, Los Ángeles, Córcega o Cuba; estampas marítimas que son escenarios de rodaje recurrentes en su autobiografía, marcando a su vez los diferentes capítulos de la misma, en tanto que a medida que su vida avanza, las playas cambian. La familia se muda de Bruselas a Sete,

y luego Varda se convertirá en estudiante en París, en la École du Louvre. Esta retrospectiva en el tiempo es recreada por la octogenaria Agnès, quien conduce un pequeño barco desde Sete hasta París. En la travesía, la artista pasa junto a una joven muchacha que lee en los bancos del Sena, quien representa a la Varda estudiante; dos manifestaciones temporales de la misma persona que se cruzan —literalmente— como barcos en la noche. A estas dos *Agneses* se les unirá pronto una tercera: la joven actriz France Dougnac, que en el *Nausícaa* (*Nausicaa*, 1970) de Varda (uno de sus primeros filmes) interpreta a una joven estudiante de Arte que, mientras lee en los bancos del Sena, es atracada

Agnès con espejos en la playa. Agnès Varda/Cine-Tamaris





Izquierda: Playa de Daguerre. Derecha: Agnès junto a artistas de circo. Agnès Varda/Cine-Tamaris

y engañada por el joven *beatnik* Gérard Depardieu.

Esta simultaneidad, el eterno retorno y recurrencia del tiempo, es tal vez el motivo central del trabajo autobiográfico de Varda, el hilo que une las playas que *son* Agnès. Como el cuerpo y el alma, o la película y la fotografía, estos paisajes de mar oscilan entre la temporalidad y la eternidad dentro del contexto del film. En una entrevista con su joven amigo Bastide, incluida en *Daguerre Beach*, Varda reflexiona sobre el significado metafórico de la arena en su obra. «La arena», dice la autora, «es un reloj. La arena es el tiempo, la arena es la playa, la arena es el mar», recita. Así, en su continuo cambio, esta sustancia que fluye encarna la temporalidad del cine, con sus dinámicos giros y dis-

locaciones, su fluidez de movimiento y de significado. Bastide, estudiante de cine que ha trabajado como archivero para Varda y su difunto marido, Jacques Demy, señala entonces que lo que le hace apreciar la obra de Varda es su componente mitológico, en tanto que existe un *hilo de Ariadna* que enlaza todas sus creaciones. Varda, como admiradora del arte y la literatura clásicas, muestra su acuerdo con el joven, y apunta al hecho de que, para ella, el mar es *La Odisea*, el escenario construido para Ulises, personaje que ha tenido un papel protagonista tanto en sus fotografías como en sus películas.

En esta ocasión, el cine siguió a la fotografía, puesto que su cortometraje *Ulysse* (1986) —cuya temática gira en torno a lo intratable de la memoria y

nuestra capacidad de volver a ver nuestro pasado— brotó de su obsesión por una fotografía *directorial* en blanco y negro que ella misma había tomado años antes. Así, en esta obra narrativa, la historia se articula a partir de la imagen estática de un hombre desnudo y un niño que posan en la playa. Se insertan aquí recuerdos, entrevistas y conversaciones con viejos amigos que intentan adscribir la imagen a un espacio y un tiempo concretos mediante la reconstrucción de su contexto. Sin embargo, en última instancia, esta búsqueda *barthesiana* se descubrirá harto complicada, puesto que las personas involucradas en la captación de la imagen no siempre la recuerdan. Estando la memoria embalsamada en esa forma, la misteriosa fotografía se libera del verdadero acontecimiento que recoge. Aislada e inmóvil, la imagen trasciende la historia para convertirse en un ilimitado campo de sueños; como el mar, posee dos caras —solo una de ellas incrustada en el tiempo—. «*El tiempo ha pasado*», nos dice Varda en el film mientras navega a lo largo de París y de su vida, «*excepto en las playas, que son ajenas a él*».

En la dualidad entre el tiempo y la intemporalidad resuena la obsesión de Varda por la mortalidad y la inmortalidad; preocupación materializada en el desfile de fotografías de aquellos que abandonaron ya este mundo. Agnès ha pasado su vida fotografiando y filmando a sus queridos amigos y compañeros, y ahora, todavía viva y activa a

Agnès en un barco con la Torre Eiffel al fondo. Agnès Varda/Cine-Tamaris



sus ochenta años, conserva un archivo repleto de imágenes fantasmales; su *oeuvre*, en cierto modo, se ha convertido en su altar sagrado. En una escena de la película, al mostrar orgullosa una exposición reciente en una hermosa capilla de Aviñón de fotografías en blanco y negro sobre personajes teatrales, la artista rompe a llorar, apresada entre el orgullo que le producen sus logros artísticos y el horror desprendido de esas imágenes estáticas, espectros de muertes inminentes («una catástrofe que ya ha ocurrido», diría Roland Barthes en *La cámara lucida*). De este modo, la artista ve el pasado y el presente superpuestos. Sin embargo, la inutilidad de intentar reconstruir visualmente a sus queridos amigos la abruma, ya que esos amigos fueron antes entes vivos, actores en movimiento en el escenario de la vida de quienes ahora ya solo queda una estática huella fotográfica que convive silenciosamente en ese mismo espacio.

La muerte más sentida será, por supuesto, la de su amado marido Jacques Demy, cuya presencia y genio creador impregnan todo el film. En cierto sentido, esta autobiografía imita la estructura de un álbum de fotos familiar, dando un lugar destacado a aquellos familiares y amigos que en su día tejieron las ricas fibras emocionales de una vida bien vivida. Asimismo, también la familia más cercana de Varda —sus dos hijos adultos y sus nietos— ha jugado desde siempre un papel fundamental tanto en su arte como en su vida, pues actúan para ella como un anclaje. Son ellos «*la esencia de su felicidad*», «*una pacífica isla*» que sirve como refugio en el inabarcable e impredecible mar de la vida. Por eso, ellos siempre la acompañan, bailando en la playa dentro de su imaginación. Y también los *ve* cuando está en su casa de París, incluso mientras *ve* la cara de Demy dibujada en los árboles que se ven desde su ventana. Así, las playas que *son* Agnès son paisajes de la mente, lugar donde el pasado y el presente, lo cercano y lo lejano conviven vistos a través de la magia de la cámara. En el transcurso del film, Varda

explica esta magia de forma sencilla: «*La luz que (ha llegado) de cualquier parte y que es retenida por las imágenes más o menos oscuras o coloreadas*». Al contrario que los muertos, esos rayos de sol nos acompañan todavía y, como recuerdos, permanecen junto a nosotros incluso cuando las huellas físicas de aquellas vidas que apreciamos desaparecen de nuestra vista.

Hacia el final de *Las playas...* Agnès nos da un paseo por su reciente exposición en la Fundación Cartier de París. Ilusionada por el hecho de haber pasado repentinamente de anciana cineasta a joven artista plástica, Varda nos cuenta la historia de una choza de cristal, cubierta con coloridos carretes de film, brillando bajo la luz de la galería. Según nos dice, la película original fue un fracaso, pero una vez recopilados y transformados, los carretes conforman una instalación espléndida, donde los actores de la pantalla devienen en un montaje en cascada de arte mural. Sentada en la cabaña, Varda explica: «*cuando estoy allí, tengo la impresión de que vivo en el cine, de que es mi casa, me parece que siempre he vivido allí*». A sus ochenta años, mientras merodea por la galería, moviéndose feliz entre sus obras de arte vanguardistas, cuesta trabajo no darse cuenta de que de nuevo Varda empieza su andadura hacia adelante, adentrándose en el futuro.

## Notas

\* El presente texto, titulado originalmente *Ariadne's Thread: On the Beaches that are Agnès Varda*, ha sido traducido al castellano por Dolores García Almudever. Las fotografías que lo ilustran son cortesía de Agnès Varda, Cine-Tamaris. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* agradece a Annita Benoliel y Fanny Lautissier su colaboración con vistas a la edición final de este artículo.

Shelley Rice (Nueva York, 1950), crítica e historiadora de la fotografía y el arte multimedia, es profesora de Historia del arte y Estudios fotográficos en la New York University (NYU), Nueva York, Estados Unidos. Sus artículos han aparecido en diversas publicaciones, como *Art Journal*, *Artforum*, *Art in America*, *The Village Voice*, *French Studies* o *Études Photographiques*. Entre sus libros cabe destacar *Parisian Views* (The MIT Press, 1997); *Inverted Odysseys: Claude Chaun, Maya Deren, Cindy Sherman* (The MIT Press, 1999); y *The Book of 101 Books. The Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (Roth Horowitz, LLC: 2001). En 2010, Rice fue nombrada Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia por el Ministro de Cultura de dicho país.

La familia bailando en la playa. Agnès Varda/Cine-Tamaris



# DIÁ LO GO



Agnès Varda (Bélgica, 1928) es una de las grandes cineastas de la historia del cine. Conocida como *la abuela de la Nouvelle Vague*, en realidad perteneció a la *Rive Gauche* junto a Chris Marker, Alain Resnais y Marguerite Duras. Tras estudiar Historia del Arte, comenzó como fotógrafa oficial del Théâtre National Populaire de París, pero pronto empezó a hacer películas. Desde *Cleo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, 1962), con su moderno deambular sin rumbo, Varda no ha dejado de experimentar y situarse a la vanguardia ideológica y estética del cine. Ya en *Daguerréotypes* (1975) dio el salto de la ficción al ensayo, poniendo su interés por la fotografía en primer término al retratar la vida cotidiana de los comerciantes de su entorno. En sus propias palabras «el inmovilismo de ese mini-barrio tomó la forma de fotografías filmadas. Ellos mismos se convierten, al posar hacia el final del film, en retratos fijados en el tiempo, pero algu-

Montaje de textos y entrevistas realizado por Christa Blümlinger (Universidad Vincennes-Saint-Denis) y revisado por la cineasta Agnès Varda en 2009\*

# Agnès Varda. De la fotografía al cine y viceversa

nos cabellos se mueven, se esboza un gesto, ¡respiran! Son daguerrotipos vibrantes» (VARDA, 1994: 143-144). Doble juego entre imagen fija e imagen en movimiento, que también está presente en *Una canta, la otra no* (Une chante, l'autre pas, 1976), película de referencia para el movimiento feminista. Tampoco ha dudado en ponerse a sí misma, y a su entorno, en primer plano. La maravillosa *Las playas de Agnès* (Les plages d'Agnès, 2008) completa esta otra vertiente de su obra.

Después de sugerirla como interlocutora de la sección *Diálogo*, en *L'Atalante* no lográbamos pensar en nadie más adecuado para hablar de las relaciones entre fotografía y cine. Dado que actualmente la cineas-

ta no concede entrevistas sobre este tema puesto que considera que su filmografía habla por sí misma, en 2009 la publicación alemana *Viva Photofilm* editó un montaje en el que Christa Blümlinger recogía textos ya existentes y los combinaba, bajo supervisión de la propia cineasta, con imágenes. El resultado se tituló *Filmfotomontage*. A continuación, lo presentamos publicado por primera vez en castellano. Desde *L'Atalante* decidimos que, en esta ocasión, sean las reflexiones y experiencias de Agnès Varda las que dialoguen con las imágenes.

**Paula de Felipe Martínez**

## I. LOS INICIOS: PINTURA-FOTO-CINE

Había terminado mi primer año en la Escuela del Louvre, porque amaba de corazón la pintura, sobre todo la antigua, y también, dando un gran salto, la contemporánea. [...] Los pintores del siglo XIX nunca me han gustado, aunque visité exposiciones de Delacroix, de Courbet... Pese a mis tres años en la Escuela del Louvre, como oyente y no muy brillante en los exámenes, no sentía ningunas ganas de clasificar fichas en un museo de provincias; me dije que lo de ser fotógrafa no estaba nada mal, porque se manejaban cosas, aparatos y objetivos, se podía aprender a trabajar en el laboratorio, vamos, que se trataba de un oficio de artesano manual con la posibilidad de echar un vistazo a las cosas. Al principio, con una cierta modestia, hice mi aprendizaje con dos fotógrafos mayores (que luego murie-

ron), especialistas en la obra de pintores y escultores. Yo les acompañaba a casa de los artistas y al museo Rodin. Un verdadero aprendizaje, como era necesario hacerlo, era a tiempo completo, y los cursos de tarde en la Escuela de Vaugirard para aprobar lo que aún era obligatorio para ejercer, el C.A.P. (Certificado de Aptitud Profesional). [...] Por un cúmulo de circunstancias, como había sido alumna en Sète y una de mis vecinas, Andrée, se había casado con Jean Vilar, debuté cuando [Jean Vilar] creó el festival de Aviñón [...]. Tuve que ayudar en unas cuantas tareas para que me diesen cama y comida durante el festival. [...] Las fotos del primer festival eran atroces, totalmente borrosas, es increíble. No conseguí buenas fotos porque hubiese hecho falta hacerles posar un poco, no había bastante luz sobre el escenario. De año en año, hice todos los archivos fotográficos de estos festivales de Aviñón, y cuando se creó el T.N.P. (Teatro Nacional Popular) en París en 1951,

Agnès Varda: *Ulysse* (1982)



[...] seguí haciendo fotografías y progresé. Fue una experiencia que me fascinó muchísimo, porque el trabajo que hacíamos allí, la voluntad de Vilar de ir contra todas las modas, contra todo lo que se hacía entonces, su idea de que el teatro podía ser popular, asequible y de gran calidad, [...] todas estas cosas que ahora parecen evidentes eran extraordinarias en 1951. [...]

Trabajé para el T.N.P. y para Vilar durante casi diez años. [...] Era muy joven, era en verdad muy joven y es genial que se le dé una responsabilidad así a una chiquilla. Lo hacía todo, las fotos del escenario, las fotos de repetición, las fotos que ilustraban los libritos, los retratos de los actores para el *hall*, las fotos para la prensa, los reportajes y también un montón de archivos que Vilar me pedía, además de los entresijos del escenario, las construcciones, los decorados

desnudos, es decir, eran unos archivos de verdad, no como los de los fotógrafos de prensa que venían un día para sacar solo las fotografías importantes. Y pasé verdaderos quebraderos de cabeza en cada espectáculo: que las fotos de *Príncipe de Hamburgo* tuviesen un aire romántico, que las fotos de *Madre Coraje* estuviesen distanciadas, para *Arturo Ui*, unas fotos tipo película de gánsteres, cosas así. [...]

Todo se desarrolló de este modo. Después, las revistas que habían publicado las fotos del T.N.P. que les habían gustado me contrataron; entonces me enviaron de viaje y por fin me convertí en una verdadera reportera gráfica. [...]

Las cosas suceden de manera misteriosa. Pasé a los retratos, que vienen a ser un poco inmóviles, cuando lo



que pretendía era aproximarme a la vida, al misterio del movimiento detenido. Nunca tuve vocación de cineasta, pero en esta vida hay una puesta en escena salvaje, una colocación brusca en el sitio. Fotografías a cinco personas en un lugar, o incluso lo que vemos desde la ventana de aquí, con el fondo de nieve; de un golpe de ojo las formas y las líneas se inscriben a la perfección. Quiero decir, justo antes, están un poco apelmazadas, encorsetadas, un momento después, la colocación de los elementos es formidable. [...] Me conmueven los movimientos que suceden y que alcanzan un momento de belleza para después deshacerse. Hay una fragilidad en las imágenes de la vida y una emoción que no puede detenerse, salvo, en ocasiones, mediante una foto, pero que el cine puede reinventar.

Tuve la necesidad de hacer una película, creo, porque me dije: «Sería muy bello encontrar una forma que sea al mismo tiempo la fotografía, el sonido y su distancia, su separación». [...] Yo vivía muy alejada de la llamada vida parisiense e intelectual, apenas leía los periódicos; no sabía muy bien quién era quién y quién hacía qué. Me encontraba mucho más cerca de los artesanos, los escultores, los pintores, gente que, por lo general, se mantienen al margen de la actualidad.

Cuando preparé mi primera película en 1954, la escribí a mi manera, una especie de película en bruto, aunque había hecho fotos en el pequeño barrio de pescadores, *La Pointe Courte*, cuyo nombre iba a servir de título a la película. Fotografíé cada plano, cada lugar, y había hecho los dibujos del resto de planos. Era una película completamente cortada, algo que nunca he vuelto a hacer, plano por plano, imagen por imagen, en qué momento se detiene el diálogo, si el diálogo continúa en otra imagen. [...] No sabía nada, ni siquiera había visto una cámara. Terminé de escribir la película y la puse en mi cajón, supongo que como si fuera un poema de juventud, algo que nunca pensaba publicar. [...] Fue por suerte que conocí a Carlos Vilardebo, quien me dijo: «Después de todo, ¿por qué no hacemos una película?».

[Extractos de una emisión radiofónica registrada por France-Culture, emitida el 27 de marzo de 1978, *Nuits magnétiques*, N° Phonothèque INA: 78C1050N3074; texto revisado en 2009.]

## II. A PROPÓSITO DE ALGUNAS PELÍCULAS DE FOTOGRAFÍAS Y DE UN DIAPORAMA

### **Hola a los cubanos** **Socialismo y chachachá**

En las Navidades del 61, invitada por los cubanos, me fui con una Rolleiflex, una Leica y el proyecto de hacer fotos y montarlas en película al volver.

No tenía ninguna de las mejoras actuales, del tipo del motor automático que abre el obturador y dispara ráfagas de película como una metralleta. Un pequeño pie cojo era mi único soporte y la Leica tenía que rearmarla dos veces, es decir, que pasaban algunos segundos entre cada disparo. Entonces, en lugar de reconstruir un movimiento continuo filmando imágenes muy próximas en el tiempo, no pudimos sino construir una continuidad a tumbos que le da a la película el ritmo del chachachá, del bolero, del danzón y del guaguancó.

De vuelta a París con unas tres mil fotos, preparé la filmación calculando con sumo cuidado la duración de la música escogida, luego vino el *banc-titre* (es decir, la filmación con una cámara suspendida en vertical sobre las fotografías), imagen por imagen según el número de imágenes por rodar de cada fotografía, o detalle, o movimiento.

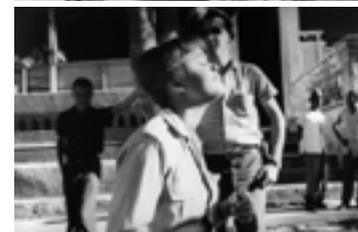
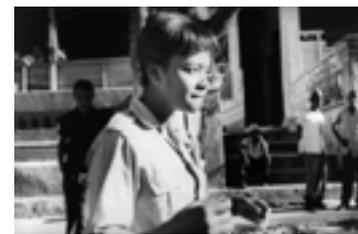
A propósito de Cuba, Chris Marker había rodado *Cuba sí* (1961) un año antes de llegar yo. Me beneficié de algunos de sus contactos así como de mi facilidad para comunicarme en español con los cubanos de carácter meridional, tan distinto del socialismo del Este. Beni Moré es mejor bailarín que cualquiera de los que hay en los Coros de la Armada Roja. [...] El retrato que hice de Fidel me parece alegórico a más no poder: un militar de ojos dulces, sin armas y con alas de piedra.

[Extracto de *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, p. 133, revisado por Agnès Varda en 2009.]

### **Ulysse**

#### **La fotografía, la película**

Mientras preparaba el espectáculo de Arles, me di cuenta de que una de mis fotografías llevaba veinte años en el taller, sobre la puerta de un armario empotrado. Estaba claro que era muy importante pero me preguntaba por qué. Y esta pregunta se convirtió en el tema de un cortometraje.



Agnès Varda: *Salut les cubains* (1963)



Agnès Varda: *Ulysse* (1982)

El niño pequeño, llamado Ulysse, que se sienta en el centro de la imagen, le dio su nombre al título de la película. Nombre mítico, por otra parte. [...]

De descubrimientos a frustraciones, gracias a este cortometraje aprendí más sobre mí misma que a través de muchas conversaciones.

Se lo dediqué a Bienvenida, una mujer magnífica a la que conocí en 1950 o 1951. Ella, su marido y su Ulysse de dos o tres años habían cruzado a pie la frontera con España, eran refugiados políticos. Compartíamos el patio en la Rue Daguerre. Bienvenida, que me ayudaba en todo, aprendió poco a poco a trabajar en un laboratorio de fotos. Ampliaba y revelaba las fotos mientras cantaba con voz potente canciones de su Alicante natal, como si estuviera cogiendo olivas. Su generosidad, su humor exquisito y su franqueza al hablar me encantaban. Por ejemplo, nunca llamaba a la puerta antes de entrar, y decía: «Una republicana no tiene que pedir permiso para entrar».

[Extracto de *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, pp. 135-136.]

### El diaporama en el teatro antiguo

Decidida a no hacer otra cosa que cine después de *Cleo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962), dejé el trabajo de fotógrafa. Veinte años después, Antoine Cordesse y Lucien Clergue me pidieron que preparase una velada

para el Teatro Antiguo de Arles, un diaporama comentado y mezclado. Necesité volver a sumergirme en mis fotografías antiguas, incluso descubrí imágenes por revelar. Realicé el montaje y la mezcla con los asombrosos técnicos del Centro Pompidou, instalando un sistema de tambores que contenían las diapositivas. También un sistema de sincronización para activar el cambio de diapositivas e intercalar los extractos de películas (secuencias en las que la fotografía había jugado un papel importante).

[Extracto de *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, p. 134.]

### Un minuto para una imagen

Realizado por Agnès Varda y presentado por el Centre National de la Photographie, se trata de una serie de minifilms sobre las imágenes y el imaginario. Cada tarde, en FR3.

La fotografía en la televisión, y en el cine, a menudo es algo rápido, rápido, acción e ilustración, eficacia y movimiento, y nos hartamos a veces hasta la ebriedad y el encandilamiento por esas oleadas de imágenes que ilustran y que demuestran.

Hablamos de *fotografías*, imágenes fijas que se convierten, más allá de la representación de su objeto, en los signos y símbolos de nuestro mundo mental... ¡Atención!... No se trata de reflexiones críticas o históricas sobre la fotografía; lo que nos interesa es que *cada imagen en sí*, hecha por una persona, sea vista por otra que la *lea* y propuesta a otros miles de espectadores, *amateurs* o curiosos.

Una sola fotografía cada vez, en blanco y negro o en color, contemporánea o antigua, retrato, grupo, imagen de reportaje, de moda de actualidad... (hecha por fotógrafos célebres o no, incluso anónimas).

Una cada día, bastante tarde para que se introduzca en la cabeza en una hora próxima a la del sueño. De ochenta y nueve a noventa segundos (es decir, un paréntesis para soñar). Es una buena duración para mirar una fotografía, pero que nadie se atreva a decir que se le da la vuelta a una imagen en ochenta segundos.

Nada de música acompañando a la imagen, eso embotona la mirada.

Un comentario, pero no durante los diez primeros ni los diez últimos segundos de la emisión (nada de nada, algo curioso en la televisión, una imagen que mirar en silencio, hasta dos veces durante diez segundos). Las voces tienen procedencias diversas: fotófilos, transeúntes, *amateurs*, vecinos, amigos, otros fotógrafos, celebridades, niños...

Nada de estrellatos: cada fotografía tendrá su posibilidad, no será identificada hasta que termine la emisión.

*Un minuto para una imagen* es una serie de minifilms sobre las imágenes y el imaginario, es una variación sobre la mirada y las miradas y es una ocasión para mostrar foto-

grafías sobre las que vale la pena detenerse. (También es, por supuesto, un homenaje al talento de los fotógrafos.)

Como ex-fotógrafa y cineasta fascinada por los efectos de la palabra sobre la imagen y de la imagen sobre la palabra, pensé en proponer *cada fotografía como un sitio donde soñar*; me pareció que un poco de silencio y una voz que comunicase sus impresiones personales estimularían el imaginario de todos y cada uno. Cuando digo soñar, me refiero tanto a las emociones como al horror, la fascinación, la simpatía, la admiración, el placer, la nostalgia, la complicidad en el humor, en resumen un soñar activo, *el pequeño cine dentro de la cabeza de cada uno*. Le propuse esta serie:

—a Garance que ya había producido mi cortometraje *Ulysse* (veinte minutos sobre una fotografía que hice en 1954);

—al Centre National de la Photographie cuya vocación es difundir *la fotografía* para un público lo más amplio y diverso posible;

—a FR3 que ya programa un mini-concierto todas las tardes.

Por lo visto, hay un millón de personas en antena a esta hora: ¿por qué no proponerles que solo miren antes de apagar y que hagan un pequeño viaje en fotografía? ¡Bienvenidos, soñadores despiertos! Que se hagan hueco el imaginario, la obsesión, las imágenes fuertes, los juegos de espejos y las miradas<sup>1</sup>.

[Publicado en *Photogénies*, nº1, abril de 1983, sin paginar.]

### III. TRES RESPUESTAS A TRES PREGUNTAS SOBRE FOTOGRAFÍA Y CINE

#### **En su opinión, ¿cuál es la película, cuales son las películas donde la fotografía (la actividad fotográfica) está mejor representada?**

*Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) me gustó mucho. Antonioni mostraba los excesos ridículos del fotógrafo de moda a la moda y al mismo tiempo, al profesional serio obsesionado por su actividad.

La fotografía, por razones escénicas, se convertía en una *superficie de misterio*. La imagen fotográfica ocultaba secretos, se defendía contra la mirada.

Adoro las fotografías que resisten, por eso me gustó filmar la de *Ulysse*, que después de 22 minutos de miradas y preguntas aún sigue siendo un *lugar para soñar* a explorar. La imagen recula a medida que el ojo se acerca. Por

## **Como ex-fotógrafa y cineasta fascinada por los efectos de la palabra sobre la imagen y de la imagen sobre la palabra, pensé en proponer *cada fotografía como un sitio donde soñar***

esa razón me gustan las películas en las que la imagen fotográfica es uno de los elementos y la verdadera materia de la emoción.

Por ejemplo, en *Olstyn, Pologne* (1981), un cortometraje de Vincent Tamisier, o en *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, 1974), de Wim Wenders. O incluso de manera cómica como en *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado* (*Pane e cioccolata*, Franco Brusati, 1972) donde el pobre Manfredi es llevado a la comisaría de policía porque aparece en el fondo de una Polaroid de amateur dominical... y se ve —la fotografía es la prueba— ¡que ha osado mear en un árbol suizo!

Y después están las películas hechas con fotografías, a las que pertenece la admirable *El muelle* (*La Jetée*, 1962), de Chris Marker, quien se atreve, en medio de todas las imágenes fijas, a rodar, en movimiento, el rostro de una mujer que abre los ojos.

#### **¿La fotografía le ha enseñado algo sobre el cine? ¿O el cine sobre la fotografía?**

La fotografía nunca ha dejado de enseñarme cómo hacer cine. Y el cine me recuerda en todo momento que para nada se rueda el movimiento, ya que toda imagen se vuelve recuerdo y todo recuerdo se petrifica y se fija.

En toda fotografía existe la suspensión de un movimiento que finalmente es un rechazo del movimiento. El movimiento está implícito. En toda película existe la voluntad de capturar la vida en movimiento y de rechazar la vida inmóvil.

Pero la imagen fija está implícita en una película, como la amenaza de una avería del motor, como la muerte que acecha.

#### **Fotografía y cine: ¿primos hermanos o hermanos enemigos?**

El cine y la fotografía se remiten el uno a la otra —están implícitos— en sus efectos específicos. Para mí, el cine y la fotografía van parejos en mi cabeza, como un hermano y una hermana enemigos... después del incesto.

[Publicado en *Photogénies*, nº 5, abril de 1984, sin paginar.]

*LAS PLAYAS DE AGNÈS* (LES PLAGES D'AGNÈS, AGNÈS VARDA, 2008)

---

**A propósito de *La Pointe Courte* (Agnes Varda, 1955) y del paso de la fotografía al cine**

Para el montaje, Alain Resnais se unió a la ronda de voluntarios en cooperativa. Veo su rostro clásico, y no se pueden apreciar en sus rasgos la pasión y la curiosidad que siente por el arte, la cultura y todas las complejidades surrealistas.

Él mismo se ocupó de filmar un plano que faltaba. Sí, rodamos en mi patio un *raccord* de una calle de *La Pointe Courte*. [...]

Durante el montaje en 1955... un hombre llamaba por teléfono a menudo a Resnais: Chris Marker.

Cuando vino, lo único que vimos de él eran su cazadora de cuero, sus botas, los guantes y las gafas.

Es de una discreción tal que se hace representar por un gato llamado *Guillaume-en-Egypte*. Es autor de unas películas estupendas y de unos comentarios que no les van a la zaga. Es con él con quien me gusta hacer cosas, es mi amigo y mi interventor. Pero cambié su voz.

**¿Por qué diste el salto de la fotografía a la cinematografía?**

Verás, recuerdo que tenía necesidad de las palabras. Creía que si se ponían por una parte las imágenes y por otra las palabras, eso sería el cine. Por supuesto, luego aprendí que se trataba de otra cosa.

**¿Eras cinéfila?**

No, para nada. Hasta los veinticinco años, no había visto más que nueve o diez películas, tal vez.

No tengo una formación en cine, no he sido una espectadora asidua; lo imaginé y entonces, me lancé a hacerlo.

[...]

**A propósito de *La cabane de l'échec*, instalación realizada para la exposición personal *L'île et Elle* en la Fundación Cartier (2006)**

Esta cabaña tiene una historia.

Agnès Varda: *La Pointe courte* (1955)





Agnès Varda: *Ma Cabane de l'échec* (2006)

Había una vez dos actores, guapos y espléndidos, que habían actuado en una película que resultó un fracaso. Como una espigadora hacendosa, recuperé las copias abandonadas de esta película y desenrollamos las bobinas. Los dos actores guapos y espléndidos se reencontraron en las paredes y en los muros, atravesados por la luz.

¿Qué es el cine? Luz que llega de alguna parte y que es retenida por imágenes más o menos oscuras o coloridas.

Cuando estoy allí, tengo la impresión de que vivo en el cine, que es mi casa, me parece que siempre lo ha sido.

[Extracto del comentario y del diálogo de la película *Las playas de Agnès*.]

Christa Blümlinger es profesora de estudios cinematográficos en la Universidad Vincennes-Saint-Denis (Paris 8) y profesora invitada en la Free University de Berlín. Ha desarrollado numerosas actividades críticas y curatorias en Viena, Berlín y París. Entre sus publicaciones destaca la edición de escritos de Harun Farocki (en francés) y de Serge Daney (en alemán) y libros sobre películas de ensayo y teoría del cine. Su publicación más reciente en alemán es: *Kino aus Zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (Berlín: Vorwerk 8, 2009), y en francés, *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, co-editado con Sylvie Lindeperg, Michèle Lagny et alii (París, Presses Sorbonne Nouvelle, «Théorème 14», 2011). También ha publicado numerosos artículos en inglés sobre el arte multimedia, películas de ensayo y películas de vanguardia.

## Notas

\* Montaje de textos de Agnès Varda, establecido por Christa Blümlinger [Filmfotomontage, Textfragmente, ausgewählt von Christa Blümlinger]. En HAMOS, Gusztáv; PRATSCHKE, Katja; TODE, Thomas (eds.) (2010), *Viva Fotofilm, bewegt/unbewegt* (pp. 81-97). Marburg: Schüren. *L'Atalante* agradece a la autora de la selección de los fragmentos y a los editores del libro citado, así como a Agnès Varda, la cesión de este texto —que ve la luz por vez primera en castellano, según la versión de Luis Guillermo de Felipe—, así como de las imágenes que lo acompañan.

1 Cada serie de quince emisiones se confía a una personalidad distinta y constituye su *álbum imaginario*. Entre estas personalidades figuran, al lado de Agnès Varda, Robert Doisneau, Christian Caujolle, Henri Cartier-Bresson, Samia Souma, entre otros.

## Bibliografía

- AQUIN, Stéphane (ed.) (2004). Agnès Varda. En *Global Village: The 1960s*. Ghent: Snoeck Publishers.
- BASTIDE, Bernard (1995). *Les Cent et une nuits, chronique d'un tournage*. París: Pierre Bordas et fils.
- BLÜMLINGER, Christa (2010). Les cartes postales chez Agnès Varda. En GUIDO, Laurent y LUGON, Olivier (eds.), *Fixe/animé, croisements de la photographie et du cinéma au XX<sup>e</sup> siècle* (pp. 311-326). Lausanne: L'Age d'Homme.
- CORTELLAZZO, Sara; MARANGI, Michele (1990). *Agnès Varda*. Torino: Edizioni di Torino.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1996). *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- FRIEZE Foundation, Londres (2009). *A Talk: Agnès Varda*. En <[http://www.friezefoundation.org/talks/detail/a\\_talk\\_agnes\\_vara/](http://www.friezefoundation.org/talks/detail/a_talk_agnes_vara/)> [Fecha de consulta: 01/03/2011]
- HAMOS, Gusztáv; PRATSCHKE, Katja; TODE, Thomas (eds.) (2010). *Viva Fotofilm, bewegt/unbewegt*. Marburg: Schüren.
- HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.) (2002). *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institu Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- KOENIG QUART, Barbara (1989). *Women Directors. The Emergence of a New Cinema*. Santa Bárbara: Praeger.
- LAMBERT, M.; TIMPLEDON, Miriam T.; MARSEKEN, Susan F. (2010). *Agnès Varda*. Beau Bassin: Betascript Publishing.
- RICE, Shelley (2011). El hilo de Ariadna: en las playas que son Agnès Varda. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 12.
- SMITH, Alison (1998). *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press.
- VARDA, Agnès (2005). *Varda par Agnès*. París: Éditions des Cahiers du Cinéma.

# (DES)ENCUENTROS

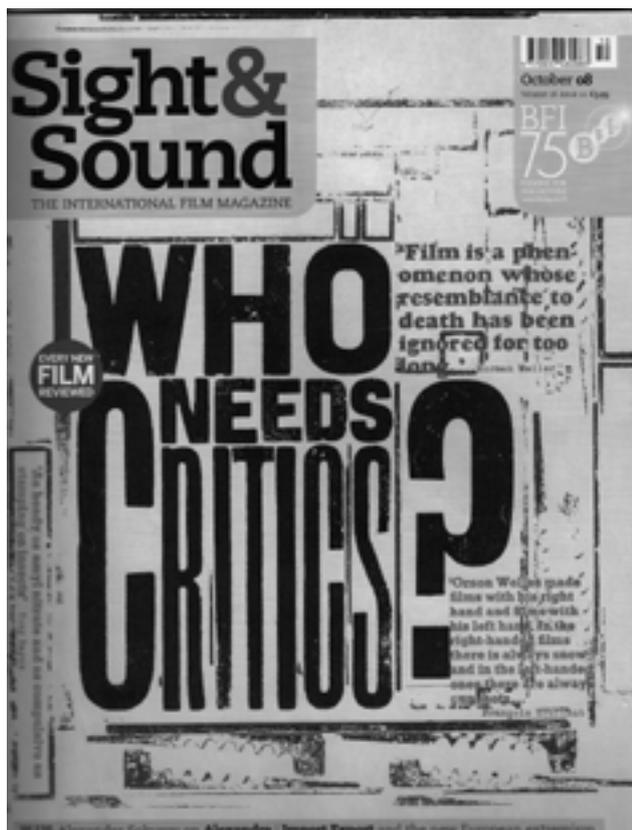
## El estado de la crítica en España

Jordi Revert

### \_introducción

«Visto desde una perspectiva amplia, sin embargo, todo lo escrito sobre cine es parte de un discurso mayor sobre la modernidad que se remonta a mediados del siglo XIX. A veces me da la impresión de que ese discurso contribuye a progresar (haciéndonos conscientes del feminismo y de temas como la raza o la clase social, por ejemplo), pero también que sigue luchando con los mismos viejos problemas bajo nuevas formas.» (NAREMORE, J 1997: 130)

Es la crítica —o debería serlo— un ejercicio en continua revisión, discutido siempre en su función y en sus fronteras con el análisis fílmico, enfrentado a nuevos retos pese a que, como arriba se apunta, viejos debates la recorren una y otra vez bajo nuevas formas. Han pasado trece años desde que el profesor James Naremore intercambiara esta reflexión en torno a la escritura sobre cine con algunos colegas y críticos en el marco del *Movie Mutations*, el libro que, bajo la coordinación de Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, dibujara un panorama internacional —tanto en el cine como en la crítica— en permanente transformación, cambiante y en el que se avistaban horizontes prometedores, grandes desafíos que afrontar. Algo más de una década después, la crítica vive uno de sus momentos más convulsos. Internet ha contribuido a la diversificación, al enriquecimiento del discurso y a la ampliación del espectro, pero también a una democratización de la opinión que, con frecuencia, conduce al caos y a la desinformación.



La cinefilia se significa como escuela de formación para los nuevos críticos, en detrimento de un ámbito académico en el que la teoría se debate entre la cercanía a la crítica periodística o la diferenciación y brecha para con ésta. La multiplicación y expansión de los festivales por todo el mundo traza un estimulante mapa en el que nuevas tendencias, cines y autores confluyen; pero ese mapa encuentra un espacio cada vez más reducido en los medios, con el resultado de una gran invisibilidad que ignora *aquello que está sucediendo*. La proliferación de gente que escribe en todo el globo sobre cine en blogs, webs, fanzines y otros formatos debería ser una buena noticia y, sin embargo, la crítica *visible*, la que debería encabezar corrientes de opinión y formar al espectador —si es que esa es una de sus funciones— permanece reticente a la regeneración, al tiempo que, en muchos casos, sigue sujeta a sinergias editoriales y empresariales que hacen harto difícil el relevo. Estas y otras muchas cuestiones plantean problemáticas ineludibles en el presente y futuro inmediato de la crítica. La crítica en España no es una excepción y no escapa a dichos planteamientos: antes al contrario, suma males endogámicos que no invitan a ser optimistas, sino más bien a hablar de resistencia o supervivencia en un contexto nada favorable. Por suerte, también podemos hablar de autocritica. En 2006, la revista *online* de cine *Miradas.net* ponía en marcha un *dossier* sobre la

crítica en el que críticos, profesores, teóricos y escritores entrevistados analizaban la cuestión. La nota dominante, entonces, fue el pesimismo y se imponía la sensación de que la batalla estaba perdida incluso antes de empezar, de que la crítica en España se hallaba «en estado de coma irreversible» (CALVO, 2006). En octubre de 2008 —el mismo mes en que la revista británica *Sight & Sound* también dedicaba su número al tema bajo el provocador título *Who needs critics? (¿Quién necesita a los críticos?)* —, la revista *Cahiers du Cinéma España* inauguraba uno de sus Itinerarios a propósito de las encrucijadas que vivía la crítica, prolongándose éste hasta 2010 y abordando puntos ineludibles a la hora de llevar a cabo un diagnóstico del estado actual del ejercicio: los límites entre crítica y análisis, la crítica de festivales, el crítico como mediador y como programador, la función del crítico y los tópicos armados en torno a su figura, la crítica creativa y la crítica en la era digital. Todos ellos, supeditados a una pregunta que abría el debate, aquella que quizá mejor engloba a las demás y que también nos sirve de inspiración en este (des)encuentro: ¿hacia dónde va la crítica de cine? Y más concretamente, ¿hacia dónde camina la crítica en nuestro país? En dos artículos recientes<sup>1</sup>, Jonathan Rosenbaum y Jean Michel-Frodon llamaban la atención sobre la proliferación de simposios, publicaciones y debates que versan en torno a *la muerte o el fin* de la crítica. Ante tan agoreros titulares, ambos respondían con un optimismo casi utópico, apuntando a las transformaciones y posibilidades de la era en la que nos adentramos, un posicionamiento alineado con el del profesor y crítico Adrian Martin en su artículo *Camino sin retorno: crítica creativa*. Ahora bien, ¿cabe esa fe en los nuevos caminos de la crítica en el contexto español?, ¿debemos hacer extensible ese aliento, o matizarlo en vista de los condicionantes y/u obstáculos específicos que encuentra el ejercicio aquí? Es esta una invitación a la autocritica y la reflexión, una toma de conciencia de un futuro que ya se está escribiendo y que, de hecho, ya se ha escrito antes. En definitiva, una nueva oportunidad —siempre necesaria— para tomarle el pulso a la crítica en España. ■

#### Notas

- <sup>1</sup> Los dos artículos a los que se hace referencia son *¿El fin de la crítica de cine?*, de Jonathan Rosenbaum, y *El amor al trabajo*, de Jean-Michel Frodon, ambos citados en la bibliografía.

# \_discusión

**1. ¿Qué percepción existe de la crítica en España por parte del público? El tópico extendido de que el crítico no es necesario, ¿gana fuerza en un contexto de crisis en el que la cultura es la primera damnificada en las publicaciones? ¿Qué parte de culpa debe de asumir la crítica en este contexto?**

.....

## **Daniel Gascó**

Depende de lo que entendamos como público. En España, como en muchos lugares, existe una opinión negativa en torno a la crítica bastante extendida, pero creo que se basa en esa inmensa mayoría que solo accede a la lectura de medios poco especializados. Medios de gran tirada, por supuesto, donde se transmiten opiniones polémicas, ruidosas, con un impacto que las hace fácilmente digeribles, pero que, por desgracia, no tienen detrás un ejercicio serio de pensamiento. Tomando solo estos ejemplos no es difícil crearse una idea equívoca de lo que es una profesión compleja y apasionante.

Dentro del sector, por supuesto, hay mucha culpa. En primer lugar, la profesión apenas existe, o es poco visible, pues se ha quedado con muy pocos espacios físicos para publicar. Es una suerte poder publicar asiduamente crítica en un medio de bastante tirada. Es un honor y una responsabilidad, que no siempre comparto con otros compañeros. Leo textos perezosos, críticas elusivas que no abordan directamente la película, que se pierden en argumentos personales, en leyes propias, en sentencias que se podrían fácilmente desmontar. Para mí, antes que nada, existe un respeto por el lector anónimo. En ese sentido, soy optimista. Imagino un lector de una cierta cultura, sensible a la capacidad evocativa que tiene el arte de la imagen, dispuesto a leer entre líneas, entender, no necesariamente compartir, mis filias y fobias.

## **Carlos Losilla**

La mayor parte del público y la industria desprecian a la crítica, hasta el punto de que la crítica mínimamente seria no influye en absoluto para la andadura o el éxito de una película. ¿Para quién escribimos, entonces? Para gente como nosotros, para espejos nuestros que necesitan ver refrendadas sus opiniones por un barniz *intelectual* de cuyo estatuto yo, por lo menos, aún no estoy muy seguro, como de tantas otras cosas. La crítica es pasión y experiencia del cine, y eso es lo que no sabemos transmitir, porque todavía estamos inmersos, nosotros los críticos, en luchas internas que no llevan a ninguna parte, aunque, eso sí, refuerzan el ego de muchos. Hay que encerrarse,

trabajar y callar, aunque eso parezca imposible. Hay que intentarlo. Solo a partir de esa catarsis personal será posible, después, transmitir la experiencia del cine. De lo contrario, solo enseñamos modas, tendencias, a veces incluso en la universidad. Como profesor, además de crítico, no me considero digno de enseñar nada a nadie, sino más bien de dialogar con él, lo cual coincide con la crítica, que también debería ser un diálogo con el espectador y con los colegas. Pero hay que seguir intentándolo, cambiar las cosas. Y ser tolerantes, ante todo.

## **Diego Salgado**

Me resulta imposible contestar este tipo de preguntas pontificando sobre generalidades que darían por hecho que soy un experto en el Público, la Crítica o la Cultura. Me remitiré a mi experiencia como individuo que, por suerte o por desgracia, antes de tener uso de razón ya había ligado el cine al devenir de su vida restante. Y como tal, no he apreciado que ni la crítica ni la cultura les hayan interesado realmente casi nunca a quienes me han rodeado... Quien escribe sobre cine puede que sea una pieza delicada, de cierta relevancia, en el engranaje de la industria cultural. Pero esa industria solo genera el 3% del Producto Interior Bruto español... y el 0,000003% del Producto Intelectual Diario del común de los mortales.

Lo que habría que revisar es si en tiempos de bonanza fue necesaria tanta cultura institucional, tanta ensayística subvencionada, tanto suplemento de tendencias, tanto ejercicio de retroalimentación sin interés por escapar a un gueto en el que se puede llegar a estar cómodo. Si la crisis se lleva todo eso por delante, será porque no había hecho germinar ningún fruto real al que aferrarse cuando ha llegado la riada. Tengo la manía de leer todo lo que llega a mis manos en relación con el cine; y puedo asegurar que, junto a escritos que han ennoblecido el ejercicio de la crítica y animado a sumarse al mismo, uno se ha tragado no pocas cosas que, en breve, serán estudiadas únicamente como restos arqueológicos de una época consagrada a las burbujas, entre ellas la cultural; y ya se sabe que las burbujas, bajo su superficie, están llenas de nada.

## 2. ¿En qué medida ha transformado internet el ejercicio de la crítica en nuestro país? ¿Gana fuerza la figura del crítico *online* frente al editorial? ¿Cómo afecta al ejercicio la llegada de la web 2.0 y los sistemas de afinidad (por ejemplo, *Filmaffinity*)?

### Daniel Gascó

Internet ofrece una alternativa enorme. Todo el mundo parece transformarse en la web, acceder a otra identidad, probar otros oficios. Encuentro webs muy interesantes, pero también personas que ejercen un tipo de crítica deleznable. En el peor de los casos, opiniones prepotentes escritas con un lenguaje de cierta y engañosa erudición. Todo el mundo puede opinar, evidentemente, es la democracia que ofrece internet. Pero, frente a este bosquejo u océano de páginas y referencias sin fin, surge el problema de siempre. Antes que opinar sobre la crítica, acceder a ella, es importante aprender a leerla. En el caso de internet, también en la prensa escrita, saber discernir lo que es crítica de lo que no lo es, cuándo nos están ofreciendo una lectura crítica de la película en cuestión y cuándo no. La crítica *online* dispone de cualquier espacio, pero a veces esto es una trampa, y el escritor sencillamente solo pierde esa capacidad de síntesis que requieren los medios escritos. *Filmaffinity* se ha convertido en un termómetro popular, pero más que dudoso, de un medio que está abierto a cualquier opinión, desde la más curtida a la más deplorable. Se ha demostrado que webs como *IMDb* tienen sus votaciones hinchadas, falseadas, por gente de las productoras.

### Carlos Losilla

Internet es un arma de doble filo. Por un lado, proporciona la oportunidad de la expresión colectiva, de la discusión y el debate. Por otro, eso se convierte en una olla de grillos. Hay buenísimas revistas *online*, que además dan al crítico una gran ventaja: lo que en la prensa escrita, o en la revista especializada, se ve marcado por la limitación de la extensión, en Internet no encuentra ningún problema, puedes escribir cuanto quieras, no existe (auto)censura en este sentido. Y, curiosamente, van más allá de la actualidad, permiten un mayor margen de reflexión. Pero también se da una gran paradoja: ese medio que parece tan popular y democrático, tan abierto al mundo, puede ser también una manera de cerrarse. Hay que superar eso también, se puede hacer. Internet sería el lugar ideal para la revista abierta, multidisciplinar, transversal que estamos esperando incluso más allá del cine, o insertando el cine en un universo cultural más amplio, para que no perdamos

la perspectiva. Pero eso es una cuestión económica, como todo. Por lo demás, se pueden decir las mismas genialidades o tonterías en papel que en una pantalla de ordenador. Si acaso, internet ha servido para salir del aislamiento y contactar con críticos de otros países, lo cual ha propiciado amistades y colaboraciones. A ver para qué las utilizamos.

### Diego Salgado

Como crítico, soy un producto de internet; jamás habría tenido una oportunidad en la prensa especializada impresa, que siempre había percibido y me habían descrito como un entorno nepotista y de seguidismo férreo a quien corta el bacalao. Hoy ocupo una posición marginal en dicho entorno; en parte, porque estoy lejos de ser Jonathan Rosenbaum y, en parte, porque el amiguismo y el vasallaje ideológico de los que hablaba son todavía mayores. A lo que habría que sumar en algún caso faltas de profesionalidad e incluso de respeto hacia el crítico que no he padecido ni en la página web más cutre del mundo. Por tanto, ¿cómo no pensar que internet y, ojo, una mayor ilustración vocacional han revolucionado el ejercicio de la crítica? Estamos oponiendo la libertad absoluta a la hora de reflexionar y escribir, un modo inédito y sin límites de disfrute cultural, una libertad que embriaga y deja en evidencia, que favorece el riesgo y también el estrellarse, a redactar X caracteres sobre una película que vete a saber quién ha tasado como digna (o indigna) de que escribas sobre ella, a poder ser en un tono ambiguo, *constructivo* para la política y las cuentas de la publicación, el redactor jefe o coordinador, los anunciantes, el nicho de lectores que alguien ha establecido debe halagarse...

Internet es el Salvaje Oeste. Muy propicio a la expresión de la ignorancia, la desfachatez y la banalidad. Pero también a la reescritura de la historia del cine, al derribo de ídolos, a la subversión de cánones y de paradigmas analíticos; el lugar donde es factible la revelación en dos comentarios consecutivos a un mismo post de una Belén Esteban y un Ludwig Wittgenstein. Basta con abrir un blog. Basta con leer *Filmaffinity* o los foros de *IMDb*, donde abundan reflexiones más perspicaces a numerosas películas que las publicadas en las revistas más prestigiosas de este país.



### 3. ¿Hasta qué punto es factible un relevo generacional? ¿Existe algún viso de rebeldía, de reacción y/o compromiso por parte de una crítica joven?

.....

#### **Daniel Gascó**

El relevo es necesario, es ley de vida. Los medios que la juventud tiene a su disposición para ejercer crítica son sensiblemente superiores y, por otra parte, es preciso cuestionar y renovar la crítica. No sé qué opináis, pero tengo la impresión de que las herramientas que utiliza la crítica han evolucionado mucho menos que el propio cine. Es decir, que el cine progresa de tal modo que, necesariamente, puede resultar angustiante para un crítico que se ha dado cuenta que no le basta toda su experiencia, todo su bagaje cultural. Uno empieza a hacer crítica cuando intenta argumentar desde esta angustia, desde esta incomodidad, y busca otra forma de entender el cine. Frente a esta situación, hay quien se cierra, y sencillamente desmonta aquello que se ve incapaz de entender. Frente a esta reacción negativa, existe una labor de iluminación, el intento de aproximar al lector aquellas obras que, para nosotros, resultaron difíciles.

#### **Carlos Losilla**

Sí, por supuesto, hay un relevo, y además de una fuerza y de una radicalidad en algunos casos inauditos. Lo que ocurre es que puede darse una situación inversa y a la vez idéntica a la del *statu quo* actual. Mientras mi generación ha tardado en abordar las complejidades del cine contemporáneo (algunos ni siquiera lo han intentado), los jóvenes tienen un serio problema con el cine clásico. En eso soy muy tradicional y, a la vez, revolucionario. Por un lado, en la universidad, por ahora, no estamos encontrando la fórmula para proporcionar otra visión del cine clásico a los más jóvenes, una visión que no sea de museo, con sus compartimentos estancos y sus dioscellos intocables. Me pasa a mí, nos pasa a todos. ¿Cómo solucionarlo? Ahí entra la pedagogía extraacadémica, las filmotecas, las televisiones, las ediciones en DVD. Por otra, algunos de los más jóvenes no se atreven a ir más allá de Hitchcock o Ford. No se puede entender a Godard sin haber visto las películas que cita en *Histoire(s) du cinéma*, por ejemplo, de la misma manera que no se puede tener otra visión de la historia del cine si no se entiende a Godard. Todo va interconectado, y es necesaria otra historia del cine para que las nuevas generaciones se interesen por Leo McCarey o Mario Monicelli. Mi temor es que exista ese relevo, pero que de nuevo nos encontremos en las mismas: por un lado, los grandes talentos que solo se dedican a la crítica rápida y que no tienen tiempo para la reflexión, para pensar en textos de mayor calado, en estructurar su pensamiento; por otro, los académicos al margen del presente, enfrascados en una historiografía cada vez más caduca. ¿Y en medio? Esa es la figura que hay que consolidar

en este país: aquel que piensa, en palabras, a través del cine y las imágenes. Y que evoluciona en medio de ese pensamiento, que no cesa de dudar y que no da nada nunca por concluido. El pensamiento sobre el cine debe estar en movimiento perpetuo.

#### **Diego Salgado**

Teóricamente, a grandes rasgos, creo que sí podría hablarse de un cierto abismo generacional entre ensayistas que van hacia los cincuenta y más allá, y los que rondan la treintena. Los intereses como críticos y como escritores me parecen diferentes. ¿Podría esto forzar un relevo? En la práctica, he sido testigo directo en 2010 de cómo un crítico sin apenas vocación, *background*, estilo ni personalidad distintiva empezaba a publicar en *Dirigido Por* y *Cahiers du Cinéma España* sencillamente por ser amigo íntimo de miembros de ambas publicaciones. ¿A eso se le puede considerar relevo generacional? De quien entra de esa manera, por la puerta grande, sin haber demostrado nada y debiéndolo todo, ¿se puede esperar rebeldía, reacción y/o compromiso, tenga veinte o sesenta años?

Creo más factible que sea en internet, y siempre que no se hayan formado camarillas de amigos tan viciadas como los contactos *profesionales* establecidos en los medios de siempre —en esta era de sociabilidad enfermiza el collegueo es la nueva fuente de corrupción—, donde resida una esperanza de rebeldía y compromiso. Y no me refiero a un relevo generacional (repito, las generaciones no vienen marcadas por la edad, sino por una voluntad mínimamente ética y estética de renovación de lo bien conocido y asimilado que se tiene o no se tiene) sino a otra vía crítica; cuya credibilidad y futuro solo dependen de que quienes escribimos sobre cine dejemos de considerar imprescindible figurar en ciertos medios a costa de lo que sea, o vivir de esto *profesionalmente* riéndose de los compañeros y degradando el sentido vocacional que siempre debería regir nuestra actividad.

#### 4. En un panorama en el que cada vez abundan más los festivales, ¿qué espacio queda para su cobertura dentro de las rutinas mediáticas? ¿Qué responsabilidad asume el crítico que sí puede cubrir los certámenes?

##### Daniel Gascó

Desgraciadamente, no mucho. Con la crisis, no siempre me cedan espacio para realizar este tipo de texto, para mí importante, pues, a pesar de que encuentro la crónica festivalera muy falible, también resulta apasionante. En principio, se trata de la posibilidad de vivir y contar lo que se exhibe en un festival. Sobrevivir a esa experiencia maratoniana y luego ser capaz de resumirlo, una labor muy ingrata que, sin embargo, ofrece la posibilidad de realizar una panorámica, valorar de forma más global la producción cinematográfica actual. La responsabilidad, entonces, sigue siendo grande. El crítico puede, además, evidenciar en su texto todos aquellos errores que encuentre en el desarrollo del festival, una labor que ayuda a mejorar las siguientes ediciones.

##### Carlos Losilla

Los festivales han desempeñado un papel importantísimo en los últimos años en este país o, por lo menos, algunos de ellos: han permitido ver el cine que nos niegan las distribuidoras. Sin embargo, hay en algunos de ellos (no en todos, afortunadamente) algo de convención comercial, de reunión de mercachifles, que me molesta profundamente. Un festival no debería ser una feria, ni una acumulación de películas. Hace falta un criterio riguroso para convertir un festival en el escaparate que debe ser, no repleto de obras maestras, sino representativo del cine que se está haciendo. Y eso es lo que debe descubrir la revista especializada, el cronista: no si tal o cual película era buena o mala, sino si tenía sentido su inclusión en aquel contexto. Ésa es la responsabilidad del crítico: descubrir las corrientes ocultas que marcan el cine contemporáneo y que un festival está obligado a proporcionar. De lo contrario, se convierte en un testigo malhumorado y perezoso de unas cuantas películas que ni entiende ni tiene ganas de ver. Eso pasa mucho en la prensa de este país.

##### Diego Salgado

El último festival que cubrí fue la edición 2010 de Sitges, y llevaba en la mochila la mitad de la programación descargada de la red. Otra revolución traída por internet, que empieza a poner en solfa la labor de los festivales como detectores y mecenas de nuevas corrientes cinematográficas, labor por otro lado muy plegada a intereses y modas: Cannes es tan previsible como los estrenos de cada viernes. Puede que en un futuro no muy lejano los festivales de cine se celebren en internet, con proyecciones *online*. Sería una manera de que las administraciones estatales, autonómicas, municipales y de barriada, todas ellas organizadoras o subvencionadoras de millones de certámenes, ahorrasen, hoy que están al borde de la quiebra, en *cultura y gestores culturales*.

Y nosotros nos ahorraríamos de paso amantes de los saraos e intermediarios varios; disfrutar y reflexionar sobre las propuestas sería lo esencial, y no lo accesorio. Resulta chocante la hipocresía con que se carga contra un Carlos Boyero (sin duda con enormes limitaciones críticas) por las formas y arbitrariedades con que cubre los festivales. Pero, al menos, quizás porque el periódico le paga la estancia completa en la localidad donde se celebra el festival, está en el mismo de principio a fin y existe constancia de que se sienta a ver las películas, hasta confiesa que a veces se sale a la mitad o se duerme. Está uno cansado de ver a tipos supuestamente más prestigiosos, *comprometidos con el cine*, malbaratando acreditaciones, durmiendo resacas, haciendo pasillos, viendo una o a lo sumo dos películas diarias, disfrutando de todas las gabelas que pueden, viniendo como aquel a hablar de su libro, y firmando después crónicas de todo un certamen o participando en votaciones y la decisión de premios en el mismo, cuando han asistido tres días de once y la mitad del tiempo han estado de cañas, cenitas y *edredoning*. Lo importante no es que la *rutina mediática* incluya coberturas de festivales, sino que éstas emanen un discurso creíble por debajo de los fuegos artificiales lingüísticos, en alguna que otra ocasión cortinas de humo en torno a películas que se han visto de oídas.



**5. ¿Está nuestra crítica cada vez más abocada a un periodismo gacetillero, más próximo a las necesidades comerciales y menos a la reflexión y el debate? Si es así, ¿se abre una brecha entre la crítica y el análisis practicado desde un ámbito más académico, confirmando la dualidad entre la crítica/Jekyll y el análisis/Hyde a la que aludía Imanol Zumalde Arregi (ZUMALDE ARREGI, 2009)?**

.....

**Daniel Gascó**

Me cuesta creer que la crítica menos interesante ocupe los puestos más altos, más visibles, pero a veces uno tiene esa impresión. No puedo estar de acuerdo con Imanol, cuando no veo una línea divisoria entre crítica y análisis, no entiendo una sin la otra. Por motivos de espacio, de género, en una crítica, puede que el análisis no exista como tal, expuesto, desarrollado, pero es el motor previo que hay detrás de cada idea que conforma una buena crítica. Sí que encuentro una brecha entre opinión y crítica, es decir, hay quien opina y nunca hace crítica. Se toma en serio a sí mismo, se sitúa por encima de la obra que debe criticar. Él es la estrella de su crítica, la película es lo que menos importa. También existe otra brecha entre información y crítica. Cuando uno es incapaz de elaborar una verdadera crítica, se dedica a informar, a dar datos, a quemar ese espacio que habla de esa relación tuya que se ha establecido con la obra, eso que hace genuina tu crítica, que es tuya y de (casi) nadie más.

**Carlos Losilla**

La buena crítica es como un análisis en pequeñito, sin argumentaciones detalladas y con la aportación de la valoración, la intuición y la epifanía a veces contenida en un par o tres de palabras. Yo puedo decir *película de bellas texturas abstractas* y con ello dar a entender que eso lo puedo ampliar, demostrar, con planos concretos, o rodeando la película para abordarla por donde pueda, que es otra forma de entender el análisis. Volvemos a la función del crítico: formarse un canon a partir de sus conocimientos y experiencias, y a partir de ahí permitirse la capacidad de juzgar, la responsabilidad de discernir el grano de la paja. No es fácil, y están bien las disensiones, el debate, los cánones distintos. Lo que ocurre es que en este país —tan intolerante siempre— eso no se acepta. Por otro lado, puede haber tanta reflexión en una reseña periodística como en un análisis detallado. La diferencia está en la forma de exponerla. Todo es una cuestión de estilo, de escritura, de forma. Hacen falta nuevas formas de escribir sobre cine que superen esas dicotomías y que sean lo suficientemente maleables como para convertirse, en un momento dado, en crítica o en análisis. Pero sí es cierto que la crítica de cine es cada vez menos crítica, y cada vez más información, publicidad o simplemente insulto. Tanto la crítica como el análisis deberían ser literatura y, por lo tanto, autobiografía, aunque sea encubierta.

**Diego Salgado**

Colaboro entre otros medios con *Cahiers du Cinéma España* y *FanDigital*, opuestos en sus aspiraciones y potenciales lectores. Escribir en uno u otro no obliga a más o menos reflexión o debate. Depende del crítico el pasar por el aro y amoldarse o no a lo que exige cada uno de ellos en virtud de políticas editoriales que, en ningún caso, están demasiado por la reflexión o el debate, sino por un *impasible ademán* que brinde el mejor perfil de cara al jefe, el anunciante, el lector o la propia imagen como crítico.

Por otra parte, es un lugar común el ligar lo gacetillero a lo comercial y el análisis a un ámbito (formalmente) académico. No hay cine más invisible que el comercial, maltratado tanto por la *Fotogramas* a golpe de tópicos ambiguos que no inquieten a la *major* de turno, como por *Cahiers* a base de prejuicios. Y no hay cine más rentable en ciertos entornos elitistas como el *radical* y *comprometido*, aclamado con frases hechas entre lo florido y lo panfletario que no tienen nada de crítico, y protegido de una realidad cinematográfica en la que ni puede ni quiere dejar huella alguna por un entramado de subvenciones, ayudas, patrocinios y mamoneo ideológico tan perverso como las estrategias hollywoodenses de distribución y marketing.

Para practicar un análisis cinematográfico libre de sumisiones comerciales, editoriales o académicas, bastaría con abrirse un blog y escribir; para bien y para mal, con todo lo que tienes, desde el amor incondicional e innegociable por el cine y la escritura, y sin preocuparse de si te leen o no, haces currículum o no, tu nombre es conocido o no. Pero casi nadie hace eso, y hasta quienes comenzamos así hemos sucumbido a los esplendores y miserias de la crítica. Cualquier debate —y casi todos lo hacen por razones demasiado humanas— que soslaye estas verdades obvias, del barquero, para predicar sobre lo terrenal y lo divino, estará lleno de falsedades. ■

# Amar la crítica

Jordi Revert

Hablamos de crítica y hablamos de cine. Hablamos de cine y hablamos de amor y de vida. Por tanto, ¿por qué no se asocian —o no tanto como nos gustaría— de igual manera crítica y amor, crítica y vida, que emana de cada íntima experiencia como espectador frente a la pantalla? Hoy el concepto de pantalla es más etéreo que nunca, como también lo es el de espectador, y la crítica que corresponde a esas pantallas y esos espectadores debe amoldarse a las ineludibles metamorfosis del ejercicio de ver cine, nunca tan viejo ni tan abocado a nuevas transformaciones y miradas. Pero esas metamorfosis siempre debieran ser motivaciones, y no trabas o coartadas, para restituir un cierto espíritu de ese ejercicio que está por encima de modas, corrientes, acomodamientos y perezas. Es hora de reconocer lo estimulante del panorama actual, las oportunidades para superar —una vez más— las sempiternas acusaciones de parasitismo, nepotismo, servilismo editorial e inutilidad. La crítica, sometida a continuos debates y revisionismos, ya ha sobrevivido antes a juicios, como mínimo en cuanto a su legitimidad y a su naturaleza se refiere. Y como su naturaleza jamás fue así de cambiante, ni sus posibilidades así de prometedoras, lo lógico sería acallar todo cuestionamiento con vivo entusiasmo, convertir la pasión en respuesta y hacer de esta el mejor germen para la crítica.

Hablamos de la crítica en España, la sometemos a nuevo análisis y el contraste es claro: tan fértil es el horizonte como desolador el terreno que pisamos. Pero no podemos volver a culpar al espectador que ignora las líneas que el



crítico escribe desde su columna en el diario, ni sumirnos en la resignación para justificar y perpetuar los inmovilismos, a menudo tan convenientes para ratificarse en uno mismo. Muy al contrario, y como apunta Carlos Losilla, solo cabe encerrarse, trabajar y callar. Y, a ser posible, hacerlo con aquella afirmación de Miguel Marías en mente que sugería que un crítico es principalmente un animador o no es nada (MARÍAS, 2001: 21). O sea, que al crítico le toca escribir con el objetivo primordial de contagiar de amor por el cine a ese lector/espectador potencial al que puedan llegar sus palabras. Es a él a quien corresponde reparar toda desconfianza hacia su figura, porque es él el primer responsable de ese recelo. La entonación del *mea culpa*, esa autocrítica feroz que se impone felizmente en nuestra discusión a tres bandas, es la primera y necesaria piedra

sobre la que construir y (re)conquistar a un público quizá ávido de lecturas que compartan algo de la esencia de la experiencia que vive en la sala oscura de forma —aparentemente— personal e intransferible. No importa tanto si la crítica se escribe desde pequeños rincones de gaceta o si lo hace en amplios espacios de revistas especializadas, no es tan relevante si busca la concisión o si prefiere explayarse en sus búsquedas, si se ejerce desde un despacho o desde cualquier mesa en una redacción: importa que su materia prima sea la pasión y el afecto por aquello que disecciona, condición *sin equa non* para que quien la lea vuelva a ella, para que en ese lector nazca a su vez ese amor por la crítica que en cualquier pasado pareció más probable. Cuando la cinefilia parece erigirse como la nueva escuela e internet —con sus bondades y sus horrores, ingentes en ambos casos— el nuevo medio donde expresarla, se hace necesario reivindicar la crítica vocacional, con más o menos medios, con mayor o menor grado de experiencia, como el camino a seguir si queremos superar los obstáculos que encuentra el ejercicio, no pocos y no nimios, y a menudo autoimpuestos. Tenemos las herramientas para recomenzar un camino en cierta manera ya conocido, pero sabemos que también es más fácil que nunca desandar el ya hecho, demoler en vez de edificar, quedar en ruinas antes que levantar andamios. Por eso, el pesimismo hacia un entorno reticente a amar la crítica debe ser el impulso que nos lleve a trabajar por transformar ese desafecto. Tanto dará que nadie ame la crítica, si a cambio conseguimos que alguien ame el cine. Y quien ame al cine, dijo Truffaut, amará la vida. Otra vez. ■

#### Bibliografía

- FRODON, Jean-Michel (2009). El amor al trabajo. *Cahiers du Cinéma España*, 21, 84-85.
- G. CALVO, Alejandro (2006). Mutaciones en la crítica cinematográfica española. *Miradas.net*, 50. Recuperada de <<http://www.miradas.net/2006/n50/estudio/articulo2.html>>
- JAMES, Nick (Introducción) (2008). Who needs critics? *Sight & Sound*, Volume 18, Issue 10 (octubre 2008), 16-26.
- LOPATE, Phillip (ed.) (2006). *American Movie Critics: An anthology from the silents until now*. Nueva York: The Library of America.
- MARÍAS, Miguel (2001). Cartas a desconocidos. *Nickel Odeon*, 23, 21-30.
- MARTIN, Adrian y ROSENBAUM, Jonathan (ed.) (2003). *Movie Mutations: The changing face of world cinephilia*. Londres: BFI.
- MARTIN, Adrian (2009). Camino sin retorno: crítica creativa. *Cahiers du Cinéma España*, 32, 84-85.
- ROSENBAUM, Jonathan (2009). ¿El fin de la crítica de cine? *Cahiers du Cinéma España*, 19, 27.
- ZUMALDE ARREGI, Imanol (2009). El extraño caso del análisis-Jekyll y la crítica-Hyde. *Cahiers du Cinéma España*, 24, 84-85.

**Daniel Gascó García** (Benicarló, 1971) estudió Ciencias Empresariales en la Universitat Jaume I de Castelló, donde se hizo cargo durante tres años del Aula de Cine. De 1993 a 1997 formó parte del consejo de redacción de la revista *Banda Aparte*. Colaboró en diversas carteleras —*Qué y dónde*, *Valencia día y noche*, *Ateneaglam*— y en diversas revistas —*Plano corto*, *D autor*, *Archivos de la Filmoteca*, *Cahiers du Cinema-España* y *Versión original*—. Ha contribuido a la publicación de varios libros colectivos y participa activamente en los ciclos de cine organizados por El Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM). Ha sido jurado en diversos festivales de cine (Alcalá de Henares, La Cabina, Radio City) e impartido la asignatura de Historia del Cine Comparada en la Academia OFF de Valencia. También fue presentador del programa de televisión *Butaca Cero*, en LP-TeVA, y responsable durante una temporada del programa de cine *El séptimo cielo*, en Radio 7. Desde 2004, regenta el videoclub *Stromboli*, el más completo de la ciudad de Valencia en cine de autor y *underground*, y publica crítica semanal en la Cartelera del diario *Levante-EMV*. Contacto: strombolidigital@yahoo.es.

**Carlos Losilla** (Barcelona, 1960) es escritor y profesor de Comunicación en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, así como miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma-España* y crítico cinematográfico del diario *Avui* y del suplemento *Cultura/s* del periódico *La Vanguardia*. Algunos de sus libros publicados como autor y/o editor son *En busca de Ulrich Seidl* (2003), *La invención de Hollywood* (2003), *El sitio de Viena* (2007), *François Truffaut: el deseo del cine* (2010) y *Flujos de la melancolía* (2011). Contacto: carloslosilla5@gmail.com.

**Diego Salgado** (Madrid, 1967) es redactor de *Miradas.net*. Escribe habitualmente en *Détour*, *Cahiers du Cinéma-España*, *Fandigital*, *WeLoveCinema* y *CosasDeCine.COM*. Ha participado en *El Destilador Cultural* y en *L'Atalante*, y ejercido como docente en el Foro de Creadores. Colaborador en el volumen colectivo *Cien Miradas de Cine* (2010) y en las ediciones críticas en DVD de *Bajo el Volcán*, *Mata Hari: agente H-21*, *Orfeo Negro* y *El Conformista*. Contacto: cine\_diegosalgado@hotmail.com.

**Jordi Revert** (Valencia, 1984) es licenciado en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y colaborador de distintos medios, electrónicos y en papel, de temática cinematográfica. Actualmente ocupa el cargo de vicepresidente de la Asociación Cinefórum Atalante, que gestiona el Aula de Cine de la Universidad de Valencia y trabaja como crítico y editor de la revista de cine *online LaButaca.net*. Contacto: revert.jordi@gmail.com.



**PUNTOS  
DE  
FUGA**



«¿Qué derecho tiene mi cabeza a llamarse “yo”?»

TRELKOVSKI

## La cabeza de Polanski

Javier Alcoriza

El extraordinario documental de Marina Zenovich sobre Roman Polanski, *Roman Polanski: se busca* (Roman Polanski: Wanted and Desired, 2008) puede servirnos para plantear la relación entre la vida y la obra de un artista. La vida y la obra son los dos mundos en que habita el artista. Tratar de descubrir vínculos entre ambos sería como tratar de descubrir vínculos entre el cielo y la tierra. Su contacto es tan estrecho y su distinción tan ostensible, que debemos abandonar el propósito de explicar uno por medio del otro. No existe entre la vida y la obra del artista una relación de causalidad pura, sino, por así decirlo, una relación de acompañamiento y reciprocidad estética. La reciprocidad estética parece llevarnos al terreno de las apariencias, donde lo que decimos sobre las obras de arte tiene que justificarse en primera instancia. No nos ha de importar, por tanto, juzgar al artista por su vida. La vida es la compañía constante, el fondo de experiencia o fe que le capacita para ver el mundo y contar una historia. Si el cine es una proyección de la realidad, en la capacidad de proyección del cineasta ocupa una posición central la capacidad de comprender las experiencias de la vida, sean reales o imaginarias. Así, en general, el trasfondo de toda obra de arte se multiplica felizmente. Los límites entre la vida y el arte no son borrosos, llegados a este punto, sino irrelevantes, y lo que potencia el efecto per-

Imagen: *Roman Polanski: Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008). / Cortesía de Wide Pictures, S.L.

LA FALTA DE ESCRÚPULOS  
NO TIENE POR QUÉ  
ENTENDERSE COMO UNA  
FALTA DE MORALIDAD  
CUANDO LO QUE IMPORTAN  
SON LOS EFECTOS  
PERSEGUIDOS A LA HORA DE  
CONTAR UNA HISTORIA

seguido ha de ser valorado de manera prioritaria, al margen de su origen. En las grandes obras de arte —y el mejor cine de Polanski, a mi juicio, debería ser considerado así— la búsqueda de los efectos es una orientación del trabajo realizado. Es cierto que la realidad proyectada en sus películas no tiene un sustrato capaz de amortiguar los golpes que sufrimos al apreciarla como espectadores, pero, por fortuna, la cuestión de los efectos perseguidos ocupa en ellas un lugar privilegiado; y un privilegio del que gozan es el de mostrar el dominio de la violencia, desde *Asesinato* (*Morderstwo*, 1957) hasta *Lunas de hiel* (*Bitter Moon*, 1992). El dominio de la violencia no es el dominio del mal, sino, como es obvio, el dominio de la lucha entre los impulsos o *ángeles* buenos y malos de la naturaleza humana. La obviedad de la afirmación invita a subrayar el hecho de que el cine de Polanski no ha convertido la violencia, a pesar de ser casi omnipresente, en un fin de las historias que cuenta. El fin, por seguir con lo más obvio, es contar una historia. El dominio de la violencia como factor común a las películas de Polanski no implica que sus películas sean violentas en el sentido habitual del tér-

de Polanski como realizador: «uno de sus principios artísticos, que fueron divulgados entonces o en el futuro cercano, era que “hay que mostrar la violencia tal como es. Si no la mostramos de forma realista, entonces es inmoral y dañina. Si no perturbamos a la gente, entonces es obscenidad”» (SANDFORD, 2009: 131).

Se trata de una honestidad que tiene que ver, no obstante, con cierta falta de escrúpulos. Vuelvo a la consideración de que la falta de escrúpulos no tiene por qué entenderse como una falta de moralidad cuando lo que importan son los efectos perseguidos a la hora de contar una historia con la máxima eficacia. Se diría que este momento de amoralidad en el arte es imprescindible para lograr una permanente repercusión moral. Por descontado, el mundo humano es un mundo moral. Al director de *La muerte y la doncella* (*Death and the Maiden*, 1994) o de *El pianista* (*The Pianist*, 2002) no le sería difícil suscribirlo. La dificultad estibaría precisamente en asediar nuestra convicción al respecto cuando hay que contar historias como las de *La muerte y la doncella* o *El pianista*. Al asediar esa convicción común, el director pone a prueba al espectador al mismo tiempo que ha puesto a prueba su imaginación. El director carece de un conocimiento privilegiado sobre las fuentes de la moralidad humana. En realidad, ni siquiera tiene que indagar en ellas, sino que le basta con seguir la corriente de los hechos que afectan al mundo humano como un mundo moral (SANDFORD, 2009: 286). El riesgo de asediar esa convicción de que

el mundo humano es un mundo moral sería, por tanto, el de conquistar esa plaza. No creo, sin embargo, que el espectador de las películas de Polanski quede persuadido de que el mundo humano es un mundo inmoral. La virtud del director es la de permanecer neutral en esa contienda, pero no por abstenerse de intervenir en ella, sino por haber desarrollado la habilidad de luchar en ambos bandos. La neutralidad no es una cualidad por omisión en el director de *Repulsión* (*Repulsion*, 1965). Diría que equivale a la capacidad de recuperarse íntegramente para una nueva película después de haber rodado *Repulsión*. Más aún, se trataría de la capacidad de recuperarse para rodar una película completamente distinta

de *Repulsión*. El tránsito de un género a otro, de *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, or Pardon Me but Your Teeth Are in My Neck, 1967) a *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968), de *Chinatown* (1974) a *El quimérico inquilino* (*The Tenant*, 1976), serviría de prueba indirecta de esa capacidad de recuperación de Polanski para el cine. La recuperación de un director



Roman Polanski: *Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008). / Cortesía de Wide Pictures, S.L.

mino; tampoco implica que hablemos de una violencia psicológica, aunque tal tipo de violencia sea reconocible en algunas de ellas. Con esto diríamos que la expresión física o psíquica de la violencia es secundaria respecto al dominio primario —o *realista*— de la violencia en el cine de Polanski. Sugiero que este dominio o presencia puede servirnos para destacar, paradójicamente, la honestidad

para el cine, del artista para su arte o, en general, del hombre para su trabajo, debe contarse como un signo de vitalidad. Cuando las historias encierran una semilla de la violencia que caracteriza el mundo humano, la vitalidad puede ser entendida como un recurso ante la insatisfacción de todo consuelo. Pensemos, por ejemplo, en la parte final de *El pianista*, en el deambular del pianista por las calles del gueto arrasado. Hay una transfusión entre la capacidad de recuperación y la incapacidad de rendirse ante la devastación que ilustraría la resistencia a ceder a la desesperación como punto final de esta historia, tal vez la más exigente de cuantas haya abordado Polanski.

La ejecución del *Scherzo* de Chopin ante el oficial alemán, por cierto, sería la ocasión propicia para alegar que hay una fuerza de redención inherente al arte con la que sobreponerse a la aniquilación de las distinciones morales. Al fin y al cabo, un nazi podía ser tan buen músico como un judío o manifestar la misma pasión por el arte<sup>1</sup>. Algo similar ocurría entre el verdugo y la víctima de *La muerte y la doncella*. La pasión por la música parecería desbordar el terreno de la mera moralidad. (¿Será la música el arte en que puede consumarse la falta de distinción capaz de hacer a los verdugos arrepentirse de torturar a sus víctimas? ¿Es éticamente ineficaz la revelación estética que producen las notas de Chopin o Schubert? ¿Arrasarán el oído, a raíz de esa revelación, las diferencias que las palabras arrastran? Los judíos de *El pianista* siguen temerosamente las noticias radiofónicas y escritas sobre la persecución nazi; la víctima de *La muerte y la doncella* reconoce a su verdugo por la voz. ¿Será el reino de la música el reino del espíritu donde evadirse de la violencia?) Sin embargo, la música queda contenida, dominada o domesticada por el cine. La realidad proyectada tiene más peso que la realidad transfigurada por la música. Con esto no decimos que la realidad proyectada no tenga una cualidad evasiva. Toda buena película es una evasión de la realidad, pero la evasión cinematográfica no implica, como la evasión musical, la anulación de la totalidad de las circunstancias mundanas, sino la fijación de nuestra atención en circunstancias mundanas traducibles a aquellas en las que vivimos. La dimensión genuinamente democrática del cine queda reforzada por ese paralelismo, al margen del uso que el cineasta quiera hacer de ella. Polanski habría sabido contener el impulso de la evasión musical y ponerlo al servicio de historias que entroncan con el mundo en que vivimos.

Nos importa subrayar que el compromiso de Polanski con la realidad es el del cineasta, el del artista que ha explo-

rado los diversos medios de poner en contacto la imaginación del espectador con el mundo que le rodea. Nuestra experiencia de la realidad, vendría a decirnos el director de *Chinatown* o de *Tess* (1979), nunca está dada por completo. Las historias, si están bien tramadas, si no pueden concebirse de otro modo a como han sido contadas, contienen un sentido inédito de la experiencia. El rostro de Jack Nicholson al final de *Chinatown* o el de Nastassja Kinski al final de *Tess* resultan incomparables con los de los personajes al principio de ambas historias. Esa transformación es más asombrosa cuando Polanski no ha usado los efectos que tenía a su alcance para abrirnos las puertas, por así decirlo, de la mente del protagonista, como ocurría en *Repulsión* o en *El quimérico inquilino*. La ventaja de aquellas películas sobre estas últimas sería indudable, ya que nos permiten asistir a la crisis de su protagonista con aparente imparcialidad. Esa apariencia sería, a mi juicio, una gran conquista cinematográfica de Polanski. El espectador está a la espera de obtener garantías de que cuanto ha visto no ha sido fruto de un engaño. La suspensión de la incredulidad ha de ser seguida por un renovado acto de fe.

CUANDO LAS HISTORIAS  
ENCIERRAN UNA SEMILLA  
DE LA VIOLENCIA QUE  
CARACTERIZA EL MUNDO  
HUMANO, LA VITALIDAD  
PUEDE SER ENTENDIDA  
COMO UN RECURSO ANTE  
LA INSATISFACCIÓN DE  
TODO CONSUELO



Roman Polanski: *Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008). / Cortesía de Wide Pictures, S.L.

La ostensible parcialidad en el uso de los recursos cinematográficos, por el contrario, había sido una característica de películas como *Repulsión* o *El quimérico inquilino* y llegaría al límite en la secuencia del sueño de Mía Farrow en *La semilla del diablo*. El centro de gravedad de esas historias estaba en la mente de sus protagonistas. Sin embargo, vale la pena advertir que la raíz del desequilibrio

## LOS EXTREMOS DEL CINE DE POLANSKI SON EXTREMOS DE LA HUMANIDAD EN GENERAL, ANTES QUE DE LA VIDA DEL PROPIO CINEASTA

que padecen tiene más tintes sociales que psicológicos. En estos casos, y de manera paradigmática en *La semilla del diablo*, parece existir una conjura de los demás personajes para acabar con la capacidad de resistencia del protagonista. Desde cierto punto de vista, los personajes enfermos de Polanski están moralmente más sanos que quienes los rodean y acaban por acosarlos. La sospecha en *El quimérico inquilino* de que Trelkovski no es ciudadano francés apunta a una discriminación que presagia una silenciosa persecución presidida por el señor Zy (¿na-zi?). Ominosamente, ninguno de los vecinos de Trelkovski impide que se arroje al vacío por segunda vez. El cuerpo social, viene a insinuar Polanski con esta y otras historias delirantes, está enfermo a pesar de su aparente salud. La salud aparente marca el comienzo de estas películas y el arte del director consiste en inducirnos a desconfiar de ella. La verdadera salud sería la del organismo en guardia ante las amenazas potenciales. La verdadera salud permite al individuo mantenerse en tensión frente a sus semejantes e incluso a sus seres queridos, como ocurre en *Lunas de hiel*. Hay un riesgo en el comedimiento del matrimonio británico que se embarca para renovar sus votos de felicidad conyugal y hay un riesgo en el exceso del que han sido víctimas Mimi y su esposo inválido, cuyo cinismo no le impide admitir brutalmente, antes de suicidarse, que fueron *demasiado codiciosos*.

No creernos a salvo de los riesgos a los que se exponen los personajes de Polanski sería un modo de valorar historias tan agobiantes como la de *El quimérico inquilino* o tan sádicas como la de *La muerte y la doncella*. Es muy grande a estas alturas la tentación de pensar que Polanski habría transferido al cine los fantasmas de su experiencia personal. Sin embargo, cabe observar que sería el espectador, y no el autor, el que saldría ganando, en todo caso, con esa transferencia. Ninguna de las películas de Polanski nos impresiona como si se tratara de una historia suya en particular. Incluso el extraordinario documental de Marina Zenovich parece obra suya. Los extremos del cine de Polanski son extremos de la humanidad en general, antes que de la vida del propio cineasta. *Polanski: se busca* confirma lo absurdo de reducir la interpretación de su obra al plano biográfico (o de separar la cabeza del cuerpo para preguntarnos por el verdadero yo). Diríamos que el esfuerzo pendiente es el contrario, después de haber visto atentamente el documental: el de ampliar el plano biográfico hasta el cinematográfico, ya que esa transformación tiene que ver con el trabajo exclusivo del genio. A mi juicio, la calidad de las mejores películas de Polanski depende de esa portentosa ampliación, que convierte

la pantalla en caja de resonancia de experiencias reales o imaginarias en que *el hombre del espectáculo* dice la última palabra. Querer confinar a Polanski en su cine es hacerle un flaco favor al cine como arte. Apreciar el sentido de sus exploraciones, por extravagantes que a veces puedan llegar a ser, sería una manera más honesta de celebrar el acierto de sus hallazgos cinematográficos. ■

Fotogramas que ilustran la secuencia de *El quimérico inquilino* en la que Trelkovski (Roman Polanski) se pregunta a sí mismo «¿Qué derecho tiene mi cabeza a llamarse "yo"?»



## Notas

- \* *L'Atalante* agradece a Wide Pictures S.L. la cesión de las imágenes de *Roman Polanski: Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008), que ilustran este ensayo. (Nota del editor.)
- 1 George Steiner se hace eco de esta cuestión en lo que respecta a la literatura: «no sabemos si el estudio de las humanidades, de lo más noble que se ha dicho y pensado, contribuye efectivamente a humanizar. No lo sabemos; e indudablemente hay algo terrible en dudar si el estudio y el placer que se encuentran en Shakespeare hacen a un hombre menos capaz de organizar un campo de concentración. Hace poco uno de mis colegas, un erudito eminente, me preguntaba, con sincera perplejidad, por qué alguien que quiere entrar en una facultad de literatura inglesa ha de referirse con tanta frecuencia a los campos de concentración; ¿tienen algo que ver con el tema? Tienen mucho que ver y antes de seguir enseñando debemos preguntarnos: ¿son humanas las humanidades? Y si lo son, ¿por qué se esfumaron al caer las tinieblas?» (STEINER, 2003: 83).

## Bibliografía

- AIN-KRUPA, Julia (2009). *Roman Polanski: A Life in Exile*. Santa Barbara: Praeger. Reino Unido: Renn Productions y Timothy Burrill Productions. Francia: Marianne Productions.
- CRONIN, Paul (coord.) (2005). *Roman Polanski: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- ORR, John; OSTROWSKA, Elzbieta (eds.) (2005). *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. Harrow: Wallflower Press.
- POLANSKI, Roman (2003). *Roman By Polanski*. Nueva York: Pan Books.
- SANDFORD, Christopher (2009). *Polanski*, trad. de R. Valero. Madrid: T & B Editores.
- STEINER, George (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. de M. Ultorio. Barcelona: Degisa.

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

# **La tortura como inversión del mundo social. Un comentario a *La muerte y la doncella* de Roman Polanski**

Efrén Poveda García

Más allá de presentarnos una historia en la que un torturador y su víctima se reencuentran, *La muerte y la doncella* (Death and the Maiden, Roman Polanski, 1994) es una película acerca de cómo se produce la ruptura de todas aquellas convicciones básicas en que se fundamenta la vida social y de qué consecuencias trae consigo dicha ruptura.

A la base de nuestro mundo social, tal y como lo concebimos, se sitúa la idea del contrato social, en y por el cual los distintos individuos ceden su poder a otro u otros que serán los encargados de velar por la seguridad de todos. El hipotético comienzo de toda sociedad es situado por Hobbes, Locke y Rousseau en dicho pacto. Es únicamente a partir de la cesión del poder o, mejor dicho, del derecho al libre uso de la propia fuerza, que se puede concebir la civilización. Desde la óptica del contractualismo, un mundo humano es un mundo civilizado, un mundo en el que cada individuo goza de una serie de derechos por el mero hecho de ser un individuo; derechos que son pactados y garantizados en y por el contrato social.

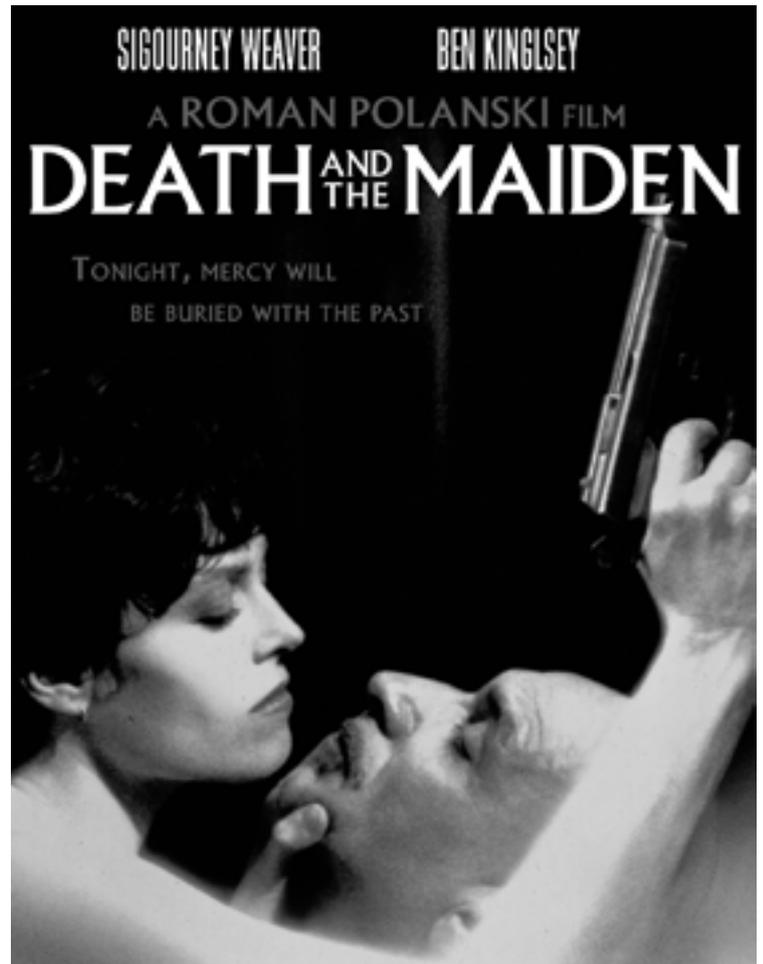
Partiendo de la conocida idea de que el hombre es un lobo para el hombre, el derecho básico —concedido en el contrato social y quizás aquel que, como simple aspiración en el estado de naturaleza, actúa como factor decisi-

vo a la hora de realizar el pacto— es el de la no agresión, es decir, el derecho a que los otros lobos no me coman, el derecho a que se respete mi integridad física. En la cesión de su poder particular, cada uno de los firmantes ha renunciado al uso de la fuerza en favor de una nueva organización de la misma, que será condensada por ciertas instituciones estatales. A partir de la firma del contrato solo hay una forma legítima de violencia: aquella que es ejercida por las instituciones creadas para ello; aquella que es ejercida con la intención de garantizar el cumplimiento del pacto. La violencia legítima por la cual el Estado ostenta el monopolio, actúa, por tanto, como factor disuasorio para todos aquellos que puedan sentirse tentados de vulnerar el derecho de no agresión. Pero no solo es la disuasión su finalidad. La violencia es puesta realmente en práctica cuando el pacto ha sido vulnerado, actuando así de manera punitiva.

Lo que en el pacto se regula, por tanto, es el poder. Cada uno cede parte de su poder al Estado, de manera que este, haciendo uso del poder de todos, garantice que ningún individuo particular pueda ejercer su poder sobre los otros más allá de unos ciertos límites. Entendemos aquí *poder* como «la capacidad efectiva de una persona para extenderse a sí misma —sus intenciones, propósitos, expectativas, etc.—, más allá de los límites de su propio cuerpo, y de objetivarse en actos y obras que tienen existencia para otras personas» (MARRADES, 2005: 7).

Es en base a este pacto social en el que descansa lo que Jean Améry denominaría nuestra *confianza en el mundo*. Con esta expresión se refiere el autor a toda una serie de creencias que siempre son aceptadas de antemano por cada individuo por el mero hecho de vivir en sociedad. Dichas creencias son básicamente dos. La primera es la que asegura que nadie —a menos que así lo quiera la persona afectada— puede ejercer su violencia sobre otro individuo. Esta idea es originada por la función disuasoria o limitante del pacto. La segunda es la que garantiza, en el caso de que alguien, en efecto, sobrepase los límites que en base al pacto se interponen entre él y el otro, será auxiliado por el resto de firmantes del pacto, es decir, por la sociedad. Esta segunda creencia corresponde al carácter ejecutivo o punitivo de la violencia legítima.

Lo que encontramos en *La muerte y la doncella* es una inversión de estas convicciones básicas en las que todo sistema social que pretenda cierto grado de justicia encuentra su base. Asistimos a una vulneración del pacto social (la captura del doctor Roberto Miranda [Ben Kingsley] por parte de Paulina Escobar [Sigourney Weaver]) y al testimonio de otra (la revelación de que Paulina sufrió abusos por parte de Miranda en el pasado). Dicha vulneración es lo que ocurre en la tortura. Cuando un individuo usa su fuerza contra alguien que no se puede defender está contraviniendo las leyes fundamentales del mundo social, las leyes que hacen de nuestro mundo un



*La muerte y la doncella* (Death and the Maiden, Roman Polanski, 1994)

mundo humano. Dicha reversión del orden establecido y aceptado de antemano por todos y cada uno de nosotros tiene unas consecuencias determinadas en aquél que la sufre. Ello se nos muestra en el film a través de Paulina, quien, años después de haber sufrido abusos y vejaciones de todo tipo bajo una dictadura en Latinoamérica, se encuentra con uno de sus torturadores en su propia casa. El film también da cuenta de los motivos que pueden llevar a uno de los firmantes de ese pacto a vulnerarlo, tal y como lo hizo Roberto Miranda.

Pero en toda situación de violencia no existen únicamente los polos del torturador y el torturado. Además de aquél que lo rompe y aquél sobre quien se rompe, aquellos otros firmantes en cuyas manos está la posibilidad de reestablecer la humanidad ultrajada de su mundo social —es decir, aquellos que tienen noticia de la violencia— son igualmente importantes. Esta tercera parte implicada en todo proceso de violencia es representada en la película por Gerardo Escobar (Stuart Wilson), marido de Paulina, el abogado encargado de dirigir una comisión que juzgará los crímenes acaecidos durante la dictadura.

Hemos nombrado ya a todos los personajes de la película. No es casualidad que solo sean tres con tres posiciones respectivas tan definidas. A continuación profundizaremos en la situación en que se encuentran cada uno de ellos y en los distintos papeles que juegan.

### **Paulina Lorca y la pérdida de confianza en el mundo**

Si algo enfatiza Polanski en su presentación de Paulina es la vulnerabilidad en que se encuentra; vulnerabilidad que es representada por el entorno tormentoso y por el aislamiento del lugar en que la encontramos. En la película misma se dirá que allí están «*en medio de la nada*» y que «*no hay nadie*». Lo remoto e incomunicado de la vivienda de Paulina actúa como representación del lugar donde se suele padecer tortura, normalmente en cámaras subterráneas escondidas y sin comunicación con el exterior.

Pero la vulnerabilidad a la que hacemos mención no es únicamente la que sufre la víctima en el momento de la tortura. Esa vulnerabilidad se extenderá a lo largo de toda la vida de la víctima, pues para ella la confianza en el mundo social se ha roto para siempre.

Tal y como explica Jean Améry, el primer golpe siempre viene acompañado de la expectativa de auxilio. Sin embargo, ésta muchas veces no es satisfecha. La reparación del daño sufrido por Paulina tendría que ser llevada a cabo por una sociedad que no reconoce tal daño y que está representada en el film por Gerardo, su marido. Él es quien cree que «*en una democracia no hay por qué tener miedo cuando llaman a tu puerta en medio de la noche*». Sin embargo, Paulina, aún viviendo ya en democracia, sentirá perpetuamente su entorno como hostil e inhóspito, por cuanto que la experiencia del daño radical no le ha sido reparada por la sociedad que en teoría la sostiene y asiste.

### **Gerardo Escobar y la posición de quien tiene noticia**

El personaje de Gerardo ejemplifica el que quizás es el rasgo más característico del dolor: su carácter intransferible e intransferible. A pesar del importante puesto que ocupa a nivel jurídico, Gerardo no sabe realmente lo que es una tortura. Eso es lo que le permite mantener su confianza en el mundo, su creencia en el orden jurídico y moral que para Paulina se ha desmoronado.

Entre Paulina y Gerardo hay una infranqueable distancia que queda muy patente en la última escena en el teatro, en la que en ningún momento cruzan sus miradas.

Esa distancia se debe a que la de Gerardo es la posición de quien todavía se puede permitir dudar, la de quien puede permitirse el lujo de pensar que su mujer desvaría, ya que entiende la tortura como un caso aislado. En un momento dado del film, Gerardo se da cuenta de que hay muchos aspectos de los suplicios sufridos por su mujer que desconoce. Y es que prestar verdadera atención al sufrimiento de un torturado equivale a aceptar que el orden se ha roto. La dureza de esta aceptación es la que lleva a personas como Gerardo a esquivarla patologizando el comportamiento de las víctimas.

### **Roberto Miranda y la pérdida de la identidad moral**

Si por algo resulta interesante el personaje de Roberto Miranda es precisamente porque no es alguien que en su vida diaria pudiera ser calificado como malvado, en la medida en que no quiere el mal por el mal. Representa, más bien, lo que en su *Humanidad e inhumanidad* Jonathan Glover llama *deslizamiento*.

Roberto Miranda comienza su trayectoria con Paulina como colaborador pasivo. Su misión era asegurarse de que las víctimas no murieran, con lo que podía incluso sentir que estaba haciendo algo bueno por ellas. Sin embargo, esa colaboración es la que posibilitaba tanto la continuación de la tortura como la ausencia de rastros que impide que víctimas como Paulina reciban el reconocimiento que necesitan.

El hecho de que su colaboración fuera entendida como una labor profesional también fomentaba la sensación de Gerardo de que no estaba haciendo nada incorrecto. Es este un punto muy interesante si reparamos en que la

*La muerte y la doncella* (Death and the Maiden, Roman Polanski, 1994)



mayor parte de la sociedad alemana durante la segunda guerra mundial justificó sus actos en tanto que formaban parte de su profesión.

El deslizamiento del que hemos hablado ocurre cuando Miranda decide dar un paso más y no limitarse a la colaboración pasiva. La participación, pasiva o activa, facilita el movimiento hacia nuevas conductas desde la idea de que no hay tanta diferencia entre lo que se estaba haciendo hasta ahora y lo que se va a hacer. Una vez inmerso en las dinámicas de la tortura es mucho más fácil llegar a ser un torturador activo. De alguna manera, la inmersión en una atmósfera donde los comportamientos en que se formaron los enlaces sociales cotidianos son invertidos facilita el deslizamiento hacia dicho tipo de comportamientos.

El propio Miranda habla de que en aquella situación perdió su identidad moral. También Glover utiliza este concepto al explicarnos cómo los soldados, al sentirse alejados del contexto donde han forjado su identidad, dan rienda suelta a una serie de pulsiones violentas que no habían aparecido hasta el momento. Algo similar le ocurre a Miranda, quien, en la lejanía y el aislamiento físico y psicológico característico de la cámara de tortura, ve cómo sus compromisos morales se debilitan y se deja llevar por sentimientos que jamás hubieran aparecido en su vida cotidiana. Hay una referencia directa en el film a este debilitamiento de los compromisos morales cuando Miranda habla del asombro de los hijos de un torturador al enterarse de lo que ha hecho su padre, es decir, al conocer su otra identidad.

Si nos fijamos, el comportamiento de Miranda con Paulina no nos es presentado como un caso aislado, como una anomalía, sino como algo que podría pasarle a muchos. Ahí radica lo terrorífico de este lado de la historia. Miranda es demasiado e irritantemente normal. Está lleno de inseguridades, necesita la aprobación de los demás, se escuda en frases hechas y risas nerviosas. Su extrema mediocridad le caracteriza. No es un monstruo malvado con un carácter diabólico cuyo proyecto de vida fuera hacer el mal. De hecho, si hemos hablado de los factores que favorecieron el deslizamiento de Miranda es precisamente por ello. Un Lucifer no los necesitaría. Miranda representa así lo que Hannah Arendt denominó «la banalidad del mal», el hecho de que un mal terrible pueda ser llevado a cabo en la ausencia de reflexión o en lo que Anders llamaría la «buena conciencia de los necios».

### **La positividad del poder frente a la negatividad del dolor**

La disolución de la confianza en el mundo de Paulina Lorca es simbolizada en la película por la utilización que en ella se hace de la obra musical *La muerte y la doncella*, de Schubert. Roberto Miranda siempre la violaba mien-

tras sonaba la música de Franz Peter Schubert. Cada vez que Paulina escucha de nuevo la mentada obra se le hacen más patentes todavía su aislamiento y su exposición al revivir las sensaciones pasadas. En cambio, Roberto Miranda lleva una cinta de *La muerte y la doncella* en su coche y es fácil suponer que la sigue escuchando. Para él, en lugar de traer a su conciencia lo horrible de su realidad, esa música sigue siendo placentera.

El mundo de Miranda también se disolvió en la época en la que violaba a Paulina, pero el movimiento de disolución apuntaba en una dirección distinta. Mientras que para Paulina la disolución se daba en tanto que ella misma quedaba negada, para Roberto Miranda la disolución le permitía autoafirmarse más y más. La disolución del mundo de Paulina consiste en sentir invadidos los límites del yo, de manera que este yo queda anihilado. La de Miranda, en cambio, consiste en sobrepasar los límites del yo para introducirse en los de otro yo que, en base a ello, ha quedado reducido a cosa, ha dejado de ser una persona.

Nuestra idea básica de persona es la del individuo que forma parte de una sociedad, en virtud de lo cual es portador de una serie de derechos. El más básico de esos derechos es, por supuesto, el de no agresión. La sociedad entera pedirá cuentas a aquél que pase por encima de uno de sus miembros. Nuestra idea de persona, por tanto, es la de un sujeto ante el que hay que responder, un sujeto cuyas razones, estados y preferencias han de ser tenidas en cuenta. Lo que ocurre en la tortura es la vulneración de esa idea, es la invasión del otro sin tenerlo en cuenta. Dicho de otro modo, en la tortura se hace uso del otro, lo cual entra en contradicción con el principio kantiano (base de nuestra idea de persona), según el cual los otros no pueden ser considerados como medios, sino como fines en sí mismos. Es en este sentido por el que hablamos de que, en la tortura, el otro es negado, anihilado o cosificado.

Y si hablamos de que la víctima de la tortura es usada, dicho uso habrá de obedecer a un fin. Ese fin siempre consiste en la autoafirmación del torturador o del sistema al que éste representa. Mediante la tortura el torturador hace patente su poder sobre el otro, un poder que puede llegar a negar al otro de manera absoluta, es decir, que puede llegar a matarle. Y mediante la puesta en ejercicio de ese poder, el torturador se siente en expansión, se siente reafirmado en su invasión de lo ajeno.

La puesta en ejercicio es sentida, en el caso de Miranda, como una liberación. Éste, al tiempo que se siente atado a su mujer, experimenta un deseo de control sobre Paulina, un deseo que, en su mundo civil nunca podría ser realizado. Sin embargo, en la situación de lejanía e irrealidad en que se encontraba cuando se topó por primera vez con Paulina sí podía dar plena satisfacción a sus deseos. Así, la experiencia que Miranda hace del pacto social es, en



*La muerte y la doncella* (Death and the Maiden, Roman Polanski, 1994)

cierta manera, la de una contención de las tendencias de su yo. Los límites en virtud de los cuales cada ciudadano queda protegido en el pacto social son también las limitaciones que cada uno experimenta sobre sí mismo. Que la libertad de uno acabe donde empieza la del otro puede ser comprendido como una reducción de la libertad de ese uno. Es muy fácil en este punto realizar una interpretación dicotómica que, tal y como ocurría en las filosofías contractualistas, entienda la libre violencia como carácter básico del estado de naturaleza, un estado que es puesto bajo control en el paso al estado de civilización que es instaurado en el contrato social. Anteriormente hemos dicho que el mundo de Miranda también se disuelve. Y ello es cierto. Los límites que encontraba en su vida civil desaparecen hasta el punto que puede dejar salir todas esas pulsiones reprimidas que guardaba en sí: «en la vida normal, en general la gente prefiere que se le diga qué tiene que hacer y la disciplina del ejército sustituye esto por una liberadora urgencia de quebrantar las reglas. Es una escapatoria de los deberes de la vida cotidiana, de los vínculos de familia, comunidad y trabajo» (MARRADES, 2001: 86).

En su vulneración de los derechos de Paulina Lorca, Roberto Miranda está quebrantando las normas básicas de su vida cotidiana y ello le hace experimentar una sensación de gozo: «y por dentro empezaba a gustarme. [...] Me encantaba. Sentí que terminara. Lo sentí mucho». Frente a la angustia de la anihilación sufrida por Paulina, Miranda experimentó una explosión interna, una liberación de lo que siempre había estado conteniendo, de su propio poder. Si el poder es entendido como la expansión

de sí mismo, en la posesión negadora del otro encontramos su mayor realización.

«Yo estaba desnudo en la claridad de la luz y no podía verme. No podía decirme qué hacer. Os poseía, os poseía a todas. Me enamoré de ello. Os podía herir u os podía follar. Y no me podíais decir nada. Teníais que agradecerme-lo.» Las palabras de Miranda no dejan lugar a dudas. Por primera vez en su vida podía dar rienda suelta a sus ansias de invasión del otro sin tener que responder por ello, y precisamente parte de esa invasión del otro consistía en ese no tener que responder. A esto es a lo que Jean Améry se refiere, siguiendo a Georges Bataille, como sadismo: «la negación radical del otro, [...] la negación al mismo tiempo del principio social y del principio de realidad. [...] [El sádico] quiere anular este mundo, y realizar en la negación del prójimo, que en un sentido muy concreto se le presenta también como el *infierno*, su propia soberanía absoluta» (AMÉRY, 2001: 88-89).

Lo que tanto deseaba, aún sin saberlo Roberto Miranda, era justamente lo que le hizo a Paulina. Negó su mundo, negó las bases por las cuales ella entendía su identidad como un sujeto con ciertos derechos primarios. Desde entonces, Paulina ya no podría recuperar su confianza en el mundo. En manos de Miranda, Paulina se vio cosificada, reducida a carne, despreciada como ser humano: «y por dentro empezaba a gustarme. Tumbaban a la gente. Carne encima de la mesa. Y la luz fluorescente. No lo sabíais. Había mucha luz en aquellas habitaciones. Personas yaciendo totalmente indefensas. ¡No tenía que ser amable, no tenía que seducirlas!». Con las mujeres que estaban a su cargo, Miranda podía hacer todo aquello que en su

ámbito cotidiano le estaba prohibido. Los insistentes insultos proferidos hacia sus víctimas son un ejemplo más de ello. También Améry se refiere a la destrucción del mundo propio como reducción a la carne: «el prójimo se reduce a carne y degradándolo a carne se lo transporta a los umbrales de la muerte; en cualquier caso, es exiliado, a la postre, al reino de la nada, más allá de los confines de la muerte. De este modo, el atormentador y asesino realiza su propia carnalidad destructiva, sin que, como el martirizado, se pierda completamente en ella: cuando le conviene, puede interrumpir la tortura. Está en sus manos provocar gritos de dolor y de agonía, es señor de la carne y del espíritu, de la vida y de la muerte. Así la tortura supone una inversión absoluta del mundo social: en éste podemos vivir solo si reconocemos la vida también al prójimo, si dominamos el impulso expansivo del yo, si mitigamos su sufrimiento. Pero en el mundo de la tortura, el hombre subsiste solo en la destrucción del otro» (GLOVER, 2001: 98-99).

Negar la vida del otro es negar su carácter de persona, es pasar a considerarlo como un medio para el fin de la autoexpansión, esa autoexpansión que el mediocre Miranda deseaba y que, para hacerse efectiva, tenía que pasar por la ruptura del contrato que hacía de él un ciudadano. Así, se colocaba en la posición de un dios, en la posición del todopoderoso en cuyas manos está decidir sobre el sufrimiento y el descanso de los otros, e incluso sobre su vida y su muerte. Por primera vez en su vida Miranda sentía lo que era tener poder: «en tales circunstancias, el verdugo hace sentir al prisionero, mientras le propina golpes o descargas eléctricas, que no puede esperar ayuda de él ni de nadie. Mediante su acción continua y obstinada, el verdugo se constituye a sí mismo en un soberano absoluto cuyo atributo esencial es autoafirmarse a través de la negación radical del prójimo. Está en manos del verdugo torturar o interrumpir la tortura cuando quiere» (MARRADES, 2005: 6).

«Eso es lo que les motiva: poder, control», le dice Paulina a su marido. Y está en lo cierto: «Me di cuenta de que ni siquiera tenía que cuidarlas. Tenía todo el poder. Podía destruir a cualquiera. Podía obligarles a hacer o decir lo que yo quisiera. [...] Dejaba que mis calzoncillos cayeran de manera que pudierais escuchar lo que estaba haciendo. Me gustaba que supieseis lo que iba a hacer». Si Miranda colaboró en su suplicio no fue por convicciones ideológicas, por el bien del Estado, por conseguir información de sus víctimas ni porque considerara que Paulina era culpable de cualquier cargo que se le pudiera imputar, fue únicamente por sentir que podía controlar al máximo a la alteridad, sentir que podía poseerla de tal manera que esa alteridad acabara por ser anulada como tal. Este ansia de posesión del otro que conduce hasta la negación de ese otro (y la consiguiente sobre-afirmación del yo) puede ser realizada en la tortura, pero también en contextos

muy diferentes. La producción franco-japonesa del año 1976 titulada *El imperio de los sentidos* (Ai-no corrida, Nagisa Oshima) muestra precisamente cómo determinados tipos de amor pueden conducir a fenómenos similares. En dicha película, la protagonista femenina, en su ansia de posesión absoluta de su marido, acaba por matarlo. La conclusión a la que la película conduce parece ser la de que la posesión total pasa por la anihilación del otro. Esa anihilación puede ser material, como la que ocurre en *El imperio de los sentidos*, o puede ser, por decirlo de alguna manera, anímica, como ocurre en *La muerte y la doncella*. Paulina ha sido anihilada en tanto que ha pasado a ser usada como un objeto, como una mera cosa sobre la que se puede ejercer un dominio total. Es una muerta en vida. Ella misma lo dice. La inversión del mundo social consiste, por tanto, en la anihilación de unos obrada en función de la auto-expansión de otros. O, por decirlo de otro modo, en la adquisición por parte de unos de un poder ilimitado sobre otros. ■

## Bibliografía

- AMÉRY, Jean (2001). *Más allá de la culpa y la expiación*. Valencia: Pre-textos.
- ANDERS, Günther (2001). *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Barcelona: Paidós.
- ANDERS, Günther, EATHERLY, Claude. 2003. *Más allá de los límites de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- ARENDDT, Hannah (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- CORBÍ, Josep. 2005. Emociones morales en la flecha del tiempo: un esquema de la experiencia del daño. *Azafea. Revista de filosofía*. 7.
- GLOVER, Jonathan (2001). *Humanidad e inhumanidad*. Madrid: Cátedra.
- LEVI, Primo (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph.
- MARRADES, Julián (2002). La radicalidad del mal banal. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. Vol. 35.
- MARRADES, Julián (2005). La vida robada. Sobre la dialéctica de poder y dolor en la tortura. *Pasajes*, 17.
- SCARRY, Elaine (1985). *The Body in Pain*. Oxford: Oxford University Press.

Efrén Poveda García es licenciado en Filosofía por la Universitat de València. Actualmente ejerce como becario de investigación del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de dicha universidad. Obtuvo el Primer premio nacional a la excelencia en el rendimiento académico y el Premio extraordinario de licenciatura.

# Mito y leyenda colombinos: en busca de Cristóbal Colón en el cine

Asela R. Laguna

Pasó el más polémico de los centenarios de 1492, pero no así el empeño de continuar inventándose imaginariamente la enigmática y resbaladiza figura de Cristóbal Colón, ni de debatir y rebatir cualquier aspecto de los acontecimientos y procesos que a partir de 1492 transformaron para siempre la historia de Europa occidental y del Nuevo Mundo. El reciente estreno de *También la lluvia* (2011), de Icíar Bollaín; las negociaciones de Richard Branson, el billonario dueño de Virgin Atlantic, por adquirir el guión *Columbus* de T. S. Nowlin para rodar la vida del Almirante en tres dimensiones; y de otras producciones, a saber, la serie televisiva sobre su cuarto viaje, *Columbus: The Lost Voyage* (2007), de Anne Thomson y Marc Etkind, y las películas *El manuscrito* (2009), del dominicano Alan Nadal Piantini, y *Cristovão Colomb, O Enigma* (2007), del portugués Manoel de Oliveira, constatan esa ininterrumpida atracción y fascinación por el personaje, así como la vigencia del mito y leyenda colombinos.

Y es que, si en la literatura el nombre de Cristóbal Colón pertenece a un linaje de personajes mitológicos, literarios o históricos que —como Ulises, Antígona, Caín, el Judío Errante, Don Juan, Fausto, Drácula o Lope de Aguirre— han formado una robusta y diversa temática literaria, el mismo fenómeno también se ha producido en el cine. En torno a Colón, al igual que con Jesús, Cleopatra, Julio César, Espartaco, el Cid, Juana de Arco, Robin Hood,

Enrique VIII, la reina Isabel de Inglaterra, Romeo y Julieta, el Capitán Smith o Napoleón, existe un impresionante corpus fílmico, diverso e internacional, que registra distintos géneros cinematográficos. Esta alianza (historia, mito, literatura y cine) y recurso (el pasado histórico como documento, evocación, intertexto) datan desde los inicios del cine, cuando directores y productores, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se volcaron al pasado histórico, mitológico y literario en busca de personajes y contenidos para llevar a la pantalla. La contemporaneidad del novedoso desarrollo del cine con la triunfalista celebración del cuarto centenario de Colón favorecieron su temprana inserción en el mismo. Desde entonces al sujeto Colón se le ha revestido de tantos ropajes como tantas perspectivas existan del hombre, su época, del descubrimiento y la colonización. Y esas realizaciones sobre Colón, como agente mesiánico, figura heroica y excepcional, o lo opuesto, abarcan todos los géneros, desde la biografía-épica, la comedia, el cine musical, el cine de aventuras o el documental, hasta los dibujos animados.

Colón ha sido y es un importante referente polisémico culturalmente. De ahí que en la titulación de textos, aunque no aparezca como protagonista central ni secundario, es una estrategia simbólica y también taquillera, evidente desde que Charlie Chaplin subtitulara uno de sus más importantes medimetrajes, *Charlot emigrante* (*The Immigrant*, 1917), como *A Modern Columbus*, para vincular el personaje Tramp a Colón, como otro inmigrante del Nuevo Mundo. *Complicidad sexual* (*Goodbye, Columbus*, 1969) de Larry Peerce, basada en la novela del mismo título de Philip Roth, resalta un modelo colombino al centrarse en las adversidades que enfrenta un judío pobre del Bronx por conquistar a la familia de su enamorada, una rica judía de Radcliffe. En otros casos, por ejemplo, durante el período entre las guerras mundiales y en la década de los cincuenta, hay cintas que no privilegian su referencia en los títulos, pero Colón interviene con Moisés, Confucio, Napoleón, Washington o Lincoln, para cuestionar y denunciar el surgimiento del totalitarismo, la guerra y la dictadura (*Are We Civilized?*, 1934, de Edwin Carewe; *The Story of Mankind*, 1957, de Irwin Allen). Su inserción en películas animadas de carácter didáctico (*Hysterical High Spots in American History*, 1941) o en musicales (*Where Do We Go From Here?*, de Gregory Ratoff, 1945) reafirman su esencialismo, por ejemplo, en la cultura norteamericana.

En España encontramos películas cuya titulación reafirma otras facetas, a saber, los temores de los primeros marineros o las condiciones socio-económicas en tiempos del 1492 —*Al borde del gran viaje*, de Antonio Román (1940); *La marrana*, de José Luis Cuerda (1992)— u otros personajes históricos (*Juana la loca... de vez en cuando*, José Ramón Larraz, 1983). En *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), la más clásica de las películas españolas



*Charlot emigrante* (*The Immigrant [A Modern Columbus]*, Charles Chaplin, 1917)

sobre Colón, el título metonímico lo prefigura como el sol, iniciador del amanecer de un continente. En Hispanoamérica los directores han optado por centrarse en los procesos históricos de conquista, colonización y neocolonización. Presente o ausente, Colón siempre es una presencia, sombra o pesadilla —*Orinoko, Nuevo Mundo* (Diego Rísquez, 1984); *Macuro* (Hernán Jabes, 2008)—.

El cine colombino provee de un espacio cultural alternativo para explorar críticamente las prácticas y múltiples perspectivas e interpretaciones subyacentes tras las producciones fílmicas centradas en el personaje. En su historiografía, la primera película sobre Colón es una cinta breve francesa, de unos doce minutos y veintiséis segundos titulada *Christophe Colomb*, de 1904, una producción de los Hermanos Pathé, bajo la dirección de Vincent Lorant-Heilbronn (1874-1912).

En esta, Vincent Denizot, un actor de porte robusto, alto, imponente, y muy dramático, encarna al Almirante. En ocho secuencias que empiezan con un rápido bamboleo en la Santa María (*Revuelta en el mar*), se pasa revista a una historia nuclear de Colón que comprende, además del motín, el desembarco (donde los indios amigablemente reciben y comparten con los recién llegados); los festejos de los indios (parejas de indios y niños que se abrazan con Colón y bailan una danza); su entrada triunfal en Barcelona (recibimiento de Colón y los indios por el pueblo); recepción en la corte (desfile de la corte; entrada de indios vestidos); la desgracia (religiosos le denuncian al Rey, y este lo confronta); Colón en la cárcel (el Rey lo visita pero se niega a quitarle las cadenas). En esta secuencia Colón, abandonado y abatido, contrasta su actual situación con la entrada triunfal ante los Reyes, recuerdo que se proyecta en la parte superior derecha de la pantalla. La película, sin embargo, no termina ahí. Introduce una secuencia final dedicada a la gloria de Colón (Apoteosis), una celebración siglos después con la participación de militares, representantes del estado, niños, además de tres damas que representan la igualdad, fraternidad y libertad. Todos rinden tributo a Colón, cuya estatua se aprecia en el fondo, al igual que el paso de un coche oficial, decorado con oro.



1492: *La conquista del paraíso* (1492: *The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992)

Significativa es la elección de comenzar el film en la última etapa del viaje, en ese último incidente conflictivo (motín), antesala del acontecimiento culminante. Su procedimiento secuencial le hace dejar atrás cuestiones relacionadas con su origen, estadía y matrimonio en Portugal, con sus años de espera en España, las gestiones para embarcar, la colaboración de los Pinzones y el reclutamiento de la tripulación. Aquí Colón está solo, y él solo celebra el desembarco y el regreso triunfal, como él también está solo ante la humillación e ingratitud monárquicas. No hay problematización de su vida, como tampoco la hay de sus relaciones con los indios, con los que se muestra magnánimo, generoso y paciente. Ellos a su vez reciben con alegría sus regalos y le celebran bailando. De la misma manera que ni Colón ni los suyos muestran sorpresa ante el otro, tampoco la transmiten los indios. La reina Isabel está casi ausente, y es Fernando el villano. El final se erige como un tributo y reconocimiento al maltratado navegante, y como una exaltación del nuevo colonialismo imperial francés, que exporta y propaga los ideales de libertad, fraternidad e igualdad. Los pueblos conquistados o por conquistar, como lo hicieron los aborígenes originales con Colón, deben recibir generosamente los *ofrecimientos* que les regala la civilización europea.

A partir de ahora, muchos son los Colones fílmicos, muchos los retos para re-inventar y construir una historia muy trillada, encasillada en una fórmula repetitiva y estereotipada (Colón/héroe; españoles/villanos; conocimiento científico/ignorancia; individualismo/opresión; idealismo/pragmatismo; historia/ficción) que se nutre de la leyenda negra. Las películas sobre Colón, ¿qué nos dicen del navegante, de su condición de extranjero, de lo europeo, lo español y de los indios? ¿Cómo el director puede sacarle provecho al excepcionalismo del héroe y a la relación adversa con su medio para desarrollar un Colón que absorba y atrape al espectador? ¿Cómo romper el molde e ir más allá del Colón acartonado a lo Washington

Irving (la interpretación de héroe excepcionalista y genial) o a lo Kirkpatrick Sale (emblema de todos los males colonialistas modernos)? ¿Merece la pena preguntarse qué rentabilidad y éxito han obtenido los proyectos de filmar a Colón, un individuo del que se sabe mucho, pero se desconoce todavía más?

### **La representación de Cristobal Colón: del silente al sonoro**

La historiografía del cine colombino arroja datos de interés<sup>1</sup>. En el cine mudo y sonoro hasta la década de los años cuarenta, productores y directores importantes consagrados por otras películas, fracasaron comercialmente en sus experimentaciones con Colón. Tales fueron las experiencias de la casa francesa Gaumont y del prolífico director Louis Feuillade (*Christophe Colomb*, 1910), famoso por la serie de *Fantômas*, y de George Kleine (1864-1931), importador de cine europeo en los Estados Unidos, conocido por *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913), *Los últimos días de Pompeya* (Gli ultimi giorni di Pompeii, Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, 1913) y *Otelo o El moro de Venecia* (Othello, Dimitri Buchowetzki, 1922), pero cuyos intentos de distribuir la película de Feuillade no suscitaron el interés del público. La campaña italiana a favor de la celebración en Nueva York del Día de Colón es tema de *Columbus Day Conspiracy* (1912) en la que participó William J. Gaynor, el entonces alcalde de la ciudad de Nueva York. El primer largometraje, *La Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Christophe Colomb, 1916), una co-producción francesa-española a cargo de Emile Bourgeois, a pesar de un presupuesto de un millón de pesetas, de una elaborada escenografía, del esmero en la preservación de autenticidad histórica y el empleo por vez primera en España de tres cámaras en la realización de un film, no logró tampoco el éxito esperado; la cinta, donde el francés Georges Wague encarnaba a Colón, contaba con una secuencia biográfica estructural-

da en una introducción y cinco capítulos (La inspiración de una reina; Hacia lo desconocido; La obra, brilla, inmortal; El apogeo de la gloria; La triste recompensa). En 1919, David W. Griffith dirigió el documental *The World of Columbus*. En 1923, *Columbus Discovers a New Whirl*, del ilustrador australiano Frank A. Nankivell, es la primera muestra norteamericana de Colón en el cine mudo animado, tendencia que continúa Walter Lantz, famoso dueño del estudio de animación que creó El Pájaro Loco (Woody Woodpecker), Andy Panda y Oswald el Conejo Afortunado (Oswald the Lucky Rabbit). En *Chris Columbus, Jr.* (Walter Lantz, 1934), escrita por Victor McLeod, Oswald el Conejo Afortunado es un Colón deseoso de demostrar la redondez de la tierra y descubrir tierras.

La producción de *Cristóbal Colón o la grandeza de América* (1943), del exilado español José Díaz Morales, es el primer film sonoro en México. Colón y la grandeza de América son los detonantes que impulsan una historia para la exaltación de la raza, la hispanidad y el español como elementos de alianza entre los pueblos hispanos en momentos en que la España franquista mira con desconfianza los trabajos de los exilados republicanos en México. Este largometraje de 135 minutos se distinguió por la escasez de recursos técnicos, modesto presupuesto, la interpretación de Colón por un actor bastante maduro (Julio Villarreal, español residente en México desde 1903) cuya actuación exhibió una actitud bastante arrogante ante los reyes y en momentos de reflexión religiosa. Por último, su distribución en España por Columbia Pictures de Hollywood es emblemática de las transacciones que hay que negociar para acomodarse a la censura. El recurso del *off* se utilizó para silenciar todo aquello que pudiera considerarse una crítica a la nación y a los españoles (como las intrigas de Bobadilla) y para propagar la ideología del estado: en el momento cumbre de la llegada, se interrumpe la acción para señalar que «*se ha llegado a uno de esos países que viven en pecado y que necesitan ser reconvertidos a la verdadera religión, la de Nuestro Señor Jesucristo, en nombre de España*». De esa secuencia se pasaba a la muerte en Valladolid.

La tendencia comenzada en 1904 de componer un cine totalizador, explicativo y épico que legitime o promueva proyectos nacionales, continúa en *Christopher Columbus* (1949, Gainsborough Pictures), del director inglés David MacDonald, y *Alba de América* (1951, CIFESA), del español Juan de Orduña, las dos producciones más importantes hasta 1992. Las representaciones mitificadoras de Colón por Fredric March y Antonio Vilar son parte de la iconografía fílmica clásica que generaciones de espectadores recuerdan como familiares, pero contra las que van a arremeter futuras generaciones.

*Christopher Columbus* es una larga biografía-épica, de rigurosidad histórica en el vestuario y escenografía, que retoma episodios que dramatizan los enfrentamientos

del héroe para exponer su plan, persuadir y asegurar el apoyo de los reyes, lograr la solidaridad y respeto de la tripulación, luchar contra las intrigas de la corte, y un motín en la travesía. Y triunfa, para ser derrotado por la ingratitud, las murmuraciones y el despojo de sus beneficios. Este Colón firme, decidido y seguro, que en la interpretación de March es el elegante, alto, mesurado caballero de cabello cuidadosamente peinado, al final, desfavorecido, se desvanece en la oscuridad de la cortina del proscenio. Más que un hombre de acción, es un soñador, una voz/ser racional que clama en medio de incrédulos, envidiosos y villanos.

La génesis y producción de *Alba de América*, patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica, testimonian su posición contestataria a la versión británica de MacDonald. El gobierno español reaccionó con indignación ante el tratamiento de los Reyes Católicos, el énfasis desmedido en las intrigas de la corte y la ausencia del proyecto de evangelización. Se solicitaba una película ejemplarizante y alegórica, que ofreciera una interpretación que destacara el importante rol político e histórico de los reyes, y que la gesta y respaldo nacional se insertara en una concepción providencialista de la historia. La exaltación del Descubrimiento, pues, serviría para enaltecer los valores patrios, y para caricaturizar a los enemigos del régimen español del momento.

Orduña se ciñe a la proyección de un Colón visionario y profético, respaldado por el conocimiento, la ciencia, la experiencia marítima y el secreto del mapa de Toscanelli. Efectivas son las imágenes de una Santa María en alta mar, la secuencia de unos marineros dudosos, miedosos y temerosos del forastero, y las tomas majestuosas del mar. Y Pinzón, su aliado y defensor, es el encargado en retrospectiva de describir su vida desde el nacimiento hasta el motín. En el momento del triunfo y del encuentro, este Colón buen cristiano y caballero, toma posesión de «*la tierra prometida*» a la que han llegado «*como hermanos*». Las imágenes y el discurso del desenlace —retorno triunfal a Barcelona con indios, bautizo del indio, música sacra, rezo de un Padre Nuestro—, fijan la centralidad de la evangelización y del pueblo castellano en la formación y construcción de la identidad y unidad panhispana: «*Castilla llevará sangre generosa para alumar la noble familia de las Españas. El trasplante noble*

## EL CINE COLOMBINO PROVEE DE UN ESPACIO CULTURAL ALTERNATIVO PARA EXPLORAR CRÍTICAMENTE LAS PRÁCTICAS Y MÚLTIPLES PERSPECTIVAS E INTERPRETACIONES SUBYACENTES TRAS LAS PRODUCCIONES FÍLMICAS CENTRADAS EN EL PERSONAJE

ha de florecer en aquellas riberas y la estirpe crecerá en honra y vida innumerables. Y a través del mar y del tiempo, nos atará siempre un solo destino» bajo «una sola fe en una sola lengua». La película resultó un desastre económico. Larga, morosa, predecible y propagandística; los personajes, como figuras de cera, carecían de frescura y vitalidad humanas.

### La desacralización del Colón histórico y mítico: tres ejemplos filmicos

Como reacción a las solemnes y propagandísticas representaciones de MacDonald y Orduña, otros, como el popularísimo actor y director de cine comercial español Mariano Ozores —*Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982)— y los directores ingleses Gerald Thomas —*La loca pandilla de Chris Columbus* (Carry On Colum-



1492: *La conquista del paraíso* (1492: *The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992)

bus, 1992)— y Peter Barnes (*Bye, Bye Columbus*, 1992), vuelven a la épica colombina pero para desacralizar al Colón histórico y mítico. Una, representativa de la España del destape y de la transición tras la muerte de Franco, y las otras, fallidos textos contestatarios enmarcados dentro de la celebración y contra-celebración de los quinientos años.

*Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* es una farsa y parodia de Colón a lo *Alba de América*. El popular Andrés Pajares interpreta a un inocentón Colón que habita un mundo de cachondeo, burla, chiste y de alusiones e imágenes provocadoras y chocantes, atrevidas en su época, pero desgastadas e irrelevantes hoy. Sin embargo, es la única versión que construye una imagen de Colón-héroe

a su regreso, como un sujeto desquiciado, desubicado y enloquecido, cuya apariencia física se asemeja más a la de un náufrago, que a la del triunfalista Colón: es un barbudo pelirrojo, delgado, casi desnudo, encadenado, que al oír que le anuncian como héroe que ha regresado con las buenas nuevas de un nuevo mundo, pasa revista a lo que le rodea y fallece delante de todos. Y es que regresa de un viaje categorizado por la tripulación como «fatal e infernal». Su historia, introducida por una reina, y continuada por una voz narradora, como en *Alba de América*, enmarca las secuencias históricas, que se proyectan por medio del *flashback*, y siempre con una clara intención provocativa (de su infancia en Génova, la cámara focaliza los genitales del bebé Colón), burlona (en «Esto es España») y paródica (la escena romántica de Colón en el río con Beatriz en *Alba de América* se transforma aquí en una en la que Colón le canta «I love you» a una Beatriz cólica, en medio de los ruidos de pájaros y de continuadas flatulencias que no la abandonan ni en la recámara nupcial). Esta reformulación desmantela la concepción de lo providencialista del Descubrimiento, e irónicamente yuxtapone el discurso del proyecto panhispanista (*Alba de América*) a una nueva visión profética (proyectada en la pantalla) que presagia guerras, explosiones, la ciudad de Nueva York, Marilyn Monroe y los viajes a la Luna, y se suscribe a una crítica del capitalismo (la llegada es llegar al mundo de «Beba Coca Cola»). La película, de gran éxito taquillero en su momento, deja una metáfora memorable. Un Colón muerto y una reina que inicia su presentación equivocando su nombre, remiten al sospechoso y manipulador rol del director, escritor e historiador, en la construcción de un texto, incluyendo el de esta comedia.

Las dos comedias inglesas son osadas apuestas que no logran sobrepasar la categoría de burdos textos basados en el estereotipo. Aunque *Bye, Bye Columbus* es la película comisionada por la British Broadcasting System para conmemorar el quinto centenario, *Carry on Columbus* es, si cabe, mejor texto. El Colón de Barnes (encarnado por Daniel Massey) es un monstruo cínico e irreverente, cuyo mandato divino le viene de una cotorra que imita la voz de Dios. Cuando la reina le reprende por esclavizar indios, responde: «Nosotros embarcamos esclavos caníbales, de ese modo se pueden comer entre sí durante la travesía». Lo más interesante de *Carry On Columbus* es la introducción de una intriga internacional. El Sultán de Turquía, que impone onerosos impuestos a todas las caravanas que pasan por su territorio, se entera de que un tal Cristóbal Colón (interpretado por Jim Dale), desde Portugal, está planeando una nueva ruta para llegar al Asia. Envía a una espía (Sara Crowe como Fátima) a Lisboa para que, en complicidad con otro residente de la ciudad, eviten que Colón logre su propósito y le arruine su próspero nego-

cio. Hay novedad también en el encuentro, donde unos indios vestidos extravagantemente, con nombres como Pontiac, y acento de Brooklyn, no aceptan los regalos de Colón y, a cambio de que se vayan, a los españoles les dan un baúl de oro, aunque falso. La imagen de Colón es la de un hombre interesado y aprovechado que viste una impresionante capa de terciopelo rojo y ostenta una enorme cadena con medallón.

La coyuntura del quinto centenario propició en el cine nuevas reformulaciones de Colón y el descubrimiento, según planteamientos revisionistas, posturas inclusionistas y multiculturales, y menos eurocentristas, preocupaciones ecológicas y asignaciones cuantiosas para la filmación de ciertas películas. De héroe y genio, Colón ha pasado a ser villano, esclavista y hasta genocida.

### El excepcionalismo histórico de Colón en dos versiones modernas

Sin embargo, las dos películas de Hollywood, *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (Christopher Columbus: the Discovery, 1992), bajo la producción de la familia Salking y la dirección de John Glen, y *1492: La conquista del paraíso* (1942: The Conquest of Paradise, 1992), de Ridley Scott —precedidas de una costosísima campaña publicitaria, y en las que no se escatimaron esfuerzos por contratar artistas reconocidos internacionalmente, por suscribir el asesoramiento de historiadores renombrados, y por filmar en diferentes localidades de Europa y Centroamérica—, no se convirtieron en éxitos taquilleros ni en clásicos del cine contemporáneo. La música y los efectos son impactantes y ofrecen excelentes escenas de exuberantes paisajes, de acción en el mar, en el barco y durante el descubrimiento, pero no se apartaron de la concepción generalizada del excepcionalismo histórico de Colón, de lo español como representativo de la superstición, la ignorancia, la intolerancia (la Inquisición) y los agentes de la destrucción, ni de la visión del indio como ente sin agencia. Se constituyeron en grandes espectáculos visuales dentro del género clásico del cine épico.

*Cristóbal Colón: el descubrimiento* se concibió como un film de aventuras para toda la familia y al margen de la controversia política. Colón (interpretado por Georges Corraface) combina los atributos de Lawrence de Arabia con los de Robin Hood, y exhibe sus grandes dotes de espadachín, galán y persuasión. Con un gran elenco (Marlon Brando como Torquemada), y un guión de Mario Puzo, se hilvana una acción centrada en Colón-héroe, sus vicisitudes hasta 1492 y el propio descubrimiento. La música, de Cliff Eidelman, recoge una variedad de registros que capta las emociones, los peligros del viaje y una culminante llegada, donde el *Gloria* subraya la espectacularidad y grandeza de ese momento. Los indios, como en textos anteriores, contemplan, admiran, pero no reaccionan. Este film triunfalista muestra a un Colón soñador, aventurero, de pelo negro, guapo, buen

padre, amante, hombre de razón, que cuando pisa tierra tiene la frescura, el ánimo y espíritu de quien baja de un crucero listo para comenzar una excursión turística.

*1492: La conquista de Paraíso* reparte la acción en dos segmentos muy marcados: el primero dedicado a la larga espera en España, y el segundo, a la llegada, administración, y desgracia del personaje. Colón (Gérard Depardieu) es el emprendedor navegante, el hombre del destino, el escogido, que a pesar de rasgos temperamentales, es hombre fiel a su misión. Tiene que sobrevivir en un mundo dominado por la superstición y una atmósfera opresiva, de miedo, simbolizada en el horrible espectáculo de la ejecución de seres humanos por la Inquisición. En la segunda, es compasivo, justo, moderado, predica que la conversión de los indios se debe hacer por persuasión y no por la fuerza y, como muchos otros Colones, afirma que ha llegado en paz y con honor. Desde el punto de vista argumental se cruzan muchos episodios y tramas no muy entrelazadas y Colón resurge como un triste, agotado y patético hombre avejentado, al que le espeta que ya Vesputio descubrió un nuevo continente. Colón no es el monstruo colonialista ni esclavista, sino un visionario, víctima de la codicia, maldad e ingratitud humana. El título no hace justicia a la trama. La película no versa sobre el 1492, ni sobre la conquista, sino sobre Cristóbal Colón, su ascenso como mito, su descenso entre los hombres y su recompensa en la historia escrita occidental.

### Otras propuestas representativas

Para propuestas realmente anti-colombinas habría que ver documentales —*Columbus Didn't Discover Us* (Robbie Leppeser, 1991), *Surviving Columbus* (Diane Reyna, 1992), *The Columbus Invasion: Colonialism and Indian Resistance* (1992)—, o un film de muy corto metraje (18 minutos), *Columbus on Trial* (1992), de la productora y directora chicana comprometida con la justicia social Lourdes Portillo. Con la colaboración actoral del grupo satírico Culture Trash, produce un texto totalmente irreverente, centrado en un juicio contra el Almirante. El juez y abogado defensor son chicanos leales a sus raíces hispánicas, mientras que el fiscal, de raíces indígenas, aboga porque se declare culpable a este «gran asesino». Un testigo de nombre X, un esclavo negro, teme que salga absuelto, y ciertamente lo declaran inocente, pero tras la sentencia, una joven chicana lo asesina de un disparo. Lo que el gran cine comercial no se había atrevido a realizar, el peque-

ORDUÑA SE CIÑE A LA PROYECCIÓN DE UN COLÓN VISIONARIO Y PROFÉTICO, RESPALDADO POR EL CONOCIMIENTO, LA CIENCIA, LA EXPERIENCIA MARÍTIMA Y EL SECRETO DEL MAPA DE TOSCANELLI



1492: *La conquista del paraíso* (1492: *The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992)

ño cine independiente chicano lo lleva a cabo. El asesinato del primer colonizador es la muerte simbólica y la ruptura total con toda huella que recuerde en el imaginario chicano/latino una tradición de dominación y opresión española/norteamericana.

El decepcionante desfile de ensayos filmicos de atuendos ideológicos maniqueístas, con tramas soportadas por andamiajes de licencias e incorrecciones históricas garrafales, y tipificaciones simplistas a favor de, o en oposición a visiones providencialistas, fundacionista de la nación, del progreso, la modernidad o deconstructivas, ameritaría otro estudio particular. Pero lo cierto es que tres nuevas propuestas en lo que va del siglo XXI parecen aportar nuevos acercamientos y prácticas, menos aparatosas, pero inteligentes, irónicas, divertidas unas y otras provocadoras. En contraposición a la biografía épica totalizadora y reivindicadora de la ingratitud española y de la comedia, prefieren las posibilidades que ofrece el cine de aventuras y el metacine, se declaran abiertamente partidarios de la construcción de textos de carácter ficcional, alejándose pues de la pretensión realista, pero estableciendo hilos que conectan el pasado con el presente. La primera es *Cristovão Colombo. O Enigma* (2007), del casi centenario director de cine portugués, Manoel de Oliveira, que la concibió como «una ficción de tenor romántica, evocadora de la gesta del descubrimiento de América». Y como tal habría que juzgarla.

Como es típico de Oliveira, la película es larga, lenta, nostálgica, intelectual y discursiva. Basada en *Cristovão Colon era Português* (2008), de Manuel Luciano da Silva y Sílvia Jorge de Silva, es una propuesta diferente que, en parte, se ubica como un guiño reparador de la postergación u olvido durante el pasado quinto centenario de las hazañas y contribuciones náuticas y marítimas de los portugueses globalmente, pero en especial en Norte América, sin considerar su problematización en tiempos post coloniales. En efecto, el film abre con la imagen de la signatura enigmática del Almirante y una voz narrativa que explica las claves que revelan su verdadera identidad (Salvador Fernández Zarco, hijo de Isabel Gonsalves Zarco, hija del navegante judío Joao Gonsalves Zarco, descubridor de Porto Santo, y de Fernando, el duque de Beja, enemigo del rey Don Juan II). Inmigración, estudio científico, pasión y dedicación se conjugan en la vida del personaje y su esposa, que pasan una vida recorriendo pueblos (Cuba, Alentejo, donde naciera Colón), visitando museos, monumentos, y viajando, impregnados de una atmósfera poética y musical que evoca el mar, en busca

de la inscripción de las hazañas descubridoras de la historia portuguesa.

El estreno de *El manuscrito* (2009), del joven Alan Nadal Piantini, marcó la historia del cine dominicano porque inauguró en el país la primera película de aventuras épicas. Rodada en España y la República Dominicana, hilvana las aventuras de un joven investigador a lo Indiana Jones, Lara Croft y Jack Colton, llamado Santiago Chevalier (interpretado por el mismo Nadal Piantini), y una maestra de historia que se ven involucrados en una complicada trama de incógnitas varias. Un grupo de mercenarios españoles tratan de robar los restos de Colón y en el proceso encuentran un manuscrito que contiene un secreto. La pérdida de esos restos afectaría no solo a la economía de la isla, sino a la dignidad de un pueblo que los ha convertido en piedra angular del proceso histórico de la nación y del perfil de su personalidad. En esa búsqueda y esfuerzos por impedir el robo se mezclan mágicamente la actuación de Colón, el clero de la Catedral, los historiadores, la imagen de las tres carabelas que se yuxtaponen a las del avión, las excavaciones, además de las distintas luchas e intrigas, en fin, aventuras que mezclan quinientos años de historia de Colón en la República y España y que pretenden seducir al espectador. Una banda sonora contribuye a integrar excelentemente la emoción, el suspense con la acción.

*También la lluvia* (2010), de Icíar Bollaín, está dedicada a la memoria de Howard Zinn, historiador y activista famoso por su posición en contra de la guerra de Vietnam, la defensa de los derechos de los marginados y su popular libro *A People's History of the United States* (1980), basado en la historia de Hans Koning. La puesta en escena es la de un Colón impelido por la pasión del oro, de una conducta conflictiva reflejada en una obsesión por plantar cruces y horcas, de esclavizar y someter a los indios al trabajo forzado o convertirlos en sirvientes, e incapaz de contener a las *bestias feroces* que llegaron solo a matar, destruir y cometer toda clase de crueldades. Y esa es la versión de Colón que Sebastián (el director, encarado por Gael García Bernal) viene a filmar a Cochabamba, Bolivia. Muy inteligentemente Bollaín recurre al cine dentro del cine para situar en el centro del film un calidoscopio de perspectivas y relaciones dominantes y subalternas, que problematizan los aciertos y las limitaciones de cualquiera aproximación al pasado y las dificultades y retos para abordarlo en toda su complejidad. Es una película de ficción (la de Icíar Bollaín) sobre la filmación de otra película (la de Sebastián y Costa sobre Colón), a la que se añaden otras producciones, la del documental sobre la filmación de la película de Colón, y otro abortado (la denegación a filmar un documental sobre los atropellos contra los indios que protestan por la privatización del agua), además de escenas que captan a los actores visionando partes de lo filmado, o viendo informes televisivos sobre las manifestaciones de los indios en contra del gobierno. Como espectadores presenciamos la producción de

un texto (el film) que por las prescripciones de un libreto, los referentes y fuentes a los que recurre Sebastián (los dibujos de De Bry como modelo de las brutalidades), las circunstancias, ansiedades y frustraciones de los actores, la contraposición entre el deseo de crear un film único y la testarudez del productor (Luis Tosar) de economizar y minimizar los gastos aunque se falte a la veracidad (filmación en Bolivia en vez de en el Caribe, contratación de indios que hablan quechua para representar a los arahuacos), la colaboración o no del casting indígena (las indias madres que rehúsan participar en la escena en que deben ahogar a sus pequeños) y la crisis en Cochabamba, problematizan las limitaciones para crear, filmar, escribir sobre la historia y, en lo concreto, impiden que se termine la película. Pero a esa historia se le añade el drama de Daniel (el líder de los indios que interpreta a Hatuey) y su lucha contra las autoridades que les oprimen, encarcelan o abusan por defender sus derechos al agua. Estalla la Guerra del Agua, el equipo debe decidir entre comprometerse, intervenir, o huir despavoridos y acobardados por el peligro. El productor, al inicio enajenado y desinteresado en el drama local, lo arriesga todo por salvar a la hija del líder de las protestas, produciéndose así un drama de transformación y solidaridad humana.

La caracterización del Colón (interpretado por Karra Elejalde) obsesionado por el oro, esclavista y opresor de indígenas, contrasta además con las posiciones de reclamo social y humano de los otros dos personajes importantes, Montesinos y Las Casas, que atemperan la conducta del descubridor y de otros malos españoles. Al fin y al cabo, la película no se termina, quedan fragmentos de secuencias de un Colón —esclavista o no— que vuelve a escaparse para que muchos otros Colones resurjan de los espacios silenciados o desterrados del director, y sigan buscando más directores que ensayen nuevas máscaras identitarias. ■

## Notas

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

Asela R. Laguna es licenciada en Humanidades por la Universidad de Puerto Rico [Mayaguez, Puerto Rico] y doctora en Literatura Comparada por la University of Illinois (Urbana-Champaign, Estados Unidos). Directora del Department of Classical and Modern Language and Literatures de Rutgers University, Newark (New Jersey, Estados Unidos), actualmente escribe sobre teatro, literatura puertorriqueña y la representación de la figura de Cristóbal Colón en la literatura. Es autora del libro *George Bernard Shaw en la literatura hispánica* (University of Puerto Rico Press, 1981) y editora de *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (Huracán, 1985), y de *The Global Impact of the Portuguese Language* (Transaction Press, 2001), entre otras obras.

1 Otras películas sobre Colón que merece la pena citar, además de las tratadas en este artículo, son: *The Coming of Columbus* (Colin Campbell, 1912); *Christoph Columbus* (Márton Garas, 1923); *Columbus* (Edwin L. Hollywood, 1923); *The Double-Crossing of Columbus* (Joseph Henabery, 1934); *Cristoforo Colombo* (Carmine Gallone, 1937); *Chris Columbo* (Eddie Donnelly, 1938); *Christopher Columbus Jr.* (Roger Clampett, 1939); *Where do we go from here?* (Gregory Ratoff, 1945); *Hare We Go* (Robert McKimson, 1951); *Kolumbus entdeckt Krähwinkel* (Ulrich Erfurth, 1954); *The Story of Mankind* (Irwin Allen, 1957); la serie de televisión brasileña *Cristóvão Colombo* (1957); *Christopher Columbus* (Jay Ward, 1962); *Willy McBean and His Magic Machine* (Arthur Rankin Jr., 1965); *Cristóbal Colón en la facultad de medicina* (Julio Saraceni, 1962); *Columbus 64* (Ulrich Thein, 1966); la mini serie de televisión italo-española *Cristóbal Colón/Cristoforo Colombo* (Vittorio Cottafavi, 1967); *Professor Columbus* (Rainer Erler, 1968); *Christopher Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas* (Helmut Käutner, 1969); *El paraíso ortopédico* (1969), del chileno Patricio Guzmán; *Robinson Columbus* (1975), del danés Ib Steinaa; *Der; Ein Kolumbus auf der Havel* (1977), del alemán Hans Kratzert; *Le retour de Christophe Colomb* (Jean-Pierre Saire, 1983); *Christopher Columbus* (Alberto Lattuada, 1985); la película de animación *Die Abenteuer von Pico und Columbus* (Michael Schoemann, 1990); *Colon: The Scatological Columbus Epic* (Eric Gravley, 1992); *Mein Freund Kolumbus* (Thibaut Chatel, 1992); y la película de animación basada en la obra homónima de Dario Fo *Johan Padan a la descoberta de l'Americhe* (Giulio Cingoli, 2001).

## Bibliografía

- CABERO, Juan Antonio (1949). *Historia de la cinematografía española. Once jornadas 1896-1948* (pp. 143-144). Madrid: Gráficos Cinema.
- CARNES, Mark C. (ed.) (1995). *Past Imperfect: History According to Movies*. New York: Henry Holt and Co.
- CHASE, Anthony (2003). Christopher Columbus. En ROLLINS, Peter C. (ed.). *The Columbia Companion to American History on Film* (pp. 148-152). Nueva York: Columbia University Press.
- HORTON, Andrew, MAGRETTA, Joan (ed.). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2008). De los orígenes del estado español al nuevo estado: la construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, de Juan de Orduña. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 33. 1, 74-104.
- LE BEAU, Bryan F. (1993). Of Hollywood and History: The Columbus Movies of 92. *American Studies*, 34.2, 151-157.
- LOUGHNEY, Patrick (1992). Iconography: Film. En BEDINI, Silvio A. (ed.). *The Christopher Columbus Encyclopedia*, vol. 1 (pp. 333-337). Nueva York: Simon and Schuster.
- MANZI, Italo (2006). Cristóbal Colón visto por el cine. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 677, 113-121.
- MENDEZ-LEITE, Fernando (1985). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.
- PEREZ CIPITRIA, Agustín (2010). El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo. *Revista de Claseshistoria* (Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales), 66 (25 de enero).
- STAM, Robert (1993). Rewriting 1492: Cinema and the Columbus Debate. *Cineaste*, vol. 19, 4, 66-71. Recuperado de <<http://www.claseshistoria.com/revista/2010/articulos/perez-orduna-cine.pdf>>.

# ***Tokio-Ga*: Un viaje en primera persona (un diario filmado sobre la ausencia)**

José Antonio Hurtado

Desde sus inicios, Wenders ha ido perfilando una vasta cartografía fílmica que no conoce fronteras y que se ha configurado a través de un largo y dilatado periplo cinematográfico que, si se me permite la metáfora, es un verdadero viaje a través del espacio y del tiempo. Además de recorrer medio mundo filmando y elaborar un discurso fílmico sobre el movimiento y el desplazamiento, su obra es también un trayecto simbólico por la historia del cine, que no es sino la fuente de la que se nutren las imágenes de este empedernido cinéfilo: los primitivos, la *Nouvelle Vague* y toda la modernidad europea, los clásicos americanos con John Ford a la cabeza, Fritz Lang y, cómo no, Yasujiro Ozu<sup>1</sup>

*Tokio-Ga* (Wim Wenders, 1985) responde al modelo expuesto y es un jalón más en ese itinerario que nos confirma el carácter errante, como si fuera uno de sus personajes, del Wim Wenders cineasta. En esta película, emprende un doble viaje, tanto a la capital nipona como al universo de Ozu, uno de sus sagrados referentes cinematográficos. En el origen del proyecto confluyen azar y necesidad, las materias primas que son consustanciales a las mejores creaciones. Unos quince años antes, Wenders tuvo la impactante experiencia de ver en una sala de Nueva York, en un día de lluvia, una de las obras esenciales de Ozu: *Cuentos de Tokio* (Tokyo monogatari, Yasujiro Ozu, 1953), hasta tal punto que salió del cine

con lágrimas en los ojos. Poco después, pudo contemplar en el MOMA otros cinco títulos suyos. Descubrió, como si fuera una revelación, que el cine con el que había soñado —un cine ideal donde la mirada y el sueño se entremezclan estrechamente—, pero del que no creía que fuera posible su existencia, se materializaba en las imágenes de Ozu. De ahí que no nos resulten extrañas las palabras que inauguran el comentario presente a lo largo del transcurso del film (por cierto, recitado con su propia voz, una voz que suena frágil, melancólica, sobria y llena de emoción) y que se superponen, como si de una música celestial se tratase, a los títulos de crédito de *Cuentos de Tokio*: «si existiera en nuestro siglo lugar para lo sagrado, si existiera algo parecido a un tesoro sagrado del cine, para mí habría de ser la obra del director japonés Yasujiro Ozu [...] Para mí, nunca antes, ni nunca desde entonces ha estado el cine tan cerca de su propia esencia y de su objetivo: presentar una imagen del hombre de nuestro siglo. Un imagen útil, auténtica y válida, en la que no solo se reconozca, sino de la que, sobre todo, pueda aprender sobre sí mismo»<sup>2</sup>

Para que tan profunda impresión se convirtiese en necesidad de filmar acerca del cineasta japonés, solo hacía falta que llegase una oportunidad. Y de nuevo el azar: fue invitado a Tokio para participar en una semana de cine alemán. A ello hay que añadir su deseo de continuar con su experiencia del *directo* tras dos significativos y lúcidos cortometrajes documentales, realizados para el programa de televisión *Cinéma, Cinémas: Reverse Angle. New York City, March 1982/ Quand je m'éveille* (1982) y *Chambre 666* (1982), los cuales, junto a *Tokio-Ga* y agrupados bajo la denominación genérica de *diarios cinema-*

*tográficos*, integran un sugerente tríptico que, a modo de ejercicio metalingüístico, toma como objeto de reflexión el propio cine<sup>3</sup>

Y una vez allí ¿Por qué no Tokio? ¿Y por qué no Ozu? Aunque según él la idea del film surgió de manera espontánea, Wenders estaba, a la luz de todos estos datos, (pre)destinado a coger su cámara para adentrarse en el mundo de Ozu. Este *viaje* se desarrolla entre 1983 y 1985 —desde que comenzó a filmar hasta el montaje final—. Entre el rodaje, que duró unas tres semanas, y la postproducción, que se prolongó durante varios meses, dirigió en Estados Unidos, fruto de esa experiencia viajera que es una de sus señas de identidad, su célebre *road movie Paris, Texas* (1984). Su idea inicial era montar al mismo tiempo ambos filmes en Berlín, pero le fue imposible llevar a cabo la tarea que se había propuesto: solo reanudó el montaje una vez que se presentó *Paris, Texas* en el Festival de Cannes, donde obtuvo la Palma de Oro. Debido al tiempo transcurrido desde su estancia en Tokio, Wenders afirma que no reconocía sus propias imágenes, que era como si las hubiera filmado cualquier otra persona, y tenía enormes dificultades para reencontrar su propia subjetividad, la mirada emocional del film. Además puntualiza que se dio cuenta de que era más difícil montar un documental que una ficción, ya que resulta más duro dar forma a las imágenes para que tengan un ensamblaje coherente y lógico.

No obstante, a pesar de las advertencias de su autor (afortunadamente vanas ya que no se vislumbran los problemas que menciona), *Tokio-Ga* es una excelente obra que se constituye en su tercer y más complejo diario filmado, tras los dos anteriormente citados.

*Tokio-Ga* (Wim Wenders, 1985)





Tokio-Ga (Wim Wenders, 1985)

Tras su *visita filmica* a Tokio, en forma de íntimo cuaderno de viaje en busca del rastro de Ozu<sup>4</sup>, Wenders recalca de nuevo en Alemania. Es la vuelta al hogar: Berlín y los ángeles que lo habitan antes (*El cielo sobre Berlín*, 1987) y después (*Tan lejos, tan cerca*, 1993) de la caída del muro. Antes de regresar a sus raíces germánicas se enfrenta (como confirma el sentido comentario, firmado de su puño y letra, que sobrevuela —y puntúa— las imágenes) a la llamada de Ozu, aunque en su aventura se encuentra, al igual que los personajes del film de Sofia Coppola, perdido en la traducción a la hora de captar el paisaje nipón, poblado de signos con interrogante, difíciles de descifrar para una mirada foránea.

Por lo tanto, como ocurre en todo su cine, es la historia de un viaje, en este caso, un viaje a una ciudad —pero también en el tiempo, hacia el pasado, en busca de uno de los grandes e insignes nombres de la historia del cine—, con la intención a su vez de encontrar las huellas, las del

maestro venerado, en el Japón contemporáneo, cuyo paradigma es Tokio, una caótica, extraña y gran metrópoli con sus aglomeraciones y contradicciones.

Aunque en el comentario se niegue que sea un peregrinaje a los *santos lugares*, Pedraza y López Gandia (1986:7) afirman con rotundidad que «no importa lo que diga: es una peregrinación, en la que ni siquiera falta la visita a la tumba del maestro, el llanto de sus elegidos, la mostración de las reliquias —el cronómetro de Ozu, conservado religiosamente por un miembro de su equipo». *Tokio-Ga* es, en ese sentido, una aproximación extremadamente personal, que respira una explícita devoción, no exenta de ternura, por Ozu y lo que representa, incluido ese Tokio del pasado que se muestra en sus filmes.

A Wenders le impulsa el propósito de hallar el espíritu y el ambiente tan característicos de los retratos filmicos de su cineasta predilecto, y para ello vaga por una ciudad que es el Tokio de Ozu treinta años después, tomando como referente *Cuentos de Tokio* —también conocida en España como *Viaje a Tokio*—, algunas de cuyas imágenes abren y cierran *Tokio-Ga* (en concreto, las que corresponden al inicio y clausura del film). Pero el Tokio que muestra Ozu en sus películas, en particular las posteriores a la guerra, no es sino un fantasma. De hecho, estaba en proceso de desaparición, mutando rápidamente: Ozu no hace sino hablarnos, a través de sus historias de familia, del declinar del Japón tradicional. Y lo que Wenders se encuentra en su lugar es un mundo moderno, caótico y artificial cuyo sentido último se resume en el ideograma chino que, a modo de epitafio, está inscrito en la tumba de Ozu por voluntad propia: «MU», que significa el espacio que hay entre las cosas; la nada o el vacío.

De ahí que la película desprenda por todos sus poros una melancólica sensación de paraíso perdido. Estamos ante una elegía por el ocaso de una época: su espíritu se ha perdido en el vertiginoso tumulto que ha conmocionado al Japón contemporáneo, una pérdida que ya se dibujaba, se intuía en las imágenes de Ozu. Pero no solo son irre recuperables esos espacios y ambientes del Tokio que podríamos identificar con el cine de Ozu porque Japón haya cambiado, sino también porque también el propio cine ha cambiado. Así, contar las sencillas historias de la vida desde el armonioso y plácido *clasicismo* de Ozu puede que ya no sea posible en estos tiempos presididos por el desbocado y frenético ritmo de la ciudad moderna (un Tokio dominado por los rascacielos, el neón o los coloristas y luminosos paneles publicitarios), donde reina la posmoderna cultura del simulacro (cuyo epítome es esa comida de imitación presente en los escaparates de los restaurantes) y existe una asfixiante inflación de imágenes. Por el hecho mismo del inexorable paso del tiempo, ese Tokio que aparece en las películas de Ozu, tal vez más mítico que real, ya no existe, como puede que tampoco perviva el espíritu que encarna su propio cine

(a Chisu Ryu, su actor fetiche, le reconocen en la calle un grupo de mujeres, no por ser el protagonista de casi todos sus filmes, sino porque había aparecido recientemente en un programa de televisión). El comentario de Wenders lo atestigua de manera inequívoca: «cuanto más me impresionaba la realidad de Tokio como un torrente de imágenes impersonales, desagradables, amenazadoras, incluso inhumanas, más suspiraba por el mundo tierno y ordenado de la mítica ciudad de Tokio que conocía a través de los filmes de Ozu. Tal vez era eso lo que había dejado de existir: una visión que aún fuera capaz de poner orden en un mundo en desorden, una visión que aún pudiera hacerlo transparente. Tal vez esa visión no sea posible hoy en día, ni siquiera para Ozu, si todavía estuviera vivo».

Es curioso, aunque no creo que casual: cuando la cámara deja el centro urbano y se dirige, intuimos, hacia la periferia, hacia la naturaleza, parece que se reencuentra con la lánguida tranquilidad que respiraba el cine de Ozu y que podemos encontrar aún en las maneras y gestos de sus colaboradores, ya sea el mencionado Ryu o el director de fotografía, Yuharu Atsuta, que a través de sendas entrevistas, aportan su sentido testimonio sobre la figura de su maestro y mentor. Los encuentros con ambos se sitúan en espacios alejados del mundanal ruido y a salvo de la agresiva invasión del universo audiovisual, del cual las omnipresentes pantallas de televisión que aparecen en *Tokio-Ga* son una nítida metáfora. Tales espacios no parecen muy distintos de los escenarios de Ozu, comenzando por la presencia de la casa tradicional japonesa. Es un contraste que se manifiesta a lo largo de todo el film de Wenders: ciudad moderna versus tradición y naturaleza; las artificiales imágenes contemporáneas en oposición al universo Ozu, pleno de autenticidad; en definitiva, el Tokio de hoy enfrentado al de ayer. Estos contrapuntos son subrayados por la música: percutiente, metálica y, a veces, disonante cuando acompaña los fríos y artificiales gestos y momentos que visualizan la moderna vida japonesa, y reducida a un melancólico *leitmotiv*, que se repite tanto en los títulos de crédito como en los fragmentos en los que están presentes sus privilegiados interlocutores Ryu y Atsuta, y que dialoga con la música que aparece en *Viaje a Tokio*.

Por otra parte, como ya he apuntado, todo el documental está repleto de reflexiones sobre el cine en general y en particular sobre la obra del cineasta japonés, reflexiones que Wenders va desgranando en voz alta. A modo de ejemplo, podemos destacar cómo la entrevista a su fiel colaborador Atsuta se convierte en una espléndida lección acerca de su estilo visual y métodos de trabajo. Las últimas imágenes de esta conversación invitan, tal vez sin pretenderlo, a la reflexión sobre los límites, yo diría que éticos, sobre lo que se puede mostrar —que nos remite a ese lamento sobre la agonía y muerte de otro cineasta, su amigo Nicholas Ray, que es *Relámpago sobre el*



*Tokio-Ga* (Wim Wenders, 1985)

*agua* (Lightning over water, 1980)—, aquellas fronteras que no se pueden traspasar si no se quiere caer en un obscuro exhibicionismo. ¿Hasta dónde se puede mantener una imagen sin crear una atmósfera insoportable al espectador, sin que se sea acusado de falta de pudor? Es la pregunta que uno se plantea al ser testigo y participe de tamaña mostración de intimidad, cuando ve, en un *in crescendo* dramático y en primer plano, cómo la emoción le va embargando y las lágrimas van aflorando en su rostro, mientras evoca a su «padre cinematográfico», hasta tal punto que ruega que le dejen solo, y la cámara titubea, como si no supiera dónde meterse, y finalmente de manera muy tímida asciende levemente para dejar fuera de campo al compungido Atsuta, movimiento que acaba con un abrupto corte del plano. Parece como si estuviéramos en el territorio del melodrama. Inmediatamente después y sin solución de continuidad, esta imagen enlaza —como si pretendiera emparentarse con ellas— con las imágenes finales de *Cuentos de Tokio*, de raíz melodramática y transidas de melancolía<sup>5</sup>, que cierran también, en una perfecta y circular clausura, el film de Wenders.

### Epílogo

*Tokio-Ga*, aun siendo una película menos (re)conocida que otras de su filmografía, tal vez por su condición de cine documental o cine ensayo (se sitúa en ese vasto y fecundo territorio de la no ficción), tiene el sello inconfundible del universo Wenders: sus imágenes —como las

ES LA HISTORIA DE UN VIAJE, EN ESTE CASO, UN VIAJE A UNA CIUDAD, PERO TAMBIÉN EN EL TIEMPO, HACIA EL PASADO, EN BUSCA DE UNO DE LOS GRANDES E INSIGNES NOMBRES DE LA HISTORIA DEL CINE



*Tokio-Ga* (Wim Wenders, 1985)

tomadas desde un coche en marcha, bajo la lluvia, tan recurrentes en su cine— son el resultado de la más poderosa de sus miradas. Una mirada que se proyecta sobre un paisaje de indudable protagonismo: Tokio, con figura al fondo: Ozu (o tal vez en primer término). Y que se detiene fascinada sobre la figura del tren, algo que comparte con Ozu: en su filmografía, según Wenders, no hay ni un solo film en el que no salga al menos un tren. Un potente icono que en su cine representa simbólicamente el medio que pone en contacto lo tradicional y lo moderno, mientras que en *Tokio-Ga*, más de un crítico ve los incesantes trenes que se entrecruzan en un continuo y rítmico movimiento apenas como hermosas serpientes multicolor que conforman ante nuestros ojos un hipnótico juego visual.

Nos hallamos, como antes afirmaba, ante un cuaderno de viaje (de hecho, el film tiene como subtítulo «diario filmado por Wim Wenders»), atravesado, por lo tanto, por un intenso tono personal como lo confirma la *voice over* del cineasta alemán, que subjetiviza las imágenes del film, que, por otra parte solo aspiran a mostrar la realidad más o menos tópica del Japón de los años ochenta. Imágenes convertidas, muchas veces, en puros fragmentos visuales, producto de una mirada que se interroga sobre su propia posición. El mismo Wenders declara al principio del film: «si solamente se pudiese filmar así, como se abren los ojos algunas veces. Solo mirar, sin querer probar nada». Es difícil encontrar una definición que exprese mejor las intenciones que encierra la película.

Wenders intenta recuperar las imágenes de su idolatrado cineasta, operación que se revela imposible, y en su fracaso le rinde un descarnado y emotivo homenaje. Y mientras lo hace, sobre todo filmando los vestigios

que cobran vida a través de los recuerdos de dos de sus más cercanos compañeros de profesión, deambula con su cámara por una ciudad que no es sino capas de información, sobre todo visual, movimientos hipnóticos (producidos tanto por esas pequeñas bolas metálicas de los salones de Pachinko como por las incontables pelotas de golf que son golpeadas día y noche en estadios cerrados) y acumulación de imágenes televisivas, empezando por la de John Wayne hablando en japonés en un western de John Ford. En un surrealista recorrido por una cultura distante y extraña (a pesar de su imparable proceso de occidentalización, o en algunos casos, paradójicamente, debido a él), ese viajero infatigable que es Wenders se enfrenta a ese imperio de los signos que es Tokio, tras el cual se adivina simplemente el vacío.

Desde sus, a veces fascinantes, a veces sorprendentes, pero siempre apasionantes imágenes, *Tokio-Ga*, como todo el cine de Wenders, habla de deseos y viajes en pos de su consecución: aquí, en concreto, del deseo de dar testimonio, adentrándose en las cenizas del tiempo, del universo Ozu, de su singular figura y de su alargada estela. De trenes y estaciones de paso, una imagen tan primordial en su cine. De ciudades y carreteras. Del cambio y el movimiento. De la imagen y su carácter fantasmal. De la naturaleza del cine y sus complejas, paradójicas y ambiguas relaciones con el mundo. De la memoria y el paso del tiempo. De la soledad y sus abismos. De pasados que dejan huella y también heridas. Y sobre todo y a través de los ecos que despierta «MU», *Tokio-Ga* nos habla de la ausencia. ■

## Notas

- 1 El tema del viaje, entendido de manera amplia, es primordial en el cine de Wenders. He expuesto esta idea con anterioridad tanto en la revista *Nosferatu* como en el libro *París, Texas*, este último escrito con Antonio Santamarina.
- 2 Para Wenders, el comentario debe oírse en el idioma de cada país (lo que no incluye las entrevistas, etc., que se mantienen en versión original). Él mismo dobló su voz al francés y al inglés, operación que no pudo hacer con el castellano.
- 3 A principios de los años 80, Wenders reside en EE.UU. y vive, a raíz de la dura y conflictiva experiencia que supone el interminable proyecto de *Hammett* (1978-1982), una época ciertamente convulsa que desemboca en ese ejercicio de autoexorcismo que es *El estado de las cosas* (1982). En ese contexto, diríamos de crisis profesional y reflexión creativa, y como consecuencia de esa encrucijada en la que se encuentra, surgen, más allá del mero encargo, esos trabajos documentales
- 4 Hay otros directores que han cultivado el género de viajes en busca de la pervivencia de un pasado cinematográfico, como es el caso de José Luis Guerín, que en su fascinante *Innisfree* (1990) se traslada a Irlanda, a los míticos lugares de su rodaje, para dialogar con la homérica película fordiana *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952).
- 5 La primera de éstas es la de una mujer llorando, con lo que se configura una perfecta rima visual y simbólica.

## Bibliografía

- HURTADO, José Antonio (1994). De viajes y nómadas. *Nosferatu* n.º 16. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan (1986) Tokio-Ga: el imperio sin pasión en *Butlletí de l'aula de cinema*. Valencia: Universitat de València.
- SANTAMARINA ALCÓN, Antonio y HURTADO ÁLVAREZ, José Antonio (2009). *Guía para ver y analizar: París, Texas*. Valencia: Nau Llibres/Ediciones Octaedro.

José Antonio Hurtado (Sidi Ifni, 1961) es licenciado en Geografía e Historia por la Universitat de València y diplomado en Historia y Estética del Cine por la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Fue responsable del Aula de Cine de la UV entre 1985 y 1989. Desde 1985 trabaja como Jefe de Programación del IVAC-La Filmoteca. Es miembro del Consejo de Redacción de *Cahiers du Cinema España* y miembro del Consejo Asesor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ejerce como profesor de Géneros Cinematográficos en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Ha colaborado en diversas revistas de cine, como *Nosferatu* o *Archivos de la Filmoteca*, y coordinado las siguientes monografías colectivas: *Paul Schrader, el tormento y el éxtasis* (1995), *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich* (1996), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (1997) y *Robert Rossen: su obra y su tiempo* (2009). Es autor de los libros *Cine negro, cine de género: subversión desde una mirada en sombra* (Nau llibres, 1986) y *París, Texas* (Octaedro, 2010), este último coescrito con Antonio Santamarina.

# La arquitectura visual en el cine de acción

Jordi Revert

1. La primera razón de este ensayo es la propia búsqueda bibliográfica que le antecede. Las sinergias del estudio académico y los senderos del análisis cinematográfico han determinado para el cine de acción un espacio quizá no residual, pero cuanto menos más marginal e ignorado por los estudios que preferiblemente han dedicado antes sus líneas a Jean Renoir que a John Frankenheimer, antes a Orson Welles que a Peter Yates. Lo decía Manny Farber en otro tiempo y contexto, pero la reflexión invita a pensar que el panorama no ha cambiado tanto: «El rasgo más triste del cine actual es ver cómo los largo tiempo desdeñados directores de acción desaparecen gradualmente mientras los De Sica y los Zinnemann, menos dotados, continúan fascinando a los críticos» (FARBER, 2004: 394). En cierta manera, la intención es superar un cierto clasismo de fundamentación académica, uno que ha relegado ese cine concreto a un estrato inferior desde el mismo momento en que este era asociado con el entretenimiento masificado y/o el cine de atracciones. Esa tendencia, más o menos perpetuada, ha permitido que la complejidad intrínseca de innumerables textos fílmicos que se mueven en las coordenadas del género de la acción, dentro de las fronteras de lo a menudo hipócritamente acordado como cine comercial —y por tanto, des-

echado como objeto de estudio en detrimento de lo definitivamente autoral—, sea excluida de una historiografía crítica en la que no tiene cabida. No es objetivo de estas líneas tapar agujeros, ni reclamar la extensión de dichas sinergias a campos de estudio poco o nada explorados. Se trata más bien de llamar la atención hacia esa ausencia poco justificada y, sobre todo, de proponer modelos que, humildemente y de manera poco acotada, inviten a la reflexión a este respecto, quién sabe si a un análisis más concienzudo y menos lastrado por el acomplejamiento genérico.

2. La relación y cohesión interna entre los planos de aquellas secuencias que mejor sintetizan la esencia de una película —y, según qué casos, la de su firmante— es, al mismo tiempo e incluso antes que el primer rasgo determinante de un estilo, su conglomerado básico de significación. Hablamos de funcionalidad y de inmersión, tratadas estas con énfasis en el vínculo que se establece entre el espectador y aquello que sucede en la pantalla. También de la elección espacial y de la configuración geográfica que es capaz de crear —o no— una determinada escena, a partir de la cual conseguirá un mayor o menor grado de ubicuidad. En suma, se trata de dirimir la arquitectura visual que estructura las secuencias más definidoras y representativas de un determinado ejemplo y/o género de acción, un concepto que está íntimamente relacionado con el montaje y que queda ilustrado en la subdivisión establecida por David Bordwell y Kristin Thompson (BORDWELL y THOMPSON, 1993: 250) cuando hablan de las relaciones espaciales entre un plano A y un plano B. Sin descartar las restantes áreas de elección y control que conforman las llamadas dimensiones del montaje —gráficas, rítmicas y temporales—, sí subrayaremos la importancia de las relaciones espaciales en la funcionalidad y eficacia inmersiva en las secuencias analizadas.

3. Para una mayor productividad, y guiados por un mero sentido de lo pragmático, el cuerpo de estudio que tomaremos en consideración será el de la *set piece*, considerando esta como unidad y enunciado que mejor sintetiza esencias y significados del cine de acción. En cuanto a las cuestiones que la atañen, aquellas que más nos interesan en nuestro cometido son las referidas a: a) la sensación de inmersión en la escena que alcanza el espectador mediante las relaciones establecidas entre planos y espacios, con especial subrayado en la ubicuidad; b) las características particulares que confieren a la *set piece* escogida una marcada personalidad frente a otros ejemplos del género, se traduzca esta o no en una cierta impronta autoral; c) su construcción espacial y su coherencia geográfica en el proceso de la producción de sentido, así como la mayor o menor habilidad con la que se conjugan esos espacios y las propias limitaciones autoimpuestas. Huelga decir que, intenciones semióticas a

un lado, antes se hace necesario desenmascarar tópicos y percepciones poco digeridas en torno al objeto que estudiamos, heredadas en parte por una literatura crítica generalmente poco dispuesta a legitimar la profundidad que a menudo el género demuestra.

### Desarmando tópicos

Las películas de acción se han visto correspondidas, en general, por una crítica más laxa que apenas detenía su atención en el análisis de la *set piece* como estructura básica de la gramática de un filme. Algo tiene que ver la categorización de género menor asumida casi de manera inconsciente, automática —lo que no impide, desde luego, interesantes voces en el campo como Diego Salgado—, la cual implica no solo la exclusión práctica de este del cuerpo analítico de las publicaciones con un *target* más cinéfilo, sino también la fertilización de lugares comunes con los que despachar rápidamente la cuestión<sup>1</sup>. Por ejemplo, se utiliza a menudo la expresión *montaje videoclipero* para hablar de muchos títulos y autores, pero evidentemente no es lo mismo —o no debería serlo— referirse a la edición epiléptica, barroca de *El fuego de la venganza* (Man on fire, Tony Scott, 2004) que a la atornadora hipervisibilidad de *Transformers: La venganza de los caídos* (Transformers: Revenge of the fallen, Michael Bay, 2009). Tampoco deberían tomarse en la misma consideración la experiencia inmersiva que ofrece el montaje milimétrico, nervioso de Paul Greengrass en *El mito de Bourne* (The Bourne supremacy, 2004) y la dada por el plano secuencia insostenible de M. Night Shyamalan en *Airbender. El último guerrero* (The last airbender, 2009): tienen una configuración y materialidad distinta, no fueron ideadas en los mismos parámetros y debieran exigir un estudio diferenciado y ajustado a sus particularidades. A este efecto disponemos en los siguientes párrafos dos contraposiciones, con la intención de ejemplificar la idiosincrasia de la pieza de acción y explorar su funcionalidad atendiendo a los factores antedichos.

### Contraposiciones 1

La relación entre espacio geográfico y arquitectura visual es muy estrecha en *The International: Dinero en la som-*

INTENCIONES SEMIÓTICAS  
A UN LADO, ANTES  
SE HACE NECESARIO  
DESENMASCARAR TÓPICOS  
Y PERCEPCIONES POCO  
DIGERIDAS EN TORNO AL  
OBJETO QUE ESTUDIAMOS,  
HEREDADAS EN PARTE POR  
UNA LITERATURA CRÍTICA  
GENERALMENTE POCO  
DISPUESTA A LEGITIMAR  
LA PROFUNDIDAD QUE  
A MENUDO EL GÉNERO  
DEMUESTRA



*The International: Dinero en la sombra* (The International, Tom Tykwer, 2008)

*bra* (The International, Tom Tykwer, 2008), máxime en su escena clímax, un tiroteo en el museo Guggenheim de Nueva York<sup>2</sup>. El propio Tykwer subrayaba la importancia de la arquitectura en la concepción misma de su trabajo: «esta película también analiza el papel de la arquitectura en nuestras vidas y lo mucho que esta influye en las emociones. La arquitectura moderna y cara ha cambiado los paisajes de grandes ciudades. Es una arquitectura fascinante: parece conducida por un deseo de exudar claridad en sus líneas, mientras que al mismo tiempo resulta difícil de leer» (WIGLEY, 2009: 47). No sería descabellado atribuir esa máxima a la mencionada secuencia en el celeberrimo museo neoyorquino, un ejercicio complejísimo de planificación, estructuración visual y montaje que resulta en una *set piece* clarividente en su ejecución, violenta y sucia en su espíritu. El pasaje empieza con una delimitación, en un solo plano-grúa, del espacio y los márgenes en los que se desarrollará la acción, a la entrada del personaje principal, Lou Salinger (Clive Owen), acompañado de otros agentes que, junto a él, buscan a un posible testigo decisivo para resolver una trama de corrupción a nivel global. Salinger entra en el vestíbulo y camina mientras alza la vista para contemplar el interior del edificio, movimiento que acompaña la cámara y que acota el contexto con economía visual.

Unos pocos planos después, y previamente al comienzo del tiroteo, asistimos a una muestra del aprovechamiento espacial y de las posibilidades del escenario. En la escena, Salinger y uno de sus acompañantes espían tras una de las paredes a su objetivo, sentado en un banco junto al asesor del banco internacional al que investigan. Cuando este último se va, el posible testigo al que interpreta Bryan F. O'Byrne se levanta, redirige su mi-

rada mientras camina y se detiene para observar detenidamente los enormes cristales colgantes que ocupan el centro del edificio. Un plano que adopta su punto de vista nos permite ver en el reflejo a Salinger y su compañero, y en los planos contrapuestos de estos comprobamos que ya se saben descubiertos. El juego de planos citado consigue maximizar de la perspectiva de cada personaje y establece un compromiso de ubicuidad para con el espectador que mantendrá a lo largo de la secuencia: el público quizá se vea aturrido por lo rápido y sórdido de los acontecimientos, pero siempre será desde *dentro* de sus imágenes, inmerso en una lógica geográfica que evitará su desorientación. Lo mismo sucede ya una vez sumidos en la vorágine de la acción, en la que las claves de la perspectiva visual se revelan capitales. En un momento dado,

vemos una confrontación en el escenario recién descrito, pero con posiciones intercambiadas: Salinger permanece escondido al fondo tras una esquina del muro, mientras que en el lugar desde el que antes espiaba se encuentra uno de los mercenarios que han irrumpido en el museo, disparando contra él. En el intercambio de disparos y de planos, queda manifiesto el campo de visión del que dispone cada uno, una información que pertenece tanto al espectador como a los propios personajes. No obstante, esto cambia en el siguiente plano: un picado nos muestra a Salinger agazapado desde su rincón-trinchera y nos deja también ver el piso inferior del Guggenheim, en el que vemos avanzar posiciones a otros dos hombres armados. En ese instante, el espectador es privilegiado con un dato que no conoce el improvisado héroe del filme, una táctica que se repite de forma casi inmediata: Salinger divisa en su línea de visión la mano —presuntamente— muerta del testigo empuñando un arma y decide avanzar metros para alcanzarla. Pero antes, se gira para hacer un gesto que calme a una de las visitantes del museo, presa del pánico. El privilegio de información del espectador sobre el personaje se repite cuando vemos, al fondo, una figura que cruza de un lado a otro y se esconde en un nuevo recodo sin que Salinger lo haya advertido. Acto seguido, vemos cómo nuestro protagonista abandona su refugio y corre para lanzarse a por la pistola, esquivando disparos enemigos en su recorrido. Pero cuando está a punto de cogerla, un fugaz plano detalle muestra cómo la mano que la empuña reacciona y esquiva el movimiento de Salinger. Tykwer desvela así que el personaje de O'Byrne no ha muerto, como creíamos, y que este vuelve a entrar en acción, esta vez para convertirse en aliado.

En las sucesiones descritas, se denota siempre por parte del realizador una voluntad manifiesta de, en primer lugar, clarificar la ubicación de sus personajes en la pantalla, pero también, y no en un plano menor, la del espectador, quien sujeto a las necesidades de la acción dispondrá, según el caso, de más o menos información que la que estos tienen. Ambos patrones se repetirán a lo largo de la secuencia para configurar una dimensión de la ubicuidad que está tanto en una estructuración visual coherente, casi geométrica, como en los márgenes y en el aprovechamiento de cada espacio y elemento escénico.

Tomemos ahora un ejemplo opuesto. El final de *Origen* (Inception, Christopher Nolan, 2010) contiene a su vez hasta cuatro finales distintos constituidos en diversas capas oníricas que subyacen bajo el sueño inducido durante un vuelo de los protagonistas —en teoría, el estrato de realidad—. En la que equivaldría a la tercera capa en este juego de muñecas rusas, los personajes interpretados por Leonardo DiCaprio y compañía pretenden penetrar en una suerte de fortaleza asentada en un paisaje nevado y custodiada por un pequeño ejército, con el objetivo de alcanzar su cámara acorazada. En los exteriores, la expedición se divide en varios grupos y el personaje encarnado por Tom Hardy, Eames, debe distraer por todos los medios a los hostiles y mantenerlos alejados de la fortaleza. Por tanto, varias líneas dentro de la misma capa onírica se intersecan, y Nolan se basta de unos pocos planos para introducir una persecución sobre esquís con reminiscencias de la de *La espía que me amó* (The spy who loved me, Lewis Gilbert, 1977). Sin embargo, si atendemos a esos planos que la anteceden, una sucesión de apenas unos pocos segundos basta para la desorientación y la pérdida de la ubicuidad: en un primer plano lateral, vemos a Eames hablando por el intercomunicador con Cobb (DiCaprio); al fondo, en un plano frontal y entre los árboles, un vehículo llega con enemigos y estos divisan a Eames; tras nuevas intersecciones del montaje con las otras líneas en marcha, vemos cómo esos enemigos disparan sobre Eames; el siguiente plano nos muestra al tirador encima del vehículo disparando hacia la derecha, hacia el fuera de campo, es decir, en la misma posición que ocupaba Tom Hardy en planos



*The International: Dinero en la sombra* (The International, Tom Tykwer, 2008)

anteriores y rompiendo el sentido del eje visual establecido entre ambos personajes; volvemos a Eames, quien se mueve rápido para ponerse a refugio de los disparos y se levanta para salir por la derecha del plano; el tirador hace indicaciones para que más efectivos vayan detrás del fugitivo; y vemos a Eames saltar por una colina y desde la izquierda con los esquís, salto con el que se inicia la persecución. El problema que arrastra este pasaje mora tanto en una ausencia de *raccord* consistente —todas las acciones, aunque en puntos distintos y/u opuestos, suceden de izquierda a derecha— como en la distribución caótica de los escasos personajes que intervienen, incapaz de describir con lógica visual el intercambio de dispa-



*The International: Dinero en la sombra* (The International, Tom Tykwer, 2008)

ros o el momento en que el personaje de Tom Hardy decide escapar esquiando —su aparición en el último plano por la izquierda de la pantalla es tan sorprendente como precipitada, una huida por una colina que ni tan siquiera sabíamos que existía porque no nos había sido mostrada. En ese sentido, Nolan queda muy lejos de sus mejores secuencias como realizador de cine de acción, a saber el robo al banco que supone la apertura de *El Caballero Oscuro* (The Dark Knight, 2008) hábilmente organizado en tres fases, también visuales— o la pelea en el pasillo rotatorio de la misma *Origen*, en la que la implicación del público viene dada por un único plano que deja respirar el verdadero motivo de fascinación: la suspensión de las leyes físicas como principal condicionamiento del cuerpo a cuerpo entre los contendientes.

### Contraposiciones 2

Precisamente, la experiencia inmersiva que experimenta el espectador en la escena del pasillo rotatorio no está muy alejada de la que proporcionan algunos de los momentos más interesantes de *Airbender: El último guerrero*. En esta película basada en el *anime* norteamericano de Michael Dante DiMartino y Bryan Konietzko, producido y emitido por el canal Nickelodeon, el director M. Night Shyamalan opta por un dibujo de la acción poco frecuente: la cámara como acompañante fluida y casi ininterrum-

pida, sin apenas mediación de la edición. Tomemos como ejemplo una de las primeras escenas de lucha que propone la película: sus protagonistas Aang (Noah Ringer), Sokka (Jackson Rathbone) y Katara (Nicola Peltz) se ven rodeados por maestros de la Nación del Fuego. El enfrentamiento tiene un centro geográfico definido, el que ocupan agrupados los tres personajes mentados, y alrededor del cual se constituye un anillo de enemigos. Cuando la lucha empieza, la cámara inicia una ligera rotación sobre ese centro gravitatorio, ofreciendo ángulos distintos de la acción. Esta se sitúa estratégicamente detrás de uno de los maestros de la Nación del Fuego, y es entonces cuando una piedra golpea por detrás en la cabeza del soldado. En ese momento, la acción se extiende más allá del centro y anillo definidos y abre el campo a la gente de la Nación de la Tierra que, hasta ese instante, habían permanecido como pasivos espectadores, temerosos de intervenir. El plano, decíamos, abandona ese centro y pasa a seguir los ataques que intercambian los maestros y los aldeanos, siguiendo los elementos que estos controlan y desembocando en nuevos puntos de atención. Por ejemplo: el soldado sorprendido por la espalda se gira para contraatacar; enfurecido, lanza una llamarada de fuego contra el aldeano, y la cámara la sigue hasta que esta impacta en un muro que surge repentinamente de la tierra; cuando la cámara supera la humareda causada por el impacto de

ambos elementos, vemos al aldeano que ha levantado esa pared, iniciando así una nueva dirección de la acción. Lo que sigue es una sucesión de idas y venidas entre áreas concéntricas de la acción, ataques que son mostrados sin abandonar la continuidad del plano secuencia y que finalmente derivan en el punto de partida<sup>3</sup>.

En el lado contrario encontramos la acción filmada con autoconsciente hipervisibilidad de la imagen, la extrema-ción minuciosa de un montaje que induce a la mirada a una inmersión distinta, directamente vinculada al frenesí visual y, en ocasiones, a la simulación de la vivencia en primera persona. En *El mito de Bourne* y *El ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Greengrass, 2007), las dos últimas películas de la trilogía que adapta las novelas de Robert Ludlum, el director Paul Greengrass<sup>4</sup> explora esta planificación visual en algunas de las *set pieces* que mejor representan a la saga cinematográfica. Las persecuciones en Moscú y en Nueva York en las conclusiones de estas películas, por ejemplo, son paradigmáticas tanto del montaje milimétrico de Greengrass como de una estética del realismo hipervisible que se sostiene en varias estrategias. Una de ellas, sin duda, es la de la cámara nerviosa o *shaky cam*, la cual se prodiga más incluso en el interior del coche que conduce Jason Bourne (Matt Damon) que en los planos que sitúan visualmente el estado de la persecución. En esos instantes esa cámara temblorosa se contagia y contagia del desenfreno del protagonista, adoptando posiciones y movimientos rápidos que bien podrían ser los de un copiloto histérico ante los acontecimientos o los del propio Bourne, suplantando a su mirada en los fugaces vistazos que lanza a los retrovisores. El otro aspecto que fundamenta la sumersión viene dado por la concepción de ambas persecuciones como experiencias no solo esencialmente agitadas, sino también netamente violentas, en las que el público debe experimentar los impactos como si estuviera en el interior del vehículo o fuera víctima directa de un atropello. Así lo explicita el productor Frank Marshall en uno de los documentales sobre la producción de *El mito de Bourne*: «Dan Bradley tuvo la idea de situar al público en el coche con Bourne, para que experimentaran la persecución desde dentro»<sup>5</sup>. Y el propio Bradley añade: «todas las cámaras debían moverse. Bien estaban sueltas o eran cámaras de mano». En ese sentido, la cámara se halla en constante movimiento y recibe fuertes sacudidas cuando está situada en ese interior, próxima al personaje en los momentos de las embestidas. Fuera del coche, la cámara pasa a ser una *crash cam*, esto es, una cámara que ocupa el lugar del faro que es reventado en un choque o que se sitúa en el punto de impacto, adoptando la consiguiente sinergia de movimiento tras este. Se trata, en efecto, de traducir la escena en términos de una dureza física fuera de lo habitual, conseguir la aplicación directa de la colisión sobre el público a partir de las herramientas de la planificación y el montaje.

### Apéndice: La legítima estética videoclip

En un estudio tan sucinto y genérico, es difícil trascender un marco tan amplio para llegar a conclusiones específicas. La única conclusión sensata, quizá, sea reconocer la heterogeneidad de los sistemas de representación en el cine de acción, la imposibilidad de unificar procedimientos visuales, estrategias a la hora de implicar a su espectador. Por eso resulta tan poco operante describir el género bajo un único criterio analítico, tanto como pretender proclamar la estética del videoclip como estación término en toda extremación del montaje cinematográfico. O sea, utilizar una generalidad mal acuñada que a menudo ignora que esa estética no existe y, si acaso existiera, no podría ser menos concreta. Las posibilidades del videoclip son todas las del audiovisual con sus consecuentes y casi infinitas conjugaciones. Y por tanto, lo más cercano a una cierta verdad de los recorridos términos solo lo encontraríamos en una película plenamente consciente de esa multiplicidad inagotable. *Crank: Veneno en la sangre* (*Crank*, Mark Neveldine y Brian Taylor, 2006) es el paradigma imposible de esa obra, una *rara avis*

que desafía toda construcción narrativa habitual —por aproximación, el modelo a seguir sería la conocida saga de videojuegos *Grand Theft Auto*, en el que la acción se construye sobre el camino, sin apenas una sinopsis que guíe la narrativa— para llevar a término una indagación, imprevisible y estimulante, de las posibilidades audiovisuales. Una escena que sintetiza bien esa conciencia muestra a Chev Chelios (Jason Statham) corriendo frenéticamente tras saber que, si sus niveles de adrenalina bajan, el veneno que le han inyectado en la sangre le matará. En plena carrera, Chelios llama por móvil a un médico y conocido suyo para preguntarle por una solución: en un momento dado de la conversación telefónica, le vemos recorrer unos pasillos, pero también al médico al otro lado del teléfono, quien aparece proyectado fugazmente en las paredes que le flanquean al paso de Chelios. Los niveles de representación de ambos lados de la línea se solapan y superponen en un lugar común que podría ser el de una alternativa visual de futuro: el de la legítima estética videoclip, esta es, la de la multiplicidad como verdadero terreno común a explorar a fondo. ■

LA ÚNICA CONCLUSIÓN  
SENSATA, QUIZÁ,  
SEA RECONOCER LA  
HETEROGENEIDAD  
DE LOS SISTEMAS DE  
REPRESENTACIÓN EN  
EL CINE DE ACCIÓN,  
LA IMPOSIBILIDAD DE  
UNIFICAR PROCEDIMIENTOS  
VISUALES, ESTRATEGIAS A  
LA HORA DE IMPLICAR A SU  
ESPECTADOR

## Notas

- \* *L'Atalante* agradece a Sony Pictures la cesión de las imágenes que ilustran el presente artículo.
- 1 Otro tema sería contemplar dónde empiezan y dónde acaban las fronteras entre análisis y crítica, los límites entre dos ámbitos que se discuten en la sección *(Des)encuentros* de este número, a propósito del debate sobre el estado de la crítica en España. En todo caso, la crítica acostumbra a tratar la *set piece* de forma somera, desde el mero elogio o el calificativo, mientras que el análisis más exhaustivo rara vez entra en estas disquisiciones.
  - 2 La escena requería un rodaje de varias semanas y un alto nivel de destrucción, por lo que fue imposible rodarla en el emplazamiento original —solo se rodaron allí algunos planos de la entrada de los personajes en el edificio—. En su lugar, se reconstruyó la localización en dieciséis semanas a partir de un antiguo almacén de locomotoras en Babelsberg, cerca de Berlín, de dimensiones similares.
  - 3 La particular manera en que Shyamalan decide rodar las escenas de lucha se extiende a otras secuencias del filme. Por ejemplo, aquella en la que el príncipe Zukko (Dev Patel) entrena sus habilidades con el fuego. Desde lejos, la cámara filma los cuerpos en combate de medio cuerpo para arriba, y opta por moverse entre unos márgenes muy estrechos, sin abandonar en ningún momento al príncipe Zukko como centro visual. Después, el cambio de plano deja que el resto de la acción suceda en un segundo plano, en la lejanía.
  - 4 Cabe señalar que, si bien recae sobre Greengrass la autoría, el director inglés delegó el rodaje de las escenas de acción a la segunda unidad encabezada por Dan Bradley, primer responsable de, por ejemplo, la persecución automovilística en Nueva York que cierra *El ultimátum de Bourne* y que analizamos en este texto.
  - 5 Tanto las declaraciones de Marshall como las de Bradley se encuentran en el documental *Crash cam: A toda velocidad por las calles de Moscú*, dentro de la edición en DVD de *El mito de Bourne*.

***The International: Dinero en la sombra* (The International, Tom Tykwer, 2008)**



## Bibliografía

- BAY, Michael (Director). (2009). *Transformers: Revenge of the fallen* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, Paramount Pictures, Hasbro y Di Bonaventura Pictures.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1993). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BROCCOLI, Albert R. (Productor) y GILBERT, Lewis (Director). (1977). *The spy who loved me* [Película]. Estados Unidos: Danjaq y Eon Productions.
- CAIRNS, Graham (2007). *El arquitecto detrás de la cámara: La visión espacial del cine*. Madrid: Abada Editores.
- CROWLEY, Patrick, MARSHALL, Frank y SANDBERG, Paul L. (Productores) y GREENGRASS, Paul (Director). (2004). *The Bourne supremacy* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures, Kennedy/Marshall Company y Ludlum Entertainment.
- CROWLEY, Patrick, MARSHALL, Frank y SANDBERG, Paul L. (Productores) y GREENGRASS, Paul (Director). (2007). *The Bourne ultimatum* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures, MP Beta Productions, Kennedy/Marshall Company y Ludlum Entertainment.
- FARBER, Manny (2004) *Películas Underground*. En R. CUETO y A. WEINRICHTER (eds.), *Dentro y fuera de Hollywood* (p. 394). Valencia: Filmoteca.
- NEVELDINE, Mark, y TAYLOR, Brian (Directores). (2006). *Crank*. [Película]. Estados Unidos: Lakeshore Entertainment, Lions Gate Films, Radical Media y GreeneStreet Films.
- NOLAN, Christopher, ROVEN, Charles y THOMAS, Emma (Productores) y NOLAN, Christopher (Director). (2008). *The Dark Knight* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures y Syncopy.
- NOLAN, Christopher, y THOMAS, Emma (Productores) y NOLAN, Christopher (Director). (2010). *Inception* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures y Legendary Pictures.
- PHILLIPS, Lloyd, ROVEN, Charles y SUCKLE, Richard (Productores) y TYKWER, Tom (Director). (2009). *The International* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Relativity Media y Atlas Entertainment.
- WIGLEY, Samuel (2009) *Playing to the gallery*. *Sight & Sound*, volume 19, issue 3 (March 2009), 46-47.

Jordi Revert es licenciado en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha colaborado en distintos medios, electrónicos y en papel, de temática cinematográfica. Actualmente ocupa el cargo de vicepresidente del Cinefórum L'Atalante, entidad gestora del Aula de Cinema de la Universitat de València y trabaja como crítico y editor de la revista de cine online *LaButaca.net*.

# Mirar los pequeños acontecimientos. El caso de Chris Marker y David Perlov

Marta Montiano

El cine sigue en contacto con el mundo. Como había dicho Jean-Louis Comolli, la puesta en escena documental parece seguir siendo el lazo más firme que mantiene al cine y al mundo conectados. Y da la sensación de que la manera más directa de acercarse a las cosas es desde la práctica cotidiana del cine, haciendo cine día tras día, filmando las cosas más sencillas, a veces desde el ámbito de lo doméstico. Algunas manifestaciones del cine documental contemporáneo se identifican con aquella idea del cine como una práctica individual y cotidiana, dinámica que había planteado la *caméra-stylo* de Alexandre Astruc (la cámara como una estilográfica) y actividad a la que también hacía referencia Chris Marker: «poseemos los medios —y esto es algo nuevo— para una forma de hacer cine íntima, solitaria. El proceso de hacer películas con uno mismo, la forma en la que trabaja un pintor o un escritor, ahora no solo tiene que ser experimental» (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2006: 187). Se trataría aquí, pues, de ver y entender el cine como un trabajo individual de coleccionar una serie de capturas *vivas* sobre la realidad, un conjunto de imágenes que, como recoge Marker del *Libro de la almohada* de Sei Shônagon, «*aceleran el corazón*».

A través del registro de las actividades cotidianas, algunos cineastas han intentado establecer un vínculo con el mundo. Como si, al poner la atención sobre las cosas más cercanas y los movimientos más sencillos, fuera posible ver estas cosas por primera vez. Las imágenes de cine nos redescubren el mundo y funcionan como una revelación. Filmar sería una actividad cotidiana, de manera que el cine es considerado como verbo, actividad, casi más que por su asunto o contenido. Sin embargo, las imágenes que resultan de esta práctica fílmica suelen caracterizarse por una gran fuerza. Así, nos topamos con que el cine de Chris Marker, Jonas Mekas o David Perlov está lleno de imágenes de gran pregnancia, sean retratos al azar o filmación de *tiempos muertos*. El deseo de la imagen es una cuestión que se plantea Marker al final de *Sans soleil* [Sin sol] (Chris Marker, 1983), cuando retoma la *cita* que había situado al principio de la película: la imagen de los tres niños rubios mirando a la cámara, es decir, mirándose. La voz del cineasta no deja de preguntarse, preguntarnos: «*la temblorosa toma bajo la fuerza del viento que nos golpeaba en el acantilado, todo lo que había seleccionado para ordenar, y que reflejaba mejor lo que veía en ese momento; ¿por qué la mantenía al extremo de los brazos, al extremo del zoom, hasta su último veinticuatroavo de segundo?*». ¿Cuál es la relación que establece el cineasta con estos niños? Se trata de una relación con la imagen en la que el objeto de deseo es la imagen de los demás, el presente colectivo, «no vuelto sobre sí mismo, sino sobre el otro, los otros», como ha dicho Olivier Kohn (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2006: 109).

### La observación como trabajo y rutina

El álter ego de Chris Marker en *Sans soleil* se embarca en un viaje en busca de lo banal, del gesto coleccionable en cuya simplicidad reside toda la potencia de la imagen cinematográfica. Una actitud similar se identifica en la obra diarística del israelí David Perlov, que se compone de *Diary* [Diario] (1973-1983) y *Revised Diary* [Diario revisado] (1990-1999). En su práctica fílmica diaria se encuentra la fascinación del que, tras la cámara, observa atento un movimiento cotidiano (por ejemplo, el de un hombre que barre la calle o una ventana que se abre) y siente el deseo de verlo mejor y de coleccionar dicho movimiento en forma de imagen. La reflexión que en torno a la cuestión de lo visual realiza el escritor y crítico de arte John Berger se sitúa en una línea próxima a las imágenes a las que aquí nos estamos refiriendo. En su libro *Mirar*, y a propósito de la pintura de Gustave Courbet, escribe que en ella «todo está interpretado con asombro: asombro porque ver, que es algo que carece de reglas, consiste en sorprenderse continuamente» (BERGER, 2001: 136).

El cine de Perlov está abierto a la sorpresa, se deja asombrar y se propone comenzar a mirar desde el principio. Sus Diarios suponen un empezar el cine desde cero:

comprar una cámara modesta, asomarse a la ventana y registrar lo que se repite cada día como si se mirara por primera vez. Las imágenes que resultan son unas miradas al mundo casi de carácter originario, primario. En mayo de 1973 Perlov compra una cámara y comienza su práctica de filmación cotidiana. Su primera toma, desde una ventana de su vivienda, apunta ya al marco de lo que va a ser un trabajo de observar los movimientos y gestos de las actividades del día a día, desligados de un mero interés narrativo o dramático. El ejercicio de estos Diarios se fundamenta en la actividad de observar, que él mismo confiesa que se ha convertido en la clave de su trabajo y de su manera de vivir. Estas imágenes dan cuenta de sus impresiones hacia *lo infraordinario*: los movimientos del tráfico en la calle, los gestos de las personas que pasean bajo su casa, las actividades cotidianas de sus hijas y esposa, la colección de rostros de los amigos que le visitan. Los movimientos más sencillos llaman la atención del que filma, que siente el deseo de capturarlos y conservarlos. Lo mismo ocurre con el registro de los sonidos del día a día en la calle, el que hace la bocina de un autobús o el de una reja que mueve un niño que juega.



Filmar la vida no es irrelevante, dice Perlov

Observar se convierte para el cineasta en una rutina y en un juego. Por un lado, observar y filmar son prácticas diarias que el cineasta ve necesario realizar con cierta regularidad. Como explica la voz de Perlov, conseguir filmar un movimiento interesante conduce a querer «*filmar más y más*». Sobre estas imágenes, dice el cineasta: «*Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente. Quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre*

SE TRATARÍA AQUÍ, PUES,  
DE VER Y ENTENDER  
EL CINE COMO UN  
TRABAJO INDIVIDUAL  
DE COLECCIONAR UNA  
SERIE DE CAPTURAS VIVAS  
SOBRE LA REALIDAD, UN  
CONJUNTO DE IMÁGENES  
QUE, COMO RECOGE  
MARKER DEL LIBRO DE  
LA ALMOHADA DE SEI  
SHÔNAGON, «ACELERAN EL  
CORAZÓN»

*todo, anónimamente. Lle-  
va su tiempo aprender a  
hacerlo*». Esta rutina re-  
quiere una cierta práctica  
para conseguir filmar los  
movimientos que mejor  
revelen la vitalidad. Por  
otro lado, la práctica de  
observar se convierte en  
un juego, consistente en  
colocar un marco fijo,  
que será la ventana de la  
propia vivienda, y a par-  
tir de éste coleccionar los  
movimientos que, permiti-  
endo al azar hacer su  
trabajo, se dejan atrapar  
en los límites de dicho

marco. Este juego de atrapar la vitalidad de los pequeños  
eventos de la calle, el flujo de la vida en las calles, los  
movimientos que se ven desde la ventana, las imágenes  
que más o menos fortuitamente se producen, los distin-  
tos marcos que se pueden establecer, remite a las sinfo-  
nías urbanas que hicieron los retratos de las ciudades: *El  
hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, Dziga  
Vertov, 1929), *A propósito de Niza* (À propos de Nice, Jean  
Vigo, 1930) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin:  
Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927). Del  
juego de espiar el exterior surge en el que filma el deseo  
de registrar también los movimientos que se dan al otro  
lado de la ventana, en el interior del espacio doméstico.

En el texto *Un prado* John Berger describe una expe-  
riencia que ilustra las características principales del acer-  
camiento visual a lo cotidiano del cine de David Perlov.  
Explica Berger que, en ocasiones, cuando conduce de ca-  
mino a su casa, el encuentro con un paso a nivel cerrado  
le obliga a detenerse junto a un hermoso prado verde  
(BERGER, 2001: 184). Durante una pausa de unos minu-  
tos, el azar le ofrece una posibilidad de observar los acon-  
tecimientos que allí tienen lugar. Este lugar privilegiado  
para la observación está a corta distancia de su casa y,  
sin embargo, no suele visitarlo. La explicación que ofrece  
Berger hace referencia a una noción del acontecimiento  
en que se unen el espacio y el tiempo. Los *acontecimien-  
tos* que se suceden en el prado son similares a los que  
inventariaba Georges Perec en su libro de piezas cortas  
*Lo infraordinario*, es decir, habituales, cotidianos y que es-  
capan a la espectacularidad. También están en la misma  
línea de los que registra la cámara de Perlov a partir de  
su ventana: «dos pájaros que se persiguen, una nube que  
oculta al sol cambiando así el color del verde» (BERGER,  
2001: 184). Estos pequeños acontecimientos adquieren  
una significación especial porque ocurren durante los  
minutos en que Berger se ve obligado a detenerse, o du-

rante el espacio-tiempo en que Perlov se asoma a la ven-  
tana, cámara en mano.

El modo de percepción que aquí describe Berger coin-  
cide en muchos aspectos con la imagen observacional  
que desarrollan los diarios de Perlov, con la ventana  
como imagen paradigmática y lugar privilegiado. Hay un  
momento en que el cineasta propone un juego alrededor  
de la mirada. Desde una ventana que da al patio interior  
de una vivienda en París, la cámara se asoma y estable-  
ce unos límites dentro de la imagen, un reencuadre con-  
figurado por las líneas que forman una pared, el suelo,  
un muro. El juego consiste en detenerse en la filmación  
de estos límites y esperar (confiar en) que suceda *algo*.  
El menor acontecimiento será registrado y considerado  
por el cineasta como una fortuna y como una imagen de  
enorme valor y de poder casi revelador. Las imágenes que  
en esos límites se van a suceder no van a ser otras que los  
pasos que dan unos tacones, o las piernas de un hombre  
que corre. Perlov comentará ante esa imagen que, huyen-  
do de todo interés dramático o narrativo, no interesa el  
motivo que hay para correr, o el lugar al que se dirige,  
sino que lo que interesa es la propia imagen de un hom-  
bre corriendo.

El marco que establece el juego de Perlov es la imagen  
cinematográfica que fundamenta los acontecimientos  
que dentro de ella tienen lugar. La imagen-marco, como  
el prado, no solo enmarca los acontecimientos, sino que  
también, como dice Berger, los *contiene*. De repente, lo  
que había comenzado como una experiencia más de ob-  
servación cotidiana, dice Berger, «se abre por el centro y  
da vida a una alegría que reconocemos al instante como  
nuestra. El prado ante el que nos hemos detenido parece  
tener las mismas proporciones que nuestra vida» (BER-  
GER, 2001: 188). Esta alegría de la que habla Berger nos  
remite a la fortuna que transmiten las imágenes de David  
Perlov cuando, sin esperarlo, un acontecimiento se cue-  
la en el marco que se ha impuesto.

### El gesto de coleccionar

La idea de colección parece ser un concepto adecuado  
para acercarse al modo en que se estructura la percep-  
ción y la filmación de lo cotidiano. Lo que es visto en la  
filmación cotidiana es descrito como una serie, un lista-  
do de impresiones, de carácter inacabado, una colección  
de esbozos. El caso de la descripción de las naturalezas  
muertas es especialmente significativo. En *Lo infraordi-  
nario* Georges Perec enumera los objetos encontrados en  
su paseo rutinario: «al lado, tiendas de muebles italianos  
o de iluminación japonesa, vendedores de grabados, de  
libros de arte, de baratijas indias, de carteles de películas,  
de cualquier clase de cosa pseudoantigua o pseudomo-  
derna a la moda de anteaer, de hoy o de pasado mañana:  
ahí es donde se puede, por unos francos, adquirir una lata  
de conservas que contenga un poco de aire de París, un

sacapuntas en forma de barco de palas, de viejo gramófono o de... Centro Georges-Pompidou, un cuaderno escolar añejo en cuya contratapa figure una anticuada tabla de multiplicar" (PEREC, 2009: 37).

Esta acumulación de imágenes, aunque parecen no permitir el conocimiento *profundo* de la realidad, quedan como una imagen de enorme pregnancia en la memoria. Cuando Perlov o Marker visitan una ciudad, toman vistas de cosas como, utilizando palabras de Perec, «un gentleman muy digno corriendo bajo la borrasca tras su sombrero de hongo, una niña sentada entre las patas de uno de los leones de la columna de Nelson». De esta idea de colección se desprende una noción de cierta mirada nueva. En su recorrido minucioso, Georges Perec apunta la idea de que el encuentro con nuevos emplazamientos y retos para la mirada es un hecho que revoluciona el modo de percepción del que mira. El cineasta de lo cotidiano se dedica a registrar lo que hay a su alrededor, las personas, los gestos. ¿Qué interés hay en el momento de filmar? En *Sans soleil* Chris Marker explica: «*Le gustaba la fragilidad de esos momentos suspendidos en el tiempo. Esos recuerdos cuya única función es estar dejando atrás nada más que recuerdos. Él escribió: he estado alrededor del mundo varias veces y ahora, solamente la banalidad me interesa aún*».

La película, que se convierte en un ensayo sobre la memoria, parte de la práctica a la que aquí estamos apuntando: la de registrar las cosas que, aparentemente irrelevantes, producen una especie de revelación al convertirlas en imagen cinematográfica. Se trata de traducir lo vivido en una imagen, lo cual da lugar a un archivo o colección de imágenes del mundo, personas, cosas hermosas. Marker reconoce que, aunque quería hablar del milagro económico en Japón, acaba filmando algo más directo, las celebraciones en la calle, y con el registro del sonido, la intensidad de los bailes, transmitirnos su presencia y la de las personas retratadas. Esas «*cosas que aceleran el corazón*» lo hacen por ser registradas y convertidas en imagen cinematográfica, y en alguna ocasión el cineasta tiene la necesidad de congelar la imagen y grabar en las retinas toda la fuerza de un retrato. Hay una especie de revelación en estas imágenes, y al montar un plano filmado en África con otro de los emús que viven en Île-de-France, expresa un sentimiento de universalidad o convivencia de tiempos. O, como ha expresado Olivier Kohn, el «sentimiento de recorrer el planeta con un gran ojo abierto, de pasar con un clic de obturador de un paisaje a otro, de un rostro a otro, que sabemos lejanos, separados en el espacio y en el tiempo y que sin embargo se hablan, y cuya voz escuchamos» (ORTEGA Y WEINRICHTER, 2006: 107).

La película de Marker nos da una vía para interpretar este tipo de imagen y práctica cinematográfica de la colección: la cuestión de la memoria. Se filma para construir unos archivos del mundo, para *ayudar* a la memoria. David Perlov intenta ordenar los fragmentos que obtiene a partir de la realidad, quizá para comprenderla mejor, y para conservar recuerdos. Los signos de la memoria, en la llamada *zona de Sans soleil*, pueden ser retenidos, dice Marker, «*como a insectos que han volado más allá del tiempo, y a los que puede contemplar desde un punto de vista fuera del tiempo*»: la eternidad.

Más allá de la intensidad de las cosas que revela la imagen cinematográfica, la pedagogía crítica de la obra de Marker reafirma el *ser imagen* de la imagen, la necesidad de unas imágenes críticas que no se confundan con la realidad que representan. Jean-Louis Comolli habló de que filmamos para ver. Las imágenes, como le ocurre a Robert Flaherty en *Hombres de Aran* (Man of Aran, Robert Flaherty, 1934), son la única prueba que queda «de la existencia y de la potencia de los seres y de las cosas». En la imagen cinematográfica, la realidad se revela en una nueva dimensión, el mundo se transforma, al pasar por el cine, en mirada al mundo.

### Ordenar lo doméstico en imágenes

Filmar para ver es lo que hacía David Perlov en su práctica diarística, con muchos puntos de conexión con el cine familiar. En su empeño por registrar la vida, las imágenes son capturas sobre la realidad, miradas al mundo, que funcionan sin necesidad de ser apoyadas en un relato. Para, como pretende, «*ver la vida*», abandona los relatos y argumentos utilizados en otras prácticas documentales y se limita a documentar lo cotidiano, «*lo ordinario*».

Esta determinación por capturar lo cotidiano no obvia la vida pública, lo político. Desde el espacio doméstico el cineasta se asoma para filmar lo que sucede en el exte-

La temblorosa toma de Chris Marker





*Sans soleil se detiene en retratos al azar*

rior, opta por establecer una distancia y también un límite, señalado por el marco de la ventana, como lugar de trasvase exterior-interior, público-privado. En su ambición por capturar la esencia de lo real reconoce la dificultad de responder a la cuestión *¿cómo filmar lo público?*, de manera que el cineasta debe acomodarse a los límites más o menos azarosos que establece la ventana de su habitación. La realidad le queda demasiado grande para ser registrada por una cámara, o ser comprendida con una mirada. Este gesto de filmar se concreta en una serie de capturas sobre la realidad, que produce unos archivos dirigidos al futuro. El cineasta que se asigna esta tarea obtiene un material útil para poder comprender mejor, pero es también un trabajo de ordenamiento de la información, los acontecimientos, los sentimientos, produciendo un conjunto más accesible. En este intento de ordenar la realidad, Perlov realiza una segunda lectura sobre las imágenes filmadas, revisa el proceso de filmación y expone la construcción de ideas. En esta revisión completa el sentido de las imágenes, aunque se trata siempre de un sentido abierto, que las interroga sobre su significado y las abre al espectador.

Filmar lo cotidiano, como vemos en la obra de Perlov, supone poner la atención en los gestos, sobre todo el gesto humano, e intentar adivinar la esencia de cada movimiento. Los acontecimientos más interesantes para ser coleccionados son entonces los movimientos más sencillos, accesibles desde una ventana, flujos que se pueden arrebatar a la realidad: el cambio de vestido de su esposa

en una sola toma, *«los ángulos activos de mi casa»*. A veces las secuencias que filma en el exterior capturan gestos que le son extraños, pero en la mayoría de ocasiones cualquier sencillo movimiento puede revelarse hipnótico por la mirada de la cámara: dos personas rezando en la playa, el baile de un grupo oriental, una mujer que limpia. Las imágenes de lo cotidiano son tentativas, posibilidades abiertas que constituyen su manera de relacionarse con las cosas del mundo; lo vivido se convierte en imagen. Registrar y archivar lo vivido es rendir cuentas con la realidad íntima, una actividad para vivir el presente con mayor intensidad. Pero la emoción vivida en el presente conduce a la posibilidad de conservar un recuerdo futuro, para la propia memoria.

Quizá ante la sensación de que el mundo está demasiado lleno (de miradas, de imágenes), la posición de Perlov es empezar a pensar las imágenes desde el ámbito de la intimidad y el interior doméstico. Fascinado por la profusión de gestos y movimientos que del exterior captura desde su ventana, Perlov siente *«la necesidad de voltearme, enfocar mi cámara hacia adentro, hacia mi propia casa»*. En el espacio doméstico parecen ampliarse las posibilidades para coleccionar imágenes. Una imagen paradigmática de esta cuestión es el movimiento que, entre estancias, realiza Mira, la esposa del cineasta: *«Aún no logro comprender cómo Mira, en una sola toma, logra cambiarse de vestido y regresar tan rápidamente»*.

La obra de Perlov pone la atención precisamente en estas posibilidades del entorno cotidiano, con el afán de



En el Diario de Perlov, la *experiencia de un prado*

capturar la vida en tiempo presente. Si la fotografía común había sido un producto de uso particular, con significación solo para quien la había tomado y los que eran retratados, estas películas recuperan la universalidad y trasladan a la esfera pública unos materiales que en origen parecían estar reservados a lo privado, la esfera de la familia y de la intimidad.

El que está tras la cámara también deja prueba de su presencia en el momento de la filmación. También su personalidad y existencia siguen viviendo en las imágenes que han sido filmadas. Además de la atención prestada a los rostros y actividades de los demás, amigos y extraños, en los diarios de David Perlov hay muchos momentos en que el cineasta se encuentra solo en el espacio interior de la casa familiar. Inscribir en la película el tiempo que uno pasa consigo mismo es expresar la intimidad más absoluta, la de quien está tras la cámara. En una ocasión Perlov constata que las escenas familiares suponen demasiada presencia y que, en cambio, necesita adoptar una distancia. Cuando se queda a solas recobra significación la presencia que hay detrás de la cámara. El espacio interior representa la necesidad de estar con uno mismo, aunque solo en contadas ocasiones Perlov muestra su propia imagen ante el espejo. Las paredes del piso, las ventanas, los cuadros y fotografías colgados son la expresión del individuo que está a solas consigo mismo. El débil movimiento de la cámara es la dirección de su mirada y su deambular por la casa.

El cineasta, David Perlov, Chris Marker, intentan, filmando, mantener un vínculo con el mundo, mantenerse en contacto con la realidad. Más que verse a sí mismos, el cineasta deja huellas de los pequeños acontecimientos que vio.

### Notas

\* Las imágenes que ilustran este texto son fotogramas (capturas de pantalla) de *Sans Soleil* de Chris Marker, y *Diary* y *Revised Diary* de David Perlov aportadas voluntariamente por la autora del texto. *L'Atalante* agradece a Manuel Asín (Prodimag/Intermedio), y a Mira Perlov y Yael Perlov, respectivamente, la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota del editor.)

### Bibliografía

BERGER, John (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.  
 COMOLLI, Jean-Louis (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.  
 ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (Eds.) (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T & B Editores y Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria.  
 PEREC, Georges (2009). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

Marta Montiano es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha realizado el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Recientemente ha presentado su tesina llamada *La imagen coleccionada de lo cotidiano*. Colabora habitualmente en la revista *Lumière*.

«Oskar: ¿Quién eres?  
Eli: Yo soy como tú...  
Oskar: ¿Qué quieres decir?  
Eli: ¿Qué miras? ¿Me miras a mí? ¡Pues chilla! ¡chilla!... Esas fueron las primeras palabras que te oí decir  
Oskar: Pero yo no mato a la gente...  
Eli: No, pero te gustaría hacerlo, si pudieras, para vengarte, ¿a que sí?  
Oskar: Sí...»

## «Abrió los ojos y no vio más que azul claro... velos de color rosa»: notas a *Déjame entrar*\*

Francisco Javier Gómez Tarín,  
Iván Bort Gual y  
Shaila García Catalán

### Sangre fresca gélida

En los últimos años se ha venido fraguando una cierta eclosión en el escenario *mainstream* del relato vampírico, el auge de una temática casi ancestral que ha resurgido en el audiovisual contemporáneo debido sobre todo a las adaptaciones cinematográficas de la saga de novelas de corte neorromántico *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005) de Stephenie Meyer, dirigidas al público adolescente.

En medio de esta vorágine vampírica, el canal de televisión por cable norteamericano HBO no dudó en jugar su baza, y en hacerlo de un modo completamente distinto al del escenario hegemónico que le servía de caldo de cultivo pero del que se tomaría sus características y acostumbradas distancias para crear una nueva serie acorde a su incansable apuesta por la calidad: *True Blood* (Alan Ball, HBO: 2008). «Olviden esa pegajosa oleada de productos vampíricos que nos abrumba: *True Blood* es otra muestra del poderío creativo de la mejor televisión trabajando a plena potencia. *True Blood* es más que una de vampiros» (MANRIQUE, 2010).

Desmarcada en esencia de este acostumbrado exceso inherente al engranaje de la *metrópoli*, pero que paradójicamente revertiría en última instancia en un nuevo *remake* hollywoodiense ajustado a esos mismos patrones

de la cultura comercial, se estrenaba en 2008 una película sueca, mucho más contenida, llamada *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson) que adaptaba la novela homónima y coterránea del escritor John Ajvide Lindqvist. En ella se desarrollaba una nueva historia de vampiros, pero que poco o nada tenía que ver —especialmente en el apartado formal— con las películas de *Crepúsculo* o con *True Blood*. Perturbadora, pausada y terriblemente sombría, sus referentes eran mucho más cercanos a los *Nosferatu* de Murnau (1922) o Herzog (1976) que a sus parientes coetáneos. Fue en 2010 cuando las excelentes críticas recibidas y premios cosechados por la producción europea llamaron la atención de las arcaas estadounidenses que, como acostumbran a hacer con despreocupada frecuencia<sup>1</sup>, orquestarían *Déjame entrar* (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010).

*Déjame entrar* a tres bandas: novela original, adaptación cinematográfica sueca y *remake* norteamericano son los tres vértices que dotan de sustento al presente texto, sobre los que se procede a cultivar su análisis. No obstante, éste no perderá de vista que hay algo en el texto —tome éste el semblante de imagen o letra— que se resiste a su traducción. Se trata de la materialidad del signifiante que hace del discurso algo que impide su transparencia comunicativa —que tanto Habermas se empeñó en defender— y el fácil intercambio. Hay algo, por tanto, en el texto que lo requiere y lo reivindica como propio, en el orden de lo absolutamente particular.

### Aquellos ojos de fuego (recordados sobre estos ojos de agua)

Los habitantes de una comunidad rural quedan inconscientes durante horas. Un tiempo después sus mujeres advierten estar embarazadas de unos niños que, como se manifestará en un tercer tiempo, están malditos. Este hilo argumental arrebatará, para siempre, la correspondencia que hasta entonces se había dado, como si se tratase de un postulado de la naturaleza, entre la infancia y la inocencia. Se trata de la cinta *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960) uno de los primeros filmes en los que los niños —de pelo blanco y ojos de fuego— encarnan el mal agujereando la idea ilustrada del progreso parejo entre la civilización y el bien, posteriormente inquietante y correctamente versionada por John Carpenter en la película del mismo título de 1995. Como vemos, la ficción desmiente los ideales de modo que casi cincuenta años después aparece *La cinta blanca* (*Das Weisse Band*, Michael Haneke, 2009) que situada en 1913 —año en el que precisamente Freud escribió el caso clínico *Dos mentiras infantiles*— explora la máxima freudiana «hay algo en el hombre que no busca su bien», a través de un mal latente que se deja ver para anunciar que la Guerras Mundiales no fueron del orden de un nuevo acontecimiento sino el efecto de una violencia coti-

diana que se había estado gestando en lo íntimo de la sociedad.

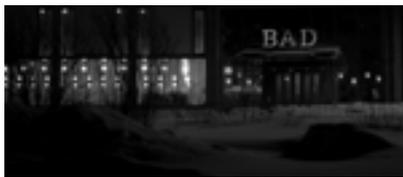
Aunque con *Ladrón<sup>2</sup> de bicicletas* (*Ladri di Biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) el cine zarandeó para siempre la inocencia infantil como efecto de una sociedad cruda, solo fue a partir de los cincuenta cuando la niñez angelical mostró su tenebroso reverso. Así, abandonando la posición del desamparo y el victimismo, cobraron tintes siniestros que se acentuaron en los sesenta con la *nouvelle vague* y, definitivamente, se instalaron para siempre en lo demoníaco a partir de los setenta por el auge en esa década del cine de terror<sup>3</sup>.

Quien espere ver en *Låt den rätte komma in*<sup>4</sup> una película de terror se encontrará con un gélido retrato de la inocencia, y un alegato de que ésta nada tiene que ver con la moral ni con la naturaleza. La cinta de Alfredson, con un realismo crudo, desafía con poética y rotundidad al cine de vampiros inundando sus campos con blanca luz, sin sangre gratuita, con tiempos dilatados y con la idea de que las víctimas no siempre son inocentes. En definitiva, el film supone una contrarréplica a su género.

La historia de *Déjame entrar* según la novela germinal de Lindqvist es la de Oskar, un niño de doce años que vive con su madre en un suburbio de Estocolmo. Oskar es un niño solitario, adicto a las golosinas, y con una curiosa afición: colecciona recortes de prensa sobre casos de asesinatos atroces. Sus compañeros de clase se burlan de él y le someten a un acoso del que se ve incapaz de escapar. Un día aparece en el barrio una nueva vecina, Eli, una enigmática niña de su edad —al menos aparentemente— que huele raro, nunca siente frío y tiene canas. Oskar no puede evitar sentirse fascinado por ella y se vuelven inseparables. Coincidiendo con la llegada de Eli se produce una oleada de asesinatos espantosos y sucesos extraños que tienen desconcertada a la policía local. Todo apunta a un asesino en serie... Eli tiene 200 años y es un vampiro<sup>5</sup>. Y es que, como reza el *tagline* de *Let Me In*: «*La inocencia muere. Ella no*».

### Oda al fuera de campo: análisis comparativo de la escena final de la piscina (a modo de *secuencia-tipo* del film)

Tanto *Låt den rätte komma in* como *Let Me In* inauguran su escena final con un *establishing shot*<sup>6</sup>. En la versión sueca [imagen 1.1] —en el *remake* apenas se lee “POOL ENTRANCE” [imagen 2.1]— el espectador observa en la entrada del gimnasio un vistoso rótulo luminoso con la palabra “BAD” que, aunque en sueco significa “BAÑOS”, en inglés introduce un claro equívoco en su traducción: “MALO”. Esta cuestión no deja de anotar una sorpresa del signifiante que provoca cierto efecto irónico en su recepción, pues el efecto deíctico de un cartel de baño toma un cariz simbólico cuando sabemos que esa localización que se señala engendrará el lugar del horror.



1.1



2.1



1.2



2.2



1.3



2.3



1.4



2.4



1.5



2.5



1.6



2.6



1.7



2.7



1.8



2.8



1.9



2.9

JOHN AJVIDE LINDBLAD

¿Era la claridad la naveja en un ojo? ¿Viste? ¿Has comprendido las reglas? ...

Oskar sacó la cabeza: Espérame aquí por la boca cuando, viniendo, digo:

—... me es imposible...

Jimmy sacudió la cabeza.

—Eso es tu problema. ¿Ves el reloj que hay allí? Dentro de veinte segundos empezamos. Cinco minutos. O el ojo. Aprovecha ahora para recoger aire. Dica... muerde... muerde...

Oskar intentó escapar cogiendo impulso con los pies, pero tenía que estar de puntillas para hacer pie y la mano de Jimmy lo sujetaba del pelo con fuerza, haciéndole imposible cualquier movimiento.

Si conseguiera arrancarse el pelo... cinco minutos...

Cuando lo había intentado el mismo, lo más que había conseguido habían sido tres. Cuá...

—Siete... cinco... cuatro... tres...

El maestro: El maestro se a sentir antes...

—Dica... uno... uno...

Oskar sólo tuvo tiempo de respirar a medias antes de que le hundiera la cabeza en el agua. Perdió el apoyo de los pies y la parte inferior de su cuerpo fluyó lentamente hacia arriba, hasta que quedó con la cabeza inclinada sobre el pecho: arena discurriendo por debajo de la superficie del agua, el cuerpo cubriéndole la espalda como el fuego cuando el agua clauda penetró en las respiración y en las heridas de la raíz del pelo.

No podía haber pasado más de un minuto cuando el público empezó a sublevarse de él.

Abrió los ojos y no vio más que azul claro... color de color rosa que se deslizaban desde su cabeza ante sus ojos mientras intentaba buscar apoyo con el cuerpo pese a que era imposible, ya que no había nada a lo que agarrarse. Sus piernas se movían arriba en la superficie y el color azul claro se deslizaba, se fragmentó ante sus ojos en ondas de luz.

Le salieron borbotones por la boca y salió los brazos, flotando boca arriba, y sus ojos se volvieron hacia la blanca, hacia los ojos vacilantes del agua fluyendo como del todo. El consuelo le palpaba como una mano contra un cristal, y cuando sin querer tragó agua por los orificios nasales una especie de calma empezó a apretarse por su cuerpo. Pero el consuelo empezó a llover con más fuerza, con más insistencia, quería venir y volvió a padecer desahogada, intentando agarrarse a algo donde no había nada.

Página correspondiente al desenlace de la novela *Déjame entrar* de John Ajvide Lindqvist, junto a fotogramas de sus adaptaciones cinematográficas sueca (1) y estadounidense (2) a las que se remite en el análisis del presente texto

Tras el nevado e invernal plano de situación, *Låt den rätte komma in* inicia un fascinante *travelling* que declara toda una apuesta enunciativa. El narrador implícito se asoma en el vestuario con sigiloso detenimiento hasta encontrar a Oskar atándose las zapatillas [imagen 1.2]. Entonces, entra en campo el entrenador, hasta que el niño abandona el espacio. La cámara lo sigue. Apenas unos segundos después advertimos que mira fuera de campo [imagen 1.3], pero antes de mostrarnos el objeto de su mirada, el entrenador irrumpe en la escena llevándose con él. La ubicación de la cámara se revela entonces estratégica, porque viene a primer plano un compañero de clase de Oskar —que se descubrirá como uno de los chavales implicados en la venganza que se avecina— que mira fuera de campo mientras comparte encuadre con un espejo en el que solo vemos un puerta que se abre sola, pero que por convención mítica y cinematográfica sabemos que señala la irrupción de Eli [imagen 1.4]. La dialéctica del fuera de campo se revela, aquí, perversa, porque si bien en primera instancia el espectador no ve lo que el chico sí, el espejo se erige como guiño directo al espectador revelando la naturaleza vampírica de Eli. En definitiva, *el espectador ve menos pero sabe más*.

En la coreografía del *travelling* así como en el resto de planos de la escena Oskar ostenta el lugar privilegiado del encuadre. De hecho, en el primero, el entrenador solo aparece en campo si se sitúa él mismo cerca de Oskar, si no es así la cámara recorta su silueta, no manifiesta una voluntad de retratar la escena sino de acompañar al chico [imagen 1.2]. De este modo, la enunciación entroniza a Oskar —tal y como de forma expresiva, lo hace su toalla de coronas [imagen 1.3]— tratando de compensar o dar justicia simbólica a la humillación que ha sufrido desde el inicio del film.

En ambas películas se articulan en montaje alternado insertos del exterior del pabellón en el que los compañeros de Oskar elaboran una estrategia para conseguir que el entrenador abandone la piscina y así poder urdir su plan de venganza<sup>7</sup> [imágenes 1.6 y 2.6]. En los dos films los amigos pretenden vaciar el campo donde ejercer la violencia, aunque cada propuesta operará en ese tránsito por resoluciones formales distantes y casi antagónicas que revelan sus reinterpretaciones del terror.

*Låt den rätte komma in* no deja de sumergirse en espacios blancos, bañados de luz, que huyen de la anticipación narrativa potenciando el contraste para acentuar la ingenuidad. *Let Me In*, por contra, está inundada por una oscuridad propia del género de terror. Los planos detalle son convulsos, montados apresuradamente a golpe de efecto para ofrecer tensión y acelerar el ritmo del horror. Dan ejemplo de ello los planos del agua que remiten a los que instauró Steven Spielberg en *Tiburón* (*Jaws*, 1975). En cambio, los planos detalle en la versión sueca responden a un tiempo más dilatado, imbricados con una articulación que apuesta por lo sutil. Da cuenta de ello el plano en el que vemos solo un gesto de puesta en puntillas de uno de los chicos que señala el aviso al entrenador de un altercado afuera<sup>8</sup> que lo hace salir de inmediato [imagen 1.5]. *Let Me In* busca la anticipación del final con la utilización de música extradiegética ajustada a los cánones del género de terror mientras en *Låt den rätte komma in* la música es diegética y procede de la radio que el entrenador emplea para hacer gimnasia acuática<sup>9</sup> [imagen 1.7]. Ambas propuestas formales adoptan una planificación propia al cine de peleas de bandas y ajustes de cuentas pero con diferencias notables. En *Let Me In* [imágenes 2.3, 2.8 y 2.9] se explicita a través de la puesta en escena en reminiscencia al *film noir* y en *Låt den rätte komma in* se



1.10



2.10



1.11



2.11



1.12



2.12



1.13



2.13



1.14



2.14



1.15



2.15



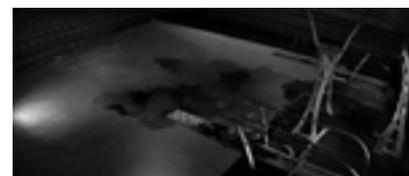
1.16



2.16



1.17



2.17

vislumbra a través de la línea de diálogo «*Un ojo por una oreja ¿Vale?*» con potentes intertextos que saben revelar la violencia latente o el reverso siniestro de ese supuesto juego inocente en el agua. Así, en *Låt den rätte komma in* [imágenes 1.7 y 1.8], el ejercicio que marca el profesor a un sonriente y despreocupado Oskar y que imitan alegremente unas niñas fuera de la piscina se tornará siniestro cuando lo haga el amigo, pues el encuadre de las piernas de éste nos recuerda al paso militar y a la estética de la confrontación entre ejército y civiles en la escena de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei M. Eisenstein, 1925). En la cinta norteamericana se resuelve el enfrentamiento con acentuados picados y contrapicados, mientras que en la sueca el efecto se consigue no solo con la angulación de la cámara sino con la escala de los elementos del plano, haciendo gala de una arquitectura compositiva ejemplar [imagen 1.9]. Esto prueba que la interpretación del texto de Lindqvist por parte de Alfredson ha estado dirigida en busca de «la contención» y «el silencio»<sup>12</sup>, al mismo tiempo que este tono desafía la hipercodificación del género de terror a la que es en todo momento fiel la versión de Reeves.

Si antes decíamos que, de algún modo, la enunciación otorga un lugar privilegiado para Oskar, el hecho de que veamos los crímenes finales desde dentro de la piscina, con el protagonista, enfatiza de forma determinante que el punto de vista del film ha estado del lado de Oskar. Así, este ejemplar uso del fuera de campo, lejos de ser rescatado como mero recurso preciosista o fórmula espectacular por el gran impacto visual que supone ver cuerpos cercenados tintando el azul del agua, supone todo un gesto ético como culmen narrativo. Esta resolución formal que evidencia que la cinta norteamericana adapta —como reconocen en sus créditos— tanto la novela como la película; construye, en última instancia, uno de los broches cinematográficos más lúcidos de los últimos años en su estratégico modo de convocar la poética de la ausencia [imágenes 1.10 a 1.14 y 2.10 a 2.14].

De entre las insalvables influencias que se destilan de este fragmento final que analizamos, destaca la cita a uno de los hitos más memorables de la historia del terror cinematográfico: la escena en la piscina de *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942). En ese caso, no hay agresión efectiva sino una atmósfera inquietante creada con intensos claroscuros que parece imaginar la bella Alice Moore —el personaje interpretado por Jane Randolph— sugiriendo a través de caprichosas sombras y extraños sonidos, el ataque de un monstruo que no llegamos a ver. En el film de Tourneur podemos detectar ya los códigos originarios del cine de terror y el suspense como recurso, que coincide con las escenas a examen de nuestro texto en la potenciación simbólica de un campo solitario amenazado por el universo apócrifo de lo omiso.

Tal y como se relata en el libro, la enunciación en este clímax va de Oskar a Micke, uno de los compañeros de clase de Oskar que acompaña el acto de venganza pero en el que, miedoso, no participa. Así, el primero, Oskar: prisionero del horror y acto seguido en conquista de la calma;

Abrió los ojos y no vio más que azul claro...velos de color rosa que se deslizaban desde su cabeza ante sus ojos [...] el color azul claro se deshizo, se fragmentó ante sus ojos en ondas de luz.

Le salieron burbujas por la boca y estiró los brazos, flotando boca arriba, y los ojos se volvieron hacia lo blanco, hacia los rayos vacilantes del tubo fluorescente del techo. El corazón le palpitaba como una mano contra un cristal, y cuando sin querer tragó agua por los orificios nasales una especie de calma empezó a esparcirse por su cuerpo. Pero el corazón empezó a latir con más fuerza, con más insistencia, quería vivir y volvió a patear desesperado, intentando agarrarse a algo donde no había nada. (LINDQVIST, 2008: 448)

El segundo, Micke: único testigo, necesario para contar la historia a posteriori.

Micke se volvió para mirar lo que pasaba en la piscina. El cuerpo de Oskar había dejado de moverse, pero Jimmy estaba todavía inclinado sobre el borde empujándole la cabeza hacia abajo. A Micke le dolió la garganta al tragar.

*Cualquier cosa. Con tal de que esto acabe.*

*Volvió a sentir otro golpe en la ventana, más fuerte.* Miró hacia fuera en la oscuridad. Cuando la chica abrió la boca y le gritó, el pudo ver...que sus dientes...y que había algo que colgaba de sus brazos.

- ¡Di que puedo entrar!

*Cualquier cosa.*

Mike asintió, dijo casi de forma inaudible:

- Puedes entrar.

La chica se retiró de la puerta, desapareció en la oscuridad. Lo que le colgaba de los brazos brilló, y ella desapareció. Micke se volvió otra vez hacia la piscina. Jimmy había sacado la cabeza de Oskar del agua y había vuelto a coger la navaja que tenía Jonny; la puso sobre la cara de Oskar, apuntando.

Se vio una mancha de luz contra el cristal oscuro de la ventana del medio y, una milésima de segundo después, se hizo añicos.

El cristal de seguridad no se rompía como el vidrio normal. Explotó en miles de pequeños fragmentos redondeados que cayeron tintineando contra el borde de la piscina, volaron hasta el pasillo, sobre el agua, brillando como una miríada de estrellas blancas. (LINDQVIST, 2008: 449-450)

Así, la novela sugiere la muerte de forma sutil y con suspense. Introduce la muerte en la piscina con «velos de color rosa» y después trata de enunciar lo ocurrido a través de la figura del último testigo. En esta escena, como ocurre durante todo el film, se sigue un uso significativo de lo borroso, de la imagen ciega. En las películas, Micke no se atreve a mirar, la escena no es soportable para la mi-



Cuando el juego se torna siniestro. La puesta en escena hace que los inocentes ejercicios de los niños en la piscina recuerden al paso militar y la estética de confrontación en la escena de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei M. Eisenstein, 1925)

rada, solo es posible un fundido a negro como negación del horror [imágenes 1.17 y 2.17].

*Låt den rätte komma in* añade a la novela la mirada en contraplano —lo estrictamente fílmico— del encuentro final entre Eli y Oskar abrochando con justicia el film [imágenes 1.15 y 1.16]. En la novela no existe esa mirada, el encuentro deberá imaginarse, nadie ha podido narrarlo. En *Let Me In*, a pesar de ser en este punto una rein-

terpretación incuestionable más de la obra cinematográfica que de la literaria, se prescinde, como en el libro, del contraplano de la mirada de Eli. Ella solo consigue una presencia metonímica: de ella solo vemos sus pies ensangrentados [imagen 2.15]. Consideremos este mecanismo discursivo como un gesto enunciativo relevante en la medida en que huye de la evidencia resolutive del film al precio de restar romanticismo al encuentro que se produce en la dialéctica casi mística del plano-contraplano del film sueco.

A Oskar Eriksson había venido a buscarle un ángel.

El mismo ángel que según las declaraciones les arrancó la cabeza a Jonny y a Jimmy Forsberg y las dejó en el fondo de la piscina (LINDQVIST: 2008: 451)

Ambos films disuelven al final toda competición. En la extraordinaria resolución formal de la adaptación europea se disuelve cualquier dialéctica, no hay contienda. El relato erige sus estrategias discursivas bajo la premisa fundamental de que o son todos víctimas o son todos verdugos. La utilización del fuera de campo genera una retórica que detiene los circuitos del maniqueísmo moral para introducirnos en la doblez de la condición humana: a Eli no la vemos matar, de ella solo se nos presenta —en *Låt den rätte komma in*— su mirada salvífica final. Los compañeros de Oskar se nos muestran troceados unos, perplejos e inmóviles los que han sobrevivido, Oskar se nos presenta aliviado por haberse liberado de años de humillación. En definitiva, el peso de la culpa no cae sobre nadie así como ningún personaje se propone modelo ejemplar para el espectador. Así, la visión del mal en *Déjame entrar* se emparenta con la de Abel Ferrara en otra escalofriante historia de amor vampírico con reflexión filosófica de fondo: *The addiction* (1995), pues como reflexiona Gérard Imbert: «hay una visión terriblemente fatalista del mal en Ferrara, como si el horror (colectivo) hubiera sido demasiado fuerte para que quepa redención para el sujeto (individual), una culpabilidad transhistórica que genera una indeleble mala conciencia. ¿Habrá que concluir que la violencia es intrínseca al hombre, que el hombre es pura violencia?» (IMBERT, 2010: 477).

### La perversión camuflada

En las páginas previas de este mismo texto hemos abordado someramente una puntual comparación de la novela *Déjame entrar* con los dos films aparecidos en el mercado basados en ella y que llevan el mismo título en nuestro país, siendo los originales *Låt den rätte komma in* y *Let Me In*. Como ya se ha comentado en nota al pie, el hecho de que la película americana haya aparecido con tanta celeridad, una vez comprobada la respuesta de público para la sueca, da que pensar en torno a la ética del mercado que nos invade y a la prepotencia yanqui respecto a producciones que han tenido alguna relevancia más allá de sus fronteras y que son utilizadas para hacer *remakes*

en lugar de propiciar su exhibición en la metrópoli. Aunque este hecho se ha producido siempre, y últimamente cada vez con más asiduidad —los títulos están en la mente de todos—, no deja de sorprender otra extraña coincidencia: la aparición de un fenómeno de masas adolescentes que se entregan al extraño placer —casi perverso— de seguir las aventuras de sus héroes (¿?) en la saga *Crepúsculo*, también basada en novelas de éxito, de la que se han estrenado varios títulos ya convenientemente referenciados en páginas previas. Ni qué decir tiene que los últimos títulos —*Luna Nueva*, *Eclipse* y *Amanecer*— tienen connotaciones cinematográficas que debieran mantenerse a amplia distancia por cuestión de salud mental y sensitiva —eso es olfato, que dirían *Les Luthiers*—.

Pues bien, todo esto viene a cuento de una reflexión adicional —una vez abordado el análisis de la secuencia-tipo final de *Déjame entrar*— sobre este formato nuevo de adolescente que busca su identificación con un *monstruo de buen ver* y parece acercarse a él mediante un procedimiento que tiene que ver más con la moda estetizante que con cualquier tipo de rigor o argumento. Por supuesto, vaya por delante el abismo cualitativo que separa *Déjame entrar* de *Crepúsculo* —también por razones de salud mental este texto trabajará exclusivamente desde la perspectiva de estas dos películas, la versión sueca de *Déjame entrar* y la primera de la saga *Crepúsculo*—.

Decíamos que había un abismo entre las dos propuestas. Veamos unas pocas razones.

Para empezar, el universo vampírico está claramente perfilado en nuestro imaginario colectivo mediante la suma cultural de una serie de textos literarios —(desde *El vampiro* de John William Polidori (1816) pasando por la *Camilla* de Seridan Le Fanu (1872) hasta llegar al excelente *Drácula* de Bram Stoker (1897), cuyos precedentes hay que buscar en la literatura gótica y esos edificios singulares que son



La secuencia final de la piscina en *Låt den rätte komma in* es una oda al fuera de campo y funciona a modo de homenaje de una de las escenas más memorables de la historia del terror cinematográfico: *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942)

*El monje* (Matthew Gregory Lewis, 1796) y el, no por posterior menos importante, *Melmoth, el Errabundo* (Charles Robert Maturin, 1820), sin olvidar *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) ni otros muchos textos que nos conectarían hasta con Howard Phillips Lovecraft y los escritores más contemporáneos. Sin embargo, ese universo, culturalmente lejano para una gran parte de la juventud actual, ha sido recogido y referenciado múltiples veces por el cine, que ha generado a su vez un nuevo imaginario —quizás deformado, pero, en ocasiones, incluso enriquecido— sobre la imagen del vampiro, su comportamiento y sus condicionamientos —no citaremos aquí los títulos filmicos, dada su obiedad y porque son de conocimiento general—. Ese vampiro heredado a través de diversas manifestaciones artísticas —pintura, teatro, novela, cine— tiene unas características muy concretas, ya que es un ser que no está muerto ni vivo, cuya imagen no se refleja, que huye de los símbolos religiosos, que necesita saciar su apetito mediante la sangre, que huye de la luz del sol: lo sabido y conocido por todos, puesto que las representaciones lo han mostrado una y otra vez ante nuestros ojos —y sentidos— con estas características. No obstante, el vampiro es algo más. La Camilla de Le Fanu mora en *Drácula* y le contagia su voluptuosidad; el apetito de sangre es pulsión de vida, que se contrapone al deseo de muerte —el fin como descanso definitivo—. Y lo más significativo: el vampiro —*Drácula*, por excelencia— no existe.

«Para este viaje, no hacían falta alforjas», pensará el lector. Y pensará bien, aunque podemos matizar:

el vampiro no existe sencillamente porque no es sino el cúmulo de deseos insatisfechos que lo constituyen como monstruo amenazador de una sociedad en decadencia: la victoriana, cuando se escribe *Drácula*, o, si se quiere, la puritana de doble moral, esa que quisiéramos ver erradicada para siempre y que vuelve una y otra vez

a levantar la cabeza, sobre todo en este maldito occidente en que vivimos, por no poder morir ni alimentarnos de sangre, ya que otros vampiros lo hacen sin ser muertos vivientes —léanse ciertas calañas de banqueros, políticos, etcétera, los adalides actuales de la doble moral—. Por eso, tiene mucho sentido que los *monstruos* actuales de la saga *Crepúsculo* no sean los vampiros, sino algunos de ellos —mal encarados, negros, pestilentes— que se constituyen en excepción porque el deseo insatisfecho que generó el *mal* pretérito ya no es visto como mal sino como *conquista del statu quo*: en otras palabras, si el gamberro que roba un coche, debe ser castigado con la cárcel; y el banquero que roba y arruina a familias, se enriquece noblemente y es premiado socialmente, ¿cómo podría no pretenderse una imagen del monstruo bueno vs el monstruo malo? Lección magistral para público inadvertido que cala conciencias: millones de jóvenes alimentándose de un imaginario que los *normaliza* y los eleva a las más altas cimas de la mediocridad y la nulidad cultural. Así pues, bien mirado, los vampiros de *Crepúsculo* son pura representación de la sociedad deseada por la *ley*.

Pero es que, además, tomando *Drácula* como guía, decir que el vampiro no existe no es ninguna veleidad, porque la novela se construye sobre el *fuera de campo* permanente, sobre los relatos de una serie de narradores y documentos —cartas de navegación, diarios, cintas magnetofónicas, páginas de prensa, etc.— que solamente pueden transmitir al lector *su versión de las cosas* y esa versión, en un ser frustrado, deseante, propio de la sociedad de su época, genera monstruos, inventa un vampiro como catarsis para erradicar sus carencias, como depositario de sus secretos insatisfechos más íntimos. Está ubicado en lo siniestro y desde allí regresa cuando es convocado. No es, pues, el mal, es el acervo de una sociedad en decadencia. Solamente existe en el *fuera de campo* —esto lo supo ver muy bien Coppola en su versión de la obra de Stoker, al mostrar el vampiro como una especie de camaleón que cambia de acuerdo con la relación directa que mantiene con sus víctimas, incluso hasta ese monstruo delirante e insaciable que hace el amor con Lucy, icono por excelencia de la frustrada mujer deseante—.

Ese *fuera de campo* es retomado directamente por *Déjame entrar* y evacuado totalmente por *Crepúsculo*. Los *amables monstruos* de *Crepúsculo* se exhiben para deleite de quinceañeras/os, están *en campo*, en el territorio de la mostración y espectacularización más evidente que saltan entre árboles, caminan por las paredes, juegan como niños... —qué sinrazón— e invaden la pantalla con su presencia. El siniestro ser de *Déjame entrar* —siniestro *malgré lui*—, adolescente, pero asexual, confunde amor y amistad, lealtad, vida y muerte, está evacuado constantemente al *fuera de campo* de la sociedad en que sobrevive y, en esa misma medida, es mostrado en su cotidianidad y no en su monstruosidad. Sobran las palabras, tal

es la evidencia, y tal lo mucho que separa la calidad de la banalidad.

Podríamos seguir, pero el espacio con que contamos no nos deja más territorio. Baste decir, para concluir, que el extremo de la cadena es la pulsión de muerte. Drácula, en su eterno *fuera de campo*, no desea seguir viviendo, la muerte sería su bendición; transforma esa pulsión de muerte en pulsión sexual —ni homo ni heterosexual, de ahí la brillante plasmación del *ser* en *Déjame entrar*—. Los *mamarrachos* de *Crepúsculo*, por su parte, ordenan su vida en torno al clan familiar —también la *ley*— y quieren vivir en una sociedad que no les margine, donde puedan desarrollar su bondad y exhibir sus atributos —su *look* a la moda—, haciendo el bien e impidiendo que los *monstruos malos* puedan hacer daño a sus amigos humanos. Esto, siendo suave, no es sino papanatismo y vulgaridad. El problema es que causan furor y las cucharadas de *formas de vida* —en la muerte, por la nulidad— entran a bocajarro. ¡Qué destino el nuestro, cuando los vampiros *reales* caminan a nuestro lado y no sabemos reconocerlos... tan mordidos estamos! ■

## Notas

\* Grupo de investigación ITACA-UJI. El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

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

1 Son numerosísimos e inabarcables los casos que podrían ejemplificar esta práctica proteccionista, especialmente con títulos de terror oriental, consistente en *rehacer* películas ya existentes y exitosas en su país de origen pero que no reportarían los beneficios necesarios si se distribuyeran subtítuladas, por lo que se decide producir un filme enteramente propio. Por citar dos ejemplos patrios, es lo que sucedió con *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *remake* netamente inferior a *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) pero que con el reclamo de Tom Cruise o Cameron Diaz aseguraba mayor acogida en Hollywood que una película desconocida española; o la más reciente *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) que explotaba los derechos que se vendieron de *[-REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007) al mercado norteamericano.

2 El título original de esta película fundamental del neorealismo italiano es *Ladri di biciclette*, cuya traducción correcta en español quiere decir *Ladrones de bicicletas*, que es el título que se dio al film en otros países de habla hispana como Argentina. El cambiar *ladrones* por *ladrón* es un matiz importante, porque mientras la película habla de una realidad muy dura que convierte a muchas personas en *ladrones de bicicletas*, el título español hace una lec-

- tura distinta, convirtiendo la historia en un caso puntual y despojándola de su intención de representar la miseria de todo un país. Teniendo en cuenta que el film se estrenó en pleno franquismo, es más que probable que el error fuera intencionado; en otros países en los que el título se cambió también al singular, como Estados Unidos o Francia, sí podemos albergar la duda de si el fallo se debió a simple desconocimiento del italiano. Pero la censura modificó algo aún más importante que el título: introdujo una *voice over* totalmente inexistente en el original, que dulcifica el desolador —y magistral— plano final de la película, en el que el hombre, que no ha conseguido recuperar su bicicleta, camina junto a su pequeño hijo. La espantosa *voice over* española mata el clímax y el sentido de la película al decir aproximadamente que sin duda la familia saldrá adelante porque la solidaridad cristiana siempre triunfa.
- 3 Para desarrollar más la cuestión de la infancia en el cine de terror ver: *El teorema de Swift: De niños terribles y demás monstruos filmicos* de Fernando de Felipe en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, coordinado por Vicente Domínguez (2003).
  - 4 En adelante, teniendo en cuenta la insalvable homonimia de los textos a estudio, nos referiremos para su diferenciación operativa, tanto a la película sueca como a la norteamericana por sus títulos originales — *Låt den rätte komma in* y *Let Me In*, respectivamente—. Asimismo, los nombres de Oskar y Eli, que la película sueca respeta de la novela original, pasan a ser en el *remake* estadounidense: Owen y Abby, cuestión a la que no atenderemos para facilitar el análisis comparativo.
  - 5 Según la novela, Eli es en realidad Elías, el hijo menor de unos humildes campesinos, siervos de la gleba, nacido 200 años antes del momento en el que se desarrolla la historia. Elías fue vampirizado por el señor feudal después de que uno de sus sirvientes le seccionara el pene —lo que explica un fugaz y extraño plano detalle a una cicatriz en los genitales de Eli que aparece en la película sueca y es obviado en la norteamericana—. Así, en el libro no se deja demasiado claro que Eli sea una niña, algo que no supone en ningún momento un problema para Oskar y que por ello ha suscitado interpretaciones sobre una homosexualidad latente que ninguna de las dos adaptaciones cinematográficas contempla.
  - 6 También llamado *plano de situación*, hace referencia al «encuadre que nos muestra el espacio general de una escena, el lugar donde se desarrollará la acción para facilitar nuestra orientación» (BENET, 2004: 301). Siguiendo a Gómez Tarín, es un plano que proporciona al espectador la necesaria ubicación desde la que el montaje analítico tendría la posibilidad de desarrollarse. Gracias al (re)conocimiento de ese *lugar escénico*, el espacio se convierte en habitable también para el público en la sala (GÓMEZ TARÍN, 2011).
  - 7 La escena final en ambos filmes se ejecuta a modo de venganza de Jimmy, el chico a quien Oskar, en un momento anterior del relato, le asesta un violento golpe en la oreja con una vara como acto de defensa propia, tras sentirse encorajado por Eli a enfrentarse a sus compañeros acosadores. Jimmy pedirá a su hermano mayor Jonny que vaya a la piscina a amenazar a Oskar.
  - 8 La maniobra de distracción del maestro Ávila —así se llama al entrenador según la novela— para dejar a Oskar solo en la piscina, en el libro no es a través de un incendio provocado en el exterior del pabellón, como en las dos películas, —otra prueba más de que *Let Me In* es más un *remake* que una nueva adaptación de la novela— sino un acto mucho más violento en el que le golpean en la cabeza provocándole una conmoción cerebral.
  - 9 El tema musical que se escucha en el transistor es *Flash in the night*, del grupo sueco Secret Service, banda pop que gozó de cierto éxito en la década de los ochenta y que obtuvo en 1982 su cima de popularidad con esta canción —la película no hace uso de títulos de situación, por lo que éste es un dato que aporta información implícita acerca del tiempo y el espacio donde se desarrolla la acción—. La composición musical extradiegética que suena en el *remake* norteamericano —que sí sabemos desde el principio ha lugar en Los Álamos, Nuevo México, en 1983— es una partitura instrumental expresamente creada para la escena por el compositor Michael Giacchino titulada *The Weakest Goes To The Pool* —el más débil va a la piscina—.
  - 10 Según se extrae de la pista de audiocomentarios del director y del guionista incluida en el Blu-ray Disc de *Déjame entrar* editado en España por Karma Films. Alfredson comenta en varios momentos del filme que su intención al enfrentarse a la novela de Lindqvist pasaba por confeccionar una película «casi muda» y que fuera la acción y no los diálogos los que explicaran al espectador la trama, pues en la cinta pretende huir de cómo la televisión ha afectado negativamente al cine en este modo de contar las historias.

## Bibliografía

- BENET, Vicente J. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- DOMÍNGUEZ, Vicente (coord.) (2003). *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.
- IMBERT, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Madrid: Cátedra.
- LINDQVIST, John Ajvide (2008). *Déjame entrar*, traducción de Gemma Pecharrromán. Madrid: Espasa Calpe.
- MANRIQUE, Diego A. (2010). *Más que una de vampiros*. En *El País*, 4 de Enero de 2010, Madrid.

Francisco Javier Gómez Tarín (1949) es doctor en Comunicación Audiovisual. Ha publicado monografías sobre *Arrebato* y *A bout de souffle*. Destacan, entre otros, sus libros *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)*, *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008) y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011). Autor y editor de diversos libros y publicaciones, tiene amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales. Es Profesor de *Narrativa Audiovisual* y *Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón, Vicedecano Director de la Titulación y Grado de Comunicación Audiovisual. [web personal: <http://apolo.uji.es/fjgt>]

Iván Bort Gual (Castellón, 1982) es doctor europeo en Ciencias de la Comunicación, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I de Castellón, donde realizó su tesis doctoral *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. A lo largo de su trayectoria investigadora ha participado en numerosos congresos y publicado diversos textos académicos, como el libro *La vida y nada más*, co-escrito con su director de tesis y mentor Francisco Javier Gómez Tarín. Actualmente es profesor en el Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG) de Palma de Mallorca, donde imparte docencia en el Grado de Comunicación Audiovisual.

Shaila García Catalán (Castellón, 1983) es profesora ayudante doctora del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I donde imparte Cultura visual y medios de masas en el Grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos en la Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Actualmente centra el interés de sus investigaciones en las narrativas delirantes contemporáneas.

# nomepierdoniuna.net



DESCUBRE LO QUE PASA EN CASTELLÓN

**AGENDA DE CONCIERTOS Y ESPECTÁCULOS DE  
CASTELLÓN Y COMARCA.**

PREVIAS, REPORTAJES, ENTREVISTAS, CRÓNICAS, VÍDEOS Y FOTOS  
SOBRE MÚSICA, ARTE, TEATRO, CINE, FOTOGRAFÍA,  
TENDENCIAS (Street Style)...

**...Y como novedades para esta temporada:**

**- Aplicación de nomepierdoniuna para iPhone**

- mapa-guía de la escena de Castellón

- más contenidos sobre cine y participación en conciertos.

**NMPNUTV**   
[www.nomepierdoniuna.net](http://www.nomepierdoniuna.net)

## Aula de Cinema de la Universitat de València

# Otra manera de mirar



## Actividades

- Ciclos de cine con proyección, presentación y coloquio (de octubre a junio)
  - Los miércoles a las 18.00 h. en el Colegio Mayor Lluís Vives
  - Los jueves a las 18.00 h. en el Palacio de Cerveró  
Ciclos de temática científica en colaboración con el Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia López Piñero
- *Nits de cinema al Claustre de la Nau*, la segunda quincena de julio a las 22.00 h.  
Cine de verano en el edificio histórico de la universidad

Más información: [auladecinema@uv.es](mailto:auladecinema@uv.es) · [www.uv.es/auladecinema](http://www.uv.es/auladecinema) · <http://auladecinema.wordpress.com>

## Espacios

**LA NAU**  
centro cultural la nau  
calle de la universidad, 2  
valencia



colegio mayor lluís vives  
avenida blasco ibañez, 23  
valencia

*Instituto de Historia de la  
Medicina y de la Ciencia  
López Piñero*  
palacio de cerveró  
plaza cisneros, 4  
valencia

# ABSTRACTS [español]

## CUADERNO

### De cámara a cámara. Foto fija e imagen en movimiento

**Time-Lapse, Time Map. El cuerpo fotográfico de San Francisco en Zodiac de David Fincher. Damian Sutton**

**Palabras clave:** fotografía, cine, *time-lapse*, tiempo hodológico, imagen digital, 3D.

**Abstract:** El presente artículo se ocupa de la continua dependencia de la imagen cinematográfica respecto de la noción de la fotografía, tal y como aparece representada en el film de Warner Bros. *Zodiac* (David Fincher, 2007); película policiaca que narra la historia de un grupo de detectives y reporteros que siguen los pasos del asesino del Zodiaco, homicida en serie que aterrizó –mediante el envío de cartas burlonas al periódico *San Francisco Chronicle*– a los habitantes de California a finales de los 60 y principios de los 70. Esta producción implicó una amplia utilización de escenarios contruidos digitalmente, así como la composición de imágenes generadas por ordenador (CGI), con el objetivo de reproducir la apariencia y ambiente de la época. Asimismo, en el film se intercalan diversas secuencias de transición, como una toma en fotografía secuencial (*time-lapse*) que recoge la construcción del edificio Transamerica. A pesar de que fue creada íntegramente de manera digital, esta secuencia se apoya fuertemente en aquellos detalles que serían esperables en la fotografía secuencial, de manera que sirve para ilustrar el modo en que el nuevo cine digital hace uso de los códigos y convenciones de la cinematografía

analógica. Este hecho es especialmente significativo, porque la secuencia en *time-lapse* –como floritura técnica– se inserta dentro del largometraje, lo que habitualmente hace transparentes los mecanismos del cine. Al contrario de lo que sucede en las películas contemporáneas y las prácticas de videoarte, no es esperable que los largometrajes de los grandes estudios exploren de manera abierta el enfoque temporal; sino que, lejos de esto, acostumbran a reflejar en la medida de lo posible nuestras concepciones culturales más comunes. Apoyándose en las ideas de Gilles Deleuze y Kurt Lewin, este artículo pretende explorar la creación cinematográfica del tiempo hodológico, conseguida a partir de la referencia al legado fotográfico del film y el establecimiento en la producción digital de una cinematografía del cuerpo.

**Autor:** Damian Sutton (Southampton, Inglaterra, 1971), tras formarse en las Universidades de DeMonfort, Leicester y Southampton, se doctoró en la Universidad de Glasgow en 2002. Es co-director de *State of the Real: Aesthetics in the Digital Age* (I. B. Tauris, 2007) y autor de *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time* (University of Minnesota Press, 2009). Trabajó en la Glasgow School of Arts y en la actualidad es profesor adjunto de Fotografía en la Universidad de Middlesex.

**Contacto:** d.sutton@mdx.ac.uk

### **El retorno, de Cartier Bresson, o algo no cuadra en esta fotografía. Stuart Liebman**

**Palabras clave:** Holocausto, exterminio, liberación, refugiados, campos de concentración, documental, fotografía, *instante decisivo*.

**Abstract:** Este ensayo supone una reinterpretación de la película de Henri Cartier-Bresson *El retorno* (Le Retour, 1945) y, de manera más general, de su aproximación a la dirección a la luz de su teoría sobre *el instante decisivo*. Preguntas sobre cómo, dónde, por quién y por qué el film fue producido son consideradas en el contexto de la creación del mito nacional francés acabada la Segunda Guerra Mundial.

**Autor:** Stuart Liebman (Filadelfia, Pennsylvania, 1948) es catedrático de Historia y Teoría del Cine en Queens College (Departamento de Comunicación), además de Doctor en Historia del Arte y Teatro por el CUNY Graduate Center. Las investigaciones de Stuart Liebman se centran en dos áreas principales: las intersecciones del cine con el modernismo en el arte y la representación de la historia en el cine. Ha publicado ampliamente sobre el primer cine francés, el cine americano vanguardista, el cine soviético, las películas sobre el Holocausto y el cine alemán posterior a la Segunda Guerra Mundial. Actualmente, trabaja en un libro sobre la representación del Holocausto en el cine internacional entre 1944 y 1956. En 2006, fue nombrado «Estudioso del Cine» [Academy Film Scholar] por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Los Ángeles. Ha sido miembro del Gabinete de Asesores para la revista *October* y fue miembro del Consejo Directivo del Archivo Cinematográfico [Anthology Film Archives] de Nueva York. Es editor de *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays* (Oxford: Oxford University Press, 2007), entre otras publicaciones.

**Contacto:** sliebman@gc.cuny.edu

**El extraño álbum familiar del siglo XX. Sylvie Lindeperg**

**Palabras clave:** cine, fotografía, historia, Auschwitz, judeocidio, miradas, regímenes de lo visible, invisibilidad.

**Abstract:** Partiendo de la historia del Álbum de Auschwitz (reportaje fotográfico registrado en la primavera de 1944 en la rampa de Birkenau), este artículo examina las modalidades de su *reinterpretación* en tres obras de cine y televisión. A modo de contrapunto, la película de Alain Jaubert, *Auschwitz, el álbum, la memoria* (1984), se apoya sobre la articulación entre el archivo y el testimonio para reflexionar sobre el fuera de campo de las fotografías, explorar los indicios y los márgenes. Harun Farocki, en *Bilder der Welt uns Inschrift des Krieges* (1988), ubica las fotografías de Auschwitz en el centro de una reflexión sobre la travesía de lo visible y la inestabilidad del sentido, aplicado a la imagen en función de los horizontes de espera y los contextos de lectura. Estas dos obras se emplazan frente a la serie televisiva de la BBC *Auschwitz, the nazis and the Final Solution* (2005), que mezcla escenas reconstituidas e imágenes virtuales, testimonios y documentos de archivo —entre ellos negativos del álbum—, puestos al servicio de una nueva economía de lo visible.

**Autora:** Sylvie Lindeperg es historiadora y profesora en la universidad de París I-Panthéon Sorbonne, donde dirige el Departamento de Cine y el Centre d'Etude et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma (CERHEC); también ostenta el cargo de directora adjunta de la escuela de doctorado de Historia del Arte. Lindeperg es autora de *Les Ecrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français* (CNRS Éditions, 1997); *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération* (CNRS Éditions, 2000); *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire* (Odile Jacob, 2007); *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, en colaboración con Annette Wiewiorka (Mille et Une Nuits, 2008). Asimismo, es co-autora de la película de Jean-Louis Comolli *Face aux fantômes* (Ina et Ciné-Cinéma, 2009).

**Contacto:** sylvie.lindeperg@gmail.com

**Migraciones: Las uvas de la ira y los objetivos de la Farm Security Administration. Rebeca Romero Escrivá**

**Palabras clave:** migración de imágenes, estética, pobreza, fotografía social, fotoperiodismo, novela realista, realismo naturalista, realismo social.

**Abstract:** La relación entre periodistas, escritores, fotógrafos y cineastas durante la Gran Depresión de los años treinta en Estados Unidos dio lugar a un clima fértil para que se produjera una poderosa y recurrente imbricación entre el texto y la imagen. Las fotografías de la Farm Security Administration (FSA) afectaron a los escritores de la época y viceversa. El cine adaptaría en la forma que le es propia el lenguaje de escritores, periodistas y fotógrafos. A través del estudio de las *Las uvas de la ira* (novela de Steinbeck, película de Ford), el artículo centra su atención en la influencia que ha ejercido la estética de la FSA en los modos de representación cinematográfica coetáneos y contemporáneos.

**Autora:** Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, Cinema & Cíe. International Film Studies Journal* y *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2013), presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía norteamericanas. Entre las monografías que ha editado, figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Actualmente dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.

**Contacto:** romero.escriva@gmail.com

**La suspensión del momentum cinematográfico. César Ustarroz**

**Palabras Clave:** *Momentum* cinematográfico, materialidad del cine, Modo de Repre-

sentación Institucional, *foundfootage*, cine-ensayo, cine indeterminado, *paracinema*, primer cine, puesta en forma.

**Abstract:** Este ensayo analiza el congelado de la imagen como elemento sintagmático generador de significado y sentido fílmico, prisma que proyecta una reflexión expandida, deconstruida, desde la que poder aproximarnos a los modelos fundacionales que originaron el discurso cinematográfico tal y como hoy lo conocemos. Acometemos su análisis como recurso gramatical que ha ocupado un lugar marginal y subsidiario en la historiografía del cine, rescatándolo bajo la forma de la suspensión del *momentum* cinematográfico; le dotamos con este etiquetado de un reconocimiento que nos obliga a contemplarlo no solo como truca, sino como enlace entre fotografía fija e imagen en movimiento, nexo nuclear que nos invita y a la vez desafía, a pensar la imagen cinematográfica desde una unidad de significación mínima.

**Autor:** César Ustarroz (Aldeanueva de Ebro, 1978) es Licenciado en Historia por la Universidad de Zaragoza. y tiene un Máster en Innovación Cinematográfica y Desarrollo de Proyectos por la Universidad Internacional Valenciana (VIU). Ha realizado estudios de dirección cinematográfica en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña (CECC), estudios de Antropología Social y Cultural en la Universidad de Barcelona (UB) y estudios de doctorado en Comunicación Audiovisual y Periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Colaborador de publicaciones periódicas como *Salonkritik* y *Realtime Magazine*, en 2010 publicó su libro *Teoría del VJing, Realización Audiovisual a Tiempo Real* (Ediciones Libertarias, Madrid).

**Contacto:** cesar@teoriadelvjing.com

**La cámara lúcida (y digital): la re-mediación de la fotografía en la animación infográfica. Marta Martín Núñez**

**Palabras clave:** Fotografía, re-mediación, animación infográfica, imagen digital, publicidad

**Abstract:** A través de una relectura de la obra de Barthes *La cámara lúcida*, este texto analiza los valores de la imagen fotográfica presentes en la imagen digital. Las nociones de objetividad, verdad, manipulación, tem-

poralidad y certificado de presencia propias de la fotografía se re-medían (en términos de Bolter y Grusin) en la animación infográfica de estilo fotorrealista. La imagen digital se concibe, por tanto, como una hiperimagen capaz de integrar otros medios de representación previos, y reproducir los valores que transmiten. El análisis de los elementos fotorrealistas del spot de Coca-Cola *Happiness Factory* apoyan la argumentación teórica desarrollada.

**Autora:** Marta Martín Núñez es licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas y en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I. Tiene un máster en Producción de Animación Infográfica (Pasozebra S.L y Universitat Jaume I) y es doctora en Comunicación por la misma universidad. Su tesis doctoral es un estudio sobre la naturaleza de la imagen digital aplicado a la animación infográfica en los spots publicitarios. Actualmente es profesora ayudante en el departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I.

**Contacto:** mnunez@com.uji.es

**Cine y fotografía. La poética del punctum en *El muelle de Chris Marker* (La jetée, 1962). Javier Marzal Felici**

**Palabras clave:** Fotografía, Cine, Teoría de la Imagen, Teoría del Cine, Chris Marker,  
**Abstract:** El presente artículo ofrece una reflexión sobre la relación entre la fotografía y el cine, más allá de la presencia de la fotografía como artefacto material en los filmes, muy frecuente en la historia del cine, y más concretamente sobre la relación entre el medio fotográfico y el cinematográfico, desde un punto de vista expresivo y narrativo, vital y experiencial. A tal fin, se presta especial atención al peculiar filme de ciencia-ficción *El muelle* (La jetée, 1962) de Chris Marker, sin duda uno de los directores más relevantes del siglo XX, película cuya banda de imagen está compuesta de fotografías o imágenes fijas. Un relato hipnótico y cautivador que puede ayudarnos a explorar la compleja relación entre la fotografía y el cine, en especial, desde la perspectiva de la Teoría de la Imagen.

**Autor:** Javier Marzal Felici (Valencia, 1963) es Licenciado en Comunicación Audiovisual, Filología Hispánica y Filosofía y

Ciencias de la Educación por la Universitat de València, y Máster en Comunicación y Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Director del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Subdirector del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación (LABCOM) de la Universitat Jaume I.

**Contacto:** javier.marzal@uji.es

**El hilo de Ariadna: en las playas que son Agnès Varda. Shelley Rice**

**Palabras clave:** Fotografía, paisajes, playas, Agnès Varda, autobiografía.

**Abstract:** *Las playas de Agnès* (The Beaches of Agnes, 2008) comienza con la cineasta Agnès Varda caminando hacia atrás en la playa que frecuentó siendo niña, y finaliza en su casa de París, con la artista de ochenta años sentada, sujetando una imagen de sí misma donde aparece rodeada de coloridas escobas. De repente, la fotografía toma vida, comienza a alejarse en el espacio detrás del marco. Vistas conjuntamente, estas dos escenas condensan la relación entre la imagen fija y la imagen en movimiento en el autorretrato filmico de Varda; pues, en el final, no es Agnès quien marcha hacia atrás, sino su fotografía. El cuerpo animado, en dos y tres dimensiones, permanece en movimiento mientras puede, pero, en última instancia, será la imagen fija lo que perdure.

**Autora:** Shelley Rice (Nueva York, 1950), crítica e historiadora de la fotografía y el arte multimedia, es profesora de Historia del arte y Estudios fotográficos en la New York University (NYU), Nueva York, Estados Unidos. Sus artículos han aparecido en diversas publicaciones, como *Art Journal*, *Artforum*, *Art in America*, *The Village Voice*, *French Studies* o *Etudes Photographiques*. Entre sus libros cabe destacar *Parisian Views* (The MIT Press, 1997); *Inverted Odysseys: Claude Chaun, Maya Deren, Cindy Sherman* (The MIT Press, 1999); y *The Book of 101 Books. The Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (Roth Horowitz, LLC: 2001). En 2010, Rice fue nombrada Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia por el Ministro de Cultura de dicho país

**Contacto:** sr29@nyu.edu

**DIÁLOGO**

**De la fotografía al cine y viceversa.**

**Christa Blümlinger**

**Palabras clave:** cine, fotografía, género, estética, videoarte

**Abstract:** Montaje de textos y entrevistas realizado por Christa Blümlinger y revisado por la cineasta Agnès Varda en 2009, en los que se analiza la relación existente entre el cine y la fotografía en la filmografía de la directora francesa. Las declaraciones de Varda dan cuenta de su formación fotográfica y cinematográfica, así como de sus opiniones sobre la interrelación entre la imagen fija y en movimiento en su obra (películas e instalaciones de videoarte).

**Autora:** Christa Blümlinger es profesora de estudios cinematográficos en la Universidad Vincennes-Saint-Denis (Paris 8) y profesora invitada en la Free University de Berlín. Ha desarrollado numerosas actividades críticas y curatorias en Viena, Berlín y París. Sus publicaciones incluyen la edición de escritos de Harun Farocki (en francés) y de Serge Daney (en alemán) y libros sobre películas de ensayo y teoría del cine. Su publicación más reciente en alemán es: *Kino aus Zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (Berlin: Vorwerk 8, 2009), y en francés, *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, co-editado con Sylvie Lindeperg, Michèle Lagny et alii (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, «Théorème 14», 2011). También ha publicado numerosos artículos en inglés sobre el arte multimedia, películas de ensayo y películas de vanguardia.

**Contacto:** Christa.Blumlinger@univ-paris8.fr, cine-tamaris@wanadoo.fr

**(DES)ENCUENTROS**

**El estado de la crítica en España.**

**Jordi Revert**

**Discusión:** Daniel Gascó, Carlos Losilla y Diego Salgado.

**Palabras clave:** Crítica, estado, España, relevo generacional, Internet.

**Abstract:** Esta discusión a tres bandas aborda el estado del ejercicio de la crítica en España. En ella se tratan los desafíos que plantea un panorama en constante transformación,

así como los problemas a los que se enfrenta en la actualidad. En este debate tienen cabida las tendencias editoriales, los festivales de cine, la incidencia de Internet, las fronteras con el análisis y el estatus de la figura del crítico y su posible relevo generacional.

**Autores:** **Daniel Gascó García** (Benicarló, 1971) estudió Ciencias Empresariales en la Universitat Jaume I de Castellón, donde se hizo cargo durante tres años del Aula de Cine. De 1993 a 1997 formó parte del consejo de redacción de la revista *Banda Aparte*. Colaboró en diversas carteleras —*Qué y dónde*, *Valencia día y noche*, *Ateneaglam*— y en diversas revistas —*Plano corto*, *D autor*, *Archivos de la Filmoteca*, *Cahiers du Cinema-España* y *Versión original*—. Ha contribuido a la publicación de varios libros colectivos y participa activamente en los ciclos de cine organizados por El Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM). Ha sido jurado en diversos festivales de cine (Alcalá de Henares, La Cabina, Radio City) e impartido la asignatura de Historia del Cine Comparada en la Academia OFF de Valencia. También fue presentador del programa de televisión *Butaca Cero*, en LPTeVA, y responsable durante una temporada del programa de cine *El séptimo cielo*, en Radio 7. Desde 2004, regenta el video-club *Stromboli*, el más completo de la ciudad de Valencia en cine de autor y *underground*, y publica crítica semanal en la Cartelera del diario *Levante-EMV*. Contacto: strombolidigital@yahoo.es. / **Carlos Losilla** (Barcelona, 1960) es escritor y profesor de Comunicación en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, así como miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma-España* y crítico cinematográfico del diario *Avui* y del suplemento *Cultura/s* del periódico *La Vanguardia*. Algunos de sus libros publicados como autor y/o editor son *En busca de Ulrich Seidl* (2003), *La invención de Hollywood* (2003), *El sitio de Viena* (2007), *François Truffaut: el deseo del cine* (2010) y *Flujos de la melancolía* (2011). Contacto: carloslosilla5@gmail.com. / **Diego Salgado** (Madrid, 1967) es redactor de *Miradas.net*. Escribe habitualmente en *Détour*, *Cahiers du Cinéma-España*, *Fandigital*, *WeLoveCinema* y *CosasDeCine.COM*. Ha participado en *El Destilador Cultural* y en *L'Atalante*, y ejercido como docente en el Foro de Creadores. Colaborador en el volu-

men colectivo *Cien Miradas de Cine* (2010) y en las ediciones críticas en DVD de *Bajo el Volcán*, *Mata Hari: agente H-21*, *Orfeo Negro* y *El Conformista*. Contacto: cine\_diegosalgado@hotmail.com. / **Jordi Revert** (Valencia, 1984) es licenciado en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia y colaborador de distintos medios, electrónicos y en papel, de temática cinematográfica. Actualmente ocupa el cargo de vicepresidente de la Asociación Cinefórum Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la Universitat de València y trabaja como crítico y editor de la revista de cine online *LaButaca.net*.

Contacto: revert.jordi@gmail.com.

## PUNTOS DE FUGA

### La cabeza de Polanski. Javier Alcoriza Vento

**Palabras clave:** violencia, amoralidad, música, ética, estética, géneros cinematográficos, salud/enfermedad

**Abstract:** Este texto considera que la valoración de las mejores películas de Polanski debe evitar la tentación de reducir la obra a la biografía del director. El cine de Polanski recupera la ambición clásica de contar historias de diversos géneros sin eludir el dominio de la violencia, típicamente moderno, como condición de toda conquista genuinamente moral. La sinécdoque de la cabeza de Polanski, según aparece en *El quimérico inquilino*, sería el recurso del que se vale el director para mantener una conversación imaginaria sobre la naturaleza humana y la creación artística.

**Autor:** Javier Alcoriza Vento (Valencia, 1969) es licenciado en Filosofía y en Historia del Arte por la Universitat de València, doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia y profesor de filosofía en la Universitat de València. Traductor y editor de más de treinta obras para distintas editoriales españolas, es autor de varios libros, entre ellos, *La democracia de la vida. Notas sobre una metáfora ética* (Verbum 2009), *La patria invisible. Judaísmo y ética de la literatura* (Hebraica Ediciones, 2010), *Educación la mirada. Lecciones sobre la historia del pensamiento* (Psylicom, 2012), *El tigre de Hircania. Ensayos de lectura creativa* (Plaza y Valdés, 2012) y *Látigos de escorpiones. Un*

*ensayo sobre el arte de la interpretación* (en prensa). Ha codirigido dos publicaciones periódicas, *Caracteres literarios* (1997-2005) y *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales* (2005-2009) y colaborado en diversos libros de temática cinematográfica, entre ellos, *La filosofía y el cine* (Verbum, 2002), *Estudios sobre cine* (Verbum, 2004), *Ingmar Bergman, buscador de perlas* (Morphos, 2008), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Valdés, 2010). Desde 2010 preside TarbutVinalesa.

Contacto: javier.alcoriza@uv.es

### La tortura como inversión del mundo social. Un comentario a La muerte y la doncella de Roman Polanski. Efrén Poveda García

**Palabras clave:** Confianza, deslizamiento, banalidad del mal, identidad moral, reconocimiento, locura, vulnerabilidad, autoexpansión, anihilación, contrato social, tortura, dolor.

**Abstract:** *La muerte y la doncella* funciona como una representación de los tres polos actuantes en la situación de tortura y más allá de ella. En este ensayo se analiza la película centrándose en cómo la confianza en el mundo de la víctima, vinculada con la idea del contrato social, queda rota en la tortura con distintas consecuencias para cada uno de los polos. A partir de ahí y siguiendo el hilo argumental de la película de Roman Polanski, reflexionaremos sobre las condiciones que mantiene nuestro orden social, así como las que pueden romperlo —lo que Hannah Arendt llamó *banalidad del mal*—.

**Autor:** Efrén Poveda García es licenciado en Filosofía por la Universitat de València. Actualmente ejerce como becario de investigación del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de dicha universidad. Obtuvo el Primer premio nacional a la excelencia en el rendimiento académico y el Premio extraordinario de licenciatura.

Contacto: efren.poveda@uv.es

### Mito y leyenda colombinos: en busca de Cristóbal Colón en el cine. Asela R. Laguna

**Palabras clave:** representación, historia colombina, mito, leyenda, cine mudo, documental, ficción.

**Abstract:** Este ensayo analiza la atracción y fascinación ininterrumpidas que Cristóbal Colón ha generado en el cine, así como la representación fílmica de la vigencia del mito y leyenda colombinos. A través de un breve recorrido historiográfico de las diversas representaciones de Cristóbal Colón en el cine —del temprano cortometraje *Christophe Colomb* (Vincent Lorant-Heilbronn, 1904) a *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010)— la autora repasa la variedad de perspectivas con las que el cine se ha aproximado a su figura —de héroe y genio, a villano esclavista e incluso genocida—, lo que muestra la complejidad de llevar a cabo una representación fiel de la condición histórica y humana del personaje.

**Autora:** Asela R. Laguna es licenciada en Humanidades por la Universidad de Puerto Rico (Mayaguez, Puerto Rico) y doctora en Literatura Comparada por la University of Illinois (Urbana-Champaign, Estados Unidos). Directora del Department of Classical and Modern Language and Literatures de Rutgers University, Newark (New Jersey, Estados Unidos), actualmente escribe sobre teatro, literatura puertorriqueña y la representación de la figura de Cristóbal Colón en la literatura. Es autora del libro *George Bernard Shaw en la literatura hispánica* (University of Puerto Rico Press, 1981) y editora de *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (Huracán, 1985), y de *The Global Impact of the Portuguese Language* (Transaction Press, 2001), entre otras obras.  
**Contacto:** arlaguna@andromeda.rutgers.edu

**Tokio-Ga: Un viaje en primera persona (Un diario filmado con el nombre propio de Ozu). José Antonio Hurtado**

**Palabras clave:** Wenders, viaje, diario cinematográfico, Ozu, Tokio.

**Abstract:** El presente artículo expone como se gestó el proyecto y se desarrolló la filmación de *Tokio-Ga* (Wim Wenders, 1985). Y reflexiona sobre el film en su doble vertiente de viaje (físico y emocional) y diario del autor. Un viaje de descubrimiento del entorno de uno de sus grandes referentes: el cineasta Yasuhiro Ozu, que aunque el autor lo niegue se convierte también en una cierta peregrinación. La historia de un viaje a una ciudad —pero también en el tiempo, hacia

el pasado, en busca de uno de los grandes e insignes nombres de la historia del cine—, con la intención a su vez de encontrar las huellas, las del maestro venerado, en el Japón contemporáneo, cuyo paradigma es Tokio, una caótica, extraña y gran metrópoli con sus aglomeraciones y contradicciones.

**Autor:** José Antonio Hurtado (Sidi Ifni, 1961) es licenciado en Geografía e Historia por la Universitat de València y diplomado en Historia y Estética del cine por la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Fue responsable del Aula de Cine de la UV entre 1985 y 1989. Es Jefe de Programación del IVAC-La Filmoteca desde 1989. Es miembro del Consejo de Redacción de *Cahiers du Cinema España* y es miembro del Consejo Asesor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Es profesor de géneros cinematográficos en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Ha colaborado en revistas de cine como *Nosferatu* o *Archivos de la Filmoteca* y en diversos libros colectivos. Entre las publicaciones monográficas que ha coordinado destacamos: *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich* (Ediciones de la Filmoteca Valenciana et ali., 1996), *Robert Rossen*. Es autor de los libros *Cine negro, cine de género* y *París, Texas*, este último coescrito con Antonio Santamarina.

**Contacto:** hurtado\_jos@gva.es

**La arquitectura visual en el cine de acción. Jordi Revert**

**Palabras clave:** Cine de acción, *set piece*, arquitectura visual, montaje, espacio geográfico, estética videoclip, estructura visual, semiótica, planificación

**Abstract:** Este ensayo estudia la arquitectura visual dentro del cine de acción, en relación con la ubicuidad y la orientación geográfica en sus escenas más emblemáticas. Asimismo, pretende el texto desenmascarar tópicos y lugares comunes que han relegado al género a un espacio marginal en la investigación y el estudio.

**Autor:** Jordi Revert (Valencia, 1984) es licenciado en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y colaborador de distintos medios, electrónicos y en papel, de temática cinematográfica. Actualmente ocupa el cargo de vicepresidente de la Asociación Cinefórum Atalante,

que gestiona el Aula de Cinema de la Universitat de València y trabaja como crítico y editor de la revista de cine online *LaButaca.net*.

**Contacto:** revert.jordi@gmail.com

**Mirar los pequeños acontecimientos. El caso de Chris Marker y David Perlov. Marta Montiano**

**Palabras clave:** Observación, colección, cotidiano, doméstico, intimidad.

**Abstract:** Este artículo reflexiona sobre algunas manifestaciones del documental contemporáneo, centrándose en la obra de Chris Marker y David Perlov. El texto apunta a una noción del cine como trabajo cotidiano de observación, dirigido a la consecución de una serie de tomas sobre la realidad, en forma de colecciones. Se señala la tesis de que filmar lo cotidiano es ordenar la realidad en imágenes que funcionan como pequeños archivos sobre el mundo.

**Autora:** Marta Montiano es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha realizado el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Recientemente ha presentado su tesina llamada *La imagen coleccionada de lo cotidiano*. Colabora habitualmente en la revista *Lumière*.

**Contacto:** martamontiano@gmail.com

**«Abrió los ojos y no vio más que azul claro... velos de color rosa»: notas a Déjame entrar. Francisco Javier Gómez Tarín, Iván Bort Gual, Shaila García Catalán**

**Palabras clave:** vampiros, mal, infancia, narrativa audiovisual, *remake*, adaptación, *mainstream*, recursos expresivos, recursos narrativos.

**Abstract:** En 2004 se publica en Suecia *Låt den rätte komma in*, atípica novela de vampiros escrita por John Ajvide Lindqvist cuya exitosa acogida provoca su adaptación al cine en 2008 de la mano del director sueco Tomas Alfredson. La película consigue numerosos premios internacionales y reconocimiento crítico y en 2010 se estrena un *remake* norteamericano dirigido por Matt Reeves. En el contexto de este tránsito surgen muchas otras obras de temática vampírica —saga *Crepúsculo*, la serie televi-

siva *True Blood*— que invitan a reflexionar acerca del resurgir de esta temática casi ancestral y su recodificación cinematográfica en el nuevo milenio. El presente artículo pretende, además, en el interior de este conculso escenario, analizar los trasvases, ecos y rupturas de las adaptaciones cinematográficas de Alfredson y Reeves desde la novela germinal de Lindqvist.

**Autores:** **Francisco Javier Gómez Tarín** (1949) es doctor en Comunicación Audiovisual. Ha publicado monografías sobre *Arrebato* y *A bout de souffle*. Destacan, entre otros, sus libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)*, *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008) y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011). Autor y editor de diversos libros y publicaciones, tiene amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales. Es Profesor de *Narrativa Audiovisual* y *Teoría y Técnica del Guión* en la Universitat Jaume I de Castellón, Vicedecano Director de la Titulación y Grado de Comunicación Audiovisual. [web personal: <http://apolo.uji.es/fjgt/>] / **Iván Bort Gual** es doctor europeo en Ciencias de la Comunicación, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I de Castellón, donde realizó su tesis doctoral *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. A lo largo de su trayectoria investigadora ha participado en numerosos congresos y publicado diversos textos académicos, como el libro *La vida y nada más*, co-escrito con su director de tesis y mentor Francisco Javier Gómez Tarín. Actualmente es profesor en el Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG) de Palma de Mallorca, donde imparte docencia en el Grado de Comunicación Audiovisual. / **Shaila García Catalán** (Castellón, 1983) es profesora ayudante doctora del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I donde imparte Cultura visual y medios de masas en el Grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos en la Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Actualmente centra el

interés de sus investigaciones en las narrativas delirantes contemporáneas.

**Contactos:** fgomez@com.uji.es, ivan.bort@com.uji.es, scatalan@com.uji.es

# ABSTRACTS [english]

## NOTEBOOK

### **From Camera to Camera: Still Photography and the Moving Image**

**Time-Lapse, Time Map. The Photographic Body of San Francisco in David Fincher's *Zodiac*. Damian Sutton**

**Keywords:** Photography, Cinema, Deleuze, Lewin, hodological, time-lapse, *Zodiac*, Fincher.

**Abstract:** This article discusses the continued reliance of the cinema image on the notion of the photographic, as expressed in the 2007 Warner Bros. film *Zodiac* (David Fincher). This police procedural movie details the story of detectives and newspaper reporters as they follow the trail of the Zodiac, a serial killer who terrorised California residents in the late-1960s and early 1970s, sending taunting letters to the *San Francisco Chronicle*. The production involves extensive use of digital set-building and CGI compositing in order to reproduce the look and feel of the period, and is interspersed with segue sequences including an apparent time-lapse shot of the construction of the Transamerica building. Although this was created entirely digitally, the sequence relies heavily on the details expected of time-lapse photography, and therefore illustrates how the new digital cinema makes use of the codes and conventions of analogue cinematography. This is particularly significant because the time-lapse sequence as a technical flourish occurs within the feature film, which ordinarily makes the mechanics of cinema transparent. Unlike contemporary film and

video art practice, studio features are not expected to explore the framing of time overtly but instead to reflect as much as possible our commonplace cultural conceptions. Using the ideas of Gilles Deleuze and Kurt Lewin, this article explores the cinematic creation of hodological time, achieved through a reference to film's photographic legacy, and the establishment in digital filmmaking of a cinema of the body.

**Author:** After attending DeMontfort University, Leicester, and the University of Southampton, Damian Sutton (Southampton, England, 1971) obtained his PhD from the University of Glasgow in 2002. He is the co-editor of *State of the Real: Aesthetics in the Digital Age* (I.B. Tauris, 2007) and is the author of *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time* (University of Minnesota Press, 2009). He previously worked at The Glasgow School of Art, and is currently Reader in Photography at Middlesex University.

**Contact:** d.sutton@mdx.ac.uk

### **Cartier Bresson's *Le Retour*, or, What Is Wrong with this Picture? Stuart Liebman**

**Key words:** Holocaust; documentary; decisive moment, photography.

**Abstract:** This essay is a reevaluation of Henri Cartier-Bresson's film *Le Retour* (1945) and, more generally, of his approach to filmmaking in the light of his theory of "the decisive moment". Questions about how, when, by whom and why the film was produced are considered against the background of post-World War II French national mythmaking.

**Author:** Stuart Liebman (Philadelphia,

Pennsylvania, 1948) is a Professor of the History and Theory of Cinema at Queens College (Department of Media Studies), as well as at the PhD Programs of Art History and Theater at CUNY Graduate Center. Professor Stuart Liebman's research focuses on two principal areas: the intersections of the cinema with modernism in the arts, and the representation of history in films. He has published widely on early French cinema, American avant-garde cinema, Soviet cinema, films about the Holocaust, and post-World War II German cinema. He is currently at work on a book about representation of the Holocaust in world cinema between 1944 and 1956. In 2006 he was named an "Academy Film Scholar" by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Los Angeles. He has served as a member of the Advisory Board for the critical journal *October* and is a former member of the Board of Trustees of Anthology Film Archives in New York City. He is the editor of Claude Lanzmann's *Shoah: Key Essays* (Oxford: Oxford University Press, 2007), among other publications.

**Contact:** sliebman@gc.cuny.edu

### **The Strange Twentieth-Century Family Album. Sylvie Lindeperg**

**Keywords:** cinema, photography, history, Auschwitz, gazes, regimes of the visible, invisibility.

**Abstract:** Starting with the story of the Auschwitz Album (a photographic report recorded in the spring of 1944 on the ramp in Birkenau), this article examines the modes of the album's *reinterpretation* in three works of cinema and television. By contrast, Alain Jaubert's film *Auschwitz*,

*the Album, the Memory* (1984), relies on an articulation between archive and testimony to reflect on what lies outside the frame of the photographs, to explore their signs and margins. Harun Farocki, in *Bilder der Welt uns Inschrift des Krieges* (1988), places the Auschwitz photographs at the heart of a reflection on the journey of the visible and the instability of meaning, applied to the image according to the horizons of expectations and the contexts of the reading. Both of these works are compared with the BBC television series *Auschwitz, the Nazis and the Final Solution* (2005), which mixes reconstructed scenes and virtual images, testimonies and archival documents (including negatives from the album), put to the service of a new economy of the visible.

**Author:** Sylvie Lindeperg is a historian and professor at the University of Paris I-Panthéon Sorbonne, where she heads the Cinema Department and the Centre de recherches en histoire et esthétique du cinéma (CERHEC). She also holds the position of assistant director at the Graduate School of Art History. Lindeperg is the author of *Les Ecrans de l'ombre: La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français* (CNRS Éditions, 2000); *Nuit et Brouillard: Un film dans l'histoire* (Odile Jacob, 2007); *Univers concentrationnaire et génocide: Voir, savoir, comprendre*, in collaboration with Annette Wierviorka (Mille et Une Nuits, 2008); *D'Arusha à Arusha*, in collaboration with Thierry Cruvellier and Christophe Gargot (Filigranes, 2011); *La Voie des images* (Verdier, 2013); and the co-author of Jean-Louis Comolli's film *Face aux fantômes* (Ina et Ciné-Cinéma, 2009).

Contact: sylvie.lindeperg@gmail.com

**Migrations: The Grapes of Wrath and the Aims of the Farm Security Administration. Rebeca Romero Escrivá**

**Abstract:** The relationship between journalists, writers, photographers and filmmakers during the Great Depression in the 1930s in the U.S. gave rise to a fertile climate for the production of a powerful and recurring interweaving of text and image. The photographs of the Farm Security Administration (FSA) affected the writers of the time and vice versa. Cinema would

adapt the language of writers, journalists and photographers in its own way. Through a study of *The Grapes of Wrath* (novel by Steinbeck, film by Ford), the article focuses on the influence the FSA aesthetic had on modes of cinematic representation both during the period and today.

**Keywords:** migration of images, aesthetics, poverty, social photography, photojournalism, realist novel, naturalist realism, social realism.

**Author:** Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) holds both bachelor degrees in Audiovisual Communication and in Journalism, and received her European Doctorate from Universitat de València (Spain) in June 2013. She specializes in the history of photography and journalism and concentrates her scholarship on the interaction between journalism, photography and film. She also contributes to specialized print publications such as *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, *Cinema & Cíe: International Film Studies Journal* and *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*. Her last book, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* [*The Two Halves of Jacob Riis: A Comparative Study of His Literary and Photographic Work*] was published in November 2013 in Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 & 29 (La Laguna, Tenerife) with the support of several Spanish universities (Universidad de La Laguna, Universidad de Alicante, Universidad de Santiago de Copostela and Universidad de Málaga). Currently she is the editor of *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.

Contact: romero.escrivá@gmail.com

**The Suspension of Cinematic Momentum. César Ustarroz**

**Keywords:** Cinematic momentum, materiality of cinema, institutional mode of representation, found footage, essay film, indeterminate cinema, paracinema.

**Abstract:** This essay analyzes the freeze-frame as a sequential element that generates meaning and significance in a film, a prism that projects an expanded and deconstructed reflection from which we can

approach the foundational models that gave birth to contemporary cinematic discourse as we know it. I undertake this analysis of a grammatical resource that has typically held a marginal and secondary place in the study of cinema history, rescuing it as a form of suspension of cinematic momentum. With this label I invest the freeze-frame with a recognition that obliges us to think about it not only as a trick, but as a link between still photography and the moving image, a core connection that invites us and at the same time challenges us to consider the cinematic image from its most basic unit of significance.

**Author:** César Ustarroz (Aldeanueva de Ebro, 1978) holds a BA in History from the University of Zaragoza and a MA in Film Innovation and Development of Projects from the Valencian International University (VIU). He has conducted cinematic direction studies at the Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC), as well as studies in Social and Cultural Anthropology at the Universitat de Barcelona (UB) and doctoral studies in Audiovisual Communication and Journalism at the Autonomous University of Barcelona (UAB). He is currently working on an MA in Cinematic Innovation and the Development of Projects at the Valencian International University (VIU). He has contributed to periodicals like *Salonkritik* and *Realtime Magazine*, and in 2010 he published *Teoría del Vjng, Realización Audiovisual a Tiempo Real* (Ediciones Libertarias, Madrid).

Contact: cesar@teoriadelvjng.com

**The Camera Lucida (and the Digital Camera): the Re-mediation of Photography in Computer Generated Animation. Marta Martín Núñez**

**Keywords:** Photography, re-mediation, computer generated animation, digital image, advertising.

**Abstract:** Through a rereading of Barthes' *Camera Lucida*, this essay analyses the values of the photographic image present in the digital image. The notions of objectivity, truth, manipulation, temporality and certificate of presence that are unique to photography are re-mediated (adopting Bolter and Grusin's terminology) in the photorealist style of computer generated animation. The digital

image is therefore conceived of as a hyperimage, capable of integrating other earlier means of representation and reproducing the values they conveyed. The analysis of the photorealist elements in Coca-Cola's advertisement *Happiness Factory* supports the theoretical argument developed in the article.

**Author:** Marta Martín Núñez holds a BA in Advertising and Public Relations and in Audiovisual Communication from the Universitat Jaume I. She has an MA in CGI Animation Production (Pasozebra LLC and the Universitat Jaume I) and a PhD also from the Universitat Jaume I. Her doctoral thesis is a study on the nature of the digital image applied to CGI animation in commercials. Currently she is a teaching assistant in the Department of Communication Sciences at the Universitat Jaume I.

**Contact:** marta.martin@uji.es

**Cinema and Photography: The Poetics of the Punctum in Chris Marker's *La jetée* (1962).** Javier Marzal Felici

**Keywords:** Photography, Cinema, Image Theory, Cinema Theory, Chris Marker

**Abstract:** This article offers a reflection on the relationship between photography and cinema beyond the presence of photography as a material artifact in films (a very common approach in the history of cinema), and more specifically on the relationship between photography and cinema from an expressive and narrative, vital and experiential point of view. To this end, the article focuses closely on the peculiar science-fiction work *La jetée* (1962) by Chris Marker, undoubtedly one of the most important directors of the 20<sup>th</sup> century. Visually, the film is made up of photos or still images, and tells a hypnotic and captivating story that can help us explore the complex relationship between photography and cinema, especially from the perspective of Image Theory.

**Author:** Javier Marzal Felici (Place of birth, year) has a BA in Audiovisual Communication, Spanish Language and Philosophy and Education Sciences at the Universitat de València in Spain and a Master's in Communication and Education from the Universitat Autònoma de Barcelona. He is a tenured

professor of Audiovisual Communication and Advertising, the Director of the Communication Sciences Department and the Sub-director of the Communication Sciences Laboratory (LABCOM) at the Universitat Jaume I in Castellón, Spain.

**Contact:** javier.marzal@uji.es

**Ariadne's Thread. The Beaches that are Agnès Varda.** Shelley Rice

**Keywords:** women filmmakers, gender, photography, film, aesthetics.

**Abstract:** *The Beaches of Agnes* begins with the filmmaker Agnes Varda walking backwards on a beach she frequented as a child. It ends with the 80-year old artist sitting in her home in Paris, holding an image of herself surrounded by colorful brooms. Suddenly the photograph becomes animated, and starts to recede into the space behind the frame. Seen together, these two scenes encapsulate the relationship between the still and moving image in Varda's filmic self-portrait. In the end, it is not Agnes but her photograph that moves backward. The animated body, in two and three dimensions, remains mobile as long as it is able, but ultimately it will be the fixed image that carries on.

**Author:** Shelley Rice was born in New York City, U.S.A. in 1950. A critic and historian of photography and multi-media art since 1973, she is a Professor of Art History and Photography Studies at New York University. Her writings have appeared in a range of publications like *Art Journal*, *Artforum*, *Art in America*, *The Village Voice*, *French Studies* and *Etudes Photographiques*, and her books include *Parisian Views*, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, and *The Book of 101 Books*. In 2010, Professor Rice was named a Chevalier in the Order of Arts and Letters by the French Minister of Culture.

**Contact:** sr29@nyu.edu

**DIALOGUE**

**From photography to film and vice versa. Agnès Varda and Christa Blümlinger**

**Keywords:** film, photography, genre, aesthetics, video art.

**Abstract:** A montage of texts and interviews edited by Christa Blümlinger and revised by the filmmaker Agnès Varda in 2009, analysing the relationship existing between cinema and photography in the French director's films. The statements made by Varda shed light on her photographic and cinematic training, as well as her opinions about the interrelationship between the still image and the moving image in her work (films and video installations).

**Author:** Christa Blümlinger is a professor of Film Studies at the University of Vincennes-Saint-Denis (Paris 8) and a guest professor at the Free University of Berlin. She has undertaken numerous critical and curating activities in Vienna, Berlin and Paris. Her publications include the writings of Harun Farocki (in French) and of Serge Daney (in German) and books about essay-films and film theory. Her most recent publication in German is: *Kino aus Zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und un der Medienkunst* (Berlin: Vorwerk 8, 2009), and in French, *Théâtres de la mémoire : Mouvement des images*, co-edited with Sylvie Lindeperg, Michèle Lagny et al. (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, "Théorème 14", 2011). She has also published numerous articles in English on multimedia art, essay-films and avant-garde films.

**Contact:** christa.blumlinger@univ-paris8.fr, cine-tamaris@wanadoo.fr

**(DIS)AGREEMENTS**

**The State of Criticism in Spain. Jordi Revert**

**Discussion:** Daniel Gascó, Carlos Losilla and Diego Salgado.

**Keywords:** Criticism, state, Spain, generational shift, Internet

**Abstract:** This three-way discussion addresses the state of critical practice in Spain. The challenges posed in a panorama in constant transformation are discussed, as well as current problems being faced. This debate touches upon topics such as trends in publishing, film festivals, the impact of the Internet, the overlap with analysis and the status of the figure of the critic and its possible generational handover.

**Authors:** Daniel Gascó García (Benicar-

l6, Spain, 1971) studied Business Sciences at Universitat Jaume I in Castell6n, Spain, where for three years he was responsible for the film classroom. From 1993 to 1997 he was a member of the editorial board of the Valencian magazine *Banda Aparte*. He has contributed to a wide range of entertainment guides including *Qu6 y d6nde*, *Valencia d6a y noche*, *Ateneaglam*, as well as various magazines: *Plano corto*, *D autor*, *Archivos de la Filmoteca*, *Cahiers du Cinema-Espaa* and *Versi6n original*. He has contributed to various anthologies and actively participates in the film cycles organised by the Museo Valenciano de la Ilustraci6n y la Modernidad (MuVIM). He has been a panel judge for a wide range of film festivals (Alcal6 de Henares, La Cabina, Radio City) and has taught the History of Comparative Cinema course at the OFF Academy in Valencia. He was also the host of the television program *Butaca Cero*, on LPTeVA and for one season was responsible for the cinema show *El s6ptimo cielo*, on Radio 7. Since 2004, he has been running the *Stromboli* video club and is a weekly critic for the entertainment guide of the daily newspaper *Levante*. **Contact:** strombolidigital@yahoo.es. / **Carlos Losilla** is a writer and professor of Communication at the Universitat Pompeu Fabra, as well as a member of the editorial board for *Cahiers du Cin6ma-Espaa* and a film critic for the daily newspaper *Avui* and for the *La Vanguardia* newspaper's *Cultura/s* supplement. His published books as author include *En busca de Ullrich Seidl* (2003), *La invenci6n de Hollywood* (2003), *El sitio de Viena* (2007), *Francois Truffaut: el deseo del cine* (ed. 2010) and *Flujos de la melancol6a* (2011). **Contact:** carloslosilla5@gmail.com. / **Diego Salgado** is the editor of *Miradas.net*. He writes regularly for *D6tour*, *Cahiers du Cin6ma Espaa*, *Fandigital*, *WeLoveCinema* and *CosasDeCine.COM*. He has contributed to *El Destilador* and to *L'Atalante*, and has worked as a teacher in the Foro de Creadores. He has also contributed to the collective volume *Cien Miradas de Cine* (2010) and the critical DVD editions of *Bajo el Volc6n*, *Mata Hari: agente H-21*, *Orfeo Negro* and *El Conformista*. **Contact:** cine\_diegosalgado@hotmail.com. / **Jordi Revert** (Valencia, 1984) holds a BA in Journalism and Audiovisual Communication from the Universitat Val6n-

cia and contributes to both electronic and print media on the subject of cinema. He is currently the vice president of the Asociaci6n Cineforum Atalante, which runs the film classroom at the Universitat Val6ncia and works as a critic and an editor for the online cinema magazine *LaButaca.net*. **Contact:** revert.jordi@gmail.com

## VANISHING POINTS

### Polanski's Head. Javier Alcoriza

**Keywords:** violence, amorality, music, ethics, aesthetics, film genres, health/sickness.

**Abstract:** This text argues that the evaluation of Polanski's best films must resist the temptation to simply reduce his work to a biography of the director. Polanski's cinema returns to the classic ambition to tell stories in a wide range of genres without shying away from the typically modern realm of violence, as a condition of every genuinely moral conquest. The synecdoche of Polanski's head, as it appears in *The Tenant*, would be the resource that the director employs in order to maintain an imaginary conversation about human nature and artistic creation.

**Author:** Javier Alcoriza Vento (Valencia, 1969) holds a BA in Philosophy and in Art History from the Universitat Val6ncia, and a PhD in Philosophy from the Universidad de Murcia and is a professor of Philosophy at the Universitat Val6ncia. In addition to working as a translator and editor of more than thirty works for different Spanish publishers, he is also the author of various books, including *La democracia de la vida: Notas sobre una met6fora 6tica* (Verbum, 2009), *La patria invisible: Juda6smo y 6tica de la literatura* (Hebraica Ediciones, 2010), *Educaci6n la mirada. Lecciones sobre la historia del pensamiento* (Psycicom, 2012), *El tigre de Hircania. Ensayos de lectura creativa* (Plaza y Vald6s, 2012) and *L6tigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretaci6n* (work in progress). He has co-directed two periodicals, *Caracteres literarios* (1997-2005) and *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales* (2005-2009) and has contributed to a wide range of books on cinema, including, *La filosof6a*

*y el cine* (Verbum, 2002), *Estudios sobre cine* (Verbum, 2004), *Ingmar Bergman, buscador de perlas* (Morphos, 2008), and *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Vald6s, 2010). Since 2010 he has served as president of the Sephardic Jewish cultural association, Tarbut Vilanesa.

**Contact:** javier.alcoriza@uv.es

### Torture as an Inversion of the Social Order: A commentary on Roman Polanski's *Death and the Maiden*.

#### Efr6n Poveda Garc6a

**Keywords:** Trust, moral slide, banality of evil, moral identity, recognition, insanity, vulnerability, self-expansion, annihilation, social contract, torture, pain.

**Abstract:** *Death and the Maiden* operates as a representation of the three poles participating in the act of torture and beyond it. In this essay, the film is analysed by focusing on how trust in the victim's world, connected to the idea of a social contract, is broken by the act of torture with different consequences for each of these poles. Based on this idea and following the plot line of Roman Polanski's film, I will reflect on the conditions that maintain our social order, as well as the conditions that can break it –what Hannah Arendt called the *banality of evil*.

**Author:** Efr6n Poveda Garc6a holds a BA in Philosophy from the Universitat de Val6ncia (UV). He is currently participating in research with a grant from the Department of Metaphysics and Recognition Theory at UV. He won the national first prize for excellence in academic performance and the award for outstanding achievement in his major.

**Contact:** efr6n.poveda@uv.es

### The Myth and Legend of Columbus: In Search of Christopher Columbus in Film. Asela R. Laguna

**Keywords:** representation, history of Columbus, myth, legend, silent film, documentary, fiction.

**Abstract:** This essay analyses the continuous attraction and fascination that Christopher Columbus has generated in cinema, as well as the cinematic representation of the validity of the myth and legend of Columbus. Through a brief

historiographic examination of the diverse depictions of Columbus in film –from the early short *Cristophe Colomb* (Vincent Lorant Heilbronn, 1904) to *Even the Rain* (Icía Bollaín, 2010)– the author reviews the variety of perspectives from which cinema has approached this figure, from hero and genius, to slave-driving villain and even promoter of genocide, illustrating the complexity associated with achieving an accurate portrait of the historical and human condition of the character.

**Author:** Asela R. Laguna received her Ph. D. in Comparative Literature from the University of Illinois at Urbana-Champaign. She is Professor of Spanish at Rutgers University-Newark (New Jersey, USA), was the Director of the Hispanic Civilization & Language Studies Program from 1992 to 1999, and on two occasions has been Acting Chair of the Department of Puerto Rican & Hispanic Caribbean Studies at Rutgers-Livingston Campus (2001-2002; 2004-2005). She is the author of *George Bernard Shaw en la literatura hispánica* (University of Puerto Rico Press, 1981), and editor of *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (Huracán, 1985), *Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Contexts* (Transaction Press, 1987) and *The Global Impact of the Portuguese Language* (Transaction Press, 2001), among others.

**Contact:** arlaguna@andromeda.rutgers.edu

**Tokyo-Ga: A First Person Journey (A Filmed Diary about Absence). José Antonio Hurtado**

**Keywords:** Wenders, journey, filmed diary, Ozu, Tokyo.

**Abstract:** This article presents the conception and development of the film *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985), and reflects on the film as a twofold journey (physical and emotional) and a diary of the film's author. It is a journey on which Wenders discovers the environment of one of his greatest points of reference: the filmmaker Yasujiro Ozu. Although the author may deny it, this discovery also becomes a kind of pilgrimage. It is the story of a journey to a city, but also a journey back in time, in search of one of the greatest and most notable names in cinema history, with the intention of finding traces of the revered

master in contemporary Japan, whose paradigm is Tokyo, a chaotic, strange and vast metropolis with its agglomerations and contradictions.

**Author:** José Antonio Hurtado (Sidi Ifni, 1961) holds a BA in Geography and History from the Universitat de València (UV) and a Diploma in Cinema History and Aesthetics from the Cinema Department at the Universidad de Valladolid. He was responsible for the film classroom at the Universitat de València from 1985 to 1989. Since 1985 he has worked as Chief of Programming at the IVAC-La Filmoteca. He is a member of the editorial board of *Cahiers du Cinema España* and a member of the advisory board of *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*. He is also a professor of Film Genres in the Cinema Department at the Universidad de Valladolid. He has contributed to a wide range of cinema journals, such as *Nosferatu* and *Archivos de la Filmoteca*, and has coordinated the following collective monographs: *Paul Schrader, el tormento y el éxtasis* (1995), *La mirada oblicua: El Cine de Robert Aldrich* (1996), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (1997) and *Robert Rossen: su obra y su tiempo* (2009). He is also the author of *Cine negro, cine de género: subversión desde una mirada en sombra* (Nau llibres, 1986) and *Paris, Texas* (Octaedro, 2010), co-written with Antonio Santamarina.

**Contacto:** hurtado\_jos@gva.es

**Visual Architecture in the Action Film. Jordi Revert**

**Keywords:** Action film, set piece, visual architecture, montage, geographic space, video clip aesthetic, visual structure, semiotics, planning.

**Abstract:** This essay studies visual architecture within the action film genre, in relation to ubiquity and geographic orientation in its most emblematic scenes. The text also seeks to expose clichés and preconceptions that have relegated the genre to the margins of academic study and research.

**Author:** Jordi Revert holds a BA in Journalism and Audiovisual Communication from the Universitat València and contributes to various electronic and print media on

the subject of cinema. He is currently the vice president of the Asociación Cinefórum Atalante, which runs the film classroom at the Universitat València, and works as a critic and editor for the online cinema journal *LaButaca.net*.

**Contact:** revert.jordi@gmail.com

**Looking at the Little Events: The Case of Chris Marker and David Perlov. Marta Montiano**

**Keywords:** Observation, collection, everyday life, domestic, intimacy.

**Abstract:** This article reflects on some of the manifestations of the contemporary documentary, focusing on the work of Chris Marker and David Perlov. The text presents the notion of cinema as an everyday task of observation, aimed at capturing a series of shots that reflect reality, in the form of collections. The theory suggests that to film everyday life is to organize reality into images that function as tiny archives of information about the world.

**Author:** Marta Montiano holds a BA in Audiovisual Communication from the Universitat de València and has completed a Master's in Contemporary Cinema and Audiovisual Studies at the Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. She recently presented her dissertation titled 'La imagen coleccionada de lo cotidiano' [The collected image of the everyday]. She regularly contributes to the magazine *Lumière*.

**Contact:** martamontiano@gmail.com

**"He opened his eyes and saw only light blue... veils of pink": Notes on Let the Right One In. Francisco Javier Gómez Tarín, Iván Bort Gual y Shaila García Catalán**

**Keywords:** vampires, evil, childhood, audiovisual narrative, remake, adaptation, mainstream, expressive resources, narrative resources.

**Abstract:** Published in Sweden in 2004, *Låt den rätte komma in* is an unconventional vampire novel written by John Ajvide Lindqvist whose successful reception led to a film adaptation by director Tomas Alfredson in 2008. The film received numerous international awards and critical acclaim and inspired an American remake directed by Matt Reeves. Over this same

period many other vampire-themed works have appeared (such as the *Twilight* saga, or the television series *True Blood*), inviting us to reflect on the reemergence of this almost ancestral theme and its cinematic recoding in the new millennium. This article also aims –in the context of this convulsive setting– to analyse the misfortunes, echoes and departures in Alfredson’s and Reeves’ film adaptations of Lindqvist’s seminal novel.

Authors: Francisco Javier Gómez Tarín (Valencia, 1949) is a doctor of Audiovisual Communication. He has published monographs on *Arrebato* and *A Bout de Souffle*. The most important of his many works include *Más alla de las sombras: Lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)*, *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el text filmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008) and *Elementos de la narrativa audiovisual: expresión y narración* (2011). An author and editor of a wide range of books and publications, Gómez Tarín has extensive experience in script-writing, film editing and directing audiovisual productions. He is Professor of Audiovisual Narration and Script Theory and Technique at the Universitat Jaume I in Castellón, and Assistant Dean of the Audiovisual Communication Program. [personal website: <http://apolo.uji.es/figt>]. / **Iván Bort Gual** (Castellón, 1982) is European Doctor in Communication, and he has a Degree in Audiovisual Communication and Advertising and Public Relations from the Universitat Jaume I in Castellón, where he wrote his doctoral thesis *New paradigms in the curtains of contemporary audiovisual stories Narrative particles of aperture and closure in North-American drama TV series*. Throughout his research career he has participated in numerous conferences and published numerous academic texts such as the book *La vida y nada más*, co-authored with his advisor and mentor Francisco Javier Gomez Tarin. He currently is professor at the Centre d’Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG), Palma de Mallorca, where he teaches in the Degree of Communication Studies [personal website: [ivanbortgual.com](http://ivanbortgual.com)]. / **Shaila Garcia Catalán** (Castellón, 1983) is European

Doctor in Communication Sciences and Assistant Professor in the Department of Communication Sciences at Universitat Jaume I (Castellón, Spain), where she teaches “Visual Culture and Mass Media” in the Degree of Video Game Design and Development. Currently she focuses her research interests in contemporary delirious narratives.

**Contacts:** [fgomez@com.uji.es](mailto:fgomez@com.uji.es), [ivan.bort@com.uji.es](mailto:ivan.bort@com.uji.es), [scatalan@com.uji.es](mailto:scatalan@com.uji.es)

# GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

## 1. Recepción y aceptación de originales

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinares o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán ser enviados en formato RTF a la siguiente dirección electrónica: publicaciones@cineforumatalante.com, indicando en el asunto del mensaje PROPUESTA DE PUBLICACIÓN. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): del 15 al 30 de enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y del 15 al 30 de junio (para el número de julio-diciembre). La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de tres meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web [www.cineforumatalante.com](http://www.cineforumatalante.com). Los artículos que no se ajusten al tema del Cuaderno serán tenidos en cuenta para la sección Puntos de Fuga. Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. De no cumplirse estas cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

## 2. Normas de publicación

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales, así como un artículo modelo, en la página web [www.cineforumatalante.com](http://www.cineforumatalante.com).

1. La extensión de los originales oscilará entre 4.000 y 4.500 palabras (25.000-35.000 caracteres con espacios).
2. En cuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al final del texto sin utilizar la herramienta automática de los procesadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente (<sup>1</sup>); al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.
3. Los textos se acompañarán de
  - Un abstract o resumen de 120-150 palabras (680-860 caracteres con espacios);
  - De 5 a 8 palabras clave;
  - Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras (350-470 caracteres con espacios), en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).
4. Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.
5. Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.
6. Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «... “ ‘ ... ’ ... ” ...»
7. La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).
8. Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citado Harvard [(APELLIDO, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [APELLIDO(S), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltese la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.
9. El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 3-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se llevará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.

# ARCHI > OS

## DE LA FILMOTECA

*Archivos de La Fimoteca*  
ya disponible en línea en  
[www.digitalia.us](http://www.digitalia.us)

### DVD INTERACTIVO

Reproducción facsímil  
Números 1 al 50 (1989-2005)  
de la revista *Archivos de la Fimoteca*  
Precio 30 €

### SUSCRIPCIÓN ANUAL

21 € (España) / 41 € (extranjero)  
[antonio.duato@atrio.org](mailto:antonio.duato@atrio.org)  
Tel. 963 622 532

**Distribución Breogán**  
[breogan@breogan.org](mailto:breogan@breogan.org)  
[www.breogan.org](http://www.breogan.org)  
Tel. 917 259 072



Seminarios · Publicaciones y revista *Archivos de La Fimoteca*  
Proyecciones · Videoteca y biblioteca · Archivo fílmico y gráfico  
Fomento y promoción del audiovisual · Puntos de encuentro  
Programa *Curts Comunitat Valenciana* · Festival Cinema Jove

**Apasionados  
por el cine**  
[ivac.gva.es](http://ivac.gva.es)

 GENERALITAT  
VALENCIANA

**I V > C**  
la fimoteca

60 CRÉDITOS [ECTS] Octubre 2011

Máster *online* audiovisual (3ª edición)

# Innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos

## Profesorado

### Rolando Díaz

Productor, guionista y director de cine

### Miguel Machalski

Guionista, asesor de guiones y miembro titular del equipo de evaluación de proyectos del Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC)

### Sigfrid Monleón

Guionista y director nominado al Goya en tres ocasiones

### Octavio Damián Nadal Viñals

Productor independiente y asesor en el lanzamiento y comercialización de películas

### Vicente Ponce Ferrer

Doctor en Bellas Artes y profesor de la Universidad Politécnica de Valencia

### José Luis Borau

Director, productor, guionista e historiador de cine

### Puy Oria

Productora Ejecutiva de la compañía Oria Films, Directora de Producción y presidenta de la Asociación Madrileña Audiovisual (AMA)

### Etc.

COORDINADORA: **Silvia Guillamón**

APOYO DOCENTE: **Javier Moral** y **Rebeca Romero**

## Asignaturas

La creación y la innovación cinematográfica en el contexto de la mundialización, historia del cine desde la perspectiva de la innovación, el desarrollo de proyectos cinematográficos, el guión, la producción, la dirección, la comercialización y difusión, el cine y el entorno audiovisual, los géneros como herramientas de la innovación, etc.

## Destinatarios

- Titulados/as universitarios/as y estudiantes de últimos cursos que quieran orientar su carrera profesional a la producción y la realización cinematográficas
- Profesionales del mundo del audiovisual que deseen adquirir conocimientos avanzados

*Las personas que carezcan de la titulación requerida podrán realizar el máster y recibirán un diploma de extensión universitaria*

### Precio

1.600 euros

Pago fraccionado (sin intereses)

Descuentos del 10% por pronto pago y del 20% para entidades colaboradoras

### Metodología

Clases interactivas a través de videoconferencias en directo con expertos, clases grabadas en vídeo con formato documental, material didáctico de apoyo multimedia, foros, etc.

### Modalidades de prácticas

- **PRESENCIAL** (en España o en centros del país de origen de los/las estudiantes). Actualmente la universidad tiene firmados convenios con el ISEA (Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunitat Valenciana), la Warner Bros Entertainment España, Associació Cinefòrum l'Atalante y Radiotelevisió Valenciana
- **ONLINE** a través de la plataforma tecnológica de la Universidad guiado en todo momento por el equipo docente

Al finalizar el máster los alumnos podrán defender sus trabajos en un *pitching* con prestigiosas productoras de cine.

**viu** VALENCIAN  
INTERNATIONAL  
UNIVERSITY

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

[infoviu@campusviu.es](mailto:infoviu@campusviu.es)





Número 1  
Cine japonés: posguerra y años 50  
La mujer en el cine negro  
Wong Kar Wai  
*La aldea maldita*  
Invierno 2003, 68 págs.



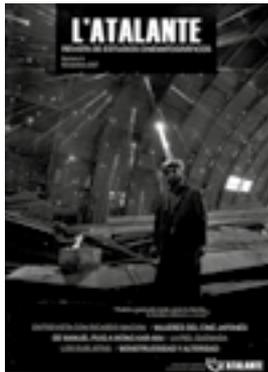
Número 2  
Zavattini y De Sica  
Documental y posmodernidad  
Abbas Kiarostami  
Dogma' 95  
*Napoleón* de Abel Gance  
Diciembre 2004, 68 págs.



Número 3  
Esperando la muerte  
El hombre y el monstruo  
Pedro Almodóvar  
Paul Thomas Anderson  
Las ciudades de Wim Wenders  
Abril 2006, 72 págs.



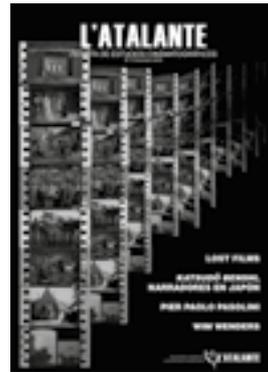
Número 4  
Arthur Penn  
Lenguajes de síntesis  
Steven Spielberg, s. XXI  
Todd Solondz  
El oeste de Jim Jarmusch  
Abril 2007, 56 págs.



Número 5  
Entrevista con Ricardo Macián  
Mujeres del cine japonés  
De Manuel Puig a Wong Kar-Wai  
Los duelistas  
Monstruosidad y alteridad  
Noviembre 2007, 72 págs.



Número 6  
Entrevista con Paul Naschy  
Sexualidad, adolescencia y cine fantástico  
*En la ciudad de Sylvia*  
*L'avventura*  
*Los nibelungos* / Cine indie  
Mayo 2008, 72 págs.



Número 7  
*Lost films*  
*Katsudô benshi*,  
narradores en japon  
Pier Paolo Pasolini  
Wim Wenders  
Diciembre 2008, 72 págs.



Número 8, especial  
*Thriller* y sociedad  
contemporánea. espejo en negro  
Mujeres, miradas. construcción filmica  
de la imagen femenina  
Entrevista a Agustín Díaz Yanes  
La ficción televisiva a debate  
Julio 2009, 144 págs.



Número 9  
(No) Ficción  
Entrevista a Isaki Lacuesta  
Viaje a los cines del sur  
Enero 2010, 112 págs.



Número 10  
Animación española. Entusiasmo,  
exilio y resistencia.  
Entrevista a Cruz Delgado  
Cine e Historia  
Julio-diciembre 2010, 100 págs.



Número 11  
Las nuevas reglas del juego.  
Series de televisión dramáticas  
norteamericanas contemporáneas.  
Entrevista a Javier Abad y  
Marcos Martínez  
Del espectador al jugador.  
Trasvases entre cine  
y videojuegos  
Enero-junio 2011, 124 págs.



Número 12, especial  
De cámara a cámara.  
Foto fija e imagen en movimiento  
Agnès Varda: de la fotografía al  
cine y viceversa  
El estado de la crítica en España  
Julio-diciembre 2011, 152 págs.

Edita

associació cinefòrum  
**L'ATALANTE**

Patrocinadores

VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

Aula de Cinema  
Delegació d'Estudiants · Centre d'Assessorament i  
Dinamització dels Estudiants · CADE  
Departament d'Història de l'Art  
Facultat de Geografia i Història  
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la  
Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Col·legi Major Lluís Vives

**viu** VALENCIAN  
INTERNATIONAL  
UNIVERSITY

Colaboradores



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año



Departament de Ciències de la Comunicació  
Facultat de Ciències Humanes i Socials

