

Fuera de campo
Fragmentos de estética y teoría contemporáneas

Mónica Satarain (compiladora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Fuera de campo
Fragmentos de estética y teoría contemporáneas

Mónica Satarain (compiladora)

Cátedra: Estética del cine y teorías cinematográficas



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano
Héctor Hugo Trincheró

Vicedecana
Leonor Acuña

Secretaría Académica
Graciela Morgade

Secretaría de Hacienda y Administración
Marcela Lamelza

Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Alejandro Valitutti

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación
Claudio Guevara

Secretario de Posgrado
Pablo Ciccolella

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones
Rubén Mario Calmels

Subsecretario de Publicaciones
Matías Cordo

Consejo Editor
Amanda Toubes
Lidia Nacuzzi
Susana Cella
Myriam Feldfeber
Silvia Delfino
Diego Villarroel
Germán Delgado
Sergio Castelo

Directora de Imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Libros de Cátedra

Edición: Liliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Magali Canale

Versión digital: María Clara Diez, Paula D'Amico



El documento se navega a través de los marcadores.

Fuera de campo : fragmentos de estética y teoría contemporáneas / Mónica Satarain ... [et.al.] ; compilado por Mónica Satarain. - 1a ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012.

300 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-1785-78-0

1. Crítica Cinematográfica. 2. Estética . I. Mónica Satarain II. Mónica Satarain, comp.
CDD 791.430 9

ISBN: 978-987-1785-78-0

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Presentación y agradecimientos

Emilio Bellon

Profesor Titular Regular de Estética del Cine. Director del Grupo Kiné

Pensar la Estética hoy nos lleva a situarnos en un contexto muy diferente al de hace cincuenta años cuando se creó la Licenciatura en Artes en nuestra Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Corrían los años 60 y en aquella década comenzaba a plantearse lo que ahora asumimos como algo habitual en los diferentes campos artísticos: los aportes interdisciplinarios. En los llamados años de las neovanguardias, particularmente en el espacio del cine, surgían nombres y filmes que hoy ubicamos en ese gran capítulo de la Modernidad Cinematográfica.

Reflexionar sobre la Estética del Cine y las Teorías Cinematográficas en esta primera década de este nuevo siglo XXI nos lleva a tener abierto un permanente debate sobre los posicionamientos ante el quehacer cinematográfico, heredero de las grandes discusiones que forman parte de la memoria crítica y del legado ensayístico, como asimismo de las poéticas autorales que definen al cine a lo largo de todo su tránsito; debate potenciado en este momento en el escenario de las nuevas tecnologías audiovisuales que han llevado a replantear las figuras de los actores de los diferentes

circuitos comunicacionales. Por otra parte, el acercamiento a las cinematografías nacionales que fueron circunscripciones definidas en momentos en que estaban asociadas a problemáticas de identidades culturales y cuestiones fronterizas, en este tiempo, alcanza interrogantes que se dan en el orden de la globalización y de lo transnacional.

Desde nuestro quehacer pedagógico, que incluye y comporta la labor de investigación, en lo que respecta al perfil curricular de nuestra asignatura, observamos cómo los diferentes marcos teóricos se amplían y salen al encuentro de otros, cómo se diversifican en forma permanente como consecuencia de la manera en que la producción del material bibliográfico y filmográfico se multiplica día a día, en distintas latitudes. Y, ante todo ello, con satisfacción, asombro y simultáneamente prudencia y arrojo, vemos cómo las preguntas por nuestros objetos de estudio se recrean de manera constante en espejos de variadas naturalezas y se proyectan en otras direcciones, tomando otros rumbos.

Pensamos, como algunos de nuestros colegas, que abordar las cuestiones que competen al campo del cine, desde nuestro ámbito curricular, debe ser un ingreso a lo interdisciplinario. Trabajar desde este lugar, como principio y método, es algo que evaluamos como imprescindible. Y este fue uno de los propósitos que nos llevó hace ya diez años a iniciar un nuevo camino que, en ese entonces, y en tanto primera búsqueda, se nos mostraba incierto.

Fue en 2003 cuando propusimos una nueva modalidad en nuestra cátedra y en el segundo momento de su dictado: las Primeras Jornadas de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas, abiertas a la comunidad académica; pensadas, particularmente, para los estudiantes de grado que, en su mayoría, solo conocían de manera muy parcial el campo de la tarea de investigación, algunos con una experiencia muy recortada en esta actividad, otros con total desconocimiento de la misma. Consideramos, entonces, que estas Jornadas,

que de aquí en más pasaron a tener una presencia anual, les permitiría a ellos, además, conocer los trabajos de sus propios compañeros, la escritura, los puntos de vista, las reflexiones de quienes habían compartido la cursada de esta asignatura.

Desde ese momento siempre hemos recibido el apoyo de cada una de las gestiones que han dirigido el Departamento de Artes de nuestra carrera. Así, y con mucho entusiasmo, nos acompañaron en estos años el Prof. Fernando Silberstein, el Prof. Miguel Cannone, la Prof. María Inés Saavedra con quien compartimos la aventura del Primer Artes en Cruce (Congreso Internacional de nuestra carrera) y ahora la gestión de Ricardo Manetti y Gabriel Lewin que preparan la tercera edición del mismo en el marco del cincuentenario de la carrera. No podemos olvidar lo que significó el apoyo alentador de todo el claustro de profesores de artes, que se ha sumado en más de una oportunidad a nuestros plenarios, a nuestros documentales de investigación –accediendo a recibir la cámara y contestando con ingenio y sinceridad las preguntas de nuestro equipo. Otras veces los hemos contado con sus equipos en las presentaciones de las investigaciones que llevaban en curso; otras, han cedido gentilmente sus espacios habituales de dictado para que nuestras Jornadas pudieran contar con varios días de actividad sin cambiar de espacio... Así recordamos al Prof. Osvaldo Pelletieri cediendo sus aulas una y otra vez; nadie mejor que él entendía la naturaleza del trabajo de investigación, ya que fue un pionero de la carrera en el área de teatro.

En más de una oportunidad, recibimos la visita de quien, para nosotros, siempre fue amigo y maestro. Con su particular bonhomía, su gran humildad y su historial de anécdotas junto a tantos realizadores de cine, Salvador Sammaritano solía acercarnos su mirada sobre aquel Nuevo Cine Argentino de los años 60, la crítica de la época y los paneles en los que el amanecer los sorprendía mientras debatían cuestiones teóricas, en los días de los festivales. Fundador de Cine

Club “Núcleo” (actualmente sus puertas están abiertas), integrante del equipo de redacción de *Tiempo de Cine*, Salvador nos acompañó en varias oportunidades, mientras su salud se lo permitió. Y con gran generosidad y franca disposición nos legó material videográfico y musical imprescindible para poder abordar determinadas cuestiones puntuales y de escasa disponibilidad para el trabajo curricular.

Todo ese apoyo ha hecho posible este fenómeno que ahora cumple diez años. También debemos recordar que hemos sido acompañados por instituciones nacionales y porteñas fundamentales en nuestro campo. Como los colegas y amigos de la que para nosotros es la mejor biblioteca de cine que tiene el país: la biblioteca de la ENERC (Escuela Nacional de Enseñanza y Realización Cinematográfica) dependiente del INCAA, una fuente irremplazable de búsqueda para todo investigador del área. Como lo es, también, el Museo Municipal del Cine “Pablo Ducrós Hicken” cuya gente fue la primera en alentarnos en todas las investigaciones que implicaban cine argentino; y también otras instituciones históricas que han sido aliadas incondicionales, como la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, que en más de una oportunidad nos cedió su magnífica sala de exhibición y nos prestó su sede de la calle Maipú para la realización de las jornadas. Lo mismo hizo la gente del Centro Cultural Francisco “Paco” Urondo (que pertenece a nuestra facultad) con la dirección de la Prof. Graciela Dragoski, cuyo espacio de la calle 25 de Mayo ha sido nuestra casa en 2011. En el mismo histórico edificio, nuestro Grupo Kiné ha radicado sus investigaciones en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino, dirigido por nuestro querido doctor y profesor Francisco Javier; en el mismo instituto, el área de cine que está bajo la dirección del profesor Miguel Cannone ha recibido a nuestros investigadores, los ha orientado y acompañado en sus búsquedas en más de una oportunidad, allanando caminos y ofreciendo siempre colaboración absoluta.

Así en este 2012 celebramos la Décima Edición de nuestras Jornadas, siempre en el marco de la cátedra y con el equipo de docentes, graduados y estudiantes que la componen y que desde hace unos años conforman el Colectivo ArtKiné de Teoría e Investigación Cinematográfica, un grupo de investigación interdisciplinaria que cuenta con integrantes formados tanto en la UBA como en otras casas de estudio de la Argentina y Latinoamérica.

Desde aquel 2003 se han presentado en nuestras Jornadas alrededor de 300 trabajos de investigación y se han formado nuevos grupos de investigadores, muchos, ya hoy, integrados por graduados y colegas reconocidos, los mismos que presentaron sus primeras comunicaciones o ponencias en este ámbito.

Esta publicación, *Fuera de campo*, la primera de la colección Libros de Cátedra que se edita desde la carrera de Artes, inaugura nuestra celebración interna, que se ha hecho extensiva a varios de nuestros colegas más apreciados y cercanos a nuestra asignatura en las maneras de pensar. De esta forma se han sumado trabajos llegados desde lugares tan lejanos como Mauritania, Escocia o Austria, movidos todos por el compromiso y el afecto, algo que agradecemos infinitamente. Los hay también de gente muy cercana en los intereses, y en las raíces latinoamericanas, en las inquietudes... como los llegados desde Guadalajara y el D. F. mexicano. Sin mencionar los siempre presentes de nuestros maestros y colegas españoles, que se han sumado desde toda la Península Ibérica.

Aún no superamos la temprana desaparición física de un gran referente que hubiéramos querido tener en estas páginas, el recordado Doménech Font, que tanto nos ayuda a pensar el cine moderno con sus escritos y reflexiones, como en su momento nos ayudaron los textos de André Bazin, de Belà Balasz, de Jaques Aumont o de Francesco Cassetti, Antonio Costa o Pierre Sorlin, entre tantos otros; o como nuestro admirado Noël Burch, que nos hizo el regalo de

dictar una clase especial en la cátedra en carácter de invitado: inolvidable.

Así, en esta primera compilación de escritos de teoría y de estética contamos con los aportes de figuras tan queridas y respetadas en nuestro medio como el Dr. Eduardo Russo que rinde homenaje a la última y reciente gran pérdida del cine moderno: Chris Marker, maestro e inspiración de tantos. También se suma nuestro habitual colaborador y amigo Álvaro Fernández Reyes, que elige pensar un caso inusual en el cine argentino, la poética de Esteban Sapir, en *La antena*. Desde espacios de cruce interdisciplinario algunos directores de áreas de estudios del Grupo Kiné transitan caminos similares como Sandro Benedetto (director del área Cine y Música), que explora las bandas de sonido en el cine argentino, específicamente en la filmografía de un director controvertido y recientemente valorizado como Daniel Tinayre. Armando Minguzzi, responsable del área de Lenguas e Historia de la Cultura, retoma la literatura de Borges en el cine, con *Hombre de la esquina rosada*; en el caso de Pablo De Vita, que coordina el área de Artes Visuales, su estudio se asoma a las vanguardias históricas de la mano del gran Xul Solar.

José Gómez Isla (otro invitado esperado) nos regala desde Salamanca una reflexión inédita sobre la fotografía, instancia fundamental para el nacimiento del cine como arte. Desde la lejana Mauritania, Pedro Plasencia nos lleva a reconocer las relaciones de representación entre Arquitectura, Ingeniería y Cine, repensando desde otro lugar la *Manhattan* de Allen.

Con inmensa alegría recibimos la colaboración de nuestra invitada de honor a estas Jornadas 2012, Directora del Master en Cinematografía en la Universidad Carlos III de Madrid, la Dra. Gloria Camarero, que toca un punto fundamental de nuestro último programa curricular, las relaciones Cine-Pintura en *Medianoche en París*, la celebrada película de W. Allen.

De nuestro hermano país del norte, México se hace presente David Wood, otro especialista en estética que nos acerca su estudio sobre un filme del nuevo cine mexicano: *Temporada de patos*.

La cada vez más interesante y profusa área de las teorías cinematográficas nos es presentada por el Dr. Lauro Zabala, referente y pionero en el análisis del filme a nivel mundial y un defensor del cine como herramienta educativa a nivel latinoamericano. Desde México también, esta vez desde Querétaro, la Dra. Ester Botello nos trae una mirada teórica sobre la figura del viaje en la reciente obra de Jarmusch. El intenso y fundamental campo de la teoría de género es abordado por la Dra. Brígida Pastor que se suma con un estudio que recuerda a la gran cineasta cubana Sara Gómez. Nuestra querida colega vienesa-argentina la Dra. Verena Berger esta vez opta por analizar una categoría fundamental en los cines latinoamericanos y sus nuevas estrategias, la coproducción internacional, pensada desde un caso puntual del cine cubano contemporáneo. Finalmente, José Luis Fecé plantea el concepto de lo transnacional como eje de problemáticas actuales que comienzan a debatirse en el campo de la teoría, y que no solo pueden pensarse en el cine industrial sino que implican a autores personales e indiscutidos como sucede en el caso de *Vicky Cristina Barcelona*, con Woody Allen.

Todos y cada uno de estos aportes conforman un discurso único que intenta reflexionar sobre nuestro campo académico y sus relaciones. Sobre su situación actual entrados ya en un nuevo siglo, increíblemente el tercero que transita, desde su primera exhibición en el París de 1895, cuando sus propios creadores apostaban muy poco por él: desde entonces hemos visto y pensado al cine como arte, como industria, como producción simbólica y como representación de imaginarios sociales, los mismos que muchas veces están *fuera de campo* pero justamente son lo que nos une y nos motiva cada día, cada año y en cada jornada que iniciamos. En cada

oportunidad hallamos paisajes diferentes, algunos sobre lo ya conocido y otros sorprendentemente nuevos, pero unos y otros pueden ser revisitados siempre por la teoría, por la estética o por ambas, para felicidad de quienes nos dedicamos a esto.

Nuestro sincero y profundo agradecimiento a todos los amigos que nos vienen acompañando y comparten vivamente nuestra pasión. A nuestros maestros que nos permitieron asombrarnos y nos enseñaron a ser libres de manera responsable, sin hacernos olvidar la hora de los juegos. A los bibliotecarios que nos abrieron las puertas del conocimiento junto con los proyectaristas que nos transportaron a otras dimensiones.

A los cinéfilos de hoy, a los que lo serán mañana.

A los que un día soñaron con una linterna mágica.

PRIMERA PARTE
Estudios de Estética contemporánea

La espiral Marker: vestigios de un cine del futuro¹

Eduardo A. Russo

Hayao me mostró mis imágenes ya afectadas
por el moho del tiempo, pero libres de la mentira
que había prolongado la existencia
de esos instantes devorados por la espiral

Chris Marker, *Sans Soleil*²

Le tombeau de Chris

El 29 de julio de 2012 murió Chris Marker, tan solo horas después de cumplir 91 años. Unos días más tarde se celebró su funeral en el cementerio parisino de Père Lachaise. Sobre su ataúd había multitud de estatuillas gatunas, todo un despliegue de *maneki neko*, esos mismos gatos amistosos que pululan en cierto pasaje de *Sans Soleil* (1983) o que desde el escaparate de muchos comercios hoy saludan a los paseantes con su pata en alto, mucho más allá de sus tradicionales moradas japonesas. Una despedida, aunque nada inadecuada, acaso un poco vistosa para alguien que supo hacer del escamoteo de su imagen y la elusividad de su presencia un arte

-
- 1 Este ensayo es la reelaboración y ampliación, luego de la muerte del realizador, de un texto anterior publicado bajo el título: "Chris Marker: el enigma tras la imagen" (revista *La Tempestad-Artes*, Nº 78, México D.F., noviembre 2011. pp. 142-145).
 - 2 (Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale) Chris Marker, *Sans Soleil*, en *Trafic* # 6, primavera 93, París, POL, p. 79.

largamente cultivado. Sospechándolo mortal, uno podía imaginar a Marker desaparecido en alguna tierra distante, acabando la vida viajera en su ley, como ocurrió con Jean Rouch, víctima de un accidente caminero en la Nigeria que tantas veces había atravesado. Pero no, el final de Marker ocurrió en París, esa ciudad cuyos *arrondissements* se numeran en espiral y en la que había filmado su último largometraje, *Chat Perchés* (2004), ciudad que había convertido furtivamente en base de operaciones para sus últimas fotos y piezas audiovisuales generadas en dispositivos móviles, y en la que muchos esperaban para un futuro cercano una muestra suya decisiva en el Centro Pompidou, la misma institución que largamente parecía haberle soslayado una retrospectiva integral como la que tuvo finalmente en Ginebra el año pasado.³

Desde su base parisina, o más bien desde una red de varias bases tácticas, haciendo honor a la leyenda de nomadismo urbano que lo caracterizaba, Marker mantenía una presencia crecientemente virtual y múltiple a través de sitios web, el mundo virtual *Second Life*, canales de Youtube, e intervenciones varias con distintas tecnologías móviles, que daban cuenta de un viaje intermediático incesante. Como lo señala en su *blog* Jean-Michel Frodon, quien expandió por Twitter la noticia de su muerte, Marker mantenía, pese a su edad avanzada, un complejo sistema de productividad multimediático. Más allá de la sucesión de recientes muestras de su fotografía en Europa y América y de la más ambiciosa retrospectiva integral de su obra que se montó en 2011 en Ginebra, la leyenda de su fantasmagórica y plural existencia no hacía más que crecer mediante nuevos seudónimos, proyectos, juegos de escondite y vitalidad continua, que hoy despiertan la gran tristeza (Frodon, 2012). No obstante su

3 Para celebrar sus 90 años la Universidad de Ginebra montó en noviembre pasado la retrospectiva integral *Spirales. Fragments d'une memoire collective*, con más de setenta filmes, tres exposiciones y un coloquio dedicado a Marker.

desaparición física, es posible hoy lanzarse a la aventura del encuentro con importantes piezas disponibles del *puzzle* Marker. Vestigios, por cierto, pero cuyo desciframiento bien puede sentar las claves del cine por venir.

Aunque Chris Marker es generalmente clasificado como cineasta sería más propio, como prefirió hacerlo Guy Gauthier en un interesante libro que lleva esa definición en su mismo título, definirlo como *escritor multimedia* (Gauthier, 2001). Un verdadero pensador multimediático que ensayaba lo suyo entre imágenes, a través de diversos medios y soportes, oculto tras máscaras alternantes. Su posición en relación al cine como medio fue cambiante: si hacia los años sesenta pensaba que estaba destinado a dominar el siglo XXI, hacia el final de la centuria, no distante del ánimo crepuscular que tiñó su producción de entonces, consideraba más bien que no sobreviviría para atravesar un segundo siglo. Posteriormente, la



La Jetée, filme de Chris Marker (1960).

mutación digital lo llevó a apreciar que lo que para su viejo colega Astruc había sido solo una metáfora, o la tensión de una utopía, la idea de una *caméra stylo*, ya era una realidad para cualquier interesado en hacer lo suyo tras una cámara. Y así se lanzó a prolongar la constelación llamada cine por otros medios, como un ámbito fluido, que acaso aún no hubiera encontrado del todo su forma, que habría de reinventar a cada proyecto.

Terminada su vida, la identidad de Marker sigue elevándose sobre un fondo de misterio. Nacido en Francia como Christian-François Bouche Villeneuve, –aunque ciertas biografías, entre otras fabulaciones, le adjudicasen una infancia imaginaria en Mongolia–, el de Chris Marker fue el seudónimo que adoptó como fotógrafo y periodista hace ya más de medio siglo, destacado entre otra docena de nombres ficticios. Esa identidad derivaba de los *magic markers*, entonces novedad de moda en las artes gráficas. El plan era, para Chris, simplemente jugar con la idea de dejar un trazo.⁴

Fue corresponsal diverso, resistente en la Segunda Guerra Mundial y luego, a la vez escritor, guionista y fotógrafo, antes de convertirse en cineasta. Fiel a su seudónimo, Marker ha dejado su marca en trabajos ajenos como *Noche y niebla* (1955) de su amigo Alain Resnais donde, aunque sin acreditar, fue coautor del guión. Al igual que Resnais, Marker cultivó largas obsesiones: el tiempo, la memoria y el olvido, las formas del conocimiento abiertas al placer o al dolor, y la persistencia del pasado en el presente. Pensó las imágenes como máquinas del tiempo y multiplicó los medios hasta convertirse en archivo viviente, curador de un museo imaginario reñido con toda fosilización, siempre dispuesto al reordenamiento y las revelaciones entre lo acopiado hasta el abarrotamiento.

4 Raymond Bellour detectó que en los créditos del cortometraje que realizó con Resnais sobre la Bibliothèque Nationale, *Toute la mémoire du monde* (1956), uno puede encontrar los nombres “Chris and Magic Marker”.

Espiral, *leitmotiv* y montaje

El exordio de nuestro ensayo pertenece a *Sans Soleil*. Las palabras son dichas en el momento en que Marker visita en Japón a su amigo Hayao Yamaneko y muestra sus experiencias con el sintetizador de video bautizado como *La Zona* (en homenaje al filme de Tarkovski). Allí la espiral es la figura matriz que representa al tiempo. Desde la máquina de Yamaneko el realizador se ve lanzado a la exploración espacio-temporal de San Francisco, buscando los rastros del *Vértigo* hitchcockiano en un segmento que puede considerarse, de alguna manera, una secuela de *La Jetée* (que Marker alguna vez definió como una *remake* parisina de *Vértigo*). Acaso la forma ideal de ese espigón markeriano no fuera muy distante de la *Spiral Jetty* construida por Robert Smithson en su obra maestra del *land art*: un recorrido espacial que ahonda los meandros y abismos de la temporalidad. Siguiendo los trazos markerianos explicitados fundamentalmente en *Sans Soleil* y extendiéndolos a su obra multimedia, Carlos Losilla ha indagado meticulosamente la relación entre la iconografía de la espiral y cómo esta se abisma a lo largo de su obra en las miradas de mujeres a cámara (Losilla, 2006: 139-148). Pero podemos avanzar un poco más en ese sentido, postulando que la espiral es no solamente una remarcable recurrencia iconográfica en Marker, sino también un principio compositivo, que se erige incluso en un modo de montaje.

En un célebre ensayo escrito ante el estreno de *Carta de Siberia*, André Bazin saludaba en Marker la invención de un nuevo tipo de montaje, que denominó provisoriamente como “horizontal”, basado en las relaciones no de una imagen con otra, sino de imagen y palabra, operación de simultaneidad y no de sucesividad, que convertía a aquel filme pionero del ensayo fílmico en un ejemplo emblemático de un modo de articulación que sería una de las marcas de fábrica del estilo Marker (Bazin, 2001: 35-40). Pero también está la espiral.

En el filme que precisamente lleva ese nombre, filmado con Armand y Michele Mattelart, se recordaba dicha operación en una entrevista reciente. Consultado sobre el por qué del título *La spirale*, Armand Mattelart aclaraba que se trataba del modo en que fue concebido en el filme el análisis de la experiencia del gobierno de Salvador Allende en Chile. Los distintos actores del conflicto que derivó en el golpe del 11 de setiembre se hicieron participar como siete figuras en torno de la cuales evoluciona la acción dramática: el Plan, el Juego, el Frente, el Acercamiento, el Ataque, el Ejército y el Golpe. Pero también se trataba de la forma en que Marker, quien no participó en ningún momento del rodaje, sino que solo facilitó el inicio de la producción y luego desembarcó en la posproducción, se ocupó del montaje. Explica Mattelart:

Espiral, porque el proceso chileno no puede ser descrito según el esquema de la línea recta, trazada en el famoso sentido de la historia. Se aparenta más bien a una curva que adhiere a las desviaciones y a las contradicciones de un recorrido lleno de ruido y furor. Espiral, también, por el principio del “montaje en espiral”. Cada evento trae consigo una serie de armónicos (acontecimientos siguientes o contemporáneos, testimonios o reflexiones) libres en relación al tiempo, que generan según los casos la “relectura” de una fase anterior o el anuncio de una fase futura, completando una información que había quedado abierta, y abriendo una nueva brecha de información que habrá que completar. O sea, un conjunto de ciclos que se recortan unos a otros, respetando cronológicamente los hitos del itinerario del proceso chileno (Mattelart y Bigo, 2008).

Y en cuanto a la participación de ese eje temporal en el diseño, Mattelart agrega:

El montaje en espiral nos pareció el más adecuado para dar cuenta del peso de los factores históricos en los acontecimientos y de los comportamientos de los actores que marcaron los tres años de la Unidad Popular. En efecto, en la película se retrocede en el tiempo en varias oportunidades. Me refiero, por ejemplo, a las referencias respecto a la formación de la burguesía chilena o a la construcción del partido demócrata-cristiano como partido de masas. Los personajes que se mueven en el espacio-tiempo de esos tres años son fruto de una genealogía. La película está hecha de resonancias y de ecos que remiten al pasado (Mattelart y Bigo, 2008).

Forma propia del tiempo, redoblada en estructura compositiva del filme, la espiral es a la vez imagen y estructura constituyente. Y lo es, al parecer, en el régimen interno de un filme compuesto en base a esas resonancias y analogías que provocan sentidos, tanto como en la evolución de la trayectoria de un realizador que avanza mediante esas circunvoluciones que prefieren la expansión y la apertura oblicua antes que los efectos de cierre y estabilización propios de las simetrías.



La Jetée, filme de Chris Marker (1960).

Espirales y tránsito entre medios

Luego de una experiencia inicial en la instalación video con *Quand le siècle á pris forme* (1978), en el marco de la muestra *Paris-Berlin* del Centre Pompidou, Marker ingresó cada vez más en la imagen electrónica mediante videos e instalaciones con *Zapping Zone* (1991) y *Silent Movie* (1995), o emisiones televisivas como *Berliner Ballade* (1990) y fundamentalmente *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* (1993); simultáneamente lo haría en los nuevos medios digitales: no solo por el uso de imágenes de síntesis, sino también por la adopción de soportes como el CD-Rom en *Immemory* (1997) o el ingreso a internet en la instalación interactiva *Roseware* (1998). A lo largo de todo ese proceso el cine se extiende como memoria de un siglo y legado a recuperar por un futuro que no se resigna a ser pura reproducción de un presente continuo.

Si bien las hibridaciones de materiales, medios y tecnologías se remontan a comienzos de su carrera, el tránsito entre ellos, en sus últimas dos décadas, se impuso como espacio central de la producción markeriana. Desde la deriva entre cine y videojuegos en *Level Five* (1997), pasando por la cámara digital ultraliviana de *Chat Perchés* (2004), hasta las experiencias de la última década en internet, reafirman una producción sostenida en el diálogo entre distintos modos de la imagen. Es importante destacar que Marker no se lanza ávido a las nuevas tecnologías sino que las incorpora cuestionando sus límites, haciendo un uso crítico de sus recursos que varias veces ha designado como de *bricoleur*. Lejos de adherir a la tecnología de punta, lo suyo es más bien una videografía o una informática que algunos calificaron como *naive*, pero que en realidad reposa en la conciencia de lo obsoleto de los soportes y el *hardware* en general. Toda imagen es en Marker candidata a vestigio, testigo de un tránsito hacia el enmohecimiento, como las esculturas semisumergidas de *Junkopia* (1981). Las limitaciones de cada medio son para él una forma

de resistencia contra la captura por la velocidad o la promesa de plenitud. La estructura de *Immemory*, por ejemplo, aprovecha la lentitud de procesamiento y respuesta del CD-Rom para adoptar un régimen contemplativo, de lectura atenta de texto e imagen. El avance de la espiral debe progresar sin prisa alguna, dándose el tiempo necesario.

Level Five fue definido por Marker como un documental de ciencia ficción. Allí una mujer, personaje ficcional, diseña un *videogame*. Las imágenes de síntesis van ingresando en el filme a medida que se programa el videojuego. Se trata de un *videogame* bastante estático, al modo de los juegos de estrategia bélica, que busca modelizar –ante la carencia de imágenes– la Batalla de Okinawa. La computadora, algo más que un artefacto en pantalla, se hace metáfora poderosa: en *Level Five* la modelización apunta al mismo trabajo de la memoria, más que al recuento de hechos o la compilación de imágenes. Modelos mediante, el gesto de ese filme conduciría a ese álbum familiar, museo, libro de historia y autobiografía que se ocultan bajo la arquitectura de un CD-Rom en cuyo epicentro, a modo de Minotauro, Marker aguarda: *Immemory*.

El artista afirmó alguna vez que todo lo que tenía por ofrecer: sus películas, sus libros de escritos y de fotografías, no eran otra cosa que él mismo. Como si a lo largo de su obra perfilase un autorretrato que fuera, a la vez, un paisaje de su siglo. Su fuga de toda visibilidad, evitando el registro de su rostro, fue compensada por la persistencia de una mirada singular, una voz sobre el mundo y sobre la historia. La escritura de Marker no es exactamente la de un narrador, sino más bien la de un productor de textos descriptivos, poéticos o argumentativos. Sus formas fueron más propias de las del ensayo que de las del relato, aunque la historia no esté ausente como instancia fundadora, cronología o drama colectivo. Sus estructuras son categoriales, no nacen del encadenamiento entre causa y efecto propio de lo narrativo. Raymond Bellour ha insistido en ese punto: Marker no narra, ordena

signos. Los recorre, acumula y compone (Bellour, 2001: 55-86). La ficción markeriana surge de su puesta en situación y circulación, no de relatos. Si hay una narración, será la que podemos establecer bajo nuestra responsabilidad.

En *Immemory* ciertos objetos o instantes ofician como disparadores de las intrincadas maquinarias del recuerdo. Por ejemplo, las postales de viaje marcan diferentes maneras de viajar con la memoria, mientras los animales pululan en su iconografía. Gatos, pero también lechuzas, desde la temprana miniserie televisiva *The Owl's Legacy* (1989), ratones, elefantes, todo un zoo markeriano para redefinir, desde sus miradas inquisitivas, los contornos de una humanidad en riesgo y transformación. Engañosamente, sus obras podrán comenzar con el tradicional “había una vez”, para después tejer otros textos. En *Chats perchés* (2004), luego de un momento inicial que insinúa una narración, hay la minuciosa descripción de un encuentro público de personajes que sincronizan sus relojes y al mismo tiempo se disponen a una reunión tan pausada como misteriosa. Cada incursión es más bien un viaje iniciático. Si allí la figura clave es el cordial y enigmático Monsieur Chat, estrella del arte urbano que observa jocosamente la París del nuevo siglo, en otras será el largamente presente Guillaume-En-Egypte, ese *alter ego* y especie de Virgilio gatuno que hoy nos guía por su producción en internet, surgiendo del rincón más insospechado. Los gatos insisten en Marker como emblemas de esta relación con lo enigmático. Una multitud felina que, como Guillaume, es también pariente del burlón Gato de Cheshire que aparecía ante la pequeña Alicia, o acaso de la antigua diosa egipcia Bastet, que solía enmascararse de gato doméstico. La espiral, en Marker suele estructurarse insistentemente bajo la forma de un laberinto hermético.⁵

5 Hemos indagado este punto en Russo (2010).

Espíritu de la ola y futuro del cine

En un ensayo dedicado al arte digital de Pascal Dombis, relacionando la creación virtual con el pensamiento de Japón sobre lo efímero, Christine Buci-Glucksmann remarca la diferencia entre la sombría conciencia de la transitoriedad en occidente y aquella propia de la estética japonesa:

Un efímero tal no es más un *des-ser* (Lacan), un deterioro del ser y del sentido, como lo efímero melancólico de Occidente, desde los griegos hasta Shakespeare y el *spleen* de Baudelaire. Acepta el tiempo, las topologías del instante y el “espíritu de la ola”, como dicen en Japón. Se parece a esas nubes inestables y luminosas en el horizonte de cielos desmesurados a las que era tan afecto el barroco. Estados del mundo o estados de las imágenes, en suma, tejidos de todos los imaginarios que nos habitan. Aquellos del pasado –un rostro, una sonrisa, una flor– como los del presente: un ojo desmesuradamente abierto sobre el vacío, un ojo radiante, que te absorbe en su abismo o su energía. Una espiral, en resumen, las espirales de todas las espirales de la humanidad, entre microcosmos y macrocosmos.⁶

Marker ha sabido navegar ese espíritu de la ola desde su temprano libro sobre Giraudoux, sus fotos y sus colaboraciones con Resnais. Luego pudo plasmarlo en ese novedoso

6 Un tel éphémère n'est plus un *désêtre* (Lacan), une déperdition d'être et de sens, comme l'éphémère mélancolique de l'Occident, des Grecs à Shakespeare et au spleen baudelairien. Il accepte le temps, les topologies de l'instant et "l'esprit de la vague" comme on le dit au Japon. Il ressemble à ces nuages instables et lumineux, à l'horizon des cieux démesurés, que le baroque affectionnait particulièrement. Des états de monde ou des états d'images en somme, tissés de tous les imaginaires qui nous habitent. Ceux du passé – un visage, un sourire, une fleur – comme ceux du présent: un œil démesuré ouvert sur le vide, un œil rayonnant, qui vous aspire dans son gouffre ou dans son énergie. Une spirale en somme, la spirale de toutes les spirales de l'humanité, entre microcosme et macrocosme. Buci-Glucksmann (2012).

modo de montaje de *Lettre de Sibirie*. Desde entonces y a través de distintos medios siguió componiendo sus exploraciones entre palabra e imagen. Lo hizo en libros, filmes, videos y *collages* informáticos. Las miniaturas bautizadas como *explugs* en *Immemory* son composiciones insólitas, de aguda dimensión crítica y a menudo de inusitada belleza. Puede ingresarse a la galaxia Marker al modo en que creemos lo hubiera hecho Walter Benjamin, por el detalle, por lo presuntamente nimio, porque allí suelen residir algunas llaves decisivas para abrir su sentido. Un posible divertimento como los *explugs* remite a esa matriz que opera entre imágenes y entre medios. Lo mismo se observa en su cronología de realizaciones, hibridando ámbitos y tecnologías: así como entre los filmes *Le fond de l'air est rouge* (1977) y *Sans Soleil* (1982) interpuso su temprana videoinstalación *Quand le siècle à pris forme* (1978), y las mucho más complejas instalaciones *Zapping Zone* (1990) y *Silent Movie* (1994) preceden en su heterogeneidad tanto a *Level Five* como *Immemory*, entre esta última y *Chats Perchés* se intercala *Roseware*: una instalación interactiva iniciada en 1998 y por varios años montada en varias ciudades del mundo, con una parte crucial ubicada en el ciberespacio. Algunos podrán ver en esto un zigzag. Más acertado sería advertir otro movimiento en espiral, deslizándose desde la presunta especificidad de cada medio hacia una navegación mixta, un nomadismo intermediático que en la última década se ha expandido en internet, ese ámbito que, por otra parte es, recordemos, no un medio sino un motor de medios diferentes, en distinto grado de fusión, expansión y mutación.

Como instalación interactiva *Roseware* tomó forma de modo colectivo, lanzada por Marker y continuada por sus usuarios. Ella fue el equivalente en instalaciones multimedia a lo que en el documental digital fue *Chats perchés*: un desplazamiento desde las operaciones de la memoria a la cartografía de un presente abierto. Si su filmografía oficial culminó, en cuanto al habitual largometraje, con *Chat Perchés*, su

producción siguió creciendo con experiencias hoy accesibles por internet (que hacen superar el tradicional obstáculo de acceso a su obra) en especial a partir de los portales www.chrismarker.org y gorgomancy.net. Prosiguiendo la vía de las máscaras, asumiendo nuevos avatares (como el sorprendente Kosinki, con su canal en Youtube) o perseverando en viejos seudónimos (como el ilustre Sandor Krasna y sus fotos en Flickr), Marker siguió siempre reacio a mostrar su imagen pero dispuesto a multiplicar sus trazos.

La mirada de Marker siempre fue ejercida con ojos asombrados y cómplices. Ojos de gato, esos que, como advertía cierta voz en *Le fond de l'air est rouge*: “Nunca están del lado del poder”. Luego de varias décadas ensombrecidas por las imágenes del pasado, sus últimas producciones, asumiendo el espíritu de la ola, dejaron paso a hechizantes o inquietantes formas del presente, donde Hokusai puede cruzar su ola



La Jetée, filme de Chris Marker (1960).

de Kanagawa con el tsunami de Fukushima. Entre ellas está su último corto, un extravagante y mínimo *thriller* zoológico: *Leila Attacks*, donde una rata doméstica enfrenta exitosamente a un gato aterrorizado; o *Ouvroir*, una visita a un museo virtual guiada por Guillaume en *Second Life*, que se propone, como travesía aunque no menos intrincada continuación de *Immemory*, a esta altura ya menos una experiencia en CD-Rom que un temprano centro distribuidor virtual de imágenes y discursos markerianos luego prolongados en la web. *Pictures of an Exhibition* extiende formidablemente aquellos *explugs*, algunos realmente demoledores, que se renovaron hasta mediados de este mismo año. Del mismo modo, miniaturas audiovisuales como *Metrotopia* (como la anterior, puede verse en Gorgomancy) prolongan la serie fotográfica *Passagers/Passengers*, expuesta en la galería Peter Blum de Nueva York, con fotos de mujeres tomadas con celular en el metro parisino.

Ciertos cortos han reavivado recientemente el enigma Marker mediante su circulación por el ciberespacio, festivales y ciclos de cine. *December Seeds* (2009), sobre la crisis griega de diciembre de 2008, y *Stopover in Dubai* (2010), compuesto por imágenes captadas por cámaras de vigilancia de un hotel, investigando como en un filme de suspenso el posible asesinato de un líder del Hamas por un grupo comando del servicio secreto israelí. Proyectados y expuestos reiteradamente, provocando discusiones, ambos han reactivado cuestiones de autoría y polémicas atribucionistas, que desde el ¿son verdaderamente de Marker?, no hacen más que retomar de otro modo la reiterada pregunta de fondo: ¿quién fue en realidad Chris Marker?⁷ A partir de una retrospectiva de su

7 Por ejemplo, *December Seeds* circula también acreditado por el realizador griego Panayotis Karagiorgas, de modo tal que la firma de Marker, permitida por él mismo y subido el corto en sus propios canales en el ciberespacio, no hace más que redoblar el apoyo del artista a las producciones alternativas que, según el sistema, “no deberían existir”. A la vez, prosigue con esa asunción de los juegos de la identidad y la identidad como juego que siempre lo caracterizaron.

obra en los célebres *Rencontres Photographiques d'Arles*, su vieja amiga y colega Agnès Varda esbozó un perfil posible del artista elusivo bajo la forma de una bella videotarjeta postal.⁸ Y más recientemente desde Chile llega otro documental sobre sus actividades en tiempos de Salvador Allende.⁹

Los datos y las claves siguen acumulándose y acentuando el misterio solo para confirmar lo que Marker logró hasta el fin de sus días y dejó sembrado en sus seguidores: el trayecto de esa espiral incesante que, entre repetición y diferencia, sigue trazando los contornos posibles de un cine del futuro.

Bibliografía

- Bazin, André. 2001. "Chris Marker. *Lettre de Sibérie*", en Enguita M., Nuria; Expósito, Marcelo y Regueira Muñiz, Esther. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la mirada.
- Bellour, Raymond. 2001. "El libro, ida y vuelta", en Enguita M., Nuria; Expósito, Marcelo y Regueira Muñiz, Esther. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la mirada.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2012. "Les spirales du temps: de l'immemoriel a l'éphémère". Disponible en el website de Pascal Dombis: http://www.dombis.com/info/CBG_Les_spirales_du_temps.pdf (consultado el 19 de agosto de 2012).
- Frodon, Jean-Michel. 2012. "Chris Marker, explorateur du siècle", en el blog *Projection Publique*. Disponible en:

8 *Chris Marker par Agnès V.* Télérama, Rencontres Photographiques d'Arles 2011. Disponible en <http://vimeo.com/26725900>. Consultado el 19 de agosto de 2012.

9 *Marker 72*, dirigido por Miguel Angel Vidaurre (2012) investiga el viaje del realizador al Chile de la Unidad Popular, cuando acompañó a Costa Gavras para filmar *Estado de sitio* (1972). Los testimonios se suceden y cada aporte refuerza el misterio. Por ejemplo, mientras Patricio Guzmán cuenta cómo Marker se apareció en su casa y se convirtió en una suerte de mentor para su carrera, José Roman hasta llega a poner en duda su misma presencia en Santiago. Deudor del espíritu markeriano, el documental contribuye decididamente a la prosecución del consistente halo ficcional que ha rodeado durante más de medio siglo la identidad del cineasta.

- <http://blog.slate.fr/projection-publique/2012/07/31/chris-marker-explorateur-du-siecle/> (consultado el 19 de agosto de 2012).
- Gauthier, Guy. 2001. *Chris Marker, écrivain multimedia, ou Voyage a travers les médias*. París, L'Harmattan.
- Losilla, Carlos. 2006. "La espiral es un rostro de mujer", en Ortega, María Luisa y Weinrichter, Antonio. *Mystere Marker*, Madrid, T&B.
- Mattelart, Armand y Bigo, Didier. 2008. "La espiral. Entrevista", *Cultures & Conflits, Textos en castellano*, 2008. URL: <http://conflits.revues.org/index17395.html>. Consultado el 19 agosto de 2012.
- Russo, Eduardo A. 2010. "Laberintos de la memoria, cartografías del presente. Recorrido y rizoma en Chris Marker, de *Level Five a Chats Perchés*", en Figliola, Alejandra y Yoel, Gerardo. *Bordes y texturas: arte y matemática*. Buenos Aires, UNGS.

La antena. **Contranarrativa, reconstrucción y nostalgia en el *neonoir* argentino**

Álvaro Fernández Reyes

En los últimos años el cine argentino ha despuntado con una buena avanzada de películas de éxito para el público y la crítica. Aunque es difícil hablar del despertar de una industria, se estrenaron 85 películas nacionales en 2009, año en que *El secreto de sus ojos* (2008) de Juan José Campanella fue vista por 2,4 millones de espectadores nacionales, amén de que apenas recuperó el 16% del total de la taquilla.¹

Con industria o no, este cine ha tenido buena proyección justamente por acudir a una propuesta cargada de rasgos culturales no solo tendiente a formas y estilos que rozan lo autoral, lo minimalista y lo contemplativo, es decir, el cine que –junto al militante– se considera latinoamericano, sino que se adentra en los terrenos de la convención, de macrogéneros tan explotado por la Meca del cine como el *thriller* o tendencias genéricas marcadas por el tono como el *neonoir*, pero con códigos culturales y cinematográficos auténticos.

Si bien el *neonoir* ha estado en el seno de Hollywood y en la mira del espectador desde los años setenta y ochenta, en una

1 Porcentaje superior a la medida mexicana con 54 estrenos y recuperación en taquilla del 8,64%, por poner algún ejemplo (Fernández, 2010).



etapa de la historia del cine donde los *neo* y los *pos* están a la carta del día en el banquete posmoderno, es recién en los años noventa cuando –muchas veces definido bajo la categoría de *posnoir*–, amplificando el juego metatextual, se expande en clave paródica e híbrida a diestra y siniestra a otras cinematografías, que muchas veces se indigestan con estos intentos de producción poco logrados.

La Argentina lo asimila bien aunque tardíamente pese a contar, como el resto de Latinoamérica, con gran acervo para representar en pantalla el crimen y la corrupción, el descontento y el malestar que da trasfondo al género. Pensemos en la base socioeconómica, en la modernidad salvaje con la que ha sido sacudida y arrebatada, en la llamada posmodernidad experimentada sin haber digerido aquella modernidad; pensemos en la atmósfera corrupta convertida en una tradición cultural, y sobre todo en la memoria herida por una dictadura militar.

Aunque en los últimos años el *neonoir* argentino apenas llega a poco más de una decena de películas, cualitativamente la producción ha sido sustantiva. Contemos solo algunas que han obtenido reconocimiento de la crítica y del público, basadas en historias que circularon previamente en papel como la citada *El secreto de sus ojos*, o *Corredor nocturno* (2009) de Gerardo Herrero, también la de Marcelo Piñeyro, *Las viudas de los jueves* (2009) –quien antes había dirigido *Plata quemada* (2000)–,² junto con otras películas surgidas de guiones originales como *Nueve reinas* (2000) y *El aura* (2005) de Fabián Bielinsky; *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano, *Carancho* (2010), de Pablo Trapero; *La señal* (2007) de Ricardo Darín, así como *La antena* (2007) de Esteban Sapir que quizá encuentre su antecedente en cintas con ciertos toques de la ciencia ficción en “clave negra”: pensemos en *Invasión* (1969) de Hugo Santiago con argumento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; *Moebius* (1996) de Gustavo Mosquera; *Sonámbula* (1998) de Fernando Spiner, quien después realizaría *Adiós querida Luna* (2005) (Cuarterolo, 2007).

Más allá de que esta tendencia se precise sucintamente como “cualquier filme realizado después del período del *noir*

2 La primera basada en la novela de Eduardo Sancherí *La pregunta de sus ojos*, la segunda basada en la novela homónima de Hugo Burel, la tercera de la novela homónima de Claudia Piñeiro, la cuarta de la novela homónima de Ricardo Piglia.

clásico, que contiene los temas *noir* y la sensibilidad *noir*” a través de una mirada retroactiva y sin la censura de épocas pasadas –como indica Mark Conrad en *The philosophy of neo-noir* (2009: 2)–, estas cintas intensifican las características del existencialismo (Spice en Conrad, 2009), recuperan el sentimiento de alienación propio de esta postura filosófica, seguida de la ansiedad, el pesimismo, la ambivalencia moral, la desorientación y una resistencia a la opresión que experimenta el sujeto posmoderno.

El *neonoir* resalta la nostalgia de estilos de antaño en sus narrativas (Jameson, 1991) incorporando formas y figuras contemporáneas que, en términos extradiegéticos, hablan de un cambio social y de sensibilidad, de una nueva crisis de sentido. Representan e interpretan la condición posmoderna o posmodernista –como anota Norman Denzin– que implica la cultura de consumo y emociones intensas nacidas de la angustia de la alienación:

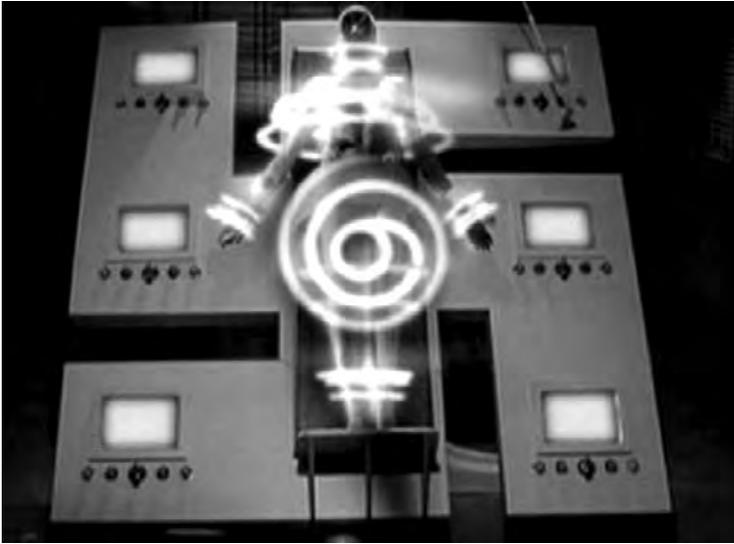




El posmodernismo se puede definir por los términos siguientes: deseo nostálgico y conservador de regreso al pasado, asociado a una supresión de fronteras entre el pasado y el presente, pornografía de lo visible, mercantilización de la sexualidad y del deseo, cultura de consumo que materializa un conjunto de ideas culturales sobre la masculinidad; experiencias emocionales intensas nacidas de la angustia, de la alienación, del resentimiento y de la separación del otro. (Denzin, 1991: XI)

Sin olvidar otras identidades sexuales, el culto al cuerpo como signo de esa identidad sexual, familias recompuestas alrededor de otros criterios muchas veces delineados por la hegemonía de los medios masivos, las fracturas socioeconómicas, el materialismo como el valor de cambio, entre otros factores del fenómeno que llevan a la idea de una crisis de la vida comunitaria que afecta los valores individuales (Letort, 2010: 260).

Delphine Letort en su libro *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)* de igual manera indica que el arte del *neonoir* refleja una práctica cultural que es entendida en varios niveles de la creación (arquitectura, moda,



vestimenta, escritura, novela, cómic) que consiste en fabricar lo nuevo con lo viejo gozando de un eclecticismo regido por la explotación de estilos del pasado. Es una escritura de segundo grado a partir de lo imitativo con elementos expresivos del *collage*, del pastiche, de lo satírico y de la parodia. En ese sentido –como se escribe– “es una producción meta-genérica, una expresión de un nuevo modo de pensar donde emerge una ruptura ideológica entre pasado y presente” (Letort, 2010: 193 y 198).

A la sazón, si el *noir* clásico fue el cine modernidad y representó su respectiva crisis, el *neonoir* será el cine de la posmodernidad, una forma estética en el seno de esta, colmada de un aura nostálgica de una época pasada en el presente, un presente determinado por otros códigos morales que son puestos en juego en narrativas híbridas de resistencia, para un espectador que goza de emociones más intensas.

Coincidimos con Richard Gilmore (en Conrad, 2009) en que el *noir* como el *neonoir* funciona como una contranarrativa

que hace frente a las narrativas burguesas, mantiene en estado de tensión (o suspenso) al espectador mientras mueve las referencias filosóficas (en Conrad, 2009). ¿Qué referencias se mueven? ¿Cuál es la crisis posmoderna que evoca el *neonoir* en casos particulares como *La antena* con su propia crisis textual del dispositivo fílmico y de lo representado?

Sabemos que el *neonoir* se ha formado por diversas corrientes y tonalidades, que permite a cada realizador su lectura del filme *noir* y prolonga la interpretación de los géneros en clave personal. Para efectos de este acercamiento exploratorio nos detenemos en *La antena* con el fin de indagar en el dispositivo de un caso de *neonoir* argentino que lleva el pastiche –con su intertextualidad y metatextualidad– a las últimas consecuencias de la reconstrucción.

Se ha dicho que cada *neonoir* procede de la escritura de una historia mítica. *La antena* regida por las características que definen la condición del hombre posmoderno –recordemos: nostalgia, pornografía de lo visible, cultura de consumo y angustia, entre otras–, es una película de alusión e híbrida donde la sensibilidad *noir* es revivida, adaptada y reconstruida,



y el estilo se traspasa a otros géneros provenientes de un cúmulo de historias de diversos lenguajes audiovisuales y visuales –recordemos de nuevo: la arquitectura, la moda, el cómic, los dibujos animados, la publicidad, la televisión, por supuesto el cine de vanguardia, el fantástico– pero con su tecnología retro y la tradición muda. En este caso es la gran historia mitificada del cine mudo: un lenguaje perdido y revivido con el lenguaje del cómic y de la publicidad para rescatar una sensibilidad olvidada con el advenimiento del cine sonoro.

La antena trata de una metrópoli en resistencia aparentemente situada en el año veinte, pero que bien podría ser de los años treinta o cuarenta, aunque en el fondo proyecta una espeluznante atemporalidad colmada de anacronismos. Con el recurso del narrador omnisciente del cuento clásico, nos introduce a la historia con el “Había una vez una ciudad sin voz...”. En esta el Sr. TV, magnate de las imágenes que circulan y de los productos que se consumen, desea apoderarse de lo único que le queda a la gente: las palabras. Para alcanzar su deseo de someter a los ciudadanos, debe transmitir el cantar





de la Voz con una máquina inventada por el Dr. Y. La Voz es una mujer sin rostro que mantiene el don del habla, quien a su vez ha heredado la extraña condición a Tomás, su hijo invidente. Ella es secuestrada pero El Inventor, empleado de la TV, se entera de los siniestros propósitos del magnate dictador y ejecuta un plan de contraataque apoyado por su familia, que consiste en transmitir la voz de Tomás a través de la antena y devolver las palabras a la gente. Tras un grito de libertad que evoca la pintura de Edvard Munch, “finalmente la ciudad recuperó su voz y todo quedó reparado”; termina la película de nuevo con el recurso del cuento clásico.

Según estudiosos del *neonoir*, este cine –como sugerimos– produce un posmodernismo de resistencia que exprime la enfermedad del hombre posmoderno; habrá que pensar en el tipo de enfermedad que exprime *La antena* y de qué manera la representa.

La premisa del director es que “estamos inmersos en un mundo puramente visual pero irónicamente condenados a una sola forma de ver las cosas, la de los medios que nos despojan de la posibilidad de ingresar a nuestro propio mundo



interior y creer en nuestra propia visión”.³ Así acude a la paradoja, pues asegura que partió de la impresión visual para crear la historia y antepone la imagen a lo literario. Contrariamente, al interior del filme tenemos un niño mesías que lee y no ve, “la ceguera como sabiduría y donde los ciegos son en realidad los que realmente pueden ver”.⁴ Una crítica a la cultura visual desde la misma trinchera de esta y de sus contradicciones.

Resalta en consecuencia la crisis de lo representado: a saber, la unidimensionalidad de las imágenes que operan en el hombre alienado, a través del dispositivo cinematográfico que ha construido una forma de narrar y pensar, para hacer consciente al espectador de ese dispositivo –medida recurrente en el cine moderno– y seguir en su apuesta a la narración desde otra mirada que culmine en una idea, así tenga

3 Entrevista a Esteban Sapir: “En el comienzo estaba el ojo”, *Grupo Kane*, noviembre de 2007, publicada en http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=74:artentrev-estebansapir&catid=36:catficcio&Itemid=29 (consultado el 6 de agosto de 2012).

4 *Ibid.*

que sacrificar el acabado de los personajes y el punto final del arco de transformación. Pues a diferencia de la historia presentada en el argumento –recuerda Sapir–, en el primer tratamiento el Sr. TV muere, la mujer recupera su cara, etc.⁵

La vía formal que elige el director es la alusión y el pastiche, el plagio consciente para constituir otra obra (Letort, 2010: 186). Bajo el signo de la nostalgia y de lo que Gerard Genette define como el tercer caso de la parodia: “En el primer caso, [la parodia] desvía a un texto fuera de su objeto modificando solo en la medida necesaria; en el segundo, se pondrá en marcha la integración en otro estilo, dejando el objeto lo más intacto, ya que permite la transformación estilística; y en el tercero, toma prestado de otro texto su estilo de componer”; el director se dedica a la reconstrucción de múltiples objetos que constituyen uno de estilos donde sobresale el Expresionismo alemán que se opone a la impresión en su aspecto superficial y sensitivo, y permite indagar en ese mundo interior de las zonas oscuras del espíritu humano con fuerza psicológica y expresiva. Es la necesidad de redescubrir abstracciones y emociones propias e individuales para expresar la enfermedad del sujeto social contemporáneo.

Es donde el *neonoir* se relaciona con el existencialismo –como manifiestan autores como Richard Gilmore (2009) y Andrew Spicer (2009)–, pues tras la crisis de los protagonistas surgen aspectos oscuros de la condición humana, aquellos aspectos retratados por el *noir* clásico como la ansiedad, la violencia, la codicia, la resistencia a la opresión; pero suma patrones del nuevo tiempo como la naturaleza del consumidor contemporáneo, sujeto dependiente de los medios y del espectáculo, no obstante, con una nostalgia por el pasado. En ese sentido, podríamos recuperar la idea de Richard Gilmore, de que el *neonoir* funciona como una filosofía del *noir*.

5 *Ibid.*



Cabe decir que la cuestión de la nostalgia demanda más atención en la memoria y disponibilidad del espectador a quien le exige una reconstrucción.⁶ Es así que el espectador realiza un ejercicio de imaginación desde su imaginario, pues “la imaginación ha salvado a los hombres” –dicta la película– evocando las primeras cintas fantásticas, por ejemplo *Viaje a la luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904) de Georges Méliès; las vanguardias de los años veinte –como el Dadaísmo, por citar algunas, *Ballet mecánico* (1924) de Fernand Léger, *Anemic cinema* (1926) de Marcel Duchamp, *Entre acto* (1924) de René Clair–; más directamente el expresionismo alemán con *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang como punto de referencia argumental y visual, además de incontables citas iconográficas y estilísticas de la serie de *El Dr. Mabuse* (1922, 1933 y 1960), *El Gabinete del Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene, o *Nosferatu* (1922) de Friedrich Murnau;⁷ así como “toques” del cine contemporáneo marcado por *Sin city* (2005) de Robert

6 Cfr. Delphine Letort (2010: 120); y las ideas generales de Richard Gilmore (2009).

7 Ver Nadine Pollvogt (2011).

Rodríguez, *Tuvalu* (1999) de Veit Helmer, *La ciencia del sueño* (2006) de Michel Gondry, o *Brazil* (1985) de Terry Gilliam.

Con estilo expresionista y tonalidad negra rearticula los códigos sonoros y visuales a través de la técnica del *collage* para evidenciar el artificio; usa la cámara lenta, la sobreimpresión, el polarizado. Igual el sonido y la música que “refuerza[n] plásticamente la historia y los textos que interactúan con la imagen [más que el mismo drama], pero –indica Sapir– no funcionan como el intertítulo tradicional, sino que están integrados (...), son parte de la estética de la película que está trabajada como un cómic, conviviendo los personajes con los textos”.⁸

Sin embargo, esta amalgama visual también repasa los elementos clásicos y los reinventa con un manierismo aventurado. La iconografía *noir* vuelve con la mujer fatal (tanto la Voz definida moralmente, o la Enfermera, fetiche erótico de ambigüedad que al final vuelve al código moral), escenarios comunes (como la pelea de box), ayudantes antagonistas (como esbirros gangsteriles), sin olvidar la atmósfera opresiva del espacio urbano laberíntico, donde el soborno y el crimen están a la vuelta de la esquina. Pero también a estrategias clásicas de las emociones representadas, con suspenso narrativo y sus objetos propios como “la llave” que algo abre pero no sabemos qué; la intriga y la curiosidad con el secreto que guarda el Sr. TV, y sus pistas como el guante olvidado de la Voz que da pautas para revelar su secuestro.

La antena se basa, previa identificación con el protagonista –que es la familia–, en una estructura dramática clásica cuasi convencional y en la narrativa causal, pero –como se menciona– con distintos códigos sonoros y visuales alejados del realismo acostumbrado sobre todo en el cine latinoamericano, con el fin de priorizar la pulsión de las imágenes donde el silencio

8 Entrevista a Esteban Sapir, *op. cit.*



es el mal, pero en la apuesta formal –de particulares visiones estéticas y de representación guardadas por la historia del cine– es el bien nostálgico de una ciudad acaso idílicamente quebrantada por los monumentos de la perversidad humana; lo que lleva a alcanzar esa contranarrativa que mueve las referencias estéticas y morales del espectador.

Por ello incluso recurre al manejo de antiguos símbolos que cobran sentido mientras poco a poco ayudan a oscurecer la atmósfera del relato: la svástica que representa el aterrador poder del nazismo –que bien puede hablar de la dictadura argentina– y que construyó los más complejos espacios de muerte y tortura. Ahí están las señales de la antena y el espiral de la TV como medio de hipnosis que mantiene a las masas enajenadas. Alusiones a otros sistemas políticos e ideológicos como el casco que usa el niño con las siglas de la CCCP que refieren al régimen de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, también representante de un sistema opresor a la postre opositor de la Alemania nazi y contrario a la ideología capitalista del *american way of life*. También el manejo de símbolos numéricos como el número 9 postrado

al lado de la puerta que genera el error y queda como reverso del 6 al desprenderse del soporte superior, número que podría representar la soledad y el sufrimiento o bien la promesa, lo trascendente y el contacto con lo sagrado; o el número 6 que podría constituir el arcano de la indecisión presentado incluso en los productos que distribuye el Sr. TV. Sin olvidar el estigma en la mano de la familia subversiva que otorga un sentido mesiánico; la estrella de David que trasciende lo religioso y que en este caso permite al redentor devolver la voz a la metrópoli y, en consecuencia, su capacidad de pensar.

En el fondo Sapir nos habla de la memoria herida del mundo por la historia de las grandes crisis, de un pueblo que podría ser la Argentina. Recordemos la amplia comunidad judía, la presencia nazi en la posguerra, o que durante la dictadura se esbozó la idea de que las actitudes radicales podrían heredarse por lo que había que reeducar a los niños de los desaparecidos, “robarles” su identidad para construir otra. En *La antena* se dice que la voz como “el silencio es hereditario”, por lo que habrá que robar la voz y las palabras para desvanecer la identidad.

Al respecto valdría rescatar otra hipótesis en la que coinciden los estudiosos, y es que la noción de identidad se convierte en el corazón del filme *neonoir* (Letort, 2010: 289). De cualquier manera, la película interpela a cualquier espectador sensible que ha sufrido o experimentado, aunque sea indirectamente, las atrocidades de dictaduras, hambrunas u holocaustos, y ha marcado su identidad en el seno de la sociedad de consumo, del consumo de imágenes y de otros productos cargados de enajenación y deshumanización.

Justamente el tema central es el de la enajenación, la incomunicación, la participación de los monopolios de los medios audiovisuales que forjan una forma de actuar y pensar determinada a través de las imágenes. Su apuesta está –insisto– en darle un giro al dispositivo cinematográfico olvidado y confeccionado entre lo primitivo, lo clásico, lo moderno, o



simplemente posmoderno, para encontrar en la condición *trans* générica, *trans* lingüística y de múltiples estilos, ese síntoma que es el contenido reprimido en la pulsión de las imágenes, donde se oculta la incomunicación en las formas simbólicas que los medios ponen en circulación.

De tal manera nos hace reconstruir el tema de la incomunicación y los monopolios de los medios. Y nos lleva a experimentar una historia arquetípica que ha permanecido a lo largo del tiempo: la del poder y la dominación de una comunidad, por consiguiente, la eterna resistencia al sometimiento y a la enajenación sostenida por la familia en tanto núcleo social en crisis que hace frente a las sociedades totalitarias. Entonces *La antena*, teñida por la pátina del tiempo y confeccionada por un halo del pasado, funciona como muchas de las contranarrativas que expresan “la angustia de vivir en una sociedad que ha perdido los códigos de significación de su propia historia, los códigos referidos [...] a los que hacen mención de las historias de heroísmo y de los relatos luminosos” (Riutot, 2003: 70).

En la experiencia estética *La antena* ofrece un ensayo multimedia donde la sinestesia se tematiza al yuxtaponer los

sentidos en el acto de mirar: imágenes en acción, códigos sígnicos e iconográficos; y en el acto de escuchar: la música, los sonidos diegéticos, extradiegéticos y sobre todo onomatopéyicos, pero también el silencio que funciona como unidad narrativa a la vez que genera una fuerte seducción para el espectador.

En esta reconstrucción la película de Esteban Sapir retiene el espíritu de una época, construye una red de ideas y políticas de la representación que atiende a una problemática que involucra la memoria, una cultura emocional donde sobresale la nostalgia, un particular tipo de sensibilidad que gusta de la reescritura del pasado muchas veces en clave paródica e –insistimos– nostálgica; mientras resalta en una crisis textual y ofrece en tanto contranarrativa, una crítica a la cultura audiovisual dominante.

Bibliografía citada

- Acosta Larroca, Pablo y Aponte A. Gutter, Nicolás, *Entrevista a Esteban Sapir*: “En el comienzo estaba el ojo”, *Grupo Kane*, noviembre de 2007, publicada en http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=74:artentresteban_sapir&catid=36:catficcio&Itemid=29 (tomado el 6 de agosto de 2012).
- Conrad, Mark (ed.). 2009. *The philosophy of neo-noir*. Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Cuarterolo, Andrea. 2007. “Distopías vernáculas. El cine de ciencia ficción en la Argentina”, en Moore, José María y Wolkowicz, Paula (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Librería.
- Denzin, Norman. 1991. *Images of Postmodern Society*. Londres, Sage Publications Ltd.
- Fernández Reyes, Álvaro A. 2007. *Crimen y suspenso en el cine mexicano (1946-1955)*. Zamora, El Colegio de Michoacán.
- . 2010. “El cine que habla en argentino”, *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, Nueva época, N° 2. Guadalajara, FIGG, U de G, julio-diciembre.

- Gilmore, Richard. 2009. "The dark sublimity of Chinatown", en Conrad, Mark (ed.). *The philosophy of neo-noir*. Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Letort, Delphine. 2010. *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*. París, L'Harmattan.
- Pollvogt, Nadine. 2011. "La fuerza de la expresión visual en *La Antena* de Esteban Sapir", *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, Nueva época, Num. 4. Guadalajara, FICG, U de G, julio-diciembre.
- Riutot, Bernat. 2003. *Conflictos bélicos y nuevo orden mundial*. Barcelona, Icaria.
- Spicer, Andrew. 2009. "Problems of Memory and Identity in Neo-Noirs Existentialist Antihero", en Conrad, Mark (ed.). *The philosophy of neo-noir*. Kentucky, The University Press of Kentucky.

Filmografía citada

- Fernando Spiner, *Adiós querida Luna* (2005)
- Marcel Duchamp, *Anemic cinema* (1926)
- Fernand Léger, *Ballet mecánico* (1924)
- Terry Gilliam, *Brazil* (1985)
- Pablo Trapero, *Carancho* (2010)
- Gerardo Herrero, *Corredor nocturno* (2009)
- Fabián Bielinsky, *El aura* (2005)
- Fritz Lang, *El Dr. Mabuse* (1922, 1933 y 1960)
- Robert Wiene, *El Gabinete del Dr. Caligari* (1919)
- Juan José Campanella, *El secreto de sus ojos* (2008)
- Georges Méliès, *El viaje imposible* (1904)
- René Clair, *Entre acto* (1924)
- Marcelo Piñeyro, *Las viudas de los jueves* (2009)
- Esteban Sapir, *La antena* (2007)
- Michel Gondry, *La ciencia del sueño* (2006)
- Hugo Santiago, *Invasión* (1969)
- Ricardo Darín, *La señal* (2007)
- Fritz Lang, *Metrópolis* (1927)
- Fritz Lang, *Moebius* (1996)
- Friedrich Murnau, *Nosferatu* (1922)

Fabián Bielinsky, *Nueve reinas* (2000)
Marcelo Piñeyro, *Plata quemada* (2000)
Robert Rodríguez, *Sin city* (2005)
Fernando Spiner, *Sonámbula* (1998)
Veit Helmer, *Tuvalu* (1999)
Adrián Caetano, *Un oso rojo* (2002)
Georges Méliès, *Viaje a la luna* (1902)

Imaginarios urbanos: ciudades visuales

Pablo De Vita

A Natalio Jorge Povarché, in memoriam

Inicio

¿Qué son mis quebrantos, siempre crecientes, que me hace ansiar sueño profundo, olvido completo, muerte final? En luz deslumbrante, en colores nunca vistos, en acordes de éxtasis y de infierno, timbres inauditos, en belleza nueva mía, en mis innumerables hijos, he de olvidar el todo lo ñoño que me ahoga: ¡Sí, mis penas deletéreas son de parto, estoy preñado de un inmenso y nuevo mundo!

Diario Íntimo de Xul Solar, 1º de noviembre de 1911

Con la llegada de la fotografía y luego del cine, la representación realista de la pintura pareciera haber entrado en una crisis profunda debido a la reutilización del espacio y de las leyes de representación que las vanguardias estéticas de comienzos del siglo XX introdujeron dentro de lo pictórico. Así, la representación de la realidad absolutamente fiel planteada por la fotografía, y por extensión por el cine, puso de manifiesto que la relación impresionista y realista que la pintura establecía con el espacio circundante llegaba inexorablemente a su fin.

Con todo, un elemento comúnmente olvidado de esa rica relación es que se procede a encuadrar un espacio de carácter bi-dimensional. Muy probablemente esa sea la misma tensión que el cine encuentra hoy ante el avance de los medios digitales de reproducción de imágenes, en el nuevo soporte en que se constituyen: Internet, cámaras digitales, teléfonos celulares y todo aparato de reproducción digital que permite ver imágenes y que, inexorablemente, se plantean como el último eslabón de la crisis de los modos de representación. Si la fotografía se valió de su fidelidad con el objeto original, y el cine de dotarlo de movimiento añadiéndole el desarrollo de una historia, los medios digitales cuestionan el “aura” no de la obra de arte, sino de su modo de producción y reproducción. El espacio sagrado del set de filmación o de la calle, en tiempos del neorrealismo y la *nouvelle vague* con equipamiento costoso y necesariamente entrenado grupo técnico, es diferenciado hoy por aquellos de automático manejo y facilidad en su reproducción. La comunión de la sala cinematográfica como sitio de contemplación solemne y clausurado, a excepción de la pared-pantalla (la ventana de la sala sin ventanas), ha sido desplazado por la cotidianidad del espacio doméstico en un formato que, colateral y constitutivamente, no le es propio al cine.

Esta sea entonces la última –hasta el momento– y más moderna *deconstrucción* del espacio. La fotografía puso en cuestión a la pintura por su reproductibilidad técnica y la apropiación del espacio real, no interpretado. El cine cuestiona la aparente *fidelidad* de la fotografía y señala el punto de vista en su desarrollo de planos que construyen un espacio *apropiado* del espacio real. Por último, el desarrollo del registro digital cuestiona la figura del creador como último lugar de legitimación del orden simbólico: si en cualquier momento pueden tomarse imágenes, es que cualquiera puede hacerlo. La voz autorizada desaparece como responsable del registro posibilitando la aparente “democratización” en la generación y reproducción de imágenes.

Las vanguardias plantearon dentro del terreno plástico la desestructura del espacio y la figuración, colocando al ideal inmersivo entre paréntesis, obligando a la conceptualización del punto de vista de la realidad representada, al hacerla múltiple. La pintura de vanguardia del siglo XX buscó nuevos encuadres y, en buena medida, fue arrastrada hacia esa experiencia por el cine.

Sucede que la mirada se transformó. El inicio de las vanguardias del siglo pasado planteó en primer término la importancia del pintor y, por ende, de su mirada por sobre el objeto representado. ¿Cuál es la lógica que une al cine y a la pintura en el estudio de las vanguardias? ¿Por qué seleccionar un cuadro de Xul Solar y tan solo algunos fotogramas de películas alemanas? La respuesta la encontraremos en el fin de la inocencia de la mirada, en la búsqueda de una realidad representada infinita y que condensa una preexistencia no única. La *geometría espectadorial* indaga la doble realidad de la imagen –ya sea pintada o proyectada– que, empero, en el caso del cine, depende de la luz como factor extra para su reproducción. El cine prolonga la pintura y la fotografía en la búsqueda de una síntesis. Pero, si al mismo tiempo, la pintura realizara ese camino inverso y se apropiara de sus armas, ¿no encontraría asidero la relación de ida y vuelta de la imagen de carácter cíclico y múltiple? Probablemente el cine moderno obtendría su salvaguarda como arte en manos de la pintura, como modelo de legitimación creadora, y no se enfrentaría a un arte superado por la técnica y el paso del tiempo. La *diegetización* del cine en manos de la pintura permite descomponer al mínimo el mundo creativo del realizador y observar, al decir de Bazin, la estilización de la naturaleza necesaria para considerarla arte. Solo queda un conflicto en la imagen cinematográfica fuera de la sala de cine y dentro de las tecnologías: se ha vuelto al marco pictórico. La oscuridad no envuelve como antaño a la luz cinematográfica negando el espacio circundante porque ahora los monitores de PC, los

gigantescos aparatos televisivos e incluso los proyectores de video, al poder utilizarse con luz plena, devuelven el marco que repliega a la obra sobre sí misma. Este manierismo moderno deja a la imagen cinematográfica congelada junto a los objetos de uso doméstico. Aquí la dialéctica integración/separación de la imagen pictórica, al decir de Aumont, formula una imposibilidad. Si, a diferencia de lo “centrípeto” del marco pictórico, el fílmico posee carácter “centrífugo”, ese afuera, ese más allá de la imagen, choca contra la imposibilidad doméstica de otorgarle asidero. Así pues la crisis no sería constitutiva de la imagen moderna, de su fárrago o de la naturaleza autoral, sino que estará puesta en crisis por su entorno. El carácter “centrípeto” de la obra pictórica permitiría devolverle su justo equilibrio a la cinematográfica y emanciparla allí donde la luz plena delimita y empobrece su capacidad creadora. Un camino probable sería encontrar sus conexiones intrínsecas en la labor de la modernidad, cuando una se encontraba en aparente expansión y otra en solitario retroceso.

Xul solar y la condensación creadora

Iniciado y ocultista, el desarrollo pictórico de Xul Solar no puede extrapolarse de su afán paralelo por otras disciplinas que devinieron en propias creaciones. Muy probablemente, analizando su producción, plena de hallazgos, deba remarcar que su obra tanto en su faz pictórica como en “la otra” –en una alteridad de infinitas resonancias–, se encuentra presente la búsqueda de lo “no concreto”. Como condensador de opuestos, el autor representa al materialismo científico para hacerlo presa de una nueva realidad de orden simbólico donde la industrialización y lo material solo son bases para un movimiento de elevación donde lo metafísico se apropia del racionalismo aparente. Esta ligazón con el

cine será fundamental al considerar las palabras de Merleau-Ponty por ser a la vez “visible y vidente”.¹

Dos caminos conviven en Xul Solar, la línea Kandinsky y el expresionismo alemán (Iparraguirre, 2001), que se entremezclan con guiños futuristas en su obra *Ciudadá* (1931), catalizadora de las corrientes de vanguardia. La pintura de referencia no puede omitir el elemento ausente en gran parte del análisis del legado de Solar, el movimiento interno de la obra, el carácter plenamente cinético que le da a su Babilonia una plena y disímil autonomía de sus elementos, desde sus medianeras surcadas por hombrecitos hasta sus torres iluminadas que siempre esconden la ebullición, la colorida “ciudadá” (no ciudad) de Solar se cierra en cóncave con la *Metrópolis* de Fritz Lang y sus habitantes que surcan las terrazas-calles, al igual que Césare, el sonámbulo asesino, de *El gabinete del Dr. Caligari*. Tan solo dos de las obras de arte del cine que encuentran asidero en el modelo de representación espacial. ¿Por qué Robert Wiene o Fritz Lang antes que Mack, Klee o Marc? A diferencia de la pintura expresionista, Solar manejaba el color como los *fauvistas* franceses y, allí donde el expresionismo veía muerte, desolación y sentimiento trágico, Solar emprendía el camino hacia la autosuperación del hombre como exploración de la psique no torturada, que permitiera al habitante de la ciudad su elevación espiritual y al visitante, el espectador, la catalización como “médium” entre el mundo figurado y crudo de realidad y la propuesta “ventana” de la pintura, en un paso al más allá de la vida mundano-urbana desembocando en un “más acá” del arte. En un comienzo, la búsqueda no tiene la densidad analítica

1 “Visible y vidente: es, pues, que el hombre de la fenomenología es también el hombre del cine— Hombre visible —no en vano hará de ello Bela Balázs el título de uno de sus libros más hermosos escritos nunca sobre el cine— y hombre vidente ‘omni-vidente’, el espectador de la película cuya extraña ubicuidad obsesiona a la teoría del cine hasta Metz, que forjó esta última fórmula. Por todos los extremos —el objeto, el sujeto—, el cine es a la medida exacta del hombre y de su visión”. En Aumont (1997).

de la academia sino, por el contrario, es una aproximación lúdica de carácter infantil. Al despojarse de la seguridad del análisis y en la imaginería libre del niño, la “ventana” de Xul Solar se abre y con él una nueva “gramática” visual que permite el acercamiento a una realidad ulterior de lenguaje. La restitución, mediante el juego, del color y la forma, tal como señalaba el teórico Kasimir Edschmid (citado en Eisner, 1996), con una vida humana partícipe de la propia del Universo.

Otro elemento de carácter binario convive en la pintura pero encarnando su justo medio, entre el individualismo de Kandinsky –caracterizado por Paul Fetchter como “expresionismo intensivo”– en contraposición a aquel que es “empujado a la creación por el desbordamiento de un sentimiento cósmico” (citado en Eisner, 1996) y que tiene en Pechstein a un indudable referente. *Ciudad* no olvida a Kandinsky en su no-mirada al mundo exterior subvirtiéndolo y así, en palabras de Bachelard, estableciendo un “cosmos de lo entreabierto”. La cosmogonía del “expresionismo extensivo” no actúa aquí como desborde sino como *Ballung*, “noción casi imposible de traducir que se podría reproducir por ‘cristalización intensiva de la forma’” (Eisner, 1996). La ciudad de Xul Solar significa así, desde su enunciación, un complejo y sincrético lenguaje.

La *Ciudad* visual y la ciudad perceptiva

Formalmente, *Ciudad* es una ciudadela geométrica cuyo desglose es una yuxtaposición de carácter espacial donde el ascenso está presente siempre. Visualmente dos ejes principales demarcan callecitas por donde transitan diminutos personajes. La línea demarcatoria inferior de la pintura enseña tres arcos sobre los cuales se erigen igual número de luces. En segundo plano, luego del eje principal, un segundo cónclave

geométrico es demarcado por una torre con forma piramidal en cuyo pico hay otro arco. La línea posterior, trazando una ingeniosa perspectiva, se encuentra coronada por otros dos arcos de gran tamaño, y una tímida hilera de chimeneas sirven de prólogo a un cielo amarillo donde el sol es acechado por dos nubes que pueden convertir la luz en sombra y el día en noche. La delimitación geométrica establece la visualización del conglomerado de una urbe con diferentes torres que recortan el nunca diáfano horizonte y supone a un espectador situado también en una de ellas, o sobre alguna elevación, completando así la intención de altura que surge de la ilusión



Ciudad (1931), de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (Xul Solar), tempera en soporte de cartón; gentileza Fundación Pan Klub; medidas 23,7 x 28,7 cm. Colección Bemberg.

visual de los valores. En palabras de Lotte Eisner: “Los expresionistas tan solo recurren a imágenes depositadas en la memoria y es así como llegan a parar de manera natural a esos muros oblicuos que no poseen ninguna realidad. El representar los objetos oblicuamente, vistos desde arriba, es una de las características de las ‘imágenes imaginadas’” (Eisner, 1996).

Tanto el cine expresionista como *Ciudadá* se nutren de una ilusión de profundidad lograda, principalmente, por el color y el ángulo. Las obras de Lang y Wiene construyeron su modelo de representación en un inevitable blanco y negro potenciado por el contraste. Un César casi fantasmal deslizándose como una mancha negra sobre una calle clara y luminosa enfatiza la tensión emocional. La misma que encuentra a los grises y anónimos seres de *Metrópolis* surcando sus radiantes calles-puente. *Ciudadá* apela al mismo sentido contrastando el vértice de esas medianeras-calle contra el contorno opaco de los edificios que las ciñen creando un sendero de luz.

Los puentes abren un surco en la pantalla, una herida en el ojo del espectador, anunciando lo inabarcable de la imagen en una sucesión infinita. Esta parallaxia es subsidiaria de la conducta de lectura y construye su engaño en la trayectoria visual que realizan nuestros ojos. El valor espacial se proporciona luego de su delimitación por el valor cromático, pero significa una omnisciencia espacial donde el espectador conserva el punto de vista central aunque el espacio es conscientemente quebrado por su *diagonalización*, que bascula el espacio ordinario confluyendo esa movilidad en el choque entre arriba-abajo, interior-exterior, derecha-izquierda. No es la pérdida de la “mirada de príncipe”, sino de su estabilidad.

Reconociendo la influencia del futurismo, ¿cuáles son los elementos de esta corriente en la obra de Xul Solar? Claramente la exaltación de lo nacional y lo guerrero está ausente, pero la herencia futurista se hace presente al analizar no

al edificio sino a la estructura urbana, a la “Ciudad Nueva” (tal el *Manifiesto de la arquitectura futurista*), como medida absoluta para el hombre junto a la realidad en movimiento. La distinción fundamental de *Ciudad* con las de carácter futurista es que el movimiento vertical no es un “en sí” sino la búsqueda de un “para sí” de carácter metafísico que provoca el estallido del hombre, su posibilidad de acceso a lo trascendente, en una desestructuración descompresora del “en sí” para lograr un absoluto de existencia. En definitiva, como Kandinsky, el artista como artífice de un nuevo orden espiritual.

Esa es la principal diferencia con la gran ciudad expresionista del cine, y de clara influencia futurista,² *Metrópolis* de Fritz Lang, aunque preserva en su seno características binarias como la obra de Xul Solar, que en este caso son: capital/trabajo, luz/oscuridad, bien/mal. La masa humana se encuentra militarmente condicionada, marchando al compás rumbo al cambio de guardia de las maquinarias que sostienen a la megalópolis de lujo y diversión. En unión al futurismo pero también al expresionismo que ve el carácter grandilocuente y violento de la urbe moderna cuyos edificios se elevan entrelazadamente en vistas aéreas que conforman su arquitectura.

Significativo es que la calle, tanto en la pintura como en las películas citadas, siempre sea un espacio urbano negado a lo público, transitado por muy poca gente. El concepto de calle no es el aplicado a la arquitectura moderna como *órgano del movimiento de ciudades* sino, por el contrario, un estrecho y único límite entre espacios construidos. Para los hombrecillos de *Ciudad*, los habitantes de *Metrópolis* o Césare y su deambular por las azoteas-calles de *El gabinete del Dr. Caligari*,

2 “En la era del automóvil y del avión no es de extrañar que aquellos jóvenes creyeran que en la expresión del movimiento y la velocidad debía residir la más urgente contribución del arte de ese momento histórico”. En Bayón, Carlos Damián, “El Caso Petorutti”, *Sur*, revista bimestral, Buenos Aires, julio-agosto 1966.

la calle vacía se corresponde a un modelo de hostilidad y vaciamiento de la sociedad burguesa. Si Marc Augé (2002) expresó: “Un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un (no lugar). La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son lugares antropológicos y que no integran los lugares antiguos: (lugares de memoria)”; por primera vez en la historia, y de manera previa a la sobremodernidad, el arte representa ese lugar de vaciamiento y alienación de la condición humana que permite devolverle al espectador su rostro más inquietante y oculto porque, en ese espacio no definido, también se aniquila el proceso de identidad al estar ausente la noción de alteridad que comienza a jugar de manera directa con el espectador cuestionando su relación con la experiencia y con el otro. No solo la crisis de identidad se hace presente en el modelo expresionista, también se pone en cuestión el recientemente instaurado ideal de progreso. La crisis nace entonces consustancialmente unida a la modernidad y como fragmentación de una cultura degradada ética y estéticamente. Devuelve Xul Solar en su obra lo que el secularismo moderno había arrebatado al arte, lo trascendente como un valor fuera de la plenitud humana. ¿Puede entonces retornarse al determinismo religioso como interpretación de la historia?

Aspectos metafísicos

“Lo metafísico remite al afán de trascender lo dado, lo obvio, lo convencional”, señala el filósofo Santiago Kovadloff (2001); añadiendo: “Fiel a su objetivo, la pintura metafísica enfatiza la zona de encuentro (y desencuentro) entre lo ordinario y lo extraordinario”. Entonces, si la pintura metafísica busca énfasis en esa zona exótica, la labor



Das kabinett des Dr. Caligari (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene. Decorados de Walter Röhrig, Walter Reimann y Hermann Warm.

serviría de nexo entre los tres planos: físico, emocional y mental. La tríada de planos básicos permite la cercanía y trascendencia de la obra en espíritus iniciados, según la mirada del esotérico Xul Solar. Por último el orden mental permite la proyección y la trascendencia gracias al análisis pormenorizado y, de tal manera, la explicación de Hermes Trimegisto sobre la Ley de Correspondencia confluye en el doble movimiento:

“COMO ES ARRIBA, ES ABAJO.
COMO ES ABAJO, ES ARRIBA.”

Ciudadá se encuentra por fuera de la religiosidad occidental que Solar plasmó en otras obras, buscando la unidad de lo universal como síntesis de la cosmogonía. Todas las religiones como facetas de un mismo tronco, al igual que Blake. En nuestras sociedades el determinismo religioso ha sido reemplazado por el de índole técnica y, si bien el discurso religioso, político y científico no ha podido sucesivamente dar explicación de él, el artista realiza una oposición a toda trascendencia de orden tecnológico permitiéndose, a través del ocultismo, fundar un discurso utópico como alternativa superadora del hombre, cuyo vehículo es el arte. Seguramente Solar sea el primer humanista de lo trascendente. Tan solo ocho años más tarde de la aparición de *Ciudadá*, René Guénon se lamentaba: “...en las condiciones intelectuales donde se encuentra actualmente el mundo occidental, la metafísica es en él algo olvidado, ignorado en general, perdido casi enteramente”. Los personajes que transitan la *Ciudadá* de Solar encarnan así a seres espirituales en proceso “ascensional”, de allí las escaleras³ como respuesta mística a la angustia y fragmentación de la existencia.

3 “Está ya colocada mi escalera para (que pueda) ver a los dioses”, en *Libro tibetano de los muertos*, Barcelona, Kairos, 1994.

La respuesta en Xul Solar se obtiene gracias al PAN (Universal), que define su relación de orden simbólico con el mundo y la expresión de sentido presente en su pintura en contacto con el orientalismo fundamentado en su ecuación macrocosmos-microcosmos. Toda obra pictórica es icónica⁴ pero Solar supera la guía de pensamiento que supone el ícono para generar su propio horizonte de representación, de lectura de sentido, que añade su cosmogonía dentro de los límites del cuadro. Los símbolos se relacionan con el inconsciente y están constituidos como un lenguaje que estructura la realidad interhumana. ¿No será acaso la “Ciudad de Xul” aquella “Ciudad del Sol”, de Tommaso Campanella? Donde: “se llega caminando, siempre por terreno llano, a la parte última de la Ciudad. Sin embargo, cuando se entra por las puertas de cada uno de los círculos (las cuales son dos, a saber, una en el muro exterior y otra en el interior), hay que subir escalones, pero contruidos de tal manera que apenas es perceptible la subida, porque se camina en sentido transversal y además los escalones distan muy poco unos de los otros. En la cima del monte hay una llanura muy extensa, en cuyo centro surge un templo admirablemente construido”.

Antiguamente los valores de la metáfora del símbolo crearon un lenguaje oculto, solo entendible para el iniciado, aunque posteriormente fue adquiriendo valor propio alejándose del concepto mismo. Se puede definir entonces que el mundo simbólico “da forma a los deseos” incitados a permanecer ocultos por un problema cultural o social y poseen un significado arquetípico que condena a realidades de orden superior. La convención arbitraria en la creación del sentido pictórico hizo que muchos prefirieran la relación con el ícono, atado a

4 “La existencia de representaciones tales como los íconos es un hecho completamente conocido. Cualquier pintura es, esencialmente, una representación de esa clase. Lo mismo es válido para cualquier diagrama, aun cuando no hubiere parecido sensorial entre él y su objeto, y hubiera solamente una analogía entre las respectivas relaciones de las partes de cada uno”, en Pierce (1986).

la semejanza y al canon cultural dentro del ámbito académico del Salón Nacional pero olvidaban el margen de indeterminación que escapa a la reducción de lo simbólico dentro de la obra de arte. A diferencia de un espacio agradable, asimilable y renacentista, presente en el cine de Hollywood (Vila, 1997), aquí el espacio pictórico y cinematográfico convergen en la tensión que denota el cuadro ante la mirada del espectador. Curiosamente el Dr. Caligari de *El gabinete...* o varios personajes de *Metrópolis*, comenzando por Freder, miran a la cámara develando el artificio pero simulando la unidireccionalidad de la perspectiva clásica desde la posición de cámara y la escenografía, restituyendo su ambigüedad entre el clasicismo y el vanguardismo con el *stimmung*.⁵

Luces y sombras, colores y significados numéricos

Ante un mundo incierto la pintura de Solar es síntesis de alegría y esperanza. En el arte, como en la vida misma, todo acto de expresión lleva unidas las características propias de la personalidad. La obra de Xul Solar es la realización de deseos. En su autorretrato Boticelli, que fue inválido desde joven y con un físico poco agraciado, se representa como un joven fiorentino elegante en la corte de los Médici, y Toulouse-Lautrec escondía su existencia torturada en una explosión de color. Pero ambos rechazaban lo más odioso de la realidad en ellos mismos para presentar lo que los psicólogos llaman “sueño de realización de deseos”. Esa intención proyectiva experimenta Xul Solar en la deconstrucción de la realidad imperante para transformarla en una que fuera síntesis de su anhelo para el ser humano. Y, con conciencia metafísica, el artista sabía que en su sofisticada

5 *Stimmung*: “Estado anímico” ver Eisner (1996).

fábula creadora, “había dado vida, existencia real, a su obra” (Hammer, 1995).

Los hombrecitos de *Ciudad* pertenecen tardíamente al tercer período del artista con la absoluta esquematización de la figura humana. Los seis hombrecitos de la pintura son pequeños, apenas perceptibles de no ser por el movimiento y el esfuerzo en el tránsito, e insignificantes dentro de la obra ya sea por su tamaño como por su definición. Seguramente la débil presencia asimismo indica un mal de la sociedad moderna: la limitación del ser humano en relación con su entorno y la creencia de que el esfuerzo siempre pasará inadvertido, junto con la inevitable despersonalización de la que el sujeto es presa dentro de las grandes ciudades. La naturaleza abstracta del hombrecito es un indudable signo de evasión.

Pero la metrópoli es viva y colorida aunque el centro de su color lo posea el sol amarillo, garante de la luz y del estímulo en contraposición a un cielo de serena frialdad y sabiduría que se une a la frialdad infinita de la ciudad y sus edificios. Las azoteas-calle de un blanco puro con sus hombrecitos en *nuditas virtualis* ligeramente amarronados tienen otra acepción: si el marrón es madurez y el blanco pureza significa que solo quienes hayan madurado en la búsqueda y lo hagan noblemente encontrarán las escaleras de la ascensión. En lo azul y sabio de un cielo azul mezclado con blanco encontramos la fe y la pureza como símbolos absolutos de unidad y, también, del significado que atañe al color blanco. Mircea Eliade sostiene que “el hombre siente continuamente la necesidad de ‘dar vida’ a arquetipos”. Los seis hombrecitos significan el primer número perfecto, “el más productivo de todos los números” al decir de Platón. En el arquetipo del hombre, al presentar seis figuras, Solar representa la unión de opuestos y la síntesis de la armonía y el equilibrio.

El blanco es el séptimo color, y como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad. Lo interesante surge

cuando al analizar *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, de Guénon, encontramos el blanco en el centro, como centro del espacio que tiene seis direcciones. ¿Pero no eran seis los hombrecitos? El seis es entonces ambivalencia y equilibrio y, para los griegos, la concepción absoluta del hermafroditismo. Se corresponde con las direcciones del espacio (dos por cada dimensión) y con la terminación del movimiento como prueba del esfuerzo.

Se podrá señalar que el individuo desaparece en la *Metrópolis* de Lang porque la multitud se convierte en una masa oscura y compacta que rítmicamente se interna en la ciudad subterránea como espejo del hombre anónimo. El mismo que, esquematizado, permanece buscando la iluminación en *Ciudadá*. Osvaldo Svanascini indica que el artista solía “destacar los planos mediante el contorno bien marcado, empleando para ello luces y sombras (...) contorneadas por blancos, lo que da a los cuadros de Xul una cualidad de halo mágico”.

Especial significado toma el arco como modelo representado en *Ciudadá*. Recordemos que el arco matemático es la rectificación de una curva y, tanto estructural como simbólicamente, transporta las cargas provenientes de otros elementos. Así, los arcos de medio punto de *Ciudadá* transmiten con sus poderosas antenas de luz depositadas sobre su Clave una obligación en doble sentido (hacia arriba y hacia abajo), y su forma de herradura añade aquí la función de talismán. La profundidad en la pintura no solo se encuentra evidenciada por el color, sino también por la superposición que otorga un recreado sentido de espacio. La ciudadela se amontona en un cúmulo de edificios que se entremezclan unos con otros en una arquitectura de planos de color. Interdependencia de las partes que en su acción recíproca devuelven el equilibrio de la obra. En su complejo sistema, Oscar Agustín Alejandro Schluz Solari es Xul y es Lux (tal el anagrama de su apodo), es decir, luz suprema.

Limitado técnicamente el cine silente siempre anheló el uso del color. Los tintes realizados a mano, cuadro por cuadro, los virados de color de ciertos fragmentos para denotar el día o la noche o la tragedia han estado presentes en todo el desarrollo del primitivo cine desde que la empresa francesa Film d'Art intentó a través de *El asesinato del Duque de Guise* elevar el estatus de ese espectáculo de feria a la categoría de arte. El virado al azul, utilizado cotidianamente para indicar la nocturnidad en el cine, se vuelve mucho más frío



Metrópolis (1926). Dirección: Fritz Lang. Decorados de Otto Hunte, Kettelhut, Vollbrecht; Escultura: Schulze-Mittendorf.

en *El gabinete del Dr. Caligari* cuando Césare transita las calles de la ciudad de Holstenwall en busca de Jane con la misión de asesinarla y, finalmente cometer el rapto. El arte fotográfico conseguía entonces, valiéndose de la alta luminosidad y la zona de penumbra y con la contribución de la posición de la cámara (y sus complejas perspectivas) pintar en la película una escena con la luz como quien lo hace en el lienzo.

Césare esconde su “cadavérico secreto” como un “otro” inclinado a la imperfección que simula una alteridad en realidad inexistente, una ausencia que imposibilita la angustia de la muerte y la posibilidad de acceso a la vida. Césare es una máquina de matar que en la decisión del rapto de Jane, y no en su asesinato, provoca la experiencia de la suspensión indiferente entre la vida y la muerte. Un sonámbulo asesino devenido en títere o maniquí de su mentor, el Dr. Caligari, que da vida a su alteridad. Hombre como “muerto vivo” o maniquí (origen holandés: *manneken*: “hombrecito”), que tiene cerradas las posibilidades de pertenecer a los vivos o de encontrar el descanso eterno. Su huida a la posibilidad redentora se ve truncada, negada como vehículo de escape en su deseo de acceder al camino ascensional. La “azotea-calle” se encuentra clausurada dentro del espacio representado, indicando los márgenes estrechos de una huida de corto alcance en su poderosísimo cierre figurativo. Claro anuncio de estas obras para su tiempo y, particularmente, en el legado histórico de la modernidad. Revolución espacial, límite fugaz de los sentidos y demanda apremiante de un cortejo de depredadores, ante el individuo postrado entre las sombras de su laberinto. Entonces y ahora.

Final

Probablemente la conexión *diegética* entre las obras analizadas signifique solo la evolución de sus técnicas de transmisión

conceptual, pero es un claro punto de contacto. Aquí el arte dotado para la travesía asume la visión mundial del cine y, viceversa, al entender que el movimiento posee carácter múltiple. *Ciudad* junto con *El gabinete del Dr. Caligari* y *Metrópolis* (como inicio y cierre vanguardista dentro del cine mudo alemán), se han adelantado al anuncio de la tecnocracia como dominio y jerarquización de la Ciudad. Condensan, al decir de Debray (1992), tres conceptos sucesivos: lo sobrenatural, la naturaleza y lo virtual. De ahí que, como modelo anticipatorio, los atributos de estas obras deslumbren en su devenir. La arqueología de lo audiovisual deviene en la reorganización de las artes visuales no como espectáculo sino como crítica perenne a la civilización alejada de su dimensión artística. Critican en su seno el utilitarismo y el orden especulativo del comercio y la gran industria contemporánea, la carencia de emoción y símbolos poéticos y la descomposición del vínculo que establece la relación hombre-entorno. Curiosamente, ejemplifican la degradación sensorial de la modernidad con sus mismas armas pero, incluso, prometen un lugar para el hombre en ese espacio árido e inacabado. El diseño de la imagen opera aquí entonces como *montaje intrínseco*, para mostrar el riesgo del futuro pero también sus claves de interpretación y, por ende, su salvaguarda. Telas y pantallas⁶ ponen en estado de alerta al hombre sobre ese mundo mediatizado en pantallas que convierten lo humano en registro referencial preso de la noción de espectáculo, más no de arte y cultura. A esta desvalorización los vibrantes colores de Xul Solar o la mueca absurda del cine alemán transforman la lejana vanguardia en interrelacionada y contemporánea. La existencia concreta se inserta en el interés por lo fantástico (*Caligari*)

6 "Un buen puñado de películas siguió la moda caligariana, ya fuera total o parcialmente, con originalidad creativa o de forma parásita, por motivos temáticos o plásticos (uso de telas pintadas). (...) Así, a pesar de su ambigüedad, el término 'caligarismo' llegó a ser una fórmula generalizada en la época". En Sánchez-Biosca (2004).

o en el alucinado universo de diseño futurista (*Metrópolis*), y permiten la salvaguarda de la obra artística y la reaseguración de la marca autoral, protegiéndose mutuamente con la pintura, brindándole al ser humano claves de interpretación real y directa desde un mundo⁷ amalgamado por números, símbolos, colores y formas que parecieran alejados pero que, en su sincrético devenir, nos constituyen.

Bibliografía

- Augé, Marc. 2002. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa.
- Aumont, Jacques. 1994. *El ojo interminable, cine y pintura*. Barcelona, Paidós.
- Bayón, Carlos Damián. 1966. “El Caso ‘Petorutti’”, *Sur*, revista bimestral, Buenos Aires, julio-agosto.
- Debray, Régis. 1992. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Edschmid, Kasimir. 1996. “El expresionismo en la literatura y la poesía moderna”. Citado en Eisner, Lotte. *La pantalla demoníaca, las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid, Cátedra.
- Eisner, Lotte. 1996. *La pantalla demoníaca, las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid, Cátedra.
- Fetcher, Paul. 1996. “El expresionismo”. Citado en Eisner, Lotte, *La pantalla demoníaca, las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid, Cátedra.
- Hammer, Emmanuel F. 1995. *Test proyectivos gráficos, psicometría y psicodiagnóstico*. Buenos Aires, Paidós.
- Ipparraguirre, Sylvia. 2001. “El estallido de los lenguajes”, en *Pintura Argentina, primeras vanguardias*. Buenos Aires, Ediciones Banco Velox.

7 “...la palabra ‘cosmopolita’ fue una invención de los estoicos y quiero explicarla. Para los griegos, la patria era la ciudad natal, por eso hablamos de Heráclito de Éfeso, de Zenón de Elea, y así de los demás, y los estoicos tuvieron la extraordinaria idea de que un hombre no tenía por qué ser únicamente ciudadano de su ciudad, ‘polis’, sino ciudadano del cosmos, cosmopolita, ciudadano del universo (...). Quizás el único cosmopolita, ciudadano del universo que he conocido fue Xul Solar”. Jorge Luis Borges, 1968. Notas1. Citado en López Anaya (2002).

- Kovadloff, Santiago. 2001. "El acento metafísico", en *Pintura Argentina, expresiones metafísicas*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox.
- López Anaya, Jorge. 2002. *Xul Solar, una utopía espiritualista*. Buenos Aires, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.
- Pierce, Charles. 1986. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2004. *Cine y vanguardias artísticas, conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, Paidós.
- Vila, Santiago. 1997. *La escenografía, cine y arquitectura*. Madrid, Cátedra.

Traicionar o expandir: operaciones estéticas y lecturas “Centenarias” de un texto borgeano

Armando V. Minguzzi

Este trabajo pretende analizar cómo se realiza la transposición del cuento de Borges “Hombre de la esquina rosada” al filme homónimo de René Mugica de 1962 y cuál es la estrategia textual que hace posible su reescritura fílmica. Uno de los tópicos más sobresalientes de la poética borgeana es el culto por la trama perfecta, lo que lo lleva a valorar el cuento en desmedro de la novela como género literario. Se suma a esta elección el gusto por hacer de su narrativa una exposición de paradojas en materia verbal, como sucede en el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote”, o con la ficcionalización de los problemas de la filosofía del lenguaje ligados a una supuesta fidelidad referencial,¹ sobre todo en lo concerniente a la estética del realismo de la segunda mitad del siglo XIX.

1 Lo que aquí llamamos supuesta fidelidad referencial es esa concepción del signo en la cual a determinado significante corresponde determinado significado entendido como objeto real, es decir una versión del signo en tanto nomenclatura. Contra esta versión ingenuamente estructuralista ya se expresaba Peirce con su diferenciación entre objeto inmediato y objeto dinámico. Del primero se daba cuenta en la propia práctica signíca, el segundo era exterior al signo. Borges, con su literatura hecha de reescrituras y utilización de textos como objetos a los cuales se remite su práctica ficcional, desdibuja esa noción de referencialidad que vincula la función signíca a un objeto de la realidad tal como lo hacía el realismo decimonónico.

La importancia de la trama opaca, en Borges, la psicología de los personajes, que en el ya mencionado realismo tradicional explica las reacciones de los mismos ante los hechos. Su gusto por el género de aventuras² es posible pensarlo entonces como una entronización de la praxis en contra de la reflexión (Tardié, 1989: 64), siguiendo así esta línea de pensamiento literario. Esta apuesta por la jerarquía de la trama, como formato estructurador de la ficción, conlleva dejar de lado la densidad de la historia de los personajes en tanto construcción de una subjetividad. El lenguaje de la literatura atraviesa a los personajes centrándose en las acciones del relato. La posibilidad de narrar está dada por la explicitación de una idea encarnada en acciones, llámese cumplimiento de un destino o violencia injustificada, que construye un orden ficcional perfecto. Entre estas dos opciones navega el filme de Mugica, cuya estructura es la de una tragedia clásica, incluyendo un Tiresias criollo en el personaje de don Carmelo.

El duelo en este texto borgeano nos habla de lo azaroso del orden criollo, en el cual el Estado no interviene y el coraje individual cubre el espacio de la justicia como forma de convivencia entre los seres humanos. La focalización que realiza este relato de Borges opera como un recorte en el cual la ofensa, una de las partes constitutivas del duelo, queda afuera de la historia. En el filme de Mugica, el duelo sirve de disparador a la hora de asumir un destino. Antes de la muerte de Santoro, en el duelo que se produce dentro del boliche, Francisco Real declara: “así ha de ser nomás”;

2 Nos remite al gusto por la literatura de aventuras en Borges, sus lecturas atentas de Melville, Conrad y Stevenson. Sobre Conrad y su novela *El corazón de las tinieblas* emite, en uno de los prólogos de la colección Biblioteca Personal, el siguiente juicio: “...acaso el más intenso de los relatos que la imaginación humana ha labrado”. Más allá de esto, lo que es interesante señalar es cómo se entronca esa explicitación de una voluntad sin densidad psicológica que es la novela de este género (Bardavio, 1977), con ese gusto borgeano por la trama que también deja de lado inmiscuirse en profundidades psíquicas de los personajes.

y luego de finalizado el duelo llega la sentencia: “Ramón Santoro, marcao”. El primer plano del rostro, para ser más exactos, de los ojos de Francisco Petrone, refuerza esta idea. El final del duelo vincula, mediante un reflejo lumínico, cuchillo y rostro; el hombre es un arma, tal como acontecía en otro relato borgeano que lleva por título “Juan Muraña”, donde se lee, más allá del asesinato realizado por la mujer del personaje que da título al cuento, esa continuidad que iguala arma y personaje: “...con esas grandes manos huedudas, había hundido la daga. La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando”.

La historización de los personajes que el texto fílmico pone en escena antes de llegar a la instancia del duelo borra lo azaroso de este hecho puntual: se reconstruye la lógica de la ofensa, la trama y su perfección dejan paso a la estructura de la tragedia. Se pasa de la focalización de un hecho y su apuesta a narrarlo sin fisuras a respetar una estructura de género que explica los motivos por los que Rosendo Juárez y Francisco Real se comportan particularmente de esa manera. Ya no son dos componentes de la trama, no están solo atravesados por la lógica ficcional, su desarrollo los torna más opacos o, mejor aún, adquieren mayor densidad desde que emerge su historia; en el relato fílmico tienen motivos para obrar de una forma determinada y así lo hacen.

La operación que posibilita esta reescritura es una expansión del texto borgeano. Ante la lógica del relato ascético aparece esa reconstrucción de Rosendo, Francisco, la Lujanera y el Oriental. El movimiento consiste en expandir desde una historización de los personajes. Una lectura atenta permite ver cómo dicho formato o recorrido temporal o histórico se lleva a cabo apelando a un entramado de tópicos emblemáticos de la estética de este autor.

En la operación de expandir que el filme realiza es importante resaltar la utilización de uno de los ítems más característicos de la literatura borgeana: el tema del doble.

Aparece en el relato cinematográfico una versión ficcional de dicho ítem que nos habla de la posibilidad de que un hombre asuma el destino de otro, o mejor aún, de alguien a quien se le impone esa otredad que es claramente presentada como externa. En cambio, en las narraciones borgeanas la idea del doble enmarca y da cuenta de cómo está compuesto lo subjetivo, donde se observa una fluctuación entre lo propio o criollo y lo europeo. Así lo expone Piglia en su artículo “Ideología y ficción en Borges”, en el que la idea de esos dos linajes (europeo y criollo) se presenta como matriz de la estética ficcional de este autor. Esto se observa claramente en el relato “El Sur”, en donde Dahlman, el personaje central, descendiente por vía paterna de alemanes protestantes, asume un destino que se presenta como otredad: él era un oscuro bibliotecario que termina aceptando un duelo criollo a cuchillo bajo el cielo de la llanura, pero lo acepta desde sus inclinaciones criollistas, recuérdese que sabía el *Martín Fierro* de memoria y, por parte de madre, descendía de un militar criollo que había peleado contra los indios. Queda claro, entonces, que la idea del doble se presenta dentro del espacio literario como una elección en la cual el sujeto reconstruye su subjetividad optando por una de las tradiciones que lo habitan, algo que en el relato cinematográfico se transforma al exhibir cómo en lo doble se asume la historia de una alteridad externa y el cierre del ciclo que la traición había abierto.

De la literatura fidedigna a la coherencia fílmica

Podríamos decir que el realismo al que apela Borges en “Hombre de la esquina rosada”, tiene que ver con el rescate de la oralidad. El narrador en el cuento es un criollo cuya verdadera identidad se conoce solo al final; en torno a esto se lee en “Las memorias” de Borges:

Un amigo mío, Nicolás Paredes, ex caudillo político y jugador profesional del Barrio Norte, había muerto, y yo quería perpetuar algo de su voz. Sus anécdotas, y su peculiar manera de narrarlas. Me convertí en esclavo de cada página que había escrito, leyendo en voz alta cada frase y tratando de encontrar su tono exacto.³

El rescate del registro oral acerca, como diría el teórico ruso Mijail Bajtín cuando encara el tema del realismo, los medios de representación al objeto de la misma. La estrategia de respetar el habla popular rioplatense se ve claramente en frases tales como: “Mozo acreditaao pal cuchillo...”, o cuando leemos: “...la paré del fondo...” y “...como si la soledá juera un corso...”, también en frases y acotaciones como: “La milonga déle loquiar y déle bochinchar en las casas.”; “...traiba una herida juerte en el pecho”, etc. En el plano literario podemos decir entonces que la pretensión de verosimilitud tiene como estrategia una fidelidad lingüística. El rescate de una voz, o mejor aún, la puesta en escena de una entonación que pervive en lo oral y remite a una historia contada por uno de sus protagonistas. El cuento se torna realista cuando se da paso a un punto de vista que, desde el lenguaje, rearma un universo en el que es posible la verosimilitud de la acción.

El filme, en cambio, pone en funcionamiento una operación de coherencia textual. Reconstruir el motivo de la ofensa y una lógica en las conductas de los personajes hace verosímiles las reacciones finales de Rosendo y el Oriental, fuerzan al relato fílmico a instalar un código (entendido este como una significación recurrente presente en el entramado del relato, que asimismo termina planteándose como un recorrido de lectura) no verificable en la versión literaria de la historia: las visiones o premoniciones. Esta codificación,

3 Mejía Prieto y Molachiono (2005: 101).

cuya lógica remite más a una estética fantástica que realista, o que puede entenderse como deudora de esa estructuración en clave de tragedia clásica, cohesionando el texto volviendo legible esa acción de asumir el destino de otro que realiza Francisco Real al hacerse cargo de la traición sufrida por Nicolás Fuentes. Don Carmelo, desde su posición de ciego que ve anticipadamente la venganza, y la Lujanera, quien siente la pesadez del corazón, la extrañeza del aire, que lee los silencios de los otros (“...hasta cuando se callan me lo están tirando a la cara...”, señala), que se arrepiente de declararle a Rosendo que tuvo una visión, terminan transformándose en las voces y los actores que portan las formas en las que aparece este código de matices fantásticos.

La “conversión” de Francisco Real en Nicolás Fuentes tiene también como componente explicitador un silencio, hay una historia que jamás termina de subir a la superficie del texto fílmico. Podríamos decir que el relato que Real recibe en la cárcel emerge en el filme mediado o atravesado por la fuerza de una premonición. La conversación entre el tío de Nicolás Fuentes y Francisco Real a la salida del velorio encuentra a este último retomando las palabras de Fuentes: “...Rosendo Juárez, marcao; Ramón Santoro, marcao”. Posteriormente esas mismas palabras resonarán al término del duelo, espacialmente en el boliche donde se desarrolla dicha acción y muere el último de los citados.

El relato recibido por Real en presidio aparece también en la escena en que sus *ojos* recorren la pieza en donde estuvo la Lujanera. La dueña de la pieza le pregunta si alguna vez estuvo en ese lugar, a lo que Real responde: “sí y no”. Posteriormente se produce el encuentro cara a cara entre él y la mujer una vez que Rosendo se niega al duelo: “Hace tiempo que sé de tus *ojos*, de tu boca, del calor de tu cuerpo”. Estas dos formas de aparición de la palabra ajena, la primera más ligada a la conversión, la segunda a la seducción, que el relato inferido produjo, explicitan la asunción del destino del

otro y responden a una estructuración del filme que, conjuntamente con la premonición de la muerte de Santoro, permiten un recorrido de lectura. Este, conversión y asunción de un destino de otro mediante, cohesiona el texto fílmico que, más allá de la reconstrucción de la ofensa, instala su coherencia desde estas dos vías de lectura: la fantástica (las visiones que preanuncian la venganza) y el relato elidido, es decir la inferencia de la palabra ajena (léase seducción ejercida por la descripción de la Lujanera), que remite al gesto de asumir la alteridad.

Estamos ante dos instancias de lectura que no organizan un entramado realista a la manera decimonónica; en verdad podríamos decir que también son parte de esa expansión de la que hablábamos anteriormente, pero no mediante la utilización de tópicos de la poética borgeana. Dicha expansión tiene que ver con otra manera de ficcionalizar: en el terreno literario se jerarquizaba la trama, en el fílmico existe una puesta en escena de la historia de los personajes que explica y hace verosímil conductas desde su lógica interna. Así como el relato literario respeta la oralidad de quien cuenta, el relato fílmico se organiza en base a elementos posibles en ese universo discursivo situado histórica y socialmente. Esa es la única alternativa que nos remite a una factible posición realista. Quien lee plasma, en correspondencia con lo que posee como enciclopedia, la reconstrucción creíble de un universo de época, en este caso, los márgenes del espacio urbano de la ciudad de Buenos Aires en cuyos festejos del Centenario de la Revolución de Mayo se dan cita sus personajes típicos.

Del azar y sus formas a la utilización de contextos nacionales

Para seguir adelante con esta reconstrucción de los motivos del duelo y las conductas en torno a él, podemos hacer mención a cierta reescritura que Borges hace de su cuento

cambiando el punto de vista con el título de “Historia de Rosendo Juárez”, aparecido en el volumen de cuentos *El Informe de Brodie*.

Esta narración, que reconstruye el punto de vista de Rosendo, deja ver los motivos por los que este se niega al duelo. Un crecimiento del asco producido por la violencia irracional, que había empezado con lo absurdo de la riña de gallos, termina en esa visión del personaje en cuestión, el corralero: “Sucedió lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de sentirlo, salgo a pelear. Me quedé como si tal cosa”. La reconstrucción aquí expuesta nos permite ver la dimensión irracional y azarosa de la violencia, que cobra mayor profundidad ante la inexistencia de la ofensa. El pasado de Rosendo también contempla lo azaroso, pero en este caso es su condición de guapo la que está ligada al azar.

Esta duplicación de la textualidad borgeana tiene que ver con la revisión del por qué de una conducta. A diferencia del relato fílmico, en el fondo de esta motivación sigue existiendo el azar. La reconstrucción de la identidad de Rosendo y su rol de guapo y cuchillero se revelan como una instancia fortuita y desgraciada; el filme también reconstruye pero como justificación desde los tópicos y los códigos ya mencionados.

El semiólogo Yuri Lotman (1970) habla de la existencia de una jerarquización implícita en este sistema de relaciones llamado texto. Partiendo de este concepto de lo textual, podemos hablar del modo en que la textualidad borgeana, en términos de escritura y reescritura, se organiza elevando lo irracional a la categoría de componente disparador, abriendo así la posibilidad de dejar de lado la reconstrucción de las motivaciones para centrarse en la perfección de la estructura ficcional. Si un texto es un sistema de relaciones jerarquizadas, podemos decir que esa expansión que se realiza en el filme es una traición textual pero, a la vez, que si la estética borgeana contempla la versión como una forma literaria, la

traición no es tal. Para el autor de *Ficciones* la originalidad no era un valor: su literatura estaba hecha de versiones, reescrituras y traducciones. Esta transposición oscila entre el hecho de expandir una poética y la reconstrucción de un sentido común de época (entendiendo “sentido común” a la manera de Gramsci, quien lo define como un conjunto de creencias y supersticiones acumuladas históricamente).

Una última clave de esta perfección de la trama del relato literario (que se opone a instalar la historia de los personajes del filme), la da la caracterización de estos últimos tal como aparece armada en el cuento de Borges. Tanto en “Hombre de la esquina rosada” como en “Historia de Rosendo Juárez”, esta delgadez de los personajes aparece tematizada naturalizándolos. En el primero, el relator declara: “Me quedé mirando esas cosas de toda la vida –cielo hasta decir basta, el arroyo que se emperraba solo ahí abajo, pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas...”; y en el segundo, más allá de no preocuparse por el nombre de su padre, Rosendo se reconoce diciendo: “Me crié como los yuyos”. Esta naturalización tiene como finalidad dejar de lado la interioridad de los personajes que explica las conductas, y se suma a la idea de que, en verdad, lo importante es el hecho de narrar las acciones.

Ante esta naturalización, aparece el anclaje histórico que el filme lleva a cabo. El marco del Centenario de la Revolución de Mayo y sus festejos viabiliza el recorrido de la ciudad y el encuentro con el destino de ser otro que realiza Francisco Real. El indulto abre el relato, la patria como marco histórico se va poblando en el filme por ciertas prácticas emblemáticas de la argentinidad que son: la taba, la carrera de sortijas, etc. Y en esto radica una de las diferencias o traiciones más significativas que propone el filme como relectura: la escritura borgeana crea una noción de la argentinidad ligada a la libertad con que interpretó o utilizó los temas de la cultura universal. El relato fílmico, al recurrir al anclaje en la historia, se encierra en cierta puesta en escena de lo

emblemático argentino.

En el ingreso de Francisco Real al baile y en el hecho de atravesar el local en búsqueda de Rosendo, Borges utiliza una metáfora de la cultura occidental: “El establecimiento tenía más de muchas varas de fondo, y lo arriaron como un Cristo”. La idea del calvario cristiano atraviesa el texto literario, mientras que, en el filme, el mismo recorrido se trastoca en una demostración de voluntad inquebrantable. Podríamos decir que, siguiendo con la idea de expansión, prima en el filme el tópico borgeano del culto al coraje,⁴ proveniente de su linaje materno vinculado a la historia de la patria y sus guerreros. La expansión, entonces, se trastoca en elección entre el coraje nacional y el calvario universal; en verdad en este caso podemos hablar de una traición: la versión filmica recorta el espacio universal de la poética borgeana. Esta interpretación de la nacionalidad o de su espíritu violenta un episodio dentro del texto, no lo expande, más bien lo inscribe en un horizonte de épica nacionalizante, tal vez como producto de la encerrona que la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo y su reivindicación de la patria genera en el relato.

El par expansión/traición organiza este ejercicio de pasaje de un texto literario a uno fílmico. Cuando prima el despliegue de una poética como recorrido de lectura estamos en el terreno de la expansión. La traición aparece cuando la apertura hacia metáforas universales resulta obturada por esa valoración extrema del culto al coraje, entendida como única figura retórica de la nacionalidad y no como uno de

4 El culto al coraje borgeano, tópico que podría leerse en la tradición literaria argentina como la fascinación que ejerce la violencia bárbara sudamericana en muchos escritores argentinos, está enraizado en esa estructuración de su ficción en base a dos linajes. En Borges responde a la tradición familiar materna que lo liga a los guerreros de la independencia, pero existe también el otro linaje, el de la tradición sajona que lo liga a la cultura universal. En ese cruce arma su forma de entender lo nacional como marginalidad que le permite leer sin preconceptos la cultura universal.

los componentes de una estética escrituraria. Traicionar la poética borgeana es, entonces, imposibilitar el despliegue del texto en el marco de la cultura universal. El lenguaje fílmico apela a la tipificación de los personajes y arma en su auxilio un contexto histórico y un recorrido de las subjetividades en clave de hechos acontecidos.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. 1982. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XX.
- Bardavio, José María. 1977. *La novela de aventuras*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías.
- Borges, Jorge Luis. 1989. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Cozarinski, Edgardo. 1974. *El cine y Borges*. Buenos Aires, Sur.
- Eco, Umberto. 1981. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- . 1983. *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen.
- Lotman, Yuri. 1970. *Estructura del texto artístico*. Barcelona, Península.
- Mahieu, José Agustín. 1990. “Borges y el cine, el cine y Borges”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 507/507 (Homenaje a Jorge Luis Borges). Madrid.
- Mejía Prieto, Jorge y Molachiono, Justo R. 2005. *Borges frente al espejo*. México, Lectorum.
- Peña Ardid, Carmen. 1992. *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- Piglia, Ricardo. 1979. “Ideología y ficción en Borges”, en AA. V.V. *Borges y la crítica*. Buenos Aires, CEAL.
- Sarlo, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
- Steiner, George. 1991. *Presencias reales*. Barcelona, Ediciones Destino.
- Tadié, Jean-Yves. 1989. *La novela de aventuras*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ulla, Noemí. 1990. *Identidad rioplatense, 1930 la escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires, Torres Agüero.

Las bandas sonoras en la cinematografía de Daniel Tinayre¹ De Discépolo a Piazzolla, de Billy Cafaro a Juan Carlos Paz...

Sandro Benedetto

La multiplicidad de géneros que nos propone la filmografía de Daniel Tinayre nos remite en sus bandas sonoras a una considerable diversidad musical. Esto no solo se evidencia en la variedad de estilos musicales, sino también en la elección de los compositores, intérpretes y orquestaciones. Cuatro décadas separan su primer largometraje del último, y en ellos lo clásico y lo popular se entrelazan de manera equilibrada.

Trataremos de recorrer su producción fílmica dando cuenta de algunas características sonoras que puedan revelarnos otros aspectos de su obra.

Bajo la Santa Federación, de 1934, constituye su primer largometraje; la banda sonora de esta adaptación de un folletín originado en el radioteatro contiene canciones de Enrique Maciel, interpretadas por María Esther Gamas y Domingo Conte.

1 Este trabajo pertenece a una serie de investigaciones que he llevado a cabo como director del área Cine-Música del grupo Kiné.

El mismo surge a partir del trabajo interdisciplinario en la cátedra de Estética del Cine de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Entre los ejes de investigación se encuentran los estudios sobre cineastas argentinos y las bandas sonoras pertenecientes a sus respectivas filmografías, con el propósito de establecer relaciones entre la música utilizada y la época en que se integraron al relato audiovisual. Los mismos constituyen campos aún muy poco explorados dentro de los estudios sobre cine, no solo en Argentina sino también en el resto del mundo.

En sus tres películas posteriores, el tango y varias de sus grandes figuras asumen un rol preponderante. Pedro Maffia, Sebastián Piana y Homero Manzi dejarán su sello en *Sombras porteñas*, de 1935. Volveremos a escuchar a Piana en la música de la comedia *Una porteña optimista*, rodada en 1936.

El aporte de Enrique Santos Discépolo desde la música y la actuación en su siguiente largometraje, *Mateo* –basado en el célebre grotesco teatral–, estrenado en 1937, contribuyó para que este filme fuera declarado patrimonio cultural y de interés nacional; fue distinguido por la Academia Nacional del Tango de la República Argentina, por la presencia de figuras notables del tango, y por contribuir a la cultura nacional. Su banda sonora se completa con ritmos folclóricos interpretados por la orquesta dirigida por José Vázquez Vigo.

Para sus películas rodadas en 1941, *La hora de las sorpresas* –una comedia musical con escenas de baile y canto–, y el policial *Vidas marcadas*, Tinayre recurrió a la colaboración del músico Francisco Balaguer.

Cuatro años separan estas producciones de *Camino del infierno*, de 1945 –codirigida junto a Luis Saslavsky–, que cuenta con la única banda sonora perteneciente a César Brero y que incluye una adaptación de un tema de Tchaikovsky.

Como particularidad dentro de la misma encontramos el siguiente poema que se reitera en tres ocasiones, y que es recitado por la protagonista mientras escucha música que sale de una vitrola:

No habrá lejanía para separarnos,
ni tiempo, ni muerte, ni ausencia, ni adiós.
Sombra de tu sombra, seguiré a tu lado,
Pena de tu pena, viviré en tu voz.
Aunque no lo quieras, lloraré en tu llanto,
y aunque no lo sepas, volverá mi amor.
Sin tiempo, ni muerte, ni ausencia, ni adiós.

Esta conjunción poético musical es una de las formas en que los enfermizos celos de la protagonista se expresan, y resuenan atormentadamente en la conciencia de su esposo en la escena final del filme.

En 1947 Tinayre convoca para *A sangre fría* al músico Juan Ehlert, quien obtendrá por su trabajo el premio a la mejor música en el Primer Certamen Hispanoamericano de Cine de Madrid de 1948. Ehlert desarrolla una música incidental para gran orquesta. En cuanto a la música diegética² encontramos música de cámara para piano, voz y también, completando las sonoridades de la obra, fragmentos de Chopin.

Al año siguiente, en la comedia policial *Pasaporte a Río*, Tinayre cuenta con la música de Guillermo Cases. En cuanto a los autores de las letras de las canciones, que con música de Raul Misraky se encuentran en el filme, revisten una especial importancia pues se trata nada menos que de Homero Manzi y de Enrique Cadícamo.

Estas canciones son interpretadas –en *play back*– por el personaje de Nina Reyes, que interpreta Mirtha Legrand –ya que quien presta su voz es la cantante Sonia Soler–.

La música puebla gran parte del desarrollo de la historia, colaborando con la evolución de la acción dramática. Con respecto a la instrumentación, Guillermo Cases emplea sonoridades de cuerdas para los fragmentos románticos, reservando los vientos para subrayar la tensión y la intriga. Tinayre vuelve a convocar a Juan Ehlert en 1949, para *Danza del fuego*, la película más íntimamente relacionada desde el argumento y desde la banda sonora con el mundo musical.

La partitura del filme incluye el “Concierto en mi bemol” (Emperador) de Beethoven, el “Segundo Concierto” de Lizst, el “*Scherzo* en si menor” de Chopin, el “Concierto en sol menor” de Mendelssohn y, por supuesto –dándole el

2 Diegético: cualquier voz, música o efecto sonoro que se origine en una fuente presente en el universo del filme.

título a la película– la “Danza del fuego” de *El amor brujo* de Manuel de Falla.

Un gran número de escenas se desarrolla en una sala de conciertos, y es destacable el cuidado con que están registradas las ejecuciones en piano y los paneos sobre los distintos instrumentos de la orquesta.

Recurrentemente podemos escuchar a lo largo del filme fragmentos de la “Danza del fuego”, ya sea en forma diegética externa o interna,³ pues su música se constituye como un símbolo del drama, por los significados concomitantes que posee para la protagonista.

Seis meses después, en mayo de 1950, se estrena *La vendedora de fantasías*.

Para esta “ensoñación”, la partitura y la dirección musical estarán a cargo de Víctor Schlichter –que realizará para Tinayre otras dos bandas sonoras–, contando con coreografías de Olga Enhart.

Más allá de los breves fragmentos de música clásica ejecutados en piano, podemos escuchar la “Canción del vendedor”, a cargo de los empleados de la tienda.

Una de las funciones habituales de la banda sonora es la de situarnos auditivamente en una determinada geografía, en un determinado ambiente; a lo largo de la película esto se pone en evidencia cada vez que la trama se desarrolla en un hotel situado en la zona del Bajo, en donde el tango se encuentra omnipresente, pues sus melodías –saliendo desde una radio– inundan todos los rincones de la locación.

Dos años más tarde, en 1952, se estrena *Deshonra*, que constituirá la primera y única participación del renombrado músico español Julián Bautista dentro de la filmografía de Daniel Tinayre.

3 Diegético interno: sonido que presuntamente procede de la mente de un personaje.



Arturo de Córdoba y Mirtha Legrand en *Pasaporte a Río* (1948) de Daniel Tinayre.

Cuatro años después de *La vendedora de fantasías*, Tinayre vuelve a convocar a Víctor Schlichter por partida doble durante el año 1954: para *Tren internacional* y para *La bestia humana* –esta última estrenada tres años después de su rodaje, en 1957–.

En *Tren internacional*, además de la música incidental, se escuchan, el samba: “Me da saudades” de Schlichter y Milton y un bolero, “Fiebre”, resultado de la colaboración autoral de Schlichter y Mom, este último autor del argumento junto con Tinayre.

En *La bestia humana* Schlichter trabaja sobre la “Milonga sentimental” de Piana y Manzi, realizando interesantes variaciones armónicas. A lo largo del filme escuchamos la obra

en su versión original, y en otros momentos en una versión distorsionada y disonante en total empatía con el desarrollo dramático del filme.

Finalizando la década del cincuenta, Tinayre convoca a Juan Carlos Paz –uno de los músicos más importantes del ámbito musical académico de la Argentina–, para la banda sonora de *En la ardiente oscuridad*, cuyo estreno se produjo en 1959.

Paz le imprime a la banda sonora un lenguaje contemporáneo que en ocasiones surge como una sutil atmósfera de fondo, y en otras como estiletazos sonoros producidos ya sea por las cuerdas o por los vientos. La música más incisiva, cargada de disonancias y fragmentos atonales generalmente está reservada para crear el adecuado ambiente de opresión psicológica, reflejando el turbulento estado interior del personaje más conflictivo, Ignacio, interpretado por el actor Lautaro Murúa.

Pero no solo la música de Juan Carlos Paz integra la banda sonora, el mundo barroco de Haendel se hace presente en los fragmentos corales interpretados por el coro Lagun Onak. Estos fragmentos actúan generalmente en forma contrastante por estilo e instrumentación con la propuesta sonora de Paz.

Otros componentes lo constituyen los pasajes musicales en que se interpreta el “Himno del Instituto”: canción de tono humorístico cantada y ejecutada en armónica por Leonardo Favio y con fragmentos de piezas para órgano.

Aquí, como en *Pasaporte a Río* y en *La vendedora de fantasías*, Mirta Legrand encarna un personaje con conocimientos musicales.

El año 1960 marcará el comienzo de una dupla entre Tinayre y el músico Lucio Milena, que se verá reflejada en las seis películas que el director realizó en esa década.

Ellas son *La patota*, *El Rufián*, *Bajo un mismo rostro*, *La cigarra no es un bicho*, *Extraña ternura* y *Kuma-Ching*.

En *La patota*, de 1960, Lucio Milena es el autor de la música incidental y de las letras que interpretan Billy Cafaro y Roberto Yanés: “Dígame Paquita”, “Viento viento” y “Será como tu quieras”. Billy Cafaro aparece cantando su éxito de aquel entonces, “Piti, Piti”, en un baile de un club de barrio.

Las escenas que se vinculan con la violación que sufre la protagonista y sus recuerdos del hecho, presentan características sonoras bien definidas: por un lado y actuando como contraste –creando un efecto anempático⁴ la música de la calesita cercana al lugar donde se produce la violación; y por el otro, melodías provenientes de un saxo acompañadas por la percusión de timbales que cargan de tensión y dramatismo los pasajes de índole sexual, voyeurismo y violación.

La segunda colaboración de Lucio Milena con Tinayre tendrá lugar un año más tarde, durante 1961, con *El Rufián*. Milena crea para las mismas sonoridades de estilo jazzístico, instrumentadas para un conjunto musical amplio: *big band* y gran orquesta. Cuando el argumento lo requiere utiliza tensas armonías acompañando desde el mundo sonoro las situaciones dramáticas.

El filme cuenta además con una canción escrita por Milena y Mario Clavel: “Tengo para ti”, interpretada por Ana María “Cachito”.

La tercera banda sonora perteneciente a Lucio Milena es para *Bajo un mismo rostro*, estrenada en febrero de 1962, cinco meses después que *El Rufián*. En la misma encontramos una importante diversidad de estilos musicales; por un lado Milena es el autor de las canciones: “Playa desierta” y “La gente”, interpretadas por Roberto Yanés. Para la música incidental convoca a tres excelentes instrumentistas: Hugo Oscar Pierre en saxo alto, Alfredo Remus, en contrabajo, y Osvaldo Mazzei, en batería.

4 Anempático: efecto de indiferencia ante la situación, no participando del tono u emoción de la escena.

La música clásica se hace presente con la “Fantasía y fuga en sol menor” de Juan Sebastián Bach, y la “Reverie” de Schumann, más las canciones religiosas acompañadas por el órgano para las escenas localizadas en el convento.

Para *La cigarra no es un bicho* estrenada en 1963, cuarto trabajo de Lucio Milena dentro de la filmografía de Tinayre, el compositor vuelve a inclinarse estilísticamente hacia el *jazz*. La música participa subrayando las situaciones de comedia, generalmente para enfatizar los aspectos cómicos de la trama, a modo de remate sonoro.

El filme está dividido en diferentes escenas separadas por medio de viñetas. Cada vez que estos separadores se muestran en pantalla se escucha un breve motivo musical.

Durante 1964 se estrena *Extraña ternura*, quinta colaboración de Lucio Milena en las bandas sonoras. En el filme la música adquiere una singular relevancia, al situarse gran parte de la trama en un cabaret del barrio de La Boca en donde se escucha *jazz* y tango. Las letras de las canciones pertenecen a Ulises Petit de Murat, y entre ellas se destaca el tango “Graciela oscura”, con música de Astor Piazzolla.⁵ La intérprete es Egle Martin, quien encarna con su sugestiva voz y presencia al personaje de Olga. Este tango se vuelve a escuchar –ya en forma no diegética– hacia el final del filme.

La extensa superproducción del año 1969, titulada *Kuma Ching*, va a constituir el último trabajo de Lucio Milena con Tinayre. En las más de dos horas de duración de esta comedia de espionaje internacional, la banda sonora nos remite tanto a giros melódicos orientales –parte del filme está rodada en Hong Kong–, como a melodías españolas. Se destacan las canciones interpretadas por Lola Flores, ambientadas entre tablados de Sevilla y cabarets chinos.

5 Astor Piazzolla volverá a musicalizar otra letra de Petit de Murat cinco años más tarde en el filme *Kuma Ching*.

Las letras de las mismas pertenecen a Ulises Petit de Murat y las músicas: “Tengo miedo”, “La niña ahogada” y “Hombre misterioso” son de Lucio Milena; “Dame tu cielo” pertenece nuevamente al gran Astor Piazzolla.

Como corolario musical de esta costosa superproducción, hacia el final de la misma nos encontramos con música ejecutada por una banda militar desde la cubierta de un portaaviones.

Cinco años después de *Kuma Ching*, en 1974, se produce el estreno del último trabajo de Daniel Tinayre: *La Mary*. Su banda sonora pertenece al destacado compositor Luis María Serra. El trabajo musical se estructura en base a una canción –presente ya desde los créditos– y sus posteriores variaciones. La misma, constituida como el tema principal, es



Mirtha Legrand y Daniel Tinayre en el set de filmación.

interpretada al comienzo y al final del filme por Mariquena Monti con acompañamiento de piano y cuerdas.

Las variaciones del tema se producen a lo largo de todo el desarrollo del filme, y las mismas se dan a nivel melódico y de carácter, reforzando los distintos momentos dramáticos de la historia.

Como es ya frecuente en su filmografía, Tinayre recurre a innumerables *flashbacks*⁶ y *flashforwards*,⁷ y es en estos cambios temporales donde la música se expresa con tensas sonoridades espectrales.

De todo lo expresado en este pequeño recorrido y a modo de conclusión, podemos constatar que la música siempre ha estado presente en sus trabajos, interactuando con los demás elementos del discurso audiovisual y, en algunas ocasiones, cumpliendo un rol principal dentro de las historias.

Las importantes figuras del ambiente musical que estuvieron relacionadas con las bandas sonoras de los filmes de Daniel Tinayre han jerarquizado su obra.

Como características recurrentes dentro de sus bandas sonoras podemos encontrar: voz en *off* de un relator de la historia; la música delimitando ambientes geográficos y sociales y, en reiteradas ocasiones, participando de modo esencial en el desarrollo de la trama.

Bibliografía

Chion, Michel. 1993. *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.

———. 1997. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós.

Costa, Antonio. 1988. *Saber ver el cine*. México, Paidós.

6 *Flashback*: una alteración en el orden de la historia, en el que el argumento regresa al pasado para mostrar acontecimientos ya ocurridos.

7 *Flashforward*: una alteración en el orden de la historia en la que el argumento adelanta acontecimientos futuros, para luego regresar al presente.

- Fernández Diez, Federico y Martínez Abadía, José. 1999. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós.
- Jullier, Laurent. 2007. *El sonido en el cine*. Barcelona, Paidós.
- Lack, Rusell. 1999. *La música en el cine*. Madrid, Cátedra.
- Martin, Marcel. 1992. *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa.
- Mouëllic, Gilles. 2011. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós.
- Nieto, José. 2003. *Música para la Imagen, la Influencia Secreta*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales.
- Rosado, Miguel Ángel. 1993. *Los directores del cine argentino. Daniel Tinayre*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Saitta, Carmelo. 2005. *La banda sonora*. Buenos Aires, UBA.

¿Qué hay de nuevo, viejo? Encuentros y desencuentros entre tecnología y narración sobre imagen fija

José Gómez Isla

Desde el mismo momento en que la invención de la fotografía se hizo pública, el ser humano no ha parado de explorar un sinnúmero de vías y estrategias visuales para dotar de significado a cuantas imágenes técnicas ha ido registrando con su cámara. Sin embargo, el registro visual del instante congelado en una foto no siempre resulta suficientemente significativo y elocuente. Con más frecuencia de lo que parece, apenas somos capaces de identificar e interpretar por qué los personajes de las fotos aparecen de una determinada forma, o bien por qué posan o “actúan” con un determinado gesto ante el objetivo.

Por tanto, resulta comprensible que desde su origen muchos fotógrafos hayan recurrido sistemáticamente a la recreación simbólica de lo real, e incluso a la alegoría visual, desplazando a menudo en sus ficciones fotográficas a la realidad misma. Estas estrategias expresivas fueron adoptadas con el propósito de que los acontecimientos registrados resultasen de fácil lectura. Mediante la adopción de actitudes estereotipadas delante de la cámara trataban de conseguir

que el registro de esa realidad representada resultase suficientemente expresivo y, a su vez, comprensible.

De igual forma, la preocupación que fotógrafos y creadores han demostrado por el tiempo que la imagen fotográfica es capaz de representar, con mejor o peor suerte, ha sido una constante. Desde la aparición del primer daguerrotipo (allá por 1839), cuando aún eran necesarios largos tiempos de exposición –de varios minutos– para conseguir una imagen nítida, hasta la aparición de la instantánea (ca. 1873), todo fotógrafo que se preciase había intentado dotar a la imagen de un tiempo interno propio en el que la fotografía pudiese encontrar su lugar, es decir, ubicarse como relato autónomo y coherente, al margen de la realidad a la que pudiese aludir. Por su parte, el espectador también debería otorgar a cada fotografía una lógica temporal, ya fuese mediante la incorporación de un tiempo simbólico, inmortalizado mediante la inmovilidad de la pose, o bien mediante la evocación del decurso histórico que registra y en el que se inscribe de forma natural la instantánea.

Por su parte, Walter Benjamin sostenía que, debido a los largos tiempos de exposición e inmovilidad que eran necesarios para obtener los primeros retratos de daguerrotipos, el propio procedimiento técnico determinaba en cierto modo el carácter trascendente de estas imágenes:

...la síntesis de la expresión que engendra la larga inmovilidad del modelo es la razón capital de que estos clichés (...) ejerzan sobre el espectador un efecto más duradero y permanente que el de las fotografías más recientes. El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente, crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma (...). Todo estaba dispuesto para durar en estas fotografías tempranas. (Benjamin, 1931: 69)



Henry Ziegler, *Retrato de Gaspar Ziegler en Mulhouse*, Daguerrotipo, 1841.

Sin embargo, desde que la fotografía se vuelve instantánea, la inmovilidad de la pose dejará de ser uno de sus principales argumentos. En cambio, surgirán nuevos métodos para incorporar una cierta “lógica visual” a la imagen fija. Y uno de ellos será el de narrar mediante la instantánea fugaz una historia que resulte gráficamente coherente, tratando de incorporar así ese tiempo que le falta a la imagen. Por esa misma razón, el “pictorialismo fotográfico” más temprano (mediados del siglo XIX) intentó estructurar sus imágenes a través de una narración simulada, de un tiempo ficticio. Desde entonces, cuando las condiciones del acontecimiento que la cámara captura no son capaces de explicar por sí mismas

el suceso registrado, es casi inevitable recurrir a la “puesta en escena” y, por tanto, a la llamada “fotografía construida” o “Staged Photography”.

Mucho antes incluso de la aparición de la fotografía instantánea, resultaba imposible registrar sucesos fugaces, como el fragor de un combate. Por ello era frecuente intentar recrear escenas simbólicas en el propio campo de batalla. Para conseguirlo, autores como Roger Fenton en la Guerra de Crimea (1855), o Timothy O’Sullivan y Andrew Joseph Russell, en la Guerra Civil Estadounidense (ca. 1863), tuvieron que mover expresamente las balas de cañón, cambiar de lugar los cadáveres o recolocar los fusiles de los soldados muertos. Sus imágenes escenificadas no solo pretendían una mejor composición, sino sobre todo resultar más persuasivas, eficaces y sobrecogedoras a la hora de representar “el paisaje después de la batalla”.

El paradigma del instante decisivo

A pesar de estos intentos precoces, era frecuente toparse con una traba insalvable para la adecuada lectura de cualquier registro fotográfico: la mudez y el estatismo propios de la imagen fija. En muchas ocasiones, es más lo que la imagen fotográfica oculta que lo que es capaz de revelar sobre la realidad registrada. A menudo, lo que suponemos que son evidencias de hechos, realidades y acontecimientos irrefutables, generalmente están lejos de serlo. Por eso, no es un contrasentido afirmar que la imagen fotográfica se vuelve tanto más enigmática cuantos más datos intenta aportar.

Ya en el siglo XVIII, el filósofo Lessing argumentaba en su *Laocoonte* que la poesía podía considerarse como un “arte del tiempo”, mientras que la pintura debía concebirse más bien como un “arte del espacio”. Lessing pensaba que el

arte plástico tenía severas limitaciones, cuando no una incapacidad discursiva manifiesta, para narrar cualquier gran relato a partir de una única imagen fija, ya fuese dibujada, esculpida o pintada. En principio, y siempre según la argumentación de Lessing, a lo único que podía aspirar la pintura era a conseguir representar espacialmente un único momento de la acción, el más pregnante de la narración, es decir, “aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue” (1766: 107). Sin embargo, desde la aparición de la fotografía instantánea, las imágenes técnicas ni siquiera han sido capaces de “esencializar” visualmente un acontecimiento como lo había hecho la pintura hasta esa fecha. La selección de un único instante a través de la captura fotográfica, un instante desgajado del *continuum* de la historia, propicia que buena parte del acontecimiento histórico capturado por la cámara se quede inevitablemente siempre fuera de la imagen, expulsado de la representación fotosensible en lo que podríamos denominar un “espacio *off*”, o “fuera de campo” temporal, más que propiamente espacial.

La pintura de historia (incluyendo la religiosa y la mitológica) había conseguido plasmar sobre el lienzo una especie de “momento resumen” esencial (o de secuencia fija), reordenando y reagrupando los fragmentos dispersos y distantes en el tiempo del acontecimiento representado, para adquirir así una coherencia narrativa interna. En cambio, la fotografía instantánea originariamente no fue capaz de tomar el relevo de la pintura como para plantear sus propios registros de manera suficientemente significativa. Existía una incapacidad manifiesta, debido a sus condicionantes técnicos, para relatar sucesos completos en un solo fotograma.

Pero, precisamente, de esa misma incapacidad narrativa del medio fotográfico surgiría el instante decisivo “bressoniano”, ese momento anhelado por el fotógrafo en el que la



Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, Guerra de Crimea, 1855.

realidad se coloca espontáneamente ante el objetivo, para ser convertida en una imagen tan significativa y pregnante como la pictórica. Este nuevo modo de componer, sin posados, pretendía “cazar” literalmente instantes de vida en mitad del movimiento cotidiano, momentos fugaces en los cuales los elementos movientes de la escena logran un equilibrio singular: “La fotografía debe capturar este momento y conservar estático su equilibrio” (Cartier-Bresson, 1952: 229). Para este autor la fotografía es “el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un suceso y de la precisa organización de formas que den a este suceso su mejor expresión” (Cartier-Bresson, 1952: 235).

Por su parte, John Berger también manifiesta su particular visión sobre la representación fotográfica del tiempo, afirmando que “el fotógrafo profesional intenta, al hacer una fotografía, escoger un instante que persuadirá al espectador para que le dé un pasado y un futuro *apropiados*” (Berger y Mohr, 1997: 89).

Evidentemente, para articular cualquier relato, ya sea escrito o visual, debemos conocer el código lingüístico con el que ha sido formulado. Por eso mismo, no todas las narraciones visuales forjadas a lo largo de la Historia del Arte resultan comprensibles para todas las épocas y contextos socioculturales. Y, evidentemente, las prácticas fotográficas utilizadas a lo largo de la corta historia que posee este arte tampoco escapan a esta regla. Por tanto, no podemos hablar de las fotografías como si se tratase de imágenes universales. Las imágenes fotográficas son más bien “artefactos culturales” que conllevan una carga ideológica incorporada y un modo de representar y dar sentido a nuestra época y a nuestro contexto social.

Al analizar sociológicamente el medio fotográfico, se ha hecho especial hincapié en la intencionalidad discursiva de las corrientes dominantes en cada época y en los condicionantes socioculturales que determinan su producción y distribución. Sin embargo, se suele prestar bastante menos atención a los condicionantes tecnológicos con los que se materializan las obras y a la carga ideológica implícita que conlleva el dispositivo técnico utilizado. Por eso, la propuesta aquí presentada no se encuadra únicamente dentro una perspectiva de las formas, los discursos y los significados visuales, sino también desde la historia de los condicionantes potenciales que lleva incorporada la propia tecnología con la que se generan esos discursos fotográficos.

En consecuencia, algunas de las cuestiones que vengo a formular podrían resumirse del siguiente modo:

- 1) ¿Existe una intencionalidad discursiva adherida a la tecnología visual utilizada en cada época?
- 2) Y, de existir, ¿se encuentra esa “intencionalidad tecnológica” al margen del discurso estético dominante? ¿O, por el contrario, es esa misma intencionalidad la que permite evolucionar en sus propuestas conceptuales a los “textos fotográficos”?

Estas primeras cuestiones nos conducen directamente a una segunda incógnita: ¿es la tecnología en cierta manera el detonante o el motor de cambio de los discursos estéticos y conceptuales del medio fotográfico como disciplina creativa?

El método pictorialista en fotografía

En un denodado intento por “artistizar” el medio fotográfico durante la segunda mitad del siglo XIX, nos topamos con los trabajos de fotógrafos pictorialistas como Oscar G. Rejlander (*The Two Ways of Life*, 1857), Henry Peach Robinson (*Fading Away*, 1858) o Julia Margaret Cameron. En estas obras tempranas podemos comprobar cómo la vocación narrativa y la puesta en escena han sido desde el principio elementos coexistentes con el medio fotográfico, ligados consustancialmente a él. Más allá de los usos sociales mayoritarios (como el reportaje, el retrato, la fotografía de viajes o el álbum familiar), ha habido siempre otra práctica fotográfica –mucho más minoritaria– que ha aspirado a expresar y a restituir simbólicamente el tiempo del relato narrado a través de la imagen que lo ilustra. Incluso antes de la aparición del cinematógrafo, esta práctica fotográfica ha tenido una clara vocación pictórica y también prefílmica, cuyos esfuerzos han ido encaminados a superar ese momento ahistórico (un “tiempo suspendido”) que inevitablemente venía impuesto por la instantaneidad de la toma.

Sobre un supuesto determinismo tecnológico en la fotografía de creación

Algunos enfoques deterministas han formulado sus teorías sobre la especificidad discursiva del medio fotográfico a través



Timothy O'Sullivan, *A harvest of death*, American Civil War, julio de 1863.

de sus particularidades tecnológicas en el ámbito de la comunicación de masas. Teóricos como Harold Innis o Marshall McLuhan (exponentes de la escuela de Toronto), aportaron a la llamada “Medium Theory” su personal visión sobre las influencias potenciales que la tecnología proyectaba sobre la sociedad, asumiendo que los “discursos dominantes” estaban siendo construidos a través de los medios de comunicación.

Según ellos, cada nueva tecnología que aparece genera a su vez una redefinición de las relaciones que la sociedad establece en el uso y la recepción simbólica de ese medio. Por tanto, los desarrollos tecnológicos de los *mass media* no serían solo meras expansiones o extensiones lineales de nuestras capacidades comunicativas. Estas tecnologías también interactúan socialmente, influyen e incluso pueden llegar a reconfigurar el modelo socioeconómico, cultural y comunicativo de cada sociedad. Así, la historia del ser humano sería impensable sin una historia de las tecnologías que lo han acompañado. Según Harold Innis, esas tecnologías consiguen modelar



Andrew Joseph Russell, *Stone Wall, Rear of Fredericksburg*, American Civil War, 3 de mayo de 1863.

y determinar de alguna manera las relaciones comunicativas y sociales de cada época. En suma, los efectos provocados por las tecnologías de la comunicación se reflejarían en la propia forma de percibir y pensar los mensajes emitidos a través de la tecnología misma. Para la sociedad no es tan esencial lo que los medios cuentan sino, sobre todo, cómo lo cuentan. En consecuencia, cada nuevo dispositivo tecnológico sería capaz de modificar sustancialmente nuestra forma de acercarnos al mundo y de conocerlo. Como diría McLuhan, “el medio es el mensaje”. Tendemos a pensar, por ejemplo, que la invención de un instrumento óptico como el telescopio de Galileo, impulsó el giro copernicano en el pensamiento humanista y científico. Atribuimos a la tecnología, más que al espíritu científico, la capacidad para provocar un cambio radical de mentalidad, como el que desencadenó la óptica (telescopio y microscopio) en la sociedad occidental de la época, que pasó de la visión geocéntrica clásica (adoptada por el

pensamiento cristiano medieval) a la heliocéntrica, que daría paso a la Modernidad. La tecnología, por tanto, tendría un poder extraordinario para decidir el curso de la historia y definir la estructura social de cada época, lo que nos avocaría a un “determinismo tecnológico” en toda regla.

Meyrowitz defendería esta teoría argumentando que “esta perspectiva no es más determinista que los análisis ampliamente aceptados sobre cómo los cauces de los ríos y otros accidentes geográficos han configurado tendencias generales de los asentamientos humanos” (1994: 71).

De igual forma, en su ensayo titulado *La era postmedia*, José Luis Brea sostiene lo siguiente:

...vincularé siempre el dispositivo técnico con el de un problema específico de emergencia de lenguajes: no tanto porque considere que la tecnología es destino cuanto porque, más bien, considero que ella, la tecnología, es lenguaje: o más precisamente por cuanto estoy convencido de que una historia de las formas sería inabordable sin la consideración de los dispositivos tecnológicos que articulan la relación de la producción simbólica con el mundo: con lo real. (...) resulta inverosímil pensar que pueda una forma artística nacer si no es irreversiblemente ligada al desarrollo de lo técnico. (2002: 26)

Desde esta explicación determinista, se podría afirmar que es la propia tecnología la que permite evolucionar no solo a los lenguajes vinculados directamente con ella, sino también a los nuevos discursos estéticos y comunicativos que surgen a medida que la tecnología se modifica.

Aún así, merece la pena cuestionarse si no es una falacia argumentativa la máxima que sostiene que “la tecnología tiene un creciente y casi irresistible poder para decidir el curso de los acontecimientos” (Smith y Marx, 1996: 14). Según este enfoque, los acontecimientos que rigen los cambios sociales serían consecuencia o resultado inevitable de la innovación

tecnológica, es decir, que el poder de esa tecnología habría tenido la capacidad de convertirse en el verdadero motor de cambio. Esta explicación otorgaría a los artilugios tecnológicos un “poder causal” irrefrenable para decidir el curso de la historia. Con todo, debemos prestar atención a los matices.

Un “determinismo duro” (James, 1951: 40) conferiría a los artefactos una capacidad casi autónoma para decidir los cambios sociales que supuestamente provocan. Sin embargo, una explicación “blanda” de ese determinismo va a cuestionar esa hipotética capacidad autónoma de la tecnología. A fin de cuentas, ningún artilugio técnico, por poderoso que parezca, ha sido capaz de realizar de forma autónoma ningún tipo de acción que no haya sido previamente programada por el ser humano. Así, los deterministas blandos insertan la esfera tecnológica en un entramado social más amplio y complejo que incluye condicionantes previos o simultáneos a la aparición de cada artefacto tecnológico. Estos condicionantes serían de tipo socioeconómico, cultural, político, ideológico, religioso e, incluso, geográfico y climático.

En definitiva, desde esta perspectiva “blanda”, se otorga a la tecnología el poder para configurar la sociedad y, al mismo tiempo, para ser configurada por ella, en tanto que la tecnología misma puede concebirse también como una construcción social más. Es decir, que si la implementación de una tecnología produce cambios en la estructura social es porque surge casi siempre como expresión de una “necesidad epocal” previa (*Cfr.* Heilbroner, 1967).

En consecuencia, también podemos considerar la tecnología audiovisual actual como un producto inherente al entramado humano, es decir, como una herramienta necesaria para reproducir y reflejar el modelo social y cultural de cada época.

Puestas así las cosas, y revisando las prácticas artísticas de las últimas dos décadas, podríamos llegar a pensar que es la fotografía digital la que ha propiciado un efecto singular

de “cinematización” de la imagen fija. Y que lo ha hecho por pura necesidad expresiva, para trascender y superar el “instante decisivo” bressoniano que le venía impuesto –desde su condición técnica y analógica– a toda instantánea.

Sin embargo, varias décadas antes de la aparición de las aplicaciones digitales, algunos creadores ya habían sentido esa necesidad de refundar la narratividad perdida de la imagen fija, más allá de su mera función documental y testimonial.

A finales de los setenta, pero sobre todo durante los ochenta, se va a producir un cierto agotamiento del “conceptualismo” fotográfico, que había sido llevado al límite por las propuestas formalistas del arte conceptual, el *Minimal*, el *Land art*, la *Performance* o la Nueva Objetividad alemana, encarnada por Bernd y Hilla Becher y la Escuela de Dusseldorf.

A partir de ese momento, surgió toda una generación de



Henri Cartier-Bresson, *Alicante, Spain*, 1932.

autores que se rebelaría contra la estética documental dominante para retomar una vocación narrativa mediante la puesta en escena, (el “método dirigido” –o *directorial mode*–, según A. D. Coleman) que había permanecido enterrada por el menosprecio sistemático al pictorialismo decimonónico. Desde finales de los setenta, autores como Leslie Krims o Duane Michals, con sus fotosecuencias de ficción, o más tarde Cindy Sherman, con sus *Untitled Film Stills* o Jeff Wall, y ya en los noventa, creadores más jóvenes como Gregory Crewdson o Erwin Olaf, retomarán la herencia de la foto construida y escenificada (a modo de *tableau vivant*). Estos autores explotarán al máximo los recursos ficcionales de la técnica fotográfica para hacer ahora su propia lectura narrativa y su interpretación discursiva del relato clásico sobre soporte fotográfico. Precisamente Olaf califica a sus propias obras como “películas de un solo fotograma”.

Aún así, desde una óptica determinista falaz, podríamos llegar a pensar que la herramienta digital ha sido capaz de redefinir por completo el estatuto mismo de la fotografía; un estatuto basado hasta ahora en la lógica impositiva del *index*, de la imagen-huella, que captura un breve lapso de tiempo y lo separa para siempre del *continuum* de la historia. La aparición de la herramienta digital habría venido a liberar en cierto modo a la imagen fotográfica del carácter testimonial que imprime inevitablemente toda instantánea. En su particular manera de construir la imagen, la infografía se basaría ahora en procedimientos más cercanos a los modos y discursos propios de la pintura (para expandir el tiempo del relato) que a los de la propia práctica fotográfica analógica. Así, la fotografía digital fundaría una nueva capacidad para relatar una historia en toda su dimensión narrativa, una capacidad que –supuestamente– le había estado vetada al medio fotográfico. Este “segundo obturador”, como denominaba Jeff Wall al dispositivo digital de retoque y tratamiento de imágenes, habilitaría propuestas discursivas inéditas que,

solo aparentemente, la fotografía analógica precedente no habría alcanzado a explorar.

Sin embargo, hemos visto que el estatuto de la fotografía como medio de expresión ya contenía una vocación narrativa ya implícita desde su origen, solo que ahora habría venido a consumarse plenamente con las posibilidades tecnológicas de la herramienta digital. Por eso, a la hora de materializar un discurso fotográfico, no solo van a ser determinantes las potencialidades técnicas de un medio en particular, sino también, y sobre todo, el modelo de presentación simbólica que la sociedad le demanda.

A pesar de todo, una historiografía de las formas audiovisuales contemporáneas podría reconocer aún que los nuevos medios digitales han logrado superar esa frustrada vocación narrativa de las imágenes fijas. Así, las innovadoras aplicaciones digitales propondrían nuevamente un posicionamiento ideológico inédito y habilitarían a su vez nuevas fórmulas de presentación de los viejos discursos narrativos.

Antiguos y nuevos fotomontajes

Pero, ¿es realmente innovador este posicionamiento que muchos atribuyen a la digitalización de la imagen audiovisual? Sin pretender restar importancia a las capacidades propias de esta tecnología, no podemos olvidar que las intencionalidades discursivas que se atribuyen ahora a los *softwares* de tratamiento de imagen ya habían sido concebidas y promovidas por las viejas tecnologías audiovisuales. Así, creadores rusos de vanguardia como Alexander Rodchenko, Barbara Stepanova o El Lissitzky utilizaron sus fotomontajes como instrumentos privilegiados para inculcar su particular ideal estético y político. A través de este nuevo alfabeto visual, pretendían representar a su vez un nuevo modelo social y cultural. Muchas de estos fotomontajes pueden ser perfec-

tamente equiparados con el ideario estético de los montajes fílmicos experimentados por cineastas como Dziga Vertov, Sergéi Eisenstein o Vsévolod Pudovkin.

Sin embargo, según A. D. Coleman, como reacción a la propuesta “estetizante” del pictorialismo anterior, la corriente mayoritaria de la *Straight Photography* en los Estados Unidos no llegó a contemplar esa voluntad narrativa que seguía germinando y creciendo en otras latitudes, contaminada tanto por la pintura como por el cine: “curiosamente no consideraron que la adaptabilidad casi infinita de la fotografía a cualquier estilo fuera uno de sus rasgos característicos” (Coleman, 2004: 131).

En consecuencia, el enfoque purista de la *Straight Photography* iniciaría una campaña contra los modos narrativos del pictorialismo y del fotomontaje de vanguardia. Esta circunstancia marcaría el discurso dominante (al menos en Estados Unidos) desde los albores del siglo XX hasta bien entrada la década de los cincuenta. Coleman señala que, si la primera gran batalla de la fotografía fue combatir todas las formas decimonónicas del pictorialismo, su segunda cruzada, a partir de los años sesenta, consistiría en arrancar al medio de las manos de los puristas y “liberarse del imperativo del realismo” (2004: 133).

Cabría preguntarse, por tanto, si la reciente revolución digital también ha sido capaz de romper por sí sola con el estatuto clásico del medio fotográfico en la llamada era pos-fotográfica. O si, en cambio, lo que esta tecnología ha conseguido es poner en evidencia las falacias del “realismo fotográfico” sobre las que se había asentado la creencia popular. Uno de esos paradigmas de la fotografía se había enrocado en la aparente “no intervención” del fotógrafo: a la intención última del autor se le sobreponía de forma inexorable y abrumadora la “imagen-huella” en tanto que *index* y reflejo de lo real (como sostenían Philippe Dubois o Roland Barthes).

Sin embargo, no parece legítimo seguir sosteniendo la exis-

tencia de una ruptura ideológica y conceptual entre el discurso fotográfico predigital y el propiamente digital. Lo pertinente, en este caso, consiste más bien en averiguar cómo se ha producido el paulatino descrédito social en el que ha caído la “objetividad” y la “neutralidad” del medio, unas cualidades sobre las que supuestamente había gravitado la práctica fotográfica tradicional. No considero que el posicionamiento ideológico de la tecnología digital sea contrario a la corriente estética anterior. En consecuencia, no tiene por qué suponer una ruptura radical o una revolución sin precedentes respecto del paradigma fotográfico clásico. Más bien al contrario, la tecnología digital ha venido a consumir el ideario estético que ya había sido intuido, experimentado y puesto en circulación (aunque de forma germinal) por la vieja tecnología fotográfica.

Deberíamos comprender los discursos dominantes de la



Henri Cartier-Bresson, *Seville, Spain*, 1932.

herramienta digital dentro de la lógica de una continuidad tecnológica más que desde la visión que plantea una ruptura radical con los medios audiovisuales de producción analógica. La innovación técnica evolucionaría así de forma lógica, ordenada y secuencial y, en consecuencia, casi de un modo predecible. Robert L. Heilbroner asegura que la historia de las invenciones demuestra la ausencia total de saltos tecnológicos en el desarrollo de la civilización humana (1967: 72).

Sin embargo, el poder omnímodo que hemos adjudicado a la tecnología, como agente revolucionario para crear un nuevo orden social, ha ido en detrimento de esta lógica tecnológica continuista. En palabras de George Basalla:

La prevalencia de la continuidad artefactual ha resultado oscurecida por el mito del heroico genio inventor, por el orgullo nacionalista, por el sistema de patentes y por la tendencia a identificar el cambio tecnológico con las revoluciones sociales, científicas y económicas. Sin embargo, tan pronto indagamos activamente en la continuidad, se hace patente que todo artefacto tiene un antecedente. (1991: 252)

Consecuentemente, no considero que la incorporación del medio digital a los viejos *mass media* suponga una verdadera revolución (conceptual y formal) en el orden del sentido de las imágenes. Más bien creo que se trata de una “evolución discursiva” natural que ya había sido iniciada por la vieja tecnología audiovisual, aunque ahora sensiblemente mejorada y aumentada, gracias a estas nuevas herramientas digitales. Así, Manovich sostiene que:

...lo que prácticamente ha alcanzado la infografía no es el realismo, sino solo el fotorrealismo –la habilidad para imitar, no tanto nuestra experiencia perceptiva y corpórea de la realidad, sino solo su imagen fotográfica–. (...) Lo que la tecnología infográfica ha aprendido a simular es únicamente

te la imagen filmada. Y la razón por la que creemos que las imágenes digitales han avanzado en la imitación de la realidad se basa en que, en el curso de los últimos ciento cincuenta años, hemos venido a reconocer la imagen fotográfica y fílmica como si fuera la realidad misma.¹ (1996: 63)

De igual modo, la recuperación del carácter narrativo en las prácticas fotográficas (un carácter neopictórico, e incluso neofílmico, diría yo) que ha proliferado en las últimas décadas sobre formato digital, y que se ha atribuido sin empacho al poder del *software* para manipular imágenes, no estaría directamente relacionada con la tecnología *per se*.

Sin embargo, lo que sí ha conseguido este nuevo “artefacto infográfico” es reactualizar (desde un “hiperrealismo tecnológico” inédito) los viejos relatos expresados por medio de otros lenguajes y en otros soportes visuales que, debido a la revolución tecnológica protagonizada por la fotografía en el siglo XIX, habían dejado de parecer tan “realistas” como antaño.

No cabe duda de que proyectamos en la tecnología nuestras intenciones y anhelos –demasiado humanos–, para seguir construyendo nuevas realidades sociales y culturales. Confiamos ciegamente en las posibilidades que nos ofrecen los artefactos visuales para explicar y representar unas realidades que hemos acordado socialmente. Como conjeturó en su día la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, toda tecnología presupone una forma de ideología en los modos de operar que genera (*Cfr.* Horkheimer y Adorno, 1944).

Herbert Marcuse afirmaba que el concepto de “razón técnica” ya es en sí mismo una forma de ideología y de dominio social; y que, de algún modo, esta ideología ya se encuentra implícita en la construcción del propio artefacto:

(...)no es que determinados fines e intereses de dominio se ad-

1 La traducción es mía.



Henri Cartier-Bresson, Place de l'Europe. Gare Saint-Lazare, Paris, 1932.

vengan a la técnica *a posteriori* y desde fuera, sino que entran ya en la construcción del mismo aparato técnico. La técnica es en cada caso un proyecto histórico-social; en él se proyecta lo que una sociedad y los intereses en ella dominantes tienen el propósito de hacer con los hombres y con las cosas. (1965)

Quizás sea en las aplicaciones digitales de la imagen audiovisual donde se hagan más visibles las contaminaciones ideológicas –constantes y mutuas–, entre tecnología y discurso. Pero, ¿deberíamos seguir hablando aún de un determinismo tecnológico “duro” en lo tocante al diseño del *software* por parte del programador del mismo? Admitirlo implicaría asumir que el programador proyecta inevitablemente su propio posicionamiento ideológico en las aplicaciones tecnológicas que diseña y que, en cierto modo, esta circunstancia sesga o condiciona los resultados creativos de quien las utiliza.

En épocas como la actual, en la que las “hibridaciones” de la fotografía digital generan contaminaciones mutuas entre las tecnologías y los discursos dominantes que han sido producidos con ellas, es pertinente replantearse también esta cuestión. ¿Es posible que la tecnología digital aplicada a la fotografía como una nueva herramienta híbrida haya modificado para siempre –y sin apenas darnos cuenta– no solo el estatuto normativo de la fotografía (cimentado bajo la lógica del *índex*), sino que también, y en una doble vuelta de tuerca, haya vuelto a redefinir el propio estatuto del arte?

Si la vieja tecnología audiovisual (foto y cine) y sus tradicionales canales de distribución consiguieron marcar a fuego el discurso estético y el modo de producción y distribución del arte durante el siglo XX, probablemente ahora la digitalización esté produciendo un nuevo cambio de paradigma. Lo más probable es que esta nueva disciplina híbrida (la infográfica) esté tomando el relevo de la tecnología precedente para redefinir el espacio discursivo y el ámbito de producción y distribución del medio fotográfico para las

generaciones futuras.

Los actuales *softwares* de tratamiento y retoque de imagen, como *Photoshop*, han posibilitado recursos y acabados técnicos que bien podríamos calificar de “hiperrealistas”. Producen así efectos de realidad cada vez más quirúrgicos, asépticos (sin ruidos mecánicos), aumentando exponencialmente su nivel de resolución y nitidez. Sin embargo, no han conseguido sacudirse la ancestral vocación narrativa de la fotografía analógica. Al contrario, más bien parece que con la tecnología digital esta estrategia discursiva haya aumentado exponencialmente. Sin embargo, a pesar de que se asuman las mismas “lógicas de sentido” que el pictorialismo o que el fotomontaje de vanguardia, a los “montajes digitales” se les ha aplicado una suerte de *lifting* electrónico –como afirma el artista Tomás Zarza–, que borra las costuras que delatan su carácter de *collage* (Brea, 1996: 33-34).

La obsesión casi enfermiza de creadores y programadores por el “mapeado” hiperrealista o por la manipulación extrema de la piel humana responde perfectamente a esa cirugía digital creciente que ejercen unas aplicaciones tecnológicas (cada vez más sofisticadas) sobre ciertos discursos contemporáneos. Los acabados y retoques digitales (recursos que casi siempre se pretenden ocultar intencionadamente) plantean hallazgos formales tan espectaculares y fascinan a los creadores que los utilizan, que fácilmente son confundidos con formas de “discurso” o de lenguaje. El “barniz tecnológico” que hemos aplicado invariablemente a nuestras imágenes hace que la responsabilidad sobre lo que queremos expresar recaiga más veces de lo que sería deseable en la adecuada elección de la herramienta utilizada (o en su manejo virtuoso) más que en el concepto que subyace tras ella y en nuestra capacidad lingüística para materializarlo.

Sin embargo, y una vez superado ese primer período de experimentación, marcado por la fascinación tecnológica, los nuevos creadores digitales están aprendiendo a diferen-



Oscar G. Reijlander, *The Two Ways of Life*, 1857.

ciar rápidamente entre medios lingüísticos propiamente dichos y meros “efectos” o acabados formales que solo deben ser entendidos como recursos expresivos pero nunca como fines en sí mismos.

En suma, más que la historia de una revolución, la experiencia digital ha puesto en evidencia el discurso continuista que la infografía mantiene con respecto a la tecnología fotográfica anterior. Su aportación más importante hasta el momento quizás haya sido la de “desenmascarar” al estatuto preeminente de la fotografía tradicional. En contra del ideario fotográfico mayoritariamente asumido (como “testigo fiel de la realidad”), hemos descubierto que la fotografía siempre tuvo una vocación de desplazamiento de lo real en favor de una “representación” ampliamente distanciada de la realidad misma. La construcción de estas ficciones visuales ha puesto en evidencia que la voluntad del medio fotográfico siempre fue más allá del carácter documental que siempre se le había atribuido por defecto. A pesar de sus limitaciones lingüísticas,

la fotografía no ha cesado en su empeño, no ya por reflejar la realidad, sino por construir realidades nuevas que satisfagan su temprana vocación narrativa, aunque para ello haya tenido que traicionar su propia especificidad tecnológica y lingüística. “La fotografía marcaría una nueva corriente aglutinadora de diferentes campos de creación artística, en la que se tiende a abolir su especificidad como medio” (Bravo, 2006).

Deberíamos entender pues la historia de la fotografía como una historia de las acciones y de los anhelos que los hombres han depositado a lo largo del tiempo en sus herramientas mecánicas, ya fuesen analógicas o digitales. Así, la tecnología no es la única que impregna ideológicamente los discursos artísticos y comunicativos contemporáneos, sino que también, y en justa reciprocidad, es el ser humano quien incorpora a la tecnología, no solo la capacidad discursiva de su lenguaje visual, sino también su posicionamiento ideológico a la hora de vislumbrar los usos potenciales que puede hacer de ella. Y quizás sea en las aplicaciones digitales de la imagen audiovisual donde se hagan más visibles las contaminaciones ideológicas –constantes y mutuas–, entre tecnología y discurso.

Bibliografía

- Barthes, Roland. [1980] 1992. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Basalla, George [1988] 1991. *La evolución de la tecnología*. Barcelona, Crítica.
- Berger, John y Mohr, Jean. 1997. *Otra manera de contar*. Murcia, Mestizo.
- Bravo, Laura. 2006. *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*. Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno.
- Benjamin, Walter. [1931] 1973a. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, pp. 61-83.
- . [1936] 1973b. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, pp.

- 15-57.
- Brea, José Luis. 1996. Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura. Murcia, Mestizo.
- . 2002. *La era postmedia*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.
- Cartier-Bresson, Henri. [1952] 2003. “El instante decisivo”, en *Estética fotografía*. Fontcuberta, J. (ed.). Barcelona, Gustavo Gili, pp. 221-236.
- Coleman, A. D. [1976] 2004. “El método dirigido. Notas para una definición”, en Ribalta, Jorge (ed.). *Efecto Real. Debates postmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 129-144. Título original: “The Directorial Mode: Notes Towards a Definition”, en *Artforum*, 15: 1, september, pp. 55-61.
- Heilbroner, Robert. 1967. “Do machines Make History?”, *Technology and Culture*, 8 julio, pp. 335-345.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. [1944] 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- Innis, Harold. [1951] 1999. *The bias of communication*. Toronto, University of Toronto Press.
- James, William. 1951. “The Dilemma of Determinism”, en *Essays in Pragmatism*. Nueva York, Hafner.
- Lessing, Gotthold Ephraim. [1766] 1990. *Laocoonte*. Madrid, Tecnos.
- Lister, Martin (comp.). 1997. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Manovich, Lev. 1996. “The Paradoxes of Digital Photography”, en *Photography after photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdam/Munich, G+B Arts.
- . [2001] 2005. *El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós.
- Marcuse, Herbert. 1965. “Industrialisierung und Kapitalismus im Werk Max Weber”, en *Kultur und Gesellschaft*, II, -Frankfurt a. M.
- McLuhan, Marshall. [1964] 1996. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós.
- Meyrowitz, Joshua. 1994. “Medium Theory”, en Crowley, D. y Mitchell, D. (eds.). *Communication theory today*. Oxford, Polity Press, pp. 50-77.
- Smith, Merritt Roe y Marx, Leo (eds.). [1994] 1996. *Historia y determinismo tecnológico*. Madrid, Alianza.

En torno a los puentes *cantilever*. El caso del puente de Queensboro en *Manhattan*¹

Pedro Plasencia Lozano

Introducción

La mirada del cine a los puentes, desde *El puente de Leeds* (Louis Le Prince, 1888) ha sido una constante a lo largo de la historia filmica.² Nosotros, al estudiar la relación cine-puentes en el movimiento del *New Hollywood* (Plasencia Lozano, en prensa), concluíamos que durante esa época –especialmente prolija en cuanto al rodaje en exteriores reales– dos de cada tres títulos presentaban algún tipo de puente en sus escenas; además comprobamos cómo Woody Allen tenía una especial predilección por estas estructuras, pues encontramos al menos una en nueve de cada diez de sus cintas. No en vano, el fotograma más icónico de su filmografía es el que nos muestra el puente de Queensboro junto a los protagonistas de

-
- 1 El presente texto sigue las trazas de un texto publicado previamente en España: Pedro Plasencia Lozano: “El puente de Queensboro, más allá de la *Manhattan* de Woody Allen. Miradas y reflexiones filmicas en torno a una estructura ingenieril”, en *Mirando a Clío. El arte español, espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012.
 - 2 Podemos citar trabajos previos en este sentido: Chale Nafus (2003) y Pedro Plasencia Lozano (2010).

Manhattan (Woody Allen, 1979). Durante esa escena, consistente en un plano estático, Ike Davis (Woody Allen) y Mary Wilke (Diane Keaton) contemplan el amanecer sentados en un banco desde el que divisan la estructura de Queensboro entre la bruma del río y declaran su amor hacia la ciudad. Se trata además de una de los momentos más célebres de la historia del cine, y quizá la más sentida representación de Nueva York jamás rodada.

El puente de Queensboro

El puente de Queensboro se dispone sobre el East River en Nueva York, uniendo la isla de Manhattan con el barrio de Queens. Se trata de un puente de tipología *cantilever*, construido entre 1903 y 1909 a partir de un proyecto del ingeniero Gustav Lindenthal³ con apoyo de Richard S. Buck y Othniel Foster Nichols. Además, Lindenthal solicitó al arquitecto Henry Hornbostel que añadiera detalles artísticos a la construcción, como el diseño de las torres. Completa la obra unas bóvedas tabicadas del arquitecto español Rafael Guastavino⁴ en el lado Manhattan, bajo el viaducto de aproximación. El tablero sobre el río mide 1.135 m repartidos en cinco vanos, y en sus dos niveles alberga en la actualidad nueve líneas de tráfico y un corredor para peatones y ciclistas, pese a que a lo largo de su historia la configuración de tráfico ha sido variable. Fue designado *National Historic Civil Engineering Landmark* por la ASCE en 2009, año de su centenario.

Lo más representativo de la estructura es su complejo, monumental y abigarrado sistema de vigas metálicas. Frente a los brillantes puentes colgantes que jalonan Nueva York

3 Disponible en web: <http://www.ascemetsection.org/content/view/433/1017/> [consulta: 15-09-2010]

4 Más información sobre Guastavino en Antonio De las Casas Gómez (2002: 51-60).



El puente de Queensboro en 1908.

(Brooklyn, Manhattan, Verrazano, George Washington, Three Neck, etc.), la de Queensboro es una estructura recargada, representante de una tipología estructural ya en desuso para grandes luces (al menos en puentes de celosía metálica),⁵ y que nos relaciona con la época en que el hierro como argumento estructural se encuentra en franco retroceso debido a la irrupción del hormigón pretensado y postesado.

Queensboro en la escena de *Manhattan*

La idea original de hacer una película sobre Nueva York en blanco y negro, con música de Gershwin, surgió tras unas conversaciones entre el director de fotografía Gordon Willis y Woody Allen. Pretendían que la ciudad dejara de ser un tapiz o una postal para convertirse en “uno de los personajes de la película” (Björkman, 1995: 91). El montaje de la misma, igualmente novedoso, fue bautizado por Sam

5 La razón de que este puente no sea colgante y sí *cantilever* es probablemente su longitud. El puente de Williamsburg fue récord de los colgantes entre 1903 y 1924, con una longitud de vano de 488 m.

Girgus como “formato D” (descentra, desplaza, disloca y distorsiona) (2005: 73), y en la escena que analizamos llega a su máxima expresión. En la misma los personajes aparecen empequeñecidos y opacos ante la magnificencia del puente, que se pierde entre las luces del alba. El diálogo entre los personajes elogia la ciudad (*Qué maravilla, esta es una gran ciudad. No me importa lo que opinen los demás. ¡Es tan extraordinaria!*), como si la vista del puente, junto con los elementos del primer plano (el banco, la farola o el bordillo) sintetizara todo la hermosura que pudiera tener un paisaje urbano, y la canción *Someone to watch over me*⁶ ayudaba a hacer la escena irresistible y romántica al tiempo, según escribe el crítico Julian Fox (1996: 113). La secuencia fue rodada en Sutton Square entre las 3.45 y las 4.30 AM, haciendo un total de seis tomas de unos 20 minutos cada una con las luces del puente encendidas para aumentar la luz natural (Fox, 1996: 113). Añadimos que el banco era un elemento de *atrezzo*, que sin embargo ahora sí existe habida cuenta del turismo que atrae dicho lugar. En relación con el puente, David Desser opina que Allen lo utiliza como lugar de “romance y redención” (Pomerance, 2007: 123), y Girgus afirma que ocupa el centro del cuadro dando equilibrio y geometría (Girgus, 2005: 73), mientras que la pareja aparece comprimida. Es llamativo cómo esta disposición es modificada en algunas publicaciones para situar a la pareja en el centro y no en la esquina inferior derecha,⁷ cuando la idea de Allen no es esa, sino la de mostrar la pequeñez de los personajes en un escenario grandioso.

Antecedentes

6 La letra relata que dos personas que no se llevaban bien de repente se enamoran, como sucede en la película.

7 Así ocurre en las portadas de *Un amor de cine* y en el monográfico de Manhattan escrito por Santos (2009) y Santos (2003).

El encuadre que emplea Allen en la escena nos remite al cuadro que Edward Hopper pintó en 1913 titulado *Puente de la calle 59*. En el mismo, el puente aparece en tonos un tanto apagados sobre la silueta de la ciudad, con un escorzo similar al de la película, perdiéndose asimismo en la bruma. Allen reconoce en el libro de entrevistas de Stig Bjorkman que le encanta Hopper porque “tiene una cierta melancolía que me gusta” (1995: 77), y en el documental *Meeting Woody Allen* (Jean-Luc Godard, 1986) aparecen referencias al pintor. Si bien podemos ver el puente como deudor de la pintura de Hopper, Allen estiliza y reenfoca el puente, al que añade los personajes y la silueta en primer plano de algunos elementos de mobiliario urbano. Además, el tono romántico de la escena no se percibe en la pintura, que transmite una cierta desolación y abandono. Tan importante como el puente en el cuadro es una casa, que aparece aislada en medio del río avasallada por la modernidad de la estructura de Queensboro, un elemento que refuerza la idea de soledad que refleja el cuadro, y que está alejada de lo que nos pretende trasladar la película.⁸

Encontramos también otro antecedente de la escena analizada en la película *Calle sin salida* (*Dead End*, William Wyler, 1937), cuyo argumento se centra en la relación existente entre los adinerados vecinos de un bloque de apartamentos de nueva construcción y su vecindario, conformado por personas y viviendas ciertamente humildes, y entre los que hay tiranteces e incluso *gángsters* de por medio. Seguramente influido también por Hopper, el puente aparece

8 El puente fue asimismo retratado por Ernest Lawson (*El puente de Queensborough*, 1909), Julian Alden Weir (*Nocturna*, también conocido como *El Puente de Queensboro*, 1910) o Elsie Driggs (*El puente de Queensborough*, 1927) entre otros, pero estas obras no presentan similitud alguna con el encuadre de la película de Allen.

en diferentes momentos de la cinta;⁹ sin embargo, la visión del puente en los encuadres de Wyler presenta una estética poco cuidada (salvo en uno al inicio en el que aparece un agente de la autoridad) y de ágil montaje frente al estatismo de la secuencia de *Manhattan*; además, la fotografía no es excesivamente buena, y Queensboro aparece como un objeto sin profundidad, siendo incluso recortado en algunos fotogramas. La voluntad del director, por último, no es reforzar un sentimiento amoroso con el puente, dado que incluso la separación entre ambos protagonistas (Joel McCrea y Sylvia Sidney) se produce frente al mismo: la estructura, aquí, es sencillamente un ícono de la ciudad y un lugar de conflicto entre clases sociales.

El puente en otras películas

Si acudimos a la filmografía del propio Allen, vemos cómo el autor ha *citado* al puente en cuatro películas más: *Recuerdos, Delitos y faltas, Celebrity* y *Todo lo demás*. Esta revisitación ofrece sin embargo significados distintos al de lugar de encuentro amoroso. Así, en la primera el puente se atisba desde el piso del protagonista, Sandy Bates, sin una especial trascendencia; en la segunda aparece justo antes de un asesinato, en una secuencia de un enorme dramatismo; en la tercera lo hallamos escondido tras una estructura acristalada durante un pase de modelos frívolo; en la cuarta acompaña la conversación entre dos amigos, David Dovel y su pupilo Jerry Falk.

Otro director que ha rodado escenas en las inmediaciones del puente de Queensboro es Brian De Palma, perteneciente también a la generación del *New Hollywood* y caracterizado

9 Muchas películas de la Fox de los años cuarenta y cincuenta abren con una toma del puente de Queensboro en los créditos para situar la acción en Nueva York, acompañada por la BSO (Banda Original de Sonido) de Alfred Newman para *Calle sin salida*.

por un lenguaje visual poderoso y brillante (Plasencia Lozano, 2010). Encontramos la estructura en las cintas *La hoguera de las vanidades*, *El precio del poder* y *Atrapado por su pasado*; en la primera de las mismas el puente está junto al apartamento en que se encuentran dos amantes furtivos, y podemos asociarlo con el engaño y el periodismo amarillo más que con el amor. En las otras dos observamos cómo es punto de unión de dos personajes mafiosos encarnados, casualmente o no, por el mismo actor, Al Pacino. Al Pacino y Queensboro, a su vez, nos remiten a una de las escenas más relevantes de *El Padrino*. Sobre el puente, el coche en el que viajan Michael Corleone, Sollozo y McCluskey da un giro de 180° similar al que dará la vida del propio Michael, que instantes después asesina a sus dos acompañantes.

También podemos ver secuencias de coches que efectúan maniobras de riesgo en *thrillers* como *Conspiración*, *Los Inmortales* o *Rescate en Nueva York*. Igualmente, *Spider-Man* o *Turk 182* aprovechan la celosía del puente para realzar la acción de sus películas, pues nada mejor que los complejos entramados de vigas para apoyar las telas de araña del superhéroe o los rótulos de neón reaccionarios del rebelde Jimmy Lynch. Añadimos que la trepidante *New Jack City* comienza con un episodio violento en la zona de peatones, pues desde ella un hombre es arrojado al río por unos mafiosos.

El puente, por otra parte, es la entrada natural a Nueva York desde el aeropuerto de La Guardia, y así comprobamos cómo en distintas películas aparece la estructura en tanto que símbolo de llegada a la ciudad. Así sucede en *La intérprete*, *The International*, *Cruelles Intenciones* o en la infantil *Solo en Casa 2*. Por último, los helipuertos cercanos al East River dan pie a que el puente aparezca, en ocasiones de soslayo, en maniobras de aproximación de los helicópteros a la ciudad, como en *El caso de la viuda negra*.

Si nos fijamos en estas películas, la estructura ha sido profusamente utilizada en escenas de marcado carácter de

acción, de mafia, de intriga o como puerta de entrada en la ciudad; además, en aquellas películas de corte cómico o romántico su imagen no se emplea en momentos amorosos, como en *Enamorarse* o en *La historia de Eddy Duchin*. En ambas observamos cómo la cercana existencia de varios hospitales en la orilla del East River en Manhattan es empleada para incluir un punto negativo en la trama argumental, al asociar el puente con enfermedades incurables. Si bien reconocemos que en esta última existe un momento de corte amoroso, los detalles que rodean la escena se presentan *opuestos* al momento romántico.

Miradas negativas, ¿tipología equivocada?

Esta sucesión de miradas escasamente románticas, y por tanto alejadas del significado otorgado por Allen a la estructura, puede deberse, a nuestro parecer, a que el puente haya sido históricamente visto como una construcción fea, frente al resto de puentes neoyorquinos. Así, el relevante ingeniero David B. Steinman opina en su descripción del puente que “la omisión del vano biapoyado es una característica peculiar del puente de Queensboro, influenciada por la idea de imitar la silueta de los gráciles puentes sobre el East River, pero como habitualmente sucede, la imitación inapropiada de una forma produce resultados desafortunados. (...) El puente tiene una fea y pesada apariencia y sus gratuitos motivos decorativos no están logrados. Se cuenta que cuando el arquitecto consultor, Henry F. Hornbostel vio por primera vez el puente terminado, exclamó *¡Dios mío, esto es como una herrería!*” (Steinman y Watson, 1979: 314-315). Del mismo modo, el historiador de la ciudad neoyorkina Jeffrey A. Kroessler califica el puente como el “patito feo” de la ciudad (Barron, 2009: A22), y el historiador especialista en arquitectura Barry Lewis piensa que “no es un puente para escribir poesía,

debido a su pesada estética industrial” (Barron, 2009: A22). Entre tantas opiniones negativas, empero, encontramos la del periodista Erik Baard, que dice que Queensboro es “un juego de hilos de acero entremezclado, dándonos una sorprendente mezcla de peso y ligereza” (Baard y Jackson, 205: 49).

Quizá la causa de tanta opinión negativa no sea solo la disposición, atinada o no, de vigas metálicas, o las proporciones del puente, sin la propia tipología constructiva. Miguel Aguiló afirma que los puentes de tipología *cantilever* han sido tradicionalmente denostados por la ciudadanía, pues parecen “excesivamente tecnológicos” y “solo quienes tenían cierta formación técnica supieron apreciar sus ventajas y su potencialidad, mientras que el público en general prefirió claramente la tradicional apariencia de los arcos o los puentes colgantes” (Aguiló, 2010: 157), concretando también que las estructuras trianguladas son “la antítesis de lo vistoso, mostrándose poco adecuadas para ejercicios de lucimiento por su simple y directa funcionalidad” (Aguiló, 2009: 93). Eduardo Torroja pensaba en 1960, que “es posible que el puente de ménsulas no haya encontrado todavía la perfección estética de sus formas como ha podido encontrarla el arco” (Torroja, 1960: 321-322). Del mismo modo, el ingeniero español piensa que “a la viga triangulada y, en general, a cualquier otro elemento triangulado no ha sabido dársele, hasta ahora, la expresión y el valor estético que a otros elementos. Siempre aparece como algo esquelético y tendinoso, en lo que la razón resistente se muestra con excesiva crudeza y primordialidad exclusivista”, pese a que “la viril apariencia de algunas grandes vigas de puentes” no es “nada despreciable” (Torroja, 1960: 177). Desde luego, *viril* es un adjetivo más que adecuado para calificar a *El Padrino*, *El precio del poder* o *Halcones de la noche*.¹⁰

10 No pretendemos hacer una historiografía de la opinión sobre los puentes *cantilever*, pues la hay para todos los gustos; traemos aquí las de ingenieros relevantes en cuanto a sus opiniones estéticas.



El puente durante su construcción.

Algunas referencias literarias

También podemos acercarnos a la literatura para rastrear qué tipo de imagen transmiten determinados escritores sobre el puente. Francis S. Fitzgerald se refiere al puente en *El Gran Gatsby* con estas palabras: “La ciudad vista desde el puente de Queens(boro) es siempre una ciudad vista por primera vez, que promete un primer atisbo salvaje a todo el misterio y la belleza del mundo” (Fitzgerald, Libros en red: 56). Se trata de una declaración de amor hacia la ciudad vista desde Queensboro directamente relacionada con la escena que analizamos. No en vano, Girgus afirma que Ike Davis (el protagonista de *Manhattan*) es una versión judía de *El gran Gatsby* (Girgus, 2005: 77), y encontramos una opinión similar en el libro escrito por Elena Santos sobre la película (2009: 76).

García Lorca, por su parte, citó al puente en su *Oda a Walt Whitman* en estos términos: “Por el East River y el Queensborough / los muchachos luchaban con la industria, / y los judíos vendían al fauno del río / la rosa de la circuncisión / y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados / manadas de bisontes empujadas por el viento” (1940), haciendo hincapié en que el puente remite a la industria y la degradación existente en toda la ciudad. También Dos Passos escribió en su *U.S.A. (Trilogía)*: “Cruzar el puente de Queensboro con el viento frío de la espalda era como volar por encima de las luces y los bloques de casas y la mayor parte púrpura de Blackwell’s Island, y la máquina de vapor de los barcos y de las altas chimeneas” (1937: 359), remarcando que la construcción se hallaba rodeada de fábricas, si bien no advertimos en sus palabras componente negativo alguno.

Dentro de la cultura más popular podemos recordar también la cita que se hace a la estructura en la difundida canción *The 59th Street Bridge Song (Feelin’ Groovy)*, de Simon & Garfunkel. En ella, el puente es saludado con un “hola farola”, en una canción de tono alegre, burlón y desenfadado.

Por tanto, vemos cómo el puente se toma como lugar definitorio de la ciudad; una urbe vibrante, activa, industrial, apetecible bajo unos prismas, deleznable bajo otros; en ningún caso aparece sin embargo como un lugar propicio para desarrollar historias amorosas.

Queensboro en las series de animación

Las series de animación americanas para adultos de los últimos años han explotado la veta del cine de Hollywood parodiando escenas célebres e incluso películas enteras. Su particular humor ácido y subversivo, junto con la facilidad que da el dibujo animado para reproducir elementos fílmicos (personajes y escenarios de rodaje), permiten reescribir

momentos presentes en el imaginario colectivo, haciendo guiños que van desde la obviedad de reproducir todos los elementos de la película hasta reseñar referencias reservadas solo al alcance de unos pocos. Así, la visualización de algunos episodios se convierte en un festín cinematográfico de diferentes lecturas de lo que está ocurriendo, quizá inspirado por el mismo ánimo de ofrecer múltiples niveles de comprensión, lo que motivara a Borges varios de sus cuentos. Por ello, sin rubor, acudimos a estas series para tomar el pulso tanto a la escena de Allen como al propio puente. *Padre de familia* (*Family Dad*, Seth MacFarlane, 1999-) es quizá la que con más acidez reproduce determinadas escenas, y bajo nuestro punto de vista la que con más acierto lo hace. El episodio *Cáncer de tías* (*Chick cancer*) nos remite a Manhattan y a la escena que analizamos. La parodia es completa: hay dos amantes, hay un puente, e incluso la canción *Someone to watch over me* y el ambiente bucólico está representado por las luces nocturnas y la inclusión de una estrella fugaz. Los elementos farola-banco-árbol aparecen igualmente, y destacamos que el puente que vemos es colgante y no *cantilever*, pues colgante es la tipología que un espectador espera de todo puente neoyorquino que aparezca en una escena romántica. Una lucha ulterior entre un león y un robot añade el punto humorístico.

En *Los Simpsons* (Matt Groening, 1989-) también se homenajea a *Manhattan*: en el capítulo *Rofeo y Jumenta*, de evidente resonancia shakesperiana, dos enamorados extravagantes contemplan el cartel de la película en un homenaje más inocente que el anterior, pero que igualmente ridiculiza la escena. El puente ha aparecido en otro capítulo de la serie plagado de referencias a las películas de James Bond, *Solo se muda dos veces*; en él el puente es destruido por el malvado Hank Scorpio, que pretende chantajear así a la ONU. Sin embargo, al ver caer la estructura, los dirigentes políticos dudan de que el puente haya colapsado por efecto

de un explosivo, preguntándose si se ha caído por sí mismo. Añadamos a esto que en un capítulo que transcurre en Nueva York, *La ciudad de Nueva York contra Homer*, el puente que aparece como símbolo de la ciudad es uno colgante (no identificable), quizá, pensamos nosotros, porque pese a que es el de Queensboro el tradicionalmente utilizado por el cine para entrar y salir de la ciudad, ha sido destruido por Scorpio en la temporada anterior.¹¹

Recordamos otra serie de humor cáustico: *El crítico* (*The Critic*, Al Jean y Mike Reiss, 1994-1995), cuyo protagonista es crítico de cine; en la secuencia que prologa a todos los capítulos, el crítico está mirando el puente desde un banco y... se cae.

Por tanto, vemos cómo en las distintas series de animación el puente se trata con profundo desdén, haciendo parodia de que puede colapsar en cualquier momento y, lo que es peor: eliminándolo y sustituyéndolo por otro colgante. Este hecho confirma que, como hemos visto, la tipología colgante es la preferida por la ciudadanía, que ni siquiera se da cuenta del cambio de puente.

Conclusiones

La escena de *Manhattan* es singular, más allá de sus innegables valores visuales, por dignificar y enaltecer el puente de Queensboro, tradicionalmente vilipendiado, atribuyéndole unas cualidades paisajísticas que habían pasado inadvertidas

11 Otras series célebres ignoran Queensboro, pero no el puente de Brooklyn, como *Padre made in USA* (*American Dad*, Seth MacFarlane, 2005-), octavo episodio de segunda temporada; en *Futurama* (Matt Groening, 1999-) solo sobrevive un puente a una supuesta invasión alienígena: el puente de Brooklyn de nuevo, y en la propia serie, cuando aparecen imágenes de la antigua Nueva York, solo vemos puentes colgantes (en los episodios *A big piece of garbage* o *The luck of the Fryrish*). Tampoco hay puentes en el episodio dedicado a George Gershwin en la película *Fantasia 2000*, que se inspira en *Manhattan* sin mostrar un solo puente.

a pintores, escritores y cineastas. Por extensión, Allen descubre nuevas virtudes estéticas en los puentes *cantilever* realizados con celosía de acero.

La visión actual de Queensboro mostrada por las series de animación contemporáneas es la de un puente que puede arruinarse en cualquier momento, e incluso refleja –tal es el caso de *Padre de familia*– un error común a muchos aficionados al cine: el de pensar que la escena del puente de Queensboro fue rodada en el entorno del puente de Brooklyn (el puente colgante icónico de Nueva York, que sí está recogido en una escena de corte romántico de la filmografía de Allen, *Annie Hall*).

En *Manhattan*, Allen logró *crear* un hito urbano gracias a unos pocos cientos de fotogramas.

Bibliografía

- Aguiló, Miguel. 2010. *Forma y tipo en el arte de construir puentes*. Madrid, Abada.
- Baard, Eric y Jackson, Thomas. 2005. *The East River*. Nueva York, Greater Astoria Historical Society.
- Barron, James. 2009. “To Fans, Queensboro Bridge Is a Steel Swan, Not an ‘Ugly Duckling’”. Nueva York, *New York Times*, 29 de marzo.
- Björkman, Stig. 1995. *Woody por Allen*. Madrid, Plot.
- De las Casas Gómez, Antonio. 2002. “Las bóvedas de los Guastavino”, *Revista de Obras Públicas*, 149 (3422), Madrid.
- Dos Passos, John. 1937. *USA Trilogy*. Nueva York, The Modern Library.
- Fitzgerald, Francis Scott. *El gran Gatsby*, Libros en red (edición disponible en internet).
- Fox, Julian. 1996. *Woody. Movies from Manhattan*. Nueva York, Overlook Press.
- García Lorca, Federico. 1940. *Poeta en Nueva York*. México, Séneca.
- Girgus, Sam B. 2005. *El cine de Woody Allen*. Madrid, Akal.
- Nafus, Chale. 2003. *Celluloid Connections: The Bridge in Cinema*. Austin, Historic Bridge Foundation.

- Plasencia Lozano, Pedro. 2010. “Los puentes como argumento estético en la trilogía del hampa de Brian de Palma”, *Norba-Arte*, 30. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- . “El paisaje de los puentes urbanos. La mirada del cine. El New Hollywood y Woody Allen”. Tesis Doctoral, disponible en la Universidad de Extremadura. Cáceres, 2012 (en prensa).
- Pomerance, Murray. 2007. *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Santos, Elena. 2003. *Woody Allen, Manhattan*. Barcelona, Paidós.
- . 2009. Un amor de cine. Barcelona, Mondadori.
- Steinman, David B. y Watson, Sarah R. 1979. *Puentes y sus constructores*. Madrid, Turner.
- Torroja, Eduardo. 1960. *Razón y ser de los tipos estructurales*. Madrid, Instituto técnico de la construcción y el cemento.
- VV.AA. 2009. *Un amor de cine*. Barcelona, Mondadori.

Filmografía comentada

- Allen, Woody. *Annie Hall*, 1977.
- . *Manhattan*, 1979.
- . *Stardust memories (Recuerdos)*, 1980.
- . *Crimes and misdemeanors (Delitos y faltas)*, 1989.
- . *Celebrity*, 1998.
- . *Anything else (Todo lo demás)*, 2003.
- Carpenter, John. *Escape from New York (Rescate en Nueva York)*, 1987.
- Clark, Bob. *Turk 182*, 1985.
- Columbus, Chris. *Home alone 2: lost in New York (Solo en casa 2: perdido en Nueva York)*, 1992.
- De Palma, Brian. *Scarface (El precio del poder)*, 1983.
- . *The bonfire of the vanities (La hoguera de las vanidades)*, 1990.
- . *Carlito's way (Atrapado por su pasado)*, 1993.
- Coppola, Francis Ford. *The Godfather (El Padrino)*, 1971.
- Donner, Richard. *Conspiracy Theory (Conspiración)*, 1997.
- Godard, Jean-Luc. *Meeting Woody Allen*, 1986.
- Grosbard, Ulu. *Falling in love (Enamorarse)*, 1984.
- Kumble, Roger. *Cruel intentions (Cruelas intenciones)*, 1999.
- Le Prince, Louis. *Traffic crossing Leeds Bridge (El puente de Leeds)*, 1888.
- Pollack, Sydney. *(La intérprete)*, 2005.

Rafelson, Bob. *Black widow (El caso de la viuda negra)*, 1987.
Raimi, Sam. *Spider-Man*, 2002.
Sidney, George. *The Eddy Duchin story (La historia de Eddy Duchin)*, 1956.
Tykwer, Tom. *The International*, 2009.
Van Peebles, Mario. *New Jack City*, 1997.
Wyler, William. *Dead End (Calle sin salida)*, 1937.

Utopías y maneras de ver en Tlatelolco: *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, México, 2004)¹

David M. J. Wood

I.

La primera vez que vemos los patos, apenas nos damos cuenta de ellos. El filme está arrancando; vemos de espaldas a Flama y a Moko, estrechos amigos adolescentes, sentados en el salón de aquel, con el departamento para sí solos por todo un domingo. El centro de atención es el televisor, conectado al X-Box que acaban de prender: los amigos discuten sobre quién adoptará el papel privilegiado de Bin Laden en el videojuego *Halo*. Sabemos que hay otras cosas alrededor que podrían estorbar nuestro enfoque, pero el dinamismo del juego nos distrae fácilmente.

Quizá no nos percatemos de que arriba del cuadro del televisor hay otro cuadro, más grande pero de momento menos atractivo: la pintura algo cursi de un pato emprendiendo el vuelo sobre una escena de pantano, sobre un trasfondo de nubes y colinas. Si ponemos el DVD en *pause* —como lo harán los amigos con su juego unos momentos

1 Este ensayo se publicó originalmente en Curiel de Icaza, Claudia y Hénonin, Abel Muñoz (coords.). 2012. *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Ficción*. México, Cineteca Nacional.



más tarde cuando oigan el timbre del departamento— veremos que la pared está repleta de ornamentos: por los dos lados del encuadre contamos seis cuadros más pequeños (más reproducciones de pinturas), y sobre la tele hay dos fotografías familiares en sendos marcos. La propia pantalla del X-Box está dividida entre los cuatro marcos de la pantalla de navegación del juego y la pantalla del trasfondo. Si agregamos la pequeña pantalla apagada del equipo de sonido digital en el extremo derecho del encuadre, la “pantalla” de la lámpara detrás de la cabeza de Moko, y el borde superior del sofá donde Flama y Moko están sentados, el cual marca el límite inferior del encuadre de la cámara de Eimbcke, contamos un total de diecisiete marcos o pantallas en una sola imagen. Los marcos y cuadros, aquí y en el filme en general, son formas de entrar, de sentir, de vivir, o de intervenir en diversas dimensiones, utopías, o vías de escape.

Empezamos por detenernos en esta imagen por más de una razón. Por un lado, es la primera pista para resolver el enigma del título de la película que nos ocupa aquí: *Temporada de patos*. Segundo, nos interesa porque introduce, de manera casi imperceptible, una dualidad entre la mediación

tecnológica (el X-box) y las relaciones directas, profundas y cotidianas entre los seres humanos (en su apreciación colectiva del cuadro de los patos, más tarde), que está en el centro del filme. Tercero, porque la multiplicidad de cuadros y marcos en esta imagen puede tomarse como un emblema de los modos de encuadrar que se vuelven un tropo visual recurrente a lo largo del filme.

Sostenemos aquí que *Temporada de patos* trata sobre las utopías y sus límites, sobre los pasajes entre lo extraordinario y la banalidad cotidiana: pasajes marcados y simbolizados precisamente por estos marcos y formas de encuadrar. La cotidianeidad en este filme no se impone del todo sobre la utopía, ni la utopía sobre la cotidianeidad; los dos términos son más bien vasos comunicantes que coexisten, se entrelazan y se solapan. De la misma manera, este ensayo propone un ir y venir entre una interpretación macropolítica y materialista de la película y una lectura intimista y reflexiva, sin que ninguno de los dos enfoques consuma al otro. Aquí están en juego el lugar y el sentido de las utopías hacia inicios del siglo veintiuno.

II.

La historia de *Temporada de patos* ocurre un domingo cualquiera que se torna insólito cuando Flama y Moko son interrumpidos: primero por la intrusión de la vecina Rita (una adolescente un poco mayor que los muchachos), quien busca un horno en el cual cocinar su pastel; segundo, cuando un largo apagón pone fin a su videojuego; y tercero, cuando una disputa con el repartidor de pizzas Ulises (de treinta y pico de años) da lugar a una poco probable amistad. En su superficie la película, con una hábil espontaneidad cómica, narra las emociones, las angustias, las frustraciones, los aprendizajes y los fuertes enlaces entablados entre un grupo de jóvenes de

clase media de la Ciudad de México, encerrados físicamente en el departamento, y psicológicamente en sus sentimientos, sueños, necesidades y deseos reprimidos. Pero el filme de Eimbcke también se ha prestado a otras lecturas en un nivel más bien social y político.

El que *Temporada de patos* esté ambientada y filmada en la Ciudad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco en el norte de la Ciudad de México ha llamado la atención de prácticamente todos los (pocos) estudios académicos que la han abordado. Sus primeras imágenes (tras los créditos iniciales sobre fondo negro, acompañados por la alegre y movida canción del título de Natalia & La Forquetina) nos introducen en un lúgubre paisaje urbano caracterizado por la inmovilidad y el silencio: una lenta secuencia de imágenes filmadas con cámara fija de los edificios del conjunto, cielo nublado y cables de electricidad de alta tensión; una bicicleta, una red de baloncesto y un poste con letreros viales, todos rotos; unos niños columpiándose al lado de un muro grafitado mientras pasan los coches. Sin profundizar en la observación, Daniel Peña sugiere que el último plano de esta secuencia inicial, que muestra el edificio que provee el escenario de prácticamente toda la película, dominado por el nombre del edificio, “Niños Héroe”, es “como una clave a descifrar” (2011: 203).

Carmen Elisa Gómez Gómez (2009) va algo más allá al señalar que es altamente significativo que esta historia de desencanto y frustración entre un grupo de jóvenes en la Ciudad de México contemporánea tenga lugar en el escenario emblemático de dos momentos clave de descontento social en la segunda mitad del siglo veinte mexicano: la masacre estudiantil llevada a cabo por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en 1968, y la ineptitud de las autoridades capitalinas frente al derrumbe de una buena parte del complejo de Nonoalco-Tlatelolco tras el terremoto de 1985 durante el sexenio de Miguel de la Madrid, época que además marcó

los inicios del neoliberalismo en México.² Por un lado *Temporada de patos* es una película enteramente contemporánea, pero su sola ambientación, para estos autores, alude a una densidad histórica que abarca dos momentos cruciales de la historia moderna (1968 y 1985), además de la *longue durée* de los períodos prehispánico y colonial que aún se hacen presentes en la Plaza de las Tres Culturas.

Ciertamente las imágenes que abren *Temporada de patos*, con su aire de melancolía y desuso, proveen un fuerte contrapeso a la visión modernizante y modernista del arquitecto Mario Pani, quien había construido Nonoalco-Tlatelolco (1964) unos cuatro décadas antes como una solución utópica al crecimiento urbano, valiéndose de la planificación racional del espacio urbano y la eliminación, o al menos la subyugación, de las huellas del pasado ante una arquitectura moderna, ordenada e higiénica.³ Si en su época Nonoalco-Tlatelolco fue celebrado como “un verdadero monumento nacional”,⁴ ahora es un monumento en decadencia. El sentido paródico de la alusión a uno de los mitos nacionales fundacionales en el nombre del edificio de Flama (mencionado arriba) es patente: los “niños héroes” que habitan este raquítrico monumento, Flama, Moko y Rita, no hacen sino actos al parecer insignificantes, son seres tanto equívocos como cálidos. No podrían estar más lejos de los personajes de mármol de la historia patria.

El escenario de Nonoalco-Tlatelolco condensa dos *grands récits*: la narrativa ancestral de la nación mestiza y republicana,

2 El capítulo 6 de la tesis de Gómez Gómez desarrolla una discusión detallada de los enlaces entre familia y estado en *Temporada de patos*.

3 Sobre el proyecto de Pani, y sobre la destrucción consciente en la construcción del complejo de “vastas huellas arqueológicas de la ciudad prehispánica de Tlatelolco” (242) mucho más allá de lo preservado en la Plaza de las Tres Culturas, ver Krieger (2008: 237-258). Sobre la resolución arquitectónica de Pani al imperativo de preservar al menos una parte de los restos prehispánicos en la Ciudad Habitacional, ver Gallo (2010: 53-72).

4 Víctor Vila, citado en Krieger (2008: 245).

y la narrativa moderna de su redención mediante la urbanización racional. Pero la utopía de Pani pronto se convirtió en distopía con los eventos sangrientos del 2 de octubre de 1968. Para Rubén Gallo, el espíritu modernista de control que expresa la arquitectura de Pani, que buscó asegurar la protección y la comodidad de sus habitantes con un complejo de murallas de seguridad con pocos puntos de acceso, fue precisamente lo que facilitó la masacre estudiantil. Los manifestantes quedaron atrapados en lo que Gallo denomina un “panóptico al revés” (2010: 62): una plaza central (la de las Tres Culturas) que puede ser observada desde múltiples posiciones estratégicas, en este caso los techos de los edificios. De este modo, Gallo se atreve a proponer que *Temporada de patos*, junto con *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1986/1989) –la primera película de ficción que dramatizó los sucesos del 2 de octubre– constituye una “representación indirecta de la masacre” al representar la unidad habitacional moderna como una trampa distópica (2010: 63). Samuel Steinberg va más allá todavía al proponer que *Temporada de patos* “es en cierto sentido la misma película que *Rojo amanecer*” (2011: 25).

Si bien estas analogías (en ambos casos hechas de paso y sin profundidad) entre *Temporada de patos* y *Rojo amanecer* no son del todo convincentes, vale la pena perseguir un poco más la comparación. La casi totalidad de *Rojo amanecer*, en común con *Temporada de patos*, ocurre dentro de un departamento de la Unidad Habitacional. El filme de Fons, incapaz de poner en escena y filmar una representación a gran escala de la masacre en una época aún fuertemente marcada por la censura, narra los sucesos a través de una familia de clase media que vive en uno de los edificios que da sobre la Plaza de las Tres Culturas; nunca vemos los eventos de la plaza, pero los protagonistas sí los atestiguan: vivimos el drama a través de sus ojos. A lo largo de *Rojo amanecer* la masacre se transmite mediante la metáfora de la familia (en un eco crítico del discurso fuertemente arraigado de la Gran



Familia Mexicana): en un principio la familia permanece estrechamente unida a pesar de sus diferencias ideológicas, y ahí se ubica su fortaleza; pero en el sangriento desenlace del filme, termina por derrumbarse la ficción de que la unidad familiar puede hacer frente a la violencia del Estado. Finalmente, *Rojo amanecer* narra el doloroso aprendizaje de la insuficiencia y el colapso del modelo de la familia nuclear que en cierto sentido puede verse como una sinécdoque de las instituciones y de la ideología de la nación posrevolucionaria. Aquí, ya ni el Estado (las influencias de Humberto, el padre de la familia y prominente burócrata, no los pueden salvar) ni el relato nacional posrevolucionario (el abuelo, veterano de la Revolución, tampoco se salva) se pueden seguir viendo como instituciones paternalistas y esencialmente benevolentes. En otro nivel, el colapso de los mitos nacionales unificadores que anuncia el 1968 pueden leerse en *Rojo amanecer* como una metáfora del incipiente colapso real del Estado con el neoliberalismo de los años ochenta. La utopía política del movimiento estudiantil ha sido reprimida y no parece haber salida por ningún lado. La única esperanza para el futuro yace en la figura del niño Carlos, quien al final del filme se trepa encima de los cadáveres de su familia

para salir a la luz del día, ya fuera del ámbito familiar pero aún en la sombra de la Unidad Habitacional.

Los efectos de este colapso se hacen patentes en *Temporada de patos*, unos quince años más tarde, donde la familia es ausente, irrelevante o estorbosa, y el Estado prácticamente ni figura. Ostensiblemente la trama del filme gira en torno al personaje de Flama: sus inseguridades y complejos ante la descomposición del matrimonio de sus padres; la tensión homoerótica no resuelta que caracteriza el compañerismo de su relación con su mejor amigo Moko (nada sabemos de la familia del propio Moko); el hallazgo de una poco probable figura paternal en el repartidor de pizzas. A su vez, el trabajo precario, descorazonador y mal remunerado de Ulises es típico del modelo económico neoliberal y recuerda el fracaso de su sueño de convertirse en médico veterinario (el Estado no logró educarlo), mientras su propia familia, encarnada en la figura de su tía abuela enferma, es una atadura que coarta su libertad. El pastel que provee el pretexto de Rita para invadir el departamento resulta ser su propio pastel de cumpleaños, ocasión que su familia olvidó por completo. En cambio, el X-Box, el pastel de Rita cargado de marihuana, y finalmente la libertad que los protagonistas ven en los patos del cuadro, proveen salidas momentáneas a las frustraciones de cada quien. Aún así, sus vidas parecerían ser el antídoto de los sueños de eterno progreso moral, social y económico que dieron pie al proyecto arquitectónico de Nonoalco-Tlatelolco.

Las instituciones sociopolíticas y afectivas que en *Rojo amanecer* están en crisis parecen, en *Temporada de patos*, haber llegado a un estado de descomposición terminal.⁵ Tanto

5 En este sentido, el vínculo entre el filme de Fons y el de Eimbcke se articula muy claramente a través del tropo narrativo del apagón, que en ambas películas es un detonador clave de la trama. En *Rojo amanecer*, cuando se va la luz en el departamento se debe a una estrategia deliberada de parte de un gobierno autoritario de mantener a la sociedad civil en la oscuridad, tanto literal como figurativamente.

aquí como en *Lake Tahoe* (2008), segundo largometraje de Eimbcke, los jóvenes protagonistas deben buscar sus propios caminos para aprender, para madurar y para navegar salidas altamente personales a los callejones sin salida que ofrecen las estructuras sociales imperantes. Para los protagonistas de *Temporada de patos*, los discursos utópicos del modernismo arquitectónico aún están presentes, pero únicamente como un cascarón agotado que por los azares de la vida ellos han llegado a habitar: cascarón vaciado de su sentido ideológico original. En un eco discursivo de este mismo punto, las promesas emancipadoras enunciadas por la intelectualidad latinoamericana de izquierda de la generación del 68 también siguen viviéndose en tanto balbuceos posmodernos, como lo sugiere una broma reservada a aquellos (presumiblemente pocos) espectadores de *Temporada de patos* que llegan hasta el final de la secuencia de los créditos finales: “Como Juan Díaz Bordenave y Eduardo Galeano, la producción sigue creyendo, contra toda evidencia, que los patos unidos jamás serán vencidos”.

III.

En su estudio de *Rojo amanecer* citado arriba, Samuel Steinberg se refiere al análisis de Mary Ann Doane del filme de Thomas Edison *Execution of Czolgosz* (1901, filmado por Edwin Porter): reconstrucción de la ejecución en la silla eléctrica del anarquista que asesinó al presidente McKinley, pero que empieza con planos de los muros de la prisión donde ocurrió la ejecución, filmados ese mismo día. Steinberg

En *Temporada de patos*, los apagones son simplemente aspectos esperados de la vida cotidiana, ligeras sugerencias de la incapacidad de un estado incompetente y corrupto (y también de las empresas privadas a las cuales las facultades del Estado se han ido subcontratando) para proveer servicios mínimos a la población.

propone que el filme de Fons busca lo que el autor llama una *bleeding authenticity*:⁶⁶ igual que en *Execution of Czolgosz*, se trata de una representación de los hechos de la masacre estudiantil que no oculta su estatuto de reconstrucción, sino que la propia reconstrucción asume un rol de compensación por la ausencia de evidencia visual *directa* de los hechos. En el filme de Edison, “the nature of this reenactment is compensatory: there was no camera *there*, in that place; the panorama of the prison walls shot in synchronicity and in proximity to the execution itself serves as a kind of authenticity that bleeds into the remake”. Asimismo, *Rojo amanecer* tiene una “necessarily *compensatory* nature; (...) there was no camera *there* and *in that place*.” (Steinberg, 2011: 11-12).⁷ De esta manera, las constantes referencias visuales y auditivas al hecho de que los personajes del filme de Fons están realmente atestiguan los hechos que no podemos ver, en un hábil manejo a lo largo de la película del punto de vista y del punto de audición, convierten a *Rojo amanecer* en una manera de acercar al espectador a un conocimiento indirecto de la masacre. La reconstrucción indirecta es un eco audiovisual que suple la experiencia más directa y visceral de “atestiguar” los hechos con sus propios ojos mediante un registro documental filmado en el momento.

El tema de la autenticidad también surge en *Temporada de patos*, pero, al parecer, como poco más que una huella estilística, y sin intención alguna de lograr la *bleeding authenticity* de *Rojo amanecer*. La totalidad del filme de Eimbcke está filmado en blanco y negro: artificio estético que parecería remitir menos a una sensación de la autenticidad del registro que a un afán más bien narrativo por reflejar la

6 El verbo *to bleed* quiere decir “sangrar”, pero también “filtrarse”. Aquí aplica la segunda acepción del término, aunque en este caso las sugerencias de la primera acepción no se pierden.

7 Énfasis original. Steinberg sostiene su argumento citando a Carlos Montemayor, quien asevera que la masacre estudiantil no fue filmada.

cotidianeidad banal de sus protagonistas.⁸ Pero también se puede vincular con cierto “discurso de la blanco-y-negricidad” (*discourse of black-and-whiteness*) que se popularizó en los medios audiovisuales de la década de 1990 (Grainge, 2002). Escribiendo sobre el caso particular de los medios estadounidenses de aquella década, Paul Grainge señala que la proliferación del blanco y negro en el cine, la televisión, la publicidad y otras manifestaciones de la cultura visual, se debe a su capacidad, en un entorno visual saturado por imágenes a color, para “punctuate the visual norm; it became the mark of depth in a culture of surface, an aesthetic of slowness in a climate of speed.” (2002: 3). Para Grainge, más allá de invocar una simple nostalgia posmoderna sin profundidad, el blanco y negro se convierte, en la cultura visual americana de los años noventa, en “a strategic mode, deployed intertextually and from specific institutional/critical positions to visualize a sense of American memory, heritage, patrimony, and past.” (2002: 6). En Eimbcke, la estética monocromática está filtrada a través de los intertextos del cine independiente estadounidense (particularmente las películas de Jim Jarmusch, reconocidas en los créditos finales como fuente de inspiración): no en un gesto de validación histórica sino tal vez, para verlo con escepticismo, como una estrategia de diferenciación en un saturado mercado de imágenes en movimiento. Pero también podemos leer la estética monocromática, siguiendo a Grainge, como una “modalidad estratégica” que llama la atención sobre la postura crítica que enuncia el filme en torno a los imaginarios que moviliza sobre el pasado y sobre el futuro. Es decir: el uso del blanco y negro expresa cierta sensación de ruptura con la temporalidad mediática hegemónica para

8 Peña afirma que el uso del blanco y negro “contribuye a revelar la cualidad del tiempo y el carácter de los protagonistas: días y personas grises”, sin profundizar en las implicaciones de la dimensión temporal de la tonalidad de la imagen; “*Temporada de patos*” (2011: 203).

fomentar una reflexión sobre las maneras de imaginar las utopías pasadas, presentes y futuras.

Aquí volvemos a la imagen con la cual abrimos este ensayo, que pone sobre la mesa los distintos modos de ver y de imaginar que conviven en la película. La cámara de Eimbcke parece estar en una búsqueda obsesiva por perspectivas alternativas insólitas: encuadres mediados por espejos, tomados a través de la puerta del horno o del televisor, o desde adentro del refrigerador; incluso, mientras Moko y Flama observan el cuadro que se mueve, los vemos en primer plano desde el punto de vista de los patos, como si el cuadro los estuviera observando a ellos. Si *Rojos amanecer* trata de compensar nuestra imposibilidad de *ver* la masacre, acercándose lo más posible a *demostrarnos* los hechos históricos, en *Temporada de patos* se trata más de un cuestionamiento de desde dónde y cómo vemos, y qué es lo que interviene en la visión.

La oposición entre los dos marcos que captan la atención de los protagonistas, oposición que de algún modo define el desarrollo de la narrativa del filme –la pantalla del X-box y el cuadro de los patos– parecería demarcar una distinción entre dos modos de ver: la interactividad y la virtualidad del videojuego contrapuestas a la contemplación distanciada de la escena elegiaca de los patos que emprenden vuelo. Pero una de las enseñanzas del filme, o al menos una de las enseñanzas para el afligido adolescente Flama, es que cualquier imagen, por muy estática o por muy cargada de significado *a priori* que parezca, se abre a otras lecturas. Para Flama el cuadro de los patos encapsula la pregunta de “quién se chinga a quién”: la eterna pelea por los bienes comunes de sus padres en vías de divorciarse. Sin embargo, Ulises le hace ver que el cuadro también hace pensar en la libertad, la migración, en lo relativo de las raíces y de las identidades, y en la colaboración entre iguales: todos temas que aluden fuertemente a la experiencia de Flama como



adolescente con deseos confusos, con ansiedades en torno a sus propios orígenes (¿es o no es adoptado?), y a punto de emprender una mudanza que lo separará de su mejor amigo. Los jóvenes alucinados con los efectos del pastel de marihuana aprenden que el cuadro también es interactivo: “ven” cómo los patos realmente vuelan; un poco más adelante vemos a Ulises, recién salido de la tina con el cuadro en la mano, “realmente” habitando el entorno de los patos mientras manda a su jefe al diablo por teléfono.⁹

El pastel de hachís, pues, hace que Flama, Moko, Rita y Ulises se olviden de las fronteras entre la cotidianidad y la salida utópica de ella a través del cuadro – pero al borrarse los efectos de la droga no se anula el valor de la utopía. El último plano del filme antes de los créditos finales es un hermoso *travelling* que sigue el cuadro de los patos montados en

9 Esta escena entabla una relación intertextual entre el realismo de las escenas del departamento de Flama y la virtualidad y artificialidad del escenario del video de la canción *Un Pato* por Natalia & la Forquetina, incluido como extra en el DVD de *Temporada de patos*. La inserción de Ulises en el mismo entorno extradiagético de los músicos del video sugiere otro tipo de ruptura que realiza la película al posibilitar transiciones entre espacios dentro y fuera de la película.

la moto de Ulises mientras ésta se nos aleja por una carretera de la ciudad.

Ulises, más que ningún otro, sabe cómo llevar puesta su pequeña utopía personal: no la grandiosa utopía del eterno progreso y del mejoramiento de la humanidad sino la utopía privada del escape momentáneo. Los cambios ya no son sistémicos y estructurales, sino íntimos y subjetivos. Parece que ya no hay lugar para lo político. ¿*Temporada de patos*, entonces, realiza una operación neoliberal según la cual lo ideológico se reduce a lo subjetivo, lo macropolítico se ve reemplazado por la responsabilidad individual?

Tal lectura, creo, pasaría por alto el sentido propiamente utópico de la película. Si vemos la utopía aquí no como un lugar fijo e inalcanzable resultado de la nostalgia o de la fe religiosa o ideológica, sino según la noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari y de Fredric Jameson de la utopía transformativa y en proceso, el acto final de Ulises podría verse como una inflexión contemporánea del movimiento estudiantil (Buchanan, 1998: 18-30).¹⁰ Para Deleuze y Guattari, “the [utopian] promise is no more or less real than either the past or the future, nor is it unreal in contrast to the reality of the quotidian here and now”; asimismo, en Jameson, “Utopia is real, and thinking it transmutes the real itself.” (Buchanan, 1998: 24). Es decir, sin plantearse cambiar nada en un sentido concreto, la imagen final del cuadro montado en la moto en Ulises puede tomarse como una metáfora de una utopía móvil de la cual el (ex-) repartidor de pizza se apropia por sus propios fines. Ulises ha enseñado a sus amigos adolescentes que todos pueden habitar la temporada de patos, y que esta no es menos real que sus pesares diarios.

10 Quizá a esto se refiere Steinberg con su afirmación algo telegráfica de que “Against the verisimilitude of *Rojo amanecer*, Eimbcke’s rather Jarmuschian film, similarly shot on location at Tlatelolco, more subtly intimates the futures of emancipatory politics” (2011: 25).

El punto no es didáctico –finalmente *Temporada de patos* es una comedia sin moralejas ni catarsis– sino que se sugiere con delicadeza, para que lo tomemos o lo dejemos. En una última escena después de los créditos finales –marcada con un guiño en el DVD como un autorreflexivo “regalo a los que vean TODOS los créditos”– la mamá de Flama, de regreso a la casa e incrédula ante el tiradero que dejaron los jóvenes, se come un pedazo del pastel de Rita mientras le grita a su hijo: “¿Para hacer un *brownie* tuvieron que hacer todo ese tiradero?!” De repente la incompreensión maternal es más soportable; incluso, al rato, la mamá desprevenida de Flama también entrará a la temporada de patos. No vemos la cara de Flama –solo vemos su cabeza desde atrás, ocultando el televisor– pero solo podemos imaginar su satisfacción interior. Los problemas no se han resuelto, pero nos quedamos con la más ligera sensación de haber vislumbrado la salida.

Bibliografía

- Buchanan, Ian. 1998. “Metacommentary on Utopia, or Jameson’s Dialectic of Hope”. *Utopian Studies* 9.2, pp. 18-30.
- Gallo, Rubén. 2010. “Tlatelolco: Mexico City’s Urban Dystopia”, en Prakash, Gyan (ed.), *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, pp. 53-72.
- Gómez Gómez, Carmen Elisa. 2009. “Familia y cine mexicano en el marco del neoliberalismo. Estudio crítico de *Por la libre*, *Perfume de violetas*, *Amar te duele* y *Temporada de patos*”. Tesis doctoral. Ohio State University.
- Grainge, Paul. 2002. *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*. Westport, Conn., Praeger.
- Krieger, Peter. 2008. “Nonoalco-Tlatelolco: Renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional”, en Noelle, Louise (comp.). *Mario Pani*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 237-258.

- Peña, Daniel. 2011. “*Temporada de patos* en el cine debutante mexicano (2000-2004). Una aproximación desde los géneros dramáticos y los recursos fílmicos”, en Jablonska, Aleksandra; Teissl, Verena y Castellanos, Vicente (eds.). *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental*. Saarbrücken, Editorial Académica Española, pp. 185-212.
- Steinberg, Samuel. 2011. “Re-cinema: Hauntology of 1968”. *Discourse* 33.1, winter 2011, pp. 3-26.

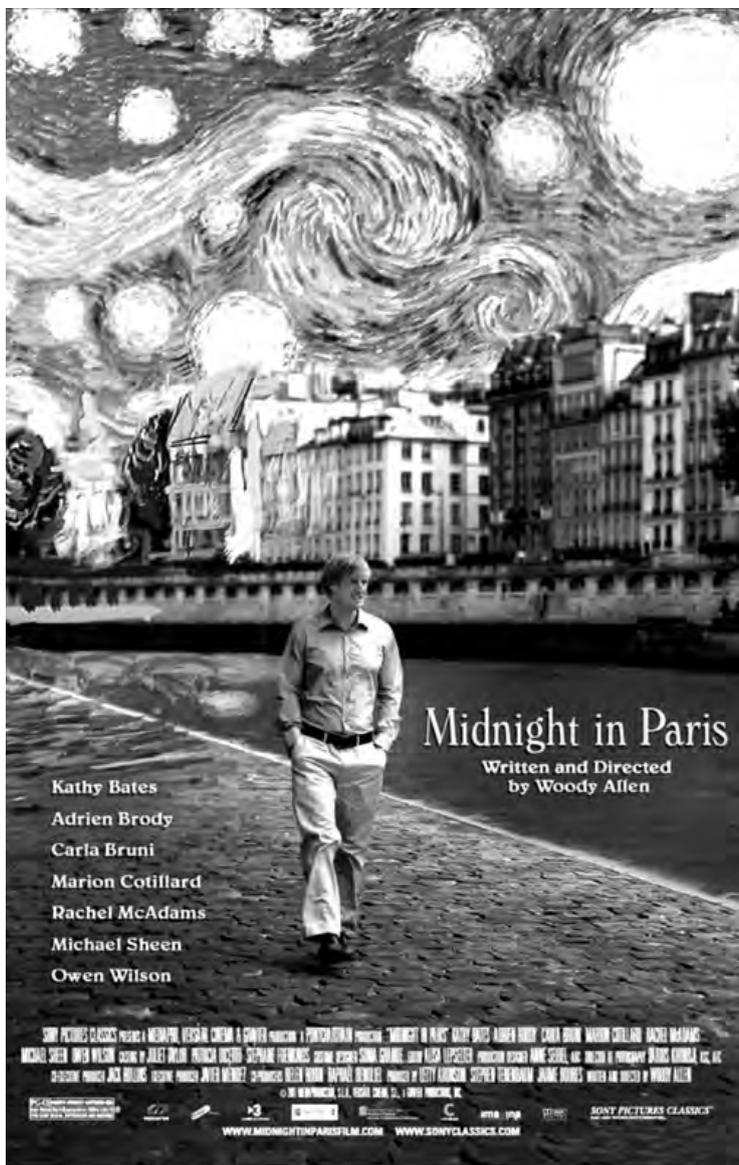
Referentes pictóricos en el cine de Woody Allen: *Midnight in Paris*

Gloria Camarero Gómez

La filmografía de Woody Allen está vinculada a la ciudad de Nueva York, tanto como puede estarlo la de Federico Fellini a Roma o la de Pedro Almodóvar a Madrid.¹ Pero en los últimos años ha cambiado y se ha trasladado a ciudades europeas para rodar íntegramente sus películas. La primera fue Londres, que alojó, en 2005, *Match Point*, y a la que volvió en las siguientes: *Scoop* (2006), *El sueño de Casandra* (*Cassandra's Dream*, 2007) y *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You will meet a tall dark stranger*, 2010). Después llegó Barcelona, con *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008), París en *Midnight in Paris* (2011) y Roma para *The wrong Picture* (2012). Durante todo este tiempo ha mantenido su previsión de realizar un filme al año y solo ha vuelto una vez a filmar en Nueva York. Lo hizo en *Si la cosa funciona* (*Whatever Works*, 2009).

Seguro que en la decisión de *européizar* su cine han pesado razones económicas. El mismo ha reconocido que “va allá donde le financian la película” y donde pueda encontrar

1 Son varios los estudios que explican esa identificación Allen-Nueva York. Por ejemplo: Fox (1996); Rothman (2007); Carmona y Llavador (2010).



Afiche original de *Medianoche en París*.

más ayudas y menos costos que en su ciudad natal.² Pero, la elección de la capital francesa como escenario de *Medianoche en París* tiene mayor alcance y parece responder a razones personales, casi “autobiográficas”.

Allen siente debilidad por París. El suyo es el París “figurado” y “glorificado” en sus años de juventud y formación a través de lo mostrado por la *Nouvelle Vague*, con Jean-Luc Godard a la cabeza. También es el París que conoció en 1965, cuando rodó como actor *¿Qué tal gatita?* (*¿What’s New, Pussycat?*). A él regresó, en 1975 y en 1996, para filmar, ya como director, algunas escenas de *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*) y de *Todos dicen I Love You* (*Everyone Says I love You*), la cual terminaba con una conocida secuencia a orillas del Sena, que será recreada en *Midnight in Paris*.

Todo ello explica que él, que vierte en sus películas sus anhelos, sus frustraciones y sus recuerdos, se haya dejado llevar por el deseo de regresar a la ciudad querida y así *Medianoche en París* sea una auténtica declaración de amor a la capital de Francia, a sus tópicos y a su pasado cultural. Además, en la elección subyace también otra cuestión que está por encima de lo económico y es la pretensión de reaceramiento a los espectadores estadounidenses, los cuales han empezado a mostrar cada vez menos interés por el cine woodyliano. Es sabido que gran parte de estos venera París tanto, que según decía James Henry en 1883, muchos lo creen “la puerta del cielo” (Henry, [1883] 2010). En ese sentido, cualquier filme de “americanos en París” puede despertar su atención y ya lo demostró Roman Polansky, en 1988, con *Frenético*.

Lo ha conseguido. *Midnight in Paris* ha resultado ser su realización más taquillera en Estados Unidos durante 2011, con una recaudación de veintiocho millones y medio de dólares

2 Declaraciones de Woody Allen en el Festival de Cine de Cannes de 2011, con motivo de la presentación de *Midnight in Paris*, recogidas en *El País*, Madrid, 12 de mayo de 2011, p. 42.

y se colocó entre las diez más vistas del país.³ Las críticas fueron también muy favorables, especialmente en Nueva York y en Los Ángeles, que son los lugares en los que cuenta con más seguidores. *The New York Times* y la revista *New York Magazine*, además de destacar la calidad del trabajo, apuntaban a Allen como posible candidato al Oscar al mejor guión original,⁴ lo que pasó en realidad y la película logró ese galardón por un argumento que pivota sobre dos grandes pilares: el protagonismo de un París recreado, que se impone a los personajes, y la nostalgia del tiempo pasado.

El París reinterpretado y el factor tiempo

La visión que ofrece de esa ciudad es la que de ella tiene el norteamericano medio y, así, están presentes todos los tópicos con los que este la identifica. Es una imagen idealizada de París, gestada a partir del legado de la pintura, la literatura y la música, lo que se vislumbra ya en los planos del inicio.

Medianoche en París empieza con una sucesión de las vistas parisinas más representativas y representadas. La torre Eiffel, Montmartre y la iglesia del Sacré Coeur, el Moulin Rouge, la Place de la Concorde, el Louvre, el Sena, el Trocadero, la opera Garnier, Notre Dame, la Place Vendôme, el Barrio Latino, los Champs Elysées o el Arco del Triunfo irrumpen como si fuesen postales, amenizadas con una evocadora pieza de jazz a la guitarra. Así, con imágenes propias, arrancaba también *Manhattan* (1979), al compás de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin, pero a diferencia de las neoyorquinas, la mirada que alumbraba aquellas es la del turista.

París se convierte en protagonista absoluto de la narración. Es un París dorado, iluminado con luz otoñal y cálida

3 Datos publicados en *The Hollywood Reporter*. 24 de enero de 2012.

4 *Público*. Madrid, 16 junio de 2011.



porque con ello se le atribuye la capacidad de arropar y envolver totalmente a los personajes, los cuales quedan subordinados a él. A veces, se nos presenta con lluvia porque así el protagonista lo considera *más bonito y más bucólico*.

En ese contexto hace su entrada una pareja de novios norteamericanos a punto de casarse (Gil e Inez), que visitan la ciudad junto con los padres de ella y allí se encuentran con otros amigos (Paul y Carol). Frecuentan los hoteles Bristol y Mercure, el restaurante de Alain Ducasse o la joyería Chopard, es decir lugares de elite, que mayoritariamente quedan fuera de los circuitos turísticos habituales y expresan un determinado estatus social.

Gil Pender (Owen Wilson) es un escritor de guiones de cine, asentado en Los Ángeles, que está centrado en la realización de su primera novela, titulada *Retorno al pasado*, que se desarrolla en una “tienda de nostalgia”, llamada así porque *sus productos consistían en recuerdos*, según se lee en el propio texto. Se trata, por lo tanto, de un nostálgico empedernido. Noche tras noche, durante su estancia en la capital francesa, cuando dan las doce, como si fuese la misma *Cenicienta*, deja su presente y es transportado, sin ninguna grandilocuencia

cinematográfica, en un coche de época a un mundo que no es el suyo. En ello hay similitud con otra película de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo* (*The purple rose of Caire*, 1985), en la cual Cecilia (Mia Farrow) entraba en el filme que estaba viendo para vivir una historia de amor con el personaje interpretado por su actor favorito (Jeff Daniels). El cine y sus *stars* preferidas eran su válvula de escape para evadirse de una vida nada satisfactoria e inmersa en la dureza del *crack* del 29, lo mismo que el París de otra época lo es para Gil. Ambos protagonistas huyen, en sus fantasías, a la ficción cinematográfica o al pasado, pero terminan por “despertar” y asumir una verdad no siempre deseada: la imposibilidad de alcanzar los sueños.⁵

Ese planteamiento de retroceder/avanzar en el tiempo no resulta original en sí mismo, porque desde que Herbert George Wells publicase *La máquina del tiempo* (1895), numerosos escritores han fabulado con las visitas al pasado y al futuro para asistir, la mayoría de las veces, a grandes batallas o a terribles catástrofes. Pero en *Midnight in Paris* la cosa cambia y los viajes son por momentos de efervescencia cultural. En ello radica la novedad. Aquí el protagonista llega al París de los años veinte, al París de las Primeras Vanguardias, y en ese contexto se encuentra con sus ídolos, con todas aquellas figuras que convirtieron esa ciudad en la cuna de la modernidad, de la bohemia y de la creatividad del momento. Es el mundo en el que habitan sus sueños. En él comparte espacio con los escritores Ernest Hemingway, Henry Miller, Scott Fitzgerald, Gertrude Stein o T. S. Elliot; el músico Cole Porter; el torero Juanito Belmonte; el cineasta Luis Buñuel; los pintores Pablo Picasso, Salvador Dalí o Man Ray; y se enamora de Adriana (Marion Cotillard), un personaje ficticio que, según el relato,

5 Es un tema que Woody Allen repite. Lo desarrolló también en el cuento *The New Yorker*, publicado en 1977. En ese caso, el protagonista huía de su realidad del presente y se introducía en la ficción literaria, concretamente en la novela de Flaubert, *Madame Bovary*, para acabar enamorándose de Emma.



ha sido amante de Modigliani, de Braque y, en ese momento, lo es de Picasso. Esta, nostálgica empedernida también, lo transporta al período que ella sublima, la *Belle Époque*, y allí se encuentra con otros grandes innovadores del arte.

Por lo tanto, toda la película es un viaje al pasado, articulado de acuerdo con la visión que de la capital francesa tienen muchos estadounidenses, en general, y Woody Allen, en particular. El *alter ego* del director entra en el París donde a él le hubiera gustado estar y se relaciona con sus propios referentes culturales. Allen lo ha reconocido: “Todos esos artistas fueron muy importantes para mí y los conozco perfectamente. De joven había devorado los libros de Hemingway, sabía de la rivalidad de Zelda Fitzgerald con este y podía tararear las melodías que Cole Porter compuso en aquellos años”.⁶ Ahí están, nuevamente, las connotaciones “autobiográficas”, tan características del cine woodyliano.

Cada uno de estos personajes de antaño ha sido configurado de acuerdo con los tópicos que pesan sobre ellos y resultan

6 *Publico*. Madrid, 12 de mayo de 2011, p. 42.



claramente reconocibles por los mismos. Hemingway se presenta obsesionado en demostrar su virilidad. Zelma Fitzgerald manifiesta su comportamiento esquizofrénico, que fue también real y que le sería diagnosticado en 1930. A partir de entonces, ya nunca salió de los psiquiátricos. Salvador Dalí habla de rinocerontes, los cuales despertaron su interés y poblaron sus realizaciones artísticas en los años cincuenta, ya que les atribuyó, por su cornamenta, conexiones con el mito del unicornio y el significado de la geometría divina, puesto que esta crece en progresión espiral logarítmica. Buñuel piensa en argumentos para sus películas y Pender le facilita uno: *Tengo una idea para una película suya*, le dice. *Un grupo de gente asiste a una cena muy elegante y al final de la cena intentan salir de allí y no pueden. Cuando se ven obligados a seguir juntos, el barniz de la civilización desaparece y quedan como lo que son: animales.* En ese momento, el cineasta, en la ficción, parece no entenderla, pero en la realidad materializaría la propuesta bastante después en *El ángel exterminador*, que rodaría en México, en 1962. Así, la situación o intereses de estas figuras no se dan en su presente que muestra el filme, sino posteriormente. El factor tiempo interviene de otra manera y se adelanta al futuro.

En definitiva, la ciudad de *Midnight in Paris* es, básicamente, el París de las Primeras Vanguardias y, en menor medida, el de la *Belle Époque*, porque ese es el París de Woody Allen y del norteamericano medio, culto. Por ello, no extraña que sea también el del nostálgico protagonista en sus rebotes de “intelectualidad”, a pesar de que su prometida los vea consecuencia de haber “fumado” o de padecer un tumor cerebral, y su futuro suegro le califique de “comunista”. La cultura no impera en su entorno del presente. Solo el dinero. Ellos son “otros norteamericanos” y están lejos de los cánones culturales magnificados en su país, que son los que el filme saca a la luz.

Los primeros conocen bien el núcleo parisino en el tiempo de las Primeras Vanguardias, fundamentalmente por los textos de escritores estadounidenses como Fitzgerald, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Steinbeck o Gertrude Stein, los cuales lo poblaron desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la Gran Depresión, y que han recibido el nombre de “Generación Pérdida”.⁷ Baste citar el caso de Ernest Hemingway, que lo describió detalladamente en su libro póstumo *París era una fiesta (A Moveable Feast)*, publicada en Estados Unidos, en 1964. Así, el París presentado en el filme es el París-fiesta de Hemingway, que Allen conoce perfectamente, igual que muchos de sus compatriotas, incluido Gil, el cual se refiere a él explícitamente en varios momentos. La *Belle Époque* es otro período sublime para todos y Hollywood lo ha recreado en diversas películas, como los *biopics* de sus integrantes destacados.

Sin embargo, tal vez la cuestión más importante desarrollada en *Medianoche en París* radique en la especial concepción del pasado/presente que lleva a cabo a lo largo de

7 Así se denomina en Estados Unidos y se debe a Gertrude Stein, quien un día le dijo al propio Hemingway “*You’re all a Lost Generation*”. En Europa reciben el nombre de “Generación de 1914” y en Francia también se los conoce como la “*Génération du Feu*”.



toda la narración. La idea que subyace es la de que el ser humano tiende a *querer lo que no tiene* y a pensar que *cualquier tiempo pasado fue mejor*. La vida le parece más satisfactoria en una época que no ha vivido y se dirige a *En busca del tiempo perdido*, del que habló Marcel Proust. Gil Pender sigue el criterio, sueña con los años veinte y suscribe la frase de William Faulkner, presente en la película, extraída de su novela *Réquiem para una mujer* (1951): “El pasado no está muerto ni enterrado. De hecho, ni siquiera es pasado”.⁸ Adriana idolatra la *Belle Époque* y los que viven en ella hubieran deseado hacerlo en el Renacimiento. Entonces se llega a la conclusión de que la “Edad de Oro” es un espejismo y que la única “Edad de Oro” es el presente, porque es el único que hay. El protagonista aprende la lección y recompone su momento actual, lo que pasa por acabar la relación ya agotada con su novia Inez (Rachel McAdams); dejar a Adriana en el reino de la fantasía, donde la había encontrado; e intentar acercarse a una nueva mujer, perteneciente

8 Tal expresión la incorporó Obama en su discurso sobre la integración racial, pronunciado en marzo de 2007, en Filadelfia.

a su presente, llamada Gabrielle (Léa Seydoux). Se trata de la dependienta de la tienda de antigüedades de la calle Mouffetard, que frecuenta y que le ha proporcionado antiguas grabaciones de Cole Porter, que ella adora. En el fondo es otra nostálgica. Venera también París bajo la lluvia y se reencuentra con Gil en el puente de Alejandro III para poner el punto final al relato. Él ya sabe que lo único que tenemos es el presente y aunque reconoce y expresa que este *puede ser insatisfactorio*, es simplemente porque *la vida es insatisfactoria*. Nada puede hacerse. Pero su gran amor y de lo que verdaderamente está enamorado seguirá siendo una ciudad: París.

Por todo ello, la película pivota en tres tiempos de representación, cuyo escenario es siempre la capital francesa: el presente de Pender, que transcurre en el París de 2011, junto a Inez y Gabrielle; su pasado soñado, que es el presente de Adriana y sucede en el París de los años veinte y, finalmente, el pasado idolatrado de Adriana, que es el París de la *Belle Époque*.

Espacios artísticos, pinturas y pintores

Las referencias pictóricas son abundantes y su presencia en *Midnight in Paris* no es casual, sino que están ahí para contribuir a facilitar el reconocimiento de los períodos en los que se mueve el relato. Tienen el valor de elementos de caracterización temporal.

Ese interés por aludir a espacios pictóricos, pinturas y pintores fácilmente identificables es una constante y se muestra ya en el cartel anunciador del filme, que presenta al protagonista paseando por la orilla del Sena bajo un cielo que remite a Van Gogh y su *Noche estrellada*. Se trata de un homenaje personal que hace el propio director al creador holandés, el cual no aparece en el filme ni es citado y, sobre

todo, al trabajo que realizó Akira Kurosawa en 1990, titulado *Los sueños (Dreams)*. El quinto de estos sueños está dedicado a Vincent Vang Gogh y se llama *Los cuervos* en alusión a uno de sus últimos cuadros: *Cuervos sobre el trigal*. En él un joven estudiante de arte se introduce en las pinturas de aquel y se produce la misma superposición entre lo pintado y lo real que vemos en esta composición.

A partir de ahí, hay una selección y en cada uno de los espacios temporales representados se incluyen unos referentes pictóricos u otros.

En el presente de Pender, cuando visita París con su novia y sus futuros suegros, las referencias artísticas vienen facilitadas por los recorridos “culturales” que realiza a museos. Especial importancia tiene su paseo por el Museo Rodin de la *rue* de Varenne, en el que la mismísima Carla Bruni, esposa del entonces presidente francés Nicolás Sarkozy, ejerce de guía y, junto a la estatua de *El pensador* allí expuesta, interviene en la discusión que mantienen Gil y Paul (Michael Sheen) sobre cuál de las dos mujeres que compartieron la vida con el escultor, Camille Claudel o Rose Beuret, era su amante.

Mayor importancia tienen las referencias pictóricas y en ellas el artista recuperado es Claude Monet, cuya obra se muestra tanto de forma real como imaginada. Las dos parejas hacen una nueva visita a otro museo, el de *La Orangerie*, en los jardines de las Tulleries, y recorren su famosa sala circular en la que está colocada parte de la serie de *Los Nenúfares*, que realizó entre 1920 y 1926. La cámara los muestra con detenimiento y se convierten en el fondo ante el que se mueven los personajes, integrándose en el texto y en el contexto. Nuevamente se impone el recuerdo de Kurosawa y su episodio de *Los cuervos*

En otro momento de la misma parte, Gil e Inez van de excursión no a un sitio cualquiera, sino a Giverny, para recorrer los jardines que pintó Monet. El paisaje real adopta las



formas, las texturas y el color de la obra pictórica y lo percibimos a través de las imágenes que lo han reinterpretado. La realidad se convierte en recreación pictórica y esta es el escenario en el que transcurre la acción.

En el pasado idolatrado por Gil y el presente de Adriana, es decir el París de los años veinte, se recurre a pinturas para reconocerlo. Cuadros, fácilmente identificables, cuelgan en las paredes y permiten distinguir a los personajes que habitan aquellos espacios. Sería el caso del retrato de Gertrude Stein que le hizo Picasso en 1906 y que se dispone continuamente detrás de la retratada, como si fuese en espejo en el que ella se refleja. En los muros de su casa aparecen otras obras, muchas de las cuales están ahí para recordarnos que fue una importante coleccionista. Vemos *Mujer de perfil* de Renoir, *Bañistas* de Cézanne, *Violín* de Braque y bocetos de las *Señoritas de Avignon* de Pablo Picasso, las cuales decoraban en verdad su despacho, junto al citado retrato. No hay pinturas de Matisse, aunque se sabe que las hubo y se han podido apreciar en la reciente exposición “Stein: Matisse, Picasso y la vanguardia parisina”, celebrada en el Metropolitano de Nueva York, en la primavera de 2012. Pero sí lo vemos en la película llegar a

casa de Gertrude para venderle un cuadro. Con ello, vuelve a ponerse de manifiesto el papel de mecenas que ejerció esta mujer en el París de los años veinte.

En el mismo espacio se nos presenta el cuadro de Picasso, *Bañista*, que hizo en 1928 y que sirve para identificar al artista. Stein discute con él sobre la reinterpretación que ha hecho de la modelo en la obra, mientras Pender presencia desconcertado la escena. En el presente de este, vuelve a aparecer el lienzo, pero colgado ya en el Museo de *La Orangerie*, donde las dos parejas lo contemplan y comentan.

El período del pasado adorado de Adriana, el París de la *Belle Époque*, se reconoce por la presencia del pintor que más y mejor la ha caracterizado: Henri Toulouse-Lautrec. Gil se deja llevar por aquella y juntos entran en *Maxim's*. De repente, este se convierte en el *Moulin Rouge* “Fin de Siglo”, donde se baila el *can-can* y está Toulouse-Lautrec, representado según la imagen más habitual y repetida, que era la que había gestado Pierre La Mure en su novela *Moulin Rouge*, publicada en 1950. Según ese texto, el pintor, deforme físicamente, alcohólico y enfermo de sífilis, poseyó el don de la creación artística porque nunca alcanzó la felicidad. Era un individuo poco sociable, amargado y melancólico, inmerso siempre en amores desgraciados y que pasaba sus noches en ese cabaret parisino, ante una botella de coñac y dibujando a los intérpretes del espectáculo.

Bajo esos criterios, aparece en *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951). Lo vemos situado delante de las chicas que bailan el *can-can*, acompañado de la bebida, de *Chocolat* y del personaje ficticio de Marie Chantal. También en *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) se le presenta de forma similar: sentado, en este caso junto a Jane Avril, tomando apuntes del natural y bebiendo. El mito de Toulouse, como pintor y alcohólico, estaba creado.

Medianoche en París sigue los convencionalismos fijados y nos lo muestra aposentado en una mesa del *Moulin Rouge*,

dibujando, cerca de la botella, acompañado primero de Degas y Gauguin, y después de Gil y Adriana. Esta imagen del pintor cambió posteriormente y en la película de Roger Planchon, *Lautrec* (1998), así como en el musical *Moulin Rouge*, de Baz Luhrman (2001), se gesta en base a otros criterios (Camare-ro Gómez, 2009). Pero Woody Allen optó por la versión tradicional del artista más representativo de la *Belle Époque*. Su presencia en *Midnight in Paris* sirve para indicar que estamos en aquel tiempo.

En definitiva, cada época mostrada en el filme se distingue por unos elementos concretos, como puede ser el vestuario, el medio de transporte (coches de caballos o de motor), el baile (Charleston o *can-can*) y por los espacios artísticos, las pinturas y los pintores incorporados en cada una de ellos. Los referentes pictóricos permiten identificar los tiempos y eso aporta originalidad a esta película, que es bastante más visual que otras de Woody Allen, más simple en cuanto al uso de recursos fílmicos y con menos golpes de comicidad. Pero, mantiene fidelidad a las cuestiones que Allen viene planteando tradicionalmente, con ironía, como el destino, el sexo, el azar, el amor o el desamor, la fractura sentimental de la pareja, la inconsistencia de la vida y la inevitable decepción del presente. La nostalgia vuelve a ser tabla de salvación.

Es una ventana abierta a los sueños imposibles; una combinación perfecta, algo disparada, entre fantasía y realidad; un particular homenaje a todos los mitos que habitan en el mundo woodyliano, incluido Billy Wilder, de quien ha podido tomar prestado el título, porque él escribió el guión de la película *Medianoche* (*Midnight*), que transcurría también en París y dirigió Mitchell Leisen, en 1939. Y con algunas novedades. En este caso, su musa es Marion Cotillard, su *alter ego*, Owen Wilson y su Manhattan, París.

Bibliografía

- Camarero Gómez, G. 2009. *Pintores en el cine*. Madrid, J. C. ediciones.
- Carmona, M. A. y Llavador, P. 2010. *El Nueva York de las películas de Woody Allen*. Barcelona, Electra.
- Fox, J. 1996. *Woody. Movies from Manhattan*. Nueva York, Overlook Press.
- Henry, J. [1883] 2010. *De París a los Pirineos*. Madrid, Abada.
- Rothman, W. 2007. “Woody Allen’s New York”, en Pomerance, M. (coord.). *City that never sleeps: New York and the filmic imagination*. New Brunswick, Rutgers University Press.

SEGUNDA PARTE
Estudios de teoría contemporánea

Para una teoría general del punto de vista cinematográfico

Lauro Zabala

En este trabajo se señala el alcance teórico que tiene el concepto de punto de vista (*Point of view-POV*), también conocido como focalización, en la práctica del análisis cinematográfico, para lo cual se presenta una breve cartografía de las principales teorías. En este reducido recorrido se comentan algunas secuencias canónicas en las que se pueden observar la complejidad y el valor estratégico que tiene el punto de vista, tanto en el cine clásico (A. Hitchcock, F. Lang, J. Mankiewicz) como en el cine moderno (M. Antonioni, F. Fellini, J. Renoir). En la parte medular del trabajo se propone un modelo general en el que se integran las categorías comunes a todas estas teorías, precisando las funciones (tecnológicas, discursivas e ideológicas) que cumple el punto de vista en todos los casos.

El trabajo se cierra con el análisis de una secuencia del cine clásico en la que se puede observar cómo se construye el espectador implícito en la creación sucesiva de misterio, sorpresa y suspenso narrativo, como estrategias de seducción narrativa que se apoyan en las modulaciones del punto de vista.

Qué es el punto de vista: una definición y múltiples dimensiones

Aunque el sujeto del relato audiovisual ha sido de interés para filósofos, psicoanalistas e historiadores del cine, en todos los casos las propuestas para su estudio han tenido dos características comunes:

- 1) Estas propuestas conceptuales tienen un origen casuístico e inferencial, lo cual significa que se derivan del examen cuidadoso de casos concretos, es decir, de secuencias cinematográficas. Por esta razón, los estudios sobre el punto de vista tienen una gran utilidad didáctica.
- 2) La segunda característica común es que, a pesar del origen disciplinario de cada propuesta, el marco conceptual utilizado es, inevitablemente, de naturaleza semiótica (o semiológica), y termina integrándose a la narratología cinematográfica.

En síntesis, las teorías del punto de vista cinematográfico ocupan un lugar estratégico para el análisis de las secuencias cinematográficas y tienen una indudable utilidad didáctica.

Aquí llamamos teorías del punto de vista cinematográfico a las formulaciones conceptuales que permiten reconocer algún recurso específico del lenguaje cinematográfico (relacionado con el sujeto de la enunciación) que, una vez estudiado en alguna secuencia del corpus canónico de la historia del cine, puede ser generalizado al estudio de prácticamente cualquier película donde se presente un elemento similar.¹ Estas secuencias provienen, originalmente, del estudio de películas de directores como Fritz Lang, Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Yasujiro Ozu, Jean-Luc Godard,

1 Una útil revisión de las teorías del punto de vista cinematográfico se puede encontrar en el trabajo de María del Rosario Neira Piñeiro: "El punto de vista en el relato fílmico" (2003: 243-298). Sin embargo, se incluyen aquí algunos autores que esta autora dejó de lado.

Ingmar Bergman, Akira Kurosawa y muchos otros directores del canon cinematográfico internacional.

La razón que permite hablar sobre *teorías* a pesar de que se trata solo de un componente del lenguaje cinematográfico es doble: por una parte, el punto de vista es un elemento estratégico que aglutina prácticamente todo el sistema de enunciación fílmica, y por otra, la expresión *punto de vista* tiene al menos cinco acepciones muy distintas, pues se refiere simultáneamente al carácter *técnico, semiótico, estético, moral e ideológico* de la enunciación cinematográfica.

El punto de partida de todas las teorías del punto de vista es el emplazamiento de la cámara y la construcción de la focalización narrativa, es decir, de la respuesta a la pregunta: ¿quién narra?

En esta discusión está en juego el problema de la identificación cinematográfica primaria del espectador, de naturaleza inconsciente (es decir, con el punto de vista de la cámara) y la identificación cinematográfica secundaria (es decir, con los personajes y el resto del universo profílmico).

Esta discusión es relevante no solo en relación con los formatos tradicionales del discurso cinematográfico (como el largometraje de ficción, el documental y la animación), sino también en las formas de minificción audiovisual (del *trailer* al *videoclip* y las campañas políticas y publicitarias, los créditos y las secuencias autónomas), así como en las manifestaciones audiovisuales emergentes en los diversos formatos digitales.

El concepto mismo del punto de vista cinematográfico pone en juego al menos cinco mecanismos que se activan de manera simultánea: 1) el emplazamiento de la cámara como origen de la enunciación, 2) los mecanismos de la focalización narrativa, 3) la distancia frente al espacio profílmico, 4) el grado de participación, que va de la toma subjetiva a una omnisciencia irónica, y 5) la visión del mundo implícita en la perspectiva del relato.

Aquí se señalan algunos de los problemas teóricos que merecen ser estudiados en un campo estratégico para la discusión sobre el sujeto del relato (es decir, el concepto del punto de vista cinematográfico), debido a sus dramáticas repercusiones en campos aparentemente alejados de la epistemología, como las campañas televisivas para la presidencia o los efectos en la salud pública provocados por la publicidad televisiva.

Por último, es necesario señalar el terreno más complejo de la teoría narrativa, que se encuentra en las fronteras entre el cine documental y el cine de ficción, pues es ahí donde el sujeto del relato construye mecanismos de verosimilitud que borran cualquier diferencia entre ambos tipos de narración. Esto es evidente en los falsos documentales, los docudramas televisivos, el documental animado y otros casos de experimentación en la ficcionalización cinematográfica.

Las teorías del punto de vista: una cartografía general

En el caso del relato controlado por una voz en *off* y por las otras intervenciones de la banda sonora, los planos de la instancia narrativa original se multiplican, como lo ha mostrado Edward Branigan en su reciente estudio metateórico sobre las innumerables funciones que se han reconocido a la cámara en todas las teorías de la enunciación fílmica, a partir del concepto de los juegos del lenguaje del último Wittgenstein (Branigan, 2007).

Entre los trabajos más conocidos sobre el punto de vista cinematográfico es necesario señalar la importancia de los modelos de Noël Burch (el enmarcamiento del campo y el fuera de campo) (Burch, 1970), Yuri Lotman (el nacimiento de la perspectiva moderna) ([1973] 1979, especialmente el capítulo dedicado a la estética del cine moderno), Edward Branigan (1984) (la construcción de la subjetividad

narrativa), George M. Wilson (1988) (los límites de la omnisciencia cinematográfica), Francois Jost ([1987] 2002) (la focalización con los recursos del sonido), André Gaudreault ([1990] 1995) (las categorías de Gérard Genette en el relato fílmico), Avrom Fleishman (1992) (la voz narrativa), Pierre Beylot (2005) (la construcción de la mirada y de la escucha), Francisco Gómez Tarín (2006) (la narración como construcción de la elipsis), Joël Magny (2001) (la multiplicación de los posibles puntos de vista) y David Bordwell ([1989] 1995) (las inferencias del crítico frente a la instancia de enunciación fílmica, estudiadas en la recepción crítica de *Psicosis*).

Veamos brevemente los conceptos centrales en algunas de estas teorías del punto de vista cinematográfico.

Para Noël Burch (1970), el espacio cinematográfico está formado por dos terrenos: el cuadro y el fuera de cuadro. A su vez, el fuera de cuadro está formado por seis segmentos: los cuatro bordes que se expanden más allá de lo que vemos en pantalla (arriba, abajo, derecha e izquierda), así como lo que está detrás de la cámara y lo que está detrás del horizonte frente a nosotros, y que se hace evidente cuando alguien sale de atrás de una puerta, da vuelta a una esquina o se esconde detrás de una columna (Burch 1970: 26).

A estos segmentos, Joël Magny (2001: 31) propone añadir algo que ya mencionaba Burch, que es el caso en que un personaje o un objeto cubre totalmente la pantalla al acercarse o alejarse de ella. Si observamos *Intriga internacional* (*North by Northwest*), podemos apreciar un caso extremo de perspectiva omnisciente en un picado total cuando Roger Thornhill sale escapando del edificio de las Naciones Unidas, en Nueva York, después de la confusión por el aparente asesinato de un hombre (Hitchcock, 1959).

Para Yuri Lotman (1976), la modernidad cinematográfica se construye al adoptar desde la enunciación audiovisual una perspectiva autorreferencial, es decir, al asumir sobre la imagen audiovisual los elementos que no se encuentran en

la realidad de los sentidos, sino en la imaginación de los personajes o del narrador, que son así el vehículo para hacerlos evidentes en imágenes y sonidos.

Por eso, en la secuencia final de *Blow Up* (Antonioni, 1968) el fotógrafo de modas y la instancia de enunciación cinematográfica adoptan el punto de vista de un grupo de artistas de vanguardia, que imaginan estar jugando un partido de tenis en una cancha real.

En su trabajo de 1984, Edward Branigan propone reconocer varios tipos de punto de vista subjetivo, a partir del problema de la autoría, el estatuto de la imagen, las relaciones entre historia y discurso, la relación del espectador con el espectáculo y la posible redefinición del personaje. A estos elementos los llama, respectivamente, origen, visión, tiempo, marco y mente.

Este modelo está orientado al estudio del punto de vista subjetivo, y por ello es muy útil en el estudio de películas donde hay una intensa oscilación entre la perspectiva objetiva y la subjetiva sin indicadores externos que guíen la mirada del espectador, como ocurre en Fellini, Buñuel, Bergman y Tarkovsky o, más recientemente, en Greenaway, Lynch y Nolan.

La secuencia final de *Ocho y medio* (Fellini, 1963) permite reconocer que, a pesar de la naturaleza caótica de esta película, su resolución es de tipo clásico.

A partir del concepto de focalización narrativa propuesto para el estudio de la literatura por Gérard Genette, François Jost añade los conceptos de *ocularización* (punto de vista de la cámara) y *auricularización* (punto de vista del sonido). Con el canadiense André Gaudreault, en este modelo se conserva la distinción entre focalización interna (punto de vista subjetivo), focalización externa (punto de vista objetivo) y focalización espectral (focalización cero, relato no focalizado o punto de vista omnisciente), si bien estas perspectivas narrativas no necesariamente coinciden con los recursos de ocularización y auricularización.

En su trabajo de 1988, George M. Wilson estudia un grupo de nueve películas estadounidenses producidas entre 1934 y 1959 por una productora importante, de tal manera que todas ellas pertenecen al llamado cine de narrativa clásica. El interés de este trabajo radica en que explora las posibilidades de la ironía, la ambigüedad y la indeterminación en esta clase de narrativa. El referente inicial es *You Only Live Once* (Lang, 1937), donde se puede reconocer el empleo de recursos de montaje que ponen en juego las estrategias fundamentales del suspenso narrativo, es decir, donde el punto de vista se construye para jugar con lo que el espectador sabe, de tal manera que paulatinamente se le revelan nuevos elementos narrativos en el transcurso de una misma secuencia.

Esta clase de recursos narrativos, relacionados con el concepto de sorpresa, se presentan en el resto del cine clásico hasta el día de hoy.

Veamos ahora cómo estas y otras aproximaciones al concepto del punto de vista pueden ser integradas en un modelo general donde se incorporen las consideraciones estudiadas hasta aquí.

Hacia un modelo general del punto de vista

En términos generales, el punto de vista es un concepto que involucra diversas dimensiones: *tecnología* (emplazamiento y desplazamientos de la cámara, funciones del encuadre, el montaje y la banda sonora); *discursividad* (deixis de tiempo y espacio, lo cual involucra la puesta en escena) e *ideología* (ética y estética del relato, lo cual incluye el grado de confiabilidad de la instancia narrativa).

Veamos estos componentes un poco más detenidamente. La construcción de la imagen, en términos del punto de vista, involucra al menos tres elementos: emplazamientos y

desplazamientos de la cámara (como origen de la mirada); la llamada focalización narrativa (el objeto de esta misma mirada), y el resultado de ambos recursos, que es la composición visual, definida por el enmarcamiento o *framing* del encuadre. Este último se construye gracias a las decisiones sobre el campo y el fuera de campo (a su vez, ligadas al montaje y la puesta en escena), lo cual lleva al posicionamiento del espectador (el origen de la mirada), la distancia de este frente al espacio profílmico (distancia física, cronológica y dramática) y el grado de participación (entre la omnisciencia y la cámara subjetiva, pasando por los diversos grados de ironía).

Por su parte, el empleo del sonido en la construcción del punto de vista puede involucrar elementos como el gradiente de transparencia (el grado de naturalización del sonido extradiegético, por ejemplo) y el gradiente de participación (cuando se trata de una voz en *off* de un narrador o personaje).

Las funciones deícticas de persona, tiempo y espacio están ligadas al origen de la enunciación (quién narra, dónde y en qué momento se narra) y al objeto de la mirada (qué se enfatiza, qué se oculta y qué se ignora). Estos elementos constituyen la focalización narrativa. Y las funciones ideológicas están ligadas al género, al estilo y a la intertextualidad, así como a la confiabilidad de la mirada (grado de omnisciencia e ironía) y al narratario implícito (competencias y enciclopedia de este narratario). Todo ello se confirma o se puede negociar durante lo que Wayne Booth llama la coducción narrativa ([1988] 2005), es decir, el proceso de compartir con otros espectadores la experiencia estética de ver una película.

El Paradigma H: análisis de una secuencia (*North by Northwest*, 1959)

En todos los casos, el análisis del punto de vista debe partir del estudio de las secuencias concretas. Veamos ahora

cómo se pone en práctica el punto de vista narrativo e ideológico en un caso específico. Se trata de una conocida secuencia de *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), de Alfred Hitchcock.

En la secuencia en la que Roger Thornhill visita el edificio de las Naciones Unidas, en la calle 47 de Nueva York, casi al inicio de *Intriga internacional* (Hitchcock, 1959), podemos reconocer al menos una docena de puntos de vista que contribuyen, sucesivamente, a la construcción de los mecanismos de misterio, sorpresa y suspenso, en el lapso de 4 minutos (3'52"). Esta construcción se apoya en la existencia de un NOM (Narrador Omnisciente), que alternativamente sabe ya sea lo mismo que el personaje y el espectador (misterio), o bien más que el espectador (sorpresa) o más que el personaje (suspenso):

De acuerdo con el modelo narratológico de Peter Wollen, derivado del análisis de esta película (1989) (1982: 47-48) se pueden distinguir estos tres tipos de organización narrativa, donde N = Narrador, E = Espectador, P = Personaje, C = Saber, --C = No Saber.

Misterio = (Nc E-c Pc) = el espectador sabe que hay un secreto, pero no sabe cuál es (y uno de los personajes sí lo sabe).

Sorpresa = (Nc E-c P-c) = el narrador sabe más que el espectador (y en algún momento lo sorprende).

Suspenso = (Nc Ec P-c) = el espectador sabe algo que el personaje ignora (y se suspende el momento de la revelación).

Esta secuencia está organizada estructurando una narración en la que se suceden el Misterio, la Sorpresa y el Suspenso, en tres partes bien diferenciadas.

Primera parte de la secuencia: misterio (el protagonista y el espectador saben que hay una verdad que resuelve el enigma, pero no conocen esta respuesta, que se oculta a la vista de ambos).

POV # 1. Roger Thornhill baja del taxi. Escala convencional (*establishing shot*).

(PV NC) Narrador Clásico = plano descriptivo (Focalización Externa).

POV # 2. Roger camina dentro del edificio. Se lo ve perdido en un espacio desconocido para él, perdido en medio de un enigma (PV NOM PGG) = Narrador Omnisciente (Focalización Cero).

POV # 3. Roger espera ser atendido. Paneo a la derecha para descubrir al Asesino. El espectador sabe más que el personaje, pero no sabe qué va a ocurrir. PV NOM PG = Narrador Omnisciente Escala 1 (Intriga de Predestinación).

POV # 4. Paneo a la derecha para descubrir al asesino. El espectador sabe más que el personaje, pero no sabe qué va a ocurrir. PV IP (Intriga de Predestinación). Plano General Escala 1.

POV # 5. Roger saluda a Townsend y duda de la identidad de este (PV PCM) Personaje en el centro de un Misterio (Focalización Interna).

POV # 6. Townsend se pregunta por qué Roger (un desconocido con el nombre de Kaplan) hace tantas preguntas. Para él, el hecho de que Kaplan (un desconocido) le haga tantas preguntas personales es un misterio (misterio para el personaje que podría tener respuesta a las preguntas del protagonista). Aunque Townsend puede resolver el misterio de Kaplan, cuando Roger hace preguntas cada vez más personales (acerca de su esposa, que está muerta), Townsend detiene el interrogatorio y pide una explicación. En ese momento se inicia la construcción de la sorpresa. PV PPRE = Personaje con Posible Respuesta al Enigma.

Segunda parte de la secuencia: sorpresa (el protagonista y el espectador saben menos que el narrador, y este los sorprende al manipular el punto de vista).

POV # 7. Plano secuencia de una sucesión de sorpresas desde distintos puntos de vista. PV SRP (Puntos de vista que generan sorpresas). Este plano secuencia se puede descomponer en los siguientes puntos de vista:

POV # 8. Roger muestra a Townsend la foto que saca de su bolsillo. La foto pertenece a Philip Vandamm y fue tomada desde la perspectiva del mismo Vandamm (PV A) = PV Antagonista.

POV # 9. *Sorpresa aparente de Townsend* al ver la foto (Falso PV PPRE).

POV # 10. *Sorpresa real del espectador* al descubrir el cuchillo en la espalda de Townsend (PV E) Espectador.

POV # 5. *Sorpresa de Roger*, sosteniendo el cuerpo con un brazo y el cuchillo en la otra mano (PV PCM).

POV # 11. *Sorpresa de las demás personas* (secretarias, diplomáticos, periodista), que han sido testigos de un presunto crimen (PV T): Testigos.

POV # 12. *Flashazo* de la cámara del periodista testigo (PV O) Observador.

POV # 5. Roger niega haber cometido el crimen (PV PCM).

POV # 13. Roger aprovecha la situación para escapar, amenazando a quien se le acerque, como si fuera el autor del crimen. (PV FC). PV de Falso Culpable.

POV # 14. Picado total hacia el patio del edificio mostrando a Roger dirigiéndose al taxi y abordándolo para escapar (PV NOM PGGG) Escala 3. Roger parece ser una pieza muy pequeña en medio de un esquema mucho más grande que él.

Tercera parte de la secuencia: suspenso (el espectador sabe algo que el protagonista ignora, y que se revela al adoptar un punto de vista distinto).

POV # 15. Primera plana del periódico (PV P) Público que lee los diarios.

POV # 16. Discusión en una oficina de la CIA (PV A) Aliados.

POV # 10. Recapitulación de la historia hasta el momento (PV E) Espectador.

En esta secuencia, la sucesión de estrategias de misterio, sorpresa y suspenso mantiene el interés narrativo al jugar con una diversidad de puntos de vista, de tal manera que el espectador se encuentra en el centro de estos juegos, acompañando al narrador y al personaje en esta vertiginosa sucesión de cambios de perspectiva. Es así como se construyen los recursos de la llamada *seducción narrativa* (R. Barthes, 1970), que ubica al espectador en un lugar privilegiado para observar el relato. No es casual que esta película haya sido objeto de innumerables análisis narratológicos.²

El caso Renoir: *Le crime de M. Lange*, 1936

Veamos ahora la sucesión de perspectivas que se han adoptado al interpretar el famoso paneo de 360 grados que se encuentra casi al final de *Le crime de M. Lange*, de Jean Renoir (1936). Recordemos que en esa secuencia, cuando Lange decide matar al farsante Batala, la cámara panea sobre el patio donde transcurrió la historia y donde se encuentran todos los personajes que han sido extorsionados por él (las mujeres de la lavandería, los trabajadores de la imprenta, los distribuidores de la revista).

El clima político en Francia en el momento del estreno era muy agitado, y apenas dos meses después, el Frente Popular (que financió la película) ganó las elecciones.³

2 Entre los estudios más recientes sobre esta película estadounidense de 1959 sobresalen los realizados en Francia y España en 2008, como los de Stéphane du Messnildot; Jean-Jacques Marimbert (coord.); Basilio Casanova (ver la bibliografía).

3 Sobre el clima previo y posterior al estreno de esta película, ver el estudio de Dudley Andrew (1995).

En 1936, el crítico Roger Leenhardt declaró que este paneo era caprichoso y superfluo. En 1958, el teórico André Bazin incluyó un esquema analizando este paneo en su estudio sobre Renoir, afirmando que en él lo colectivo se convierte en una entidad moral. En 1976, el historiador Daniel Sarceau señaló que gracias a este paneo se involucra a la audiencia en el crimen y en el juicio final que el mismo pueblo hace sobre Lange. En 1995, el filósofo Dudley Andrew reflexionó que el paneo lleva el Frente Popular más allá de las fronteras de Francia.⁴ Y en 2009, la investigadora Karla Oeler concluyó que la discusión sobre este paneo es un elemento central en la historia de la teoría del cine.

En la historia misma de los debates derivados de este paneo se puede reconstruir la evolución de la teoría misma del punto de vista, que ha pasado de tener un lugar marginal a sostener la tesis de que un movimiento de cámara no es una decisión técnica, sino un compromiso moral.

Otras secuencias importantes en la historia del cine forman parte de la historia del punto de vista cinematográfico, y de las estrategias que propician, de manera consciente o inconsciente, la respuesta ética y estética de sus espectadores. El punto de vista es mucho más que el emplazamiento de la cámara, y puede ser considerado como un elemento crucial en la construcción de la experiencia del espectador de cine.

Conclusiones

En el terreno de la teoría del cine se puede concluir que el punto de vista es un elemento estratégico en el estudio del lenguaje cinematográfico y que todas las teorías del cine han desarrollado una reflexión sistemática sobre su importancia. Por su

4 Esta sucesión de perspectivas críticas acerca del punto de vista en este paneo se reconstruye en el artículo de Karla Oeler (2009: 26-48).

parte, las teorías dedicadas al estudio específico del punto de vista se han aproximado a él desde cinco perspectivas: Tecnología, Estética, Semiótica, Ideología y Ética. Por eso los modelos metateóricos (Branigan, Andrew, Elsaesser, Trifonova) estudian la evolución de las discusiones acerca del punto de vista.

En el terreno de la tecnología cinematográfica, las tecnologías digitales amplían las posibilidades tecnológicas del punto de vista, y facilitan su examen por parte del espectador, que así se aproxima al concepto original del proceso de creación.

En el terreno de la historia del cine, el análisis del punto de vista en las secuencias más importantes de la historia del cine permite seguir las discusiones de las teorías del cine y de los correspondientes métodos de análisis cinematográfico.

En el terreno del análisis estético de películas, aunque se han propuesto numerosas tipologías del punto de vista (similares a las que existen en la teoría literaria), todas ellas se derivan del corpus elegido, y por lo tanto tienen un carácter inferencial y casuístico. En todos los casos, la complejidad de los procesos que están en juego en los mecanismos de posicionamiento y transparencia (o antitransparencia) ligados al punto de vista requiere aproximaciones de naturaleza interdisciplinaria.

En síntesis, la teoría y la historia del cine demuestran de manera contundente que (como dijo Jean-Luc Godard) un movimiento de cámara no es un problema técnico sino una decisión moral. El punto de vista articula pantalla y espectador; experiencia íntima y consecuencias políticas y, en una palabra, las dimensiones ética y estética de la experiencia cinematográfica.

Bibliografía citada

Andrew, Dudley. 1995. *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton University Press.

- Barthes, Roland. [1970] 1980. *S/Z*. México, Siglo XXI.
- Beylot, Pierre. 2005. *Le récit audiovisuel*. París, Armand Colin.
- Booth, Wayne. [1988] 2005. *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bordwell, David. [1989] 1995. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- Branigan, Edward. 1984. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema*. Amsterdam, Mouton Publishers.
- . 2007. *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*. Nueva York, Taylor & Francis.
- Burch, Noël. 1970. *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- Casanova Varela, Basilio. 2008. *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*. Valladolid, Castilla Ediciones.
- Du Mesnildot, Stéphane. 2008. *La mort aux trousses. Un divertissement sophistiqué*. París, Cahiers du Cinéma.
- Fleishman, Avrom. 1992. *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Gaudreault, André y Jost, François. [1990] 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. 2006. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Filmoteca de Valencia.
- Jost, François. [1987] 2002. *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos.
- Lotman, Yuri. [1973] 1979. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Magny, Joël. 2001. *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*. París, Cahiers du Cinéma.
- Marimbert, Jean-Jacques (dir.). 2008. *Analyse d'une oeuvre: La mort aux trousses. A. Hitchcock, 1959*. París, Librairie Philosophique.
- Neira Piñero, María del Rosario. 2003. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco Libros.
- Oeler, Karla. 2009. "Renoir and Murder", *Cinema Journal* (48: 2), invierno, pp. 26-48.
- Wilson, George M. 1988. *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Wollen, Peter. 1982. "The Hermeneutic Code", en *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. Londres, Verso Editions and NLB, pp. 47-48.

Filmografía comentada

Antonioni, Michelangelo. *Blow Up*, 1968.

Fellini, Federico. *Otto e mezzo*, 1963.

Hitchcock, Alfred. *North by Northwest* (en México: *Intriga Internacional*; en Francia: *La mort aux trousses*), 1959.

———. *Psycho*. 1960.

Lang, Fritz. *You Only Live Once* (en México: *Solo se vive una vez*), 1937.

Renoir, Jean. *Le crime de M. Lange*, 1936.

Los límites del control: el recorrido como búsqueda poética

Ester Bautista Botello

Considerar el recorrido como una forma estética disponible para la escritura remite a las incursiones dadaístas por un París de principios de siglo XX. En 1921, Dada fija una cita frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre para iniciar una serie de incursiones urbanas a los lugares más banales de la ciudad. Ese hecho es “el primer paso de una larga serie de incursiones, deambulaciones y derivas que atraviesan todo el siglo en tanto que formas de anti-arte”, según considera Francesco Careri en *El andar como práctica estética* (2002: 70).

Para Careri, el andar es “herramienta crítica (...) una manera obvia de mirar el paisaje como una forma de emergencia de cierto tipo de arte y de arquitectura” (2002: 10). Esa “herramienta crítica” ha sido llevada a la práctica por algunos artistas que han ejercitado el vagabundeo como forma de arte urbano. En el terreno literario se puede citar a Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord. Bajo esa perspectiva, Careri centra su trabajo en tres momentos de transición del arte cuyo punto de inflexión ha sido una experiencia con el andar. Se trata de la transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924), la de la Internacional Letrista a la Internacional

Situacionista (1956-1957), y la del minimalismo al *land art* (1966-1967). Con el análisis de esos tres episodios, Careri elabora una historia de la ciudad recorrida que va de la *ciudad banal* de Dada hasta la *ciudad entrópica* de Robert Smithson, pasando por la *ciudad inconsciente y onírica* de los surrealistas y por la *ciudad lúdica y nómada* de los situacionistas.

El análisis de Careri es interesante ya que considerar el andar como una práctica estética lo lleva a la elaboración de una lista de palabras que llama “serie de acciones” que “científicamente han entrado a formar parte de la historia del arte y que podrían convertirse en un útil instrumento estético con el cual explorar y transformar los espacios nómadas de la ciudad contemporánea” (2002: 19). Careri presenta su “serie de acciones” en tres columnas. La primera es una lista de cuarenta y tres verbos –transitivos en su mayoría– como, por ejemplo, atravesar, abrir, reconocer, bajar, subir, trazar, dibujar, habitar, visitar, explicar, recorrer, observar, encontrar, construir y espiar. La segunda columna incluye lo que llamamos una “serie de sustantivos”. Esta lista contiene cuarenta y tres sustantivos de la cual seleccionamos los correspondientes a la “serie de acciones” anteriormente mencionada: un territorio, un sendero, un lugar, por un barranco, a una montaña, una forma, un punto, un círculo, una piedra, una ciudad, un mapa, los espinos, un archipiélago, relaciones y personas. La tercera columna es otra “serie de acciones” con únicamente ocho verbos intransitivos que son andar, orientarse, perderse, errabundear (la traducción del italiano al castellano no es la más adecuada ya que el verbo adecuado es *errar*), sumergirse, vagar, adentrarse e ir hacia delante.

Careri no explica la manera cómo elaboró esa “serie de acciones” ni tampoco especifica si la primera columna se corresponde con la segunda. Sería útil tener el material original en italiano para corroborar el sentido de *interaccionar una malla* (*to interact with a grating*) y deducir con plena seguridad que existe una correspondencia entre la primera

lo tanto en lugar de tener solamente la lectura lineal *atravesar un territorio*, se podría obtener *atravesar* un sendero, un lugar, un círculo, una ciudad, un mapa, un recinto o un muro.

El paseo ha tomado distintas representaciones durante los siglos XIX y XX con los simbolistas, los impresionistas y los surrealistas, pero todas las excursiones y los experimentos o “prácticas estéticas” han estado reservados para la autoridad literaria masculina. Por ejemplo, Louis Aragon publica en 1924 *Le Paysan de París (El campesino de París)* donde la ciudad se describe desde el punto de vista de un campesino que es presa de la vertiginosidad de lo moderno provocada por la naciente metrópoli. El libro es una especie de guía de lo *maravilloso cotidiano* que vive en el interior de la ciudad moderna. Es una descripción de aquellos lugares inéditos y de aquellos retazos de vida que se desarrollan más allá de los itinerarios turísticos. El constante deambular por las zonas marginales de París por parte del grupo de surrealistas formado por Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac se convierte en una de sus actividades más practicadas. Apoyándose en los fundamentos del naciente psicoanálisis, el grupo está convencido de que el espacio urbano puede atravesarse al igual que la mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible. Francesco Careri argumenta que la ciudad surrealista “es un organismo que produce y alberga en su regazo unos territorios que pueden explorarse, unos paisajes por donde puede uno perderse y sentir interminablemente la sensación de lo *maravilloso cotidiano*” (2002: 88-89).

Careri entiende el andar como “un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y *llenarse de significados*, más que proyectarse y *llenarse de cosas*” (2002: 27). Con esta definición nos quedamos para explicar dónde se puede desarrollar esta práctica estética. El andar ocurre forzosamente en espacios *vacíos*; una distinción que realiza Careri entre el

mundo sedentario y el mundo nómada es el de la división de los espacios en *llenos* y *vacíos*. El espacio sedentario está lleno, está cargado de información, de significados, de objetos, de estática; por su parte, el espacio nómada tiene la posibilidad de generar nueva información, de significarse de manera distinta, existen pocos objetos, pocos bloqueos y esto permite la movilidad del sujeto. Esto no implica que las ciudades, lógicamente sedentarias, carezcan de esta movilidad; sus espacios *vacíos* son las periferias, las grandes avenidas, los baldíos, lugares abandonados, las calles, entre otros lugares que, al no ser parte de lo turístico de la ciudad, se vuelven parte de su “inconsciente”.

Sin embargo, Careri no habla de los espacios *vacíos* como lugares donde practicar el paisajismo, para él el andar implica el recorrido. El recorrido se vuelve un elemento para la significación del espacio: “El término recorrido se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)” (2002: 25). Aunque el último punto compete directamente a la literatura e indirectamente al cine, vale la pena transfigurar de cierta manera lo que Careri identifica, podría tratarse el andar como la práctica estética pura, la arquitectura como el recorrido que transforma el espacio y la representación (y no solo la narración) como el acto de reelaborar la acción de andar. La representación del recorrido es parte esencial de la acción de andar. Los *walkabouts* cantados por los aborígenes australianos, que son una serie de mapas utilitarios que construyeron con base en el canto y la danza, son una muestra muy clara de este ejercicio de representación de un espacio. Así pues el espacio se vuelve un eje cardinal, que simplemente sufrirá transformaciones a partir de los recorridos que se elaboren.

Toda la tesis de Careri es un esfuerzo para generar una nueva conciencia del espacio con fines prácticos en la archi-

tectura y el *land art*; su análisis de los diferentes proyectos estéticos que surgieron de principios a mediados del siglo XX permite realizar ciertas observaciones sobre la representación del recorrido a nivel general. La primera, y que se repite en los diferentes movimientos artísticos, es que la cartografía de un espacio en un primer momento no se genera desde la mirada aérea y extraterrestre. Los *walkabouts* antes mencionados se construyen por acciones y zonas míticas, lugares donde habitan los espíritus de la lluvia, grandes batallas, espacios donde descansan los muertos, animales sagrados y otros objetos de gran valor para el desarrollo de su cultura, como las semillas y algunos frutos. Del mismo modo cuando se realiza la exposición de las *66 metagrafías influenciales* de Gil J. Wolman, en 1954, la idea es representar ciudades (específicamente París) gráficamente, a través de imágenes del consciente colectivo y frases recortadas de periódicos que pudieran aludir a esta significación. Si bien las posturas de varios poetas (dadaístas, surrealistas, de la Internacional Letrista) buscaban demostrar que el andar era una práctica estética cuyo accionar sobrepasaba el arte, lo cierto es que apelaban más fuertemente a una nueva interpretación y significación de las cosas.

Aunque en el caso del cine y la literatura el modo de representación se respete, se propone una resignificación de los espacios y se apela a una nueva interpretación de estos. Lo que nos lleva a la segunda observación importante para esta investigación: una vez que se dejan atrás los “espacios banales” del dadaísmo comienza la búsqueda de “los espacios del inconsciente” propuestos por los artistas surrealistas. Estos “espacios del inconsciente” son aquellos lugares que se encuentran en las ciudades, pero que no son tomados en cuenta por el imaginario colectivo, lugares que solo pueden ser retomados con ayuda de la “psicogeografía”. Aquí es cuando comienzan a vislumbrarse propuestas que toman en cuenta lo marginal, pero este tema no se explorará

directamente hasta que en 1956, Constant visite las periferias donde las comunidades de gitanos elaboran sus campamentos, surgiendo el proyecto *New Babylon*. Si bien *New Babylon* intenta ser una “obra colectiva construida por la creatividad arquitectónica de una nueva sociedad errante” (2002: 116) y esto genera un espacio imaginario.

Al partir del nivel de la experiencia personal, nos parece importante retomar la idea del viaje como iniciación, como búsqueda, como experiencia. La raíz indoeuropea de la palabra “experiencia” es *per*, que se interpreta como “intentar”, “poner a prueba”, “arriesgar”. Muchos de los significados secundarios de *per* se refieren al movimiento: atravesar un espacio, alcanzar un objetivo e ir hacia fuera tal como lo explica Francesco Careri (2002: 40). En este análisis, proponemos que el protagonista de la película convierte su experiencia del paseo por las calles de Madrid en recorridos que conforman una geografía urbana. Esta, al ser transferida al celuloide, se transforma en una geografía narrativa. El acto de escribir es simultáneo al de viajar: ambas acciones señalan un proceso, un estar en movimiento para alcanzar el objetivo. Al escribir mientras se viaja, se está atravesando el espacio mental por medio de los recuerdos y, a su vez, se cruza el espacio textual al transcribir las imágenes visuales que ofrece la geografía urbana.

Los límites del control (2009), película dirigida por Jim Jarmusch, permite establecer un diálogo entre cine, arquitectura y pintura. Andar será la práctica estética que vincule dichas disciplinas. El protagonista (Isaach De Bankolé) está en una misión que es el pretexto para que pueda realizar un viaje de Francia con destino a España. De esta manera, el protagonista recorrerá diferentes espacios: Madrid, Almería y Sevilla.

En Madrid trazará su recorrido por ciertos lugares estratégicos: el museo Reina Sofía, las calles de Malasaña, la plaza de San Ildefonso, la Estación de Atocha y el edificio de

Torres Blancas⁵ –elemento fundamental para la estructura narrativa. En el reportaje de Elsa Fernández Santos se encuentra la siguiente referencia sobre Torres Blancas:

“Es un edificio sin ángulos rectos para una historia que también carece de ellos”, explica Eugenio Caballero. “La película habla de esa fluidez, de esa libertad de las curvas, esas curvas que nos dan una percepción tan extraña de nuestro entorno, que nos atraen tanto pero que hacen tan complicada la simple idea de colocar un mueble.”

Juan Calatrava en “Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura” retoma el trabajo de Philippe Hamon para señalar que “cada arquitecto es también, en el fondo, un narrador que debe pensar sus espacios, no como algo congelado en el momento en que los fija la ‘escritura’ del proyecto, sino en la ficción de su utilización continuada en el movimiento y en el tiempo” (2010: 22). Esta afirmación también es útil para la propuesta de Jarmusch ya que en su texto fílmico, el edificio de Torres Blancas será el lugar donde se hospedará el protagonista. Por ello, es que se mostrarán algunas vistas exteriores (del minuto 10:47 al 11:02) recurriendo a planos generales o primeros planos con movimiento de la cámara –predomina la panorámica vertical para mostrar el edificio en su conjunto. La cámara siempre estará siguiendo los pasos del protagonista y muchas de las tomas son desde el punto de vista de este hombre que, al igual que el espectador, también está contemplando ese paisaje arquitectónico que se abre ante sus ojos.

5 Edificio creado por el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza. La construcción de la única torre tomó cuatro años (1964-1968). Para más información –breve y concisa– se recomienda el reportaje de Patricia Gonsálvez titulado “Los bulos del árbol de hormigón”, publicado en http://elpais.com/diario/2010/01/18/madrid/1263817466_850215.html

Durante su estancia en Madrid, el protagonista realizará una serie de visitas al Museo Reina Sofía. En este episodio que podría titularse “Estancia en Madrid” –la duración es del minuto 08:28 hasta el 41:57–, hay tres momentos en los que recorrerá algunas salas del museo y se detendrá a contemplar tres cuadros: *El violín* (1916) de Juan Gris; *Desnudo* (1922) de Roberto Fernández Balbuena; y *Madrid desde Capitán Haya* (1994) de Antonio López. Es importante señalar que al final de la película, el protagonista regresa a Madrid y vuelve al mismo museo para contemplar la *Gran sábana* (1968) de Antoni Tàpies.

Enric Bou en *Pintura en el aire* estudia los orígenes de los museos que se crearon como tales en el tránsito del siglo XVIII al XIX, en coincidencia con el inicio de la modernidad. Para Bou “la experiencia del museo viene a ser una reproducción a escala de la experiencia de la ciudad moderna” (2001: 71) ya que un observador –perdido en la multitud– observa sin ser visto fragmentos de una realidad que entiende solo parcialmente. Bou lo compara con el *flâneur* baudelairiano que anota en su mente el tráfico de la gente ya que los cuadros colgados en los museos son “escaparates abiertos a la imaginación o al pasado” (2001: 71). El museo funciona como laberinto. Y el escritor está llamado a descifrar su signo con el doble movimiento –físico por la visita y mental por el proceso de escritura– que puede incorporar un elemento de relatividad que resulta capital. Precisamente la mirada del escritor introduce una reordenación del contenido del museo y proporciona una nueva evaluación y selección. El protagonista de *Los límites del control* pasea, deambula sin rumbo fijo, observa sin finalidad precisa por el museo hasta que se detiene frente a los cuadros anteriormente señalados. El espectador tiene ante sí el cuadro dentro del cuadro (encuadre dentro del encuadre) y estos se van a convertir en una especie de ventanas abiertas al infinito, logrando con ello que la visita al museo se convierta en una experiencia transcendental.

Pascal Bonitzer en *Desencuadros. Cine y pintura* señala que “el término encuadre adquiere su sentido de urgencia y de peligro, en un mundo donde todo está en movimiento, donde todo cambia sin cesar y de un momento a otro” (2007: 65). A lo largo del texto fílmico, los personajes reiteran constantemente que “todo cambia según el color del cristal con que se mire. Nada es verdadero. Todo es imaginado”. Incluso hay tres interrogantes dirigidos al protagonista por parte de los personajes con quienes se va encontrando en cada uno de los episodios cruciales del filme. Estas preguntas son:

Are you interested in films, by any chance?

Are you interested in science by any chance?

Are you interested in music, by any chance?

En cada una de las respuestas aparecen vocablos vinculados con la fugacidad o el cuestionamiento sobre qué es la realidad y además se interrelacionan el cine, la ciencia y la música. A la rubia (Tilda Swinton) le gustan las películas antiguas y afirma que las mejores películas son como sueños que nunca se han tenido: “I have this image in my head of a room full of sand. And a bird flies towards me, and dips its wing into the sand. And I honestly have no idea whether this image came from a dream, or a film.” Por su parte, el hombre del violín (Luis Tosar) dice: “I believe that musical instruments, especially those made out of wood –cellos, violins, guitars, I believe that they resonate, musically, even when they’re not being played. They have a memory. Every note that’s ever been played on them is still inside of them, resonating in the molecules of the wood. I guess, like everything, it’s just a matter of perception, no?”.

A la par de los recorridos personales que realiza el protagonista, se va vislumbrando que también se van suscitando otros recorridos: los mentales o, tal vez, imaginarios que tienen que ver con la evocación que se produce a través de las

dimensiones afectivas, simbólicas o sensoriales que genera la ciudad o los diversos espacios que va recorriendo el protagonista tanto con su andar como con su mirada o su pensamiento. Richard Sennet propone que “caminar por la ciudad conlleva una especie de atención flotante, es una suerte de deambular no solo por las calles, sino también atravesar rumbos de la misma conciencia, y que atiende aquello que se le presenta como interesante” (134).⁶

Después de la estancia en Madrid, el protagonista de *Los límites del control* decide marcharse a Sevilla. En esa ciudad, el espectador podrá recorrer el barrio de Triana, el Muelle de Sal e incluso se topará con la Torre del Oro –representada como lámpara de mesilla en el lugar donde se hospeda el protagonista; a través de una fotografía que se superpone al edificio “real” ante el cual se detiene el protagonista para contemplarlo.

De esta manera, se puede señalar que los recorridos del protagonista por distintas partes de la ciudad o diferentes regiones de España significan atravesar el espacio desde los sentidos del transeúnte. Las constantes repeticiones de palabras, acciones, imágenes y encuadres revelan una dinámica de la escritura y de la propuesta poética del director. La dinámica entre decir y volver a decir o entre ver y volver a ver se torna necesaria en la medida en que constituye la prueba de su búsqueda y de su originalidad. Es posible encontrar un relación estrecha entre cine, arquitectura, pintura y literatura a partir de la función visual del protagonista. A través de la mirada se establece un recorrido que parte de las referencias arquitectónicas y culmina en la creación de una propuesta donde el andar se convierte en una práctica estética con la que se trazará un mapa de la geografía mental, urbana y narrativa.

6 Citado en Ramírez Kuri y Aguilar Díaz (2006: 131-143).

Bibliografía

- Bal, Mieke. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia, Cendeac.
- Barber, S. 2006. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Jackson, Rafael (trad.). Barcelona, Gustavo Gili.
- Bonitzer, Pascual. 2007. *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Bou, Enric. 2001. *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia, Pre-textos.
- Calatrava, Juan. 2010. “Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura”, en Calatrava, Juan y Nerdinger, Winfried (eds.). *Arquitectura escrita*. Madrid, Círculo de Bellas Artes-Consorcio Parque de las Ciencias-Ministerio de Cultura.
- Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Carmona, Ramón. 1991. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico. 1995. *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- . 1996. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- Fernández Santos, Elsa. 2009. “En la azotea de Jim Jarmusch”, *El País*. 12 agosto Consultado en http://elpais.com/diario/2009/08/12/revistaverano/1250028001_850215.html
- Litvak, Lily. 1998. *Imágenes y textos. Estudios sobre Literatura y Pintura (1849-1936)*. Amsterdam-Atlanta, GA.
- Mennel, Barbara. 2008. *Cities and Cinema*. Londres, Routledge.
- Monegal, Antonio (ed.). 2000. *Literatura y pintura*. Madrid, Arco-Libros.
- Pimentel, Luz Aurora. 2001. *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI.
- Pulido Tirado, Genara (ed.). 2001a. *Literatura y Arte*. Jaén, Universidad de Jaén.
- . 2001b. “Teorías sobre la relación entre Literatura y Arte en el siglo XX”, en *La Literatura Comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 99-134.
- Ramírez Kuri, Patricia y Aguilar Díaz, Miguel (coords.). 2006. “Recorridos e itinerarios urbanos: de la mirada a las prácticas”, en *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Barcelona, Anthropos, pp. 131-143.
- Ruiz, Iván. 2007. *Literatura velada. Juan García Ponce en Crónica de la intervención*. Puebla, Siena editores.

- Sánchez, José Luis. 2000. *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman, Sandy. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós.
- Vanoye, Francis y Goliot-Lété, Anne. 2008. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid, Abada.
- Wolf, Sergio. 2001. *Cine/literatura*. Santiago del Estero, Paidós.

La nueva estética femenina en la cinematografía cubana: *De cierta manera* de Sara Gómez

Brígida M. Pastor

Con el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta surge la viabilidad de una estética y un lenguaje cinematográficos que expresaran la cruda realidad latinoamericana, en confrontación con el legado del imperialismo dominante y las burguesías criollas.¹ Como afirmaría el revolucionario cineasta brasileño Glauber Rocha: “Existe un objetivo en común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine empeñado, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes”.² En gran medida, el Nuevo Cine Latinoamericano se desarrolló estimulado por factores extracinematográficos, como resultado de una oposición radical a una cinematografía sometida a políticas coloniales o como fruto de movimientos políticos. La nueva generación de cineastas

1 En esta época confluyen diversas tendencias y búsquedas estilísticas, se experimenta y se teoriza. Julio García Espinosa establece por primera vez su teoría sobre “El cine imperfecto”, que es junto a “La estética del hambre” del brasileño Glauber Rocha y “Tercer Cine” de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, uno de los trabajos más importantes que se hicieron sobre el llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

2 Citado en Ramón Gil Olivo (1999: 38).

latinoamericanos vio el medio del cine como “la herramienta más valiosa de comunicación de [su] tiempo” (Solanas y Getino, 1983: 17) y empezó a producir tantos manifiestos como filmes en un intento de generar un cine con identidad propia y con la potencialidad de abarcar una gran variedad de temas latinoamericanos. Esta oleada de actividad creativa hizo que surgieran varios destacados cineastas y movimientos innovadores dentro del continente latinoamericano, en búsqueda de un espacio donde confluyeran la dimensión artística, la actividad revolucionaria y la movilización de las masas. Cabe destacar, junto con el caso revolucionario cubano, el Cine de la Liberación en la Argentina³ y el Cinema Novo en Brasil.⁴ Estas corrientes buscaban hacer del cine un instrumento con el que articular la batalla cultural dentro de un contexto político-social adverso.⁵ Estos cines emergieron en esencia revolucionarios y lograron iniciar e implantar una fructífera búsqueda de una nueva conciencia y una nueva realidad latinoamericana.

Mujer y cine en Cuba

Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, se confirmó el protagonismo impactante de los esfuerzos del Nuevo

3 Cine de Liberación de Argentina lo constituían artistas que vieron el cine como un medio en la lucha popular por un cambio social radical entre 1968 y 1978, aproximadamente. Fernando Solanas y Octavio Getino representarían en la Argentina —con *La hora de los hornos* (1968) y su tesis sobre el denominado Tercer Cine— los ejemplos más radicales de esa búsqueda, creando un cine militante y de oposición al imperialismo.

4 Cinema Novo brasileño estaba formado por cineastas que concibieron el cine como un instrumento para concientizar a las masas entre 1960 y 1970. Esta corriente reunía el crudo realismo de Pereira dos Santos, el barroco simbólico de Antonio das Mortes y de Glauber Rocha, sin olvidar a Joaquim Pedro de Andrade, entre otros.

5 Ambos movimientos formaron su imaginario del cine dominante de Hollywood, al que se opusieron por su artificialidad, y en el neorrealismo italiano, cuya carencia de claridad ideológica permitía una expresión política como su transformación en melodrama conformista.

Cine Latinoamericano en su proyecto de liberación, así como el reconocimiento de que había que abogar por un cine vinculado a la realidad latinoamericana. El nuevo gobierno posrevolucionario de Fidel Castro creó el 29 de marzo de 1959 el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas). La creación del ICAIC tiene lugar en los tres primeros meses de vida de la Revolución y una de las grandes metas a las que aspiraba era la descolonización cultural. Según Alfredo Guevara, Presidente del ICAIC, este había sido creado “para contribuir al desarrollo y enriquecimiento del nuevo Humanismo que inspira nuestra Revolución” (Guevara, 1987: 27). Eran tiempos en que la arena cinematográfica internacional estaba invadida de polémicas, de tendencias, de las que se enriquecería hasta encontrar y conformar un lenguaje propio. Así el cine cubano evolucionaría con solidez y determinación. La misión del ICAIC era llevar la revolución al pueblo a través de la gran pantalla.⁶ El ICAIC utilizó el cine como “un instrumento que [sirviera] para reflejar un punto de vista y desarrollar una conciencia individual y colectiva”⁷ y, a su vez, como impacto en la reafirmación del espíritu revolucionario. Así el cine posrevolucionario se convierte en instrumento del pueblo al servicio del pueblo y de la Revolución. Alfredo Guevara, entonces director del ICAIC, define la nueva misión del cine cubano de la posrevolución: “El cine cubano existe, y existe como arte revolucionario, de búsqueda y aporte real, como instrumento de cultura y arma de combate” (Guevara, 1987: 27).

Las primeras obras originadas entre 1959 y 1969, en los inicios de la producción del ICAIC y durante la etapa de for-

6 Elisa Rabelo destaca que “La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, fundada en enero de 1951, desarrolló, durante sus diez años de existencia, un trabajo encomiable en la Cultura Cubana y específicamente en la Sección de Cine logró unir a intelectuales de izquierda que propusieron un nuevo pensamiento estético que sería materializado en 1959 al crearse el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) respondiendo a una de las primeras leyes que aplicara el Gobierno Revolucionario para la defensa de un programa Nacionalista y Martiano.

7 Citado en Engel (1969: 197).

mación del cine cubano sobresalen fundamentalmente por su interés sociocultural. En medio de un contexto políticamente tenso en el cual la Revolución era abiertamente cuestionada por importantes intelectuales, la obra, por ejemplo, de cineastas clave del devenir revolucionario como Tomás Gutiérrez Alea afrontó cambios notorios que trajeron asimismo nuevas formas estéticas.⁸ Surge así un cine, caracterizado por un marco temporal de profundas transformaciones en el ámbito social, económico e ideológico, que va a generar y estimular nuevas ideas en las obras de sus creadores. Los cineastas latinoamericanos estaban involucrados en un proceso de recuperar espacio y rechazar las motivaciones y la estética dominante del cine clásico de Hollywood (o Cine Perfecto). Esta nueva estética o poética fílmica en el contexto latinoamericano era conocida como Cine Imperfecto. Catherine Davies define con precisión la esencia del denominado Cine Imperfecto en contraposición con el Cine Perfecto:

Si el Cine Perfecto era técnicamente “perfecto”, expresando una ideología conformista en formas aparentemente neutras a través de una cámara poco intrusa que crea una percepción ilusoria de lo real, el Cine Imperfecto por otra parte (siguiendo el ejemplo del Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa y el Cinema Verité) era un arte creativo, popular, que desafiaba la cultura de masas de consumo conformista. (Davies, 1997: 346)⁹

La fundación del ICAIC significó no solo un cambio fundamental en la estética cinematográfica.

En su discurso de 1966, Fidel Castro habló de “una revolu-

8 El cine cubano después de una revolución social y política creó una escuela de cine que perdura hasta el presente, entre cuyos integrantes cabe destacar realizadores como Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Manuel Octavio Gómez.

9 La traducción es mía.

ción [femenina] dentro de la Revolución”: “Lo más revolucionario de la revolución es la revolución que está ocurriendo entre las mujeres” (Citado en Bunk, 1194: 87). En este estudio, a través de un acercamiento al contexto histórico y teórico del período que nos ocupa y tomando como ejemplo de este proceso el filme de Sara Gómez, *De cierta manera* (1974) –un filme clásico del cine cubano–, pretendo demostrar que este filme marca un hito histórico y una nueva estética dentro de la cinematografía cubana. Es simultáneamente un producto y una reflexión implacable de una nueva “revolución femenina”, no solo por su contenido feminista sino por ser el primer filme cubano dirigido por una mujer.¹⁰ Este filme representa una contribución particular dentro del contexto de la política cultural y sexual de la Cuba posrevolucionaria. De cierta manera examina el impacto de las rápidas transformaciones y la modernización que representó la Revolución en la formación psico-sexual de identidades de género tanto a nivel individual como colectivo. Asimismo, el filme constituye un desafío a la ideología tradicional del patriarcado y, hasta cierto punto, expone las contradicciones de la política sexual en la Cuba de la posrevolución. Como Mayra Vilasís observa: “Buena parte de las teorías feministas del cine abogan por una urgencia en la búsqueda de nuevos códigos lingüísticos mediante los cuales pueda tratarse el tema de la mujer y su situación discriminada en la sociedad contemporánea” (1995: 57). En otras palabras, este documento fílmico representa una ruptura con las estructuras socialistas-traditionalistas de género y, como artefacto cinematográfico, incorpora signos del cine clásico hollywoodense, en el que “los signos transmiten la ideología

10 Aunque el ICAIC ya había lanzado previamente filmes que trataban la temática del género como, por ejemplo, *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), a diferencia de *Retrato de Teresa*, estos filmes vuelcan su énfasis en la dialéctica histórica y en la interacción social entre los sexos; mientras que el filme de Pastor Vega ofrece una dialéctica psico-social entre los géneros. Ver también Burton (1981: 82).

patriarcal que subyace en nuestras estructuras sociales y que modela a las mujeres de formas muy específicas, formas que reflejan las necesidades y el subconsciente del patriarcado” (Kaplan, 1998: 52).

Por su parte la ideología y prácticas del patriarcado se constituyen como fuerzas colonizantes que han invadido el “territorio” de lo femenino con el propósito de apropiarse y explotar dicho espacio. Si examinamos algunos de los filmes más destacados en el transcurso del período posrevolucionario, se descubre una tendencia a plantear el problema conflictivo entre los géneros: *Lucía* (Humberto Solás, 1969), *Hasta cierto punto* (Gutiérrez Alea, 1983), *Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988), el colectivo *Mujer transparente* (Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasís, Mario Crespo y Ana Rodríguez, 1990), *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Soto, 1995), *Manuela* (Humberto Solás, 1996), entre varios otros, son ejemplos de esta tendencia. Además, no hay que ignorar la presencia recurrente de una estereotipada tipología de feminidad y masculinidad que, aunque problematizada en el contexto del proceso de cambio, no ofrece soluciones. Muchos de estos filmes, dirigidos por cineastas hombres y algunos menos por mujeres cineastas, contienen de algún modo u otro una proyección del espacio e identidad femeninos a través de la representación estereotipada de una masculinidad notablemente performativa, cuya apariencia externa es la opresión y el control (psicológico y físico) sobre el género opuesto. Al revelar la arbitrariedad del lenguaje, las actitudes y las proyecciones empleadas tradicionalmente para construir, deformar y clasificar lo femenino, estos filmes estimulan otra estética y preparan los cimientos para la creación de una poética de lo femenino.

Aunque la Revolución asumía su responsabilidad en satisfacer las necesidades y deseos de liberación de la mujer cubana, se enfrentaba a dos fantasmas difíciles de vencer: por una parte, el machismo infiltrado en las estructuras culturales de

la sociedad cubana contemporánea; por otra, las monumentales transformaciones sociológicas como la del estatus y del rol de la mujer que no podían lograrse de forma radical e inmediata. La modernización de la Cuba posrevolucionaria conllevó una deconstrucción de las diferencias de género y la reconstrucción de valores culturales intransigentes. De *De cierta manera* se desprenden las de desarrollar la conciencia social del individuo e incentivar el nivel de participación social para todos los individuos –hombres y mujeres– que integran la sociedad a través de una reeducación de los sexos y de la identificación de que el patriarcado es una construcción cultural y, por tanto, sujeta a cambio. Partiendo de que la noción de sexo está definida biológicamente, la noción de género o identidad sexual es una construcción social que determina la posición del individuo (en este caso, la mujer) con relación a una identidad u orden dominante. Como han destacado varios teóricos feministas: “La construcción (...) de las oposiciones binarias de género ayudan (...) a producir



Escena de *De cierta manera*.

las jerarquías que sistemáticamente organizan la opresión de las mujeres” (Cranny-Francis *et al.*, 2003: 8).

Así la mujer, a través de la tradición del patriarcado, se ha visto relegada a un segundo plano tanto delante como detrás de la cámara. Se la ha codificado inferior al sexo masculino dentro de las estructuras del orden simbólico dominante (patriarcal): la hegemonía masculina legitima el dominio y control del hombre y la subordinación de la mujer. Julie Marie Bunck mantiene que el movimiento de liberación femenina en Cuba se desarrolló de forma muy diferente al que paralelamente se desarrolló en Estados Unidos: en el caso cubano la iniciativa deriva del gobierno posrevolucionario; se trataba de un movimiento, en opinión de la misma Bunck, “femenino más que feminista”,¹¹ con una lealtad especial hacia el estado en contraste con la liberación individual que exigían los movimientos de emancipación tanto en Europa como en Estados Unidos. En palabras del mismo Fidel Castro: “Las mujeres podrán liberarse solo hasta el punto de comprometerse ante todo con la Revolución” (citado en Bunk, 1994: 89). El feminismo en Estados Unidos y Europa era percibido como una fuerza divisoria y, por tanto, en contradicción con las metas de la Revolución cubana –que anteponeía la comunidad al individuo. De ahí que surgiera la FMC–Federación de Mujeres Cubanas bajo la dirección del gobierno cubano, que promulgaba objetivos económicos sobre aquellos de desarrollo e independencia personal. El principal motor era el que derivaba de la necesidad económica de integrar a la mujer en el ámbito laboral. Aunque en 1975 el gobierno castrista introdujo el Código de la Familia, que exigía igualdad de derechos para el hombre y la mujer, era evidente que las actitudes culturales hacia la mujer todavía

11 Ver Bunk, pp. 87-125. La traducción es mía.

estaban regidas por el legado de una larga tradición de valores machistas. Como observa John King: “Legislar contra la discriminación sexual no significa que los prejuicios machistas desaparezcan de la noche a la mañana” (1990: 159). De hecho, se podría concluir que la Revolución irónicamente en su intento de otorgar a la mujer igualdad de derechos, la victimizaba doblemente, teniendo que asumir su papel tradicional en la esfera doméstica y su nuevo papel activo en la esfera laboral-pública.

***De cierta manera* (1974) de Sara Gómez: ¿un filme feminista?**

La industria cinematográfica en Cuba era meramente de dominio masculino. Con todo, aunque en casos aislados, hubo mujeres excepcionales que lograron crearse un espacio como directoras cinematográficas, dejando un legado –por muy limitado que fuera– femenino (e incluso feminista) en la historiografía del cine cubano. Sobre la primera cineasta cubana y su primer y último filme de ficción se centra este análisis: Sara Gómez y su filme *De cierta manera* (1974).

Se trata de uno de los largometrajes más destacados del cine cubano: fue el primer filme de ficción dirigido por Sara Gómez y el primero realizado en Cuba por una mujer desde la creación del ICAIC: “Sara era la única directora de cine con que contaba tal institución en aquel entonces”,¹² con un discurso que subvierte las estrategias narrativas del cine clásico. La narrativa se centra en la relación amorosa entre

12 *De cierta manera* se ha ganado una merecida posición dentro de la literatura cinematográfica feminista por ser uno de los primeros filmes realizados por una latinoamericana –y en un país revolucionario– durante los años del auge de la crítica feminista en los Estados Unidos. Cabe destacar las aportaciones críticas de Julia Le Sage en 1979 y 1980, E. Ann Kaplan en 1983 con su libro *Women and Film (Both Sides of the Camera)*, y en 1993 Zuzana M. Pick en su libro *The New Latin American Cinema (A Continental Project)*.

un hombre y una mujer de diferentes estratos sociales, en la que afloran conflictos raciales, sociales y de género. El foco principal es el análisis de la relación entre el discurso fílmico y la representación del concepto de género desde una perspectiva social, cultural e histórica.

Aunque desde ángulos diferentes, la crítica feminista concuerda en colocar el eje del conflicto dramático de la obra en el debate sobre el género y las relaciones hombre-mujer. Los contenidos relativos al subalterno racial, la marginalidad y las clases sociales se asumen como factores de mayor o menor envergadura, según los objetivos de los estudios. Otro foco de coincidencia sistemática en el análisis feminista de la película estriba en el esmerado y eficaz entretejido conflicto central-discurso cinematográfico, al utilizar la yuxtaposición ficción-documental.

El filme representa un elocuente ejemplo cinematográfico que incorpora la interrelación de los géneros de ficción y documental, y donde la influencia recíproca ha resultado en una obra cuyo impacto es incuestionable. Las primeras muestras de cine realizadas por la mujer en Cuba se asoman en los esfuerzos documentales impulsados por la Primera y Segunda Guerra Mundial. El realismo desligado del cine comercial, tanto en los documentales como en el cine de ficción, tuvo como meta captar las experiencias de la gente y su cotidianeidad, donde la experiencia vivida quedaba mejor reflejada en lo atinente a la clase obrera y sus problemas, adoptando historias reales y evitando historias fabricadas.

La creación de una atmósfera “ficcionalada”, con la ficción en sí misma, paralela a imágenes documentales, denuncia la hegemonía patriarcal y la necesidad del cambio social. La historia de ficción, además, expone la existencia de una subcultura –dentro de la predominante– donde se exacerbaban los valores machistas. La inserción del personaje femenino dentro de esa subcultura agudiza el conflicto personal mujer-hombre (Mario-Yolanda). Los espacios documenta-

dos que proyectan las transformaciones de la sociedad adquieren un carácter metafórico en función de la narrativa principal: eliminar las disparidades genéricas para reconstruir las relaciones hombre-mujer es tan difícil y complejo de alcanzar y requiere de tanto esfuerzo como el necesario para destruir viejos edificios y construir nuevos. Como eloquentemente observa Juan Antonio García Borrero (2009):

El filme de Sara Gómez es una obra imperecedera que suscita múltiples y complejas lecturas. Dentro de la crítica cinematográfica feminista, coloca en primer plano de discusión la opción del lenguaje realista, muy cuestionado con el argumento de que no es suficiente representar la realidad de la opresión de que es objeto la mujer para hacer cambiar la conciencia de la sociedad.

La narrativa está constantemente interrumpida por la incorporación de material extra-diegético. Sara Gómez intercala fragmentos documentales dentro de la narrativa principal confirmando el mensaje del filme: la crítica al sexismo en Cuba. Los planos documentales, como por ejemplo las imágenes de las barriadas en proceso de demolición, actúan como “metáfora del ‘derrumbe’ de los ‘restos’ (...) de las construcciones patriarcales de ambos sexos.” (Kaplan, 1998: 341). Este recurso fílmico plantea, a su vez, cómo el medio del cine se ha utilizado para imponer y reforzar ideologías dominantes. Las imágenes documentales tienen como misión ilustrar e informar la diégesis de la narrativa principal, realzando su realismo crítico. Incluso, se podría argüir, apoyándonos en las observaciones de Kaplan, que estas narraciones cinematográficas “simbolizan un contenido latente y reprimido, excepto que ahora el “contenido” no se refiere a un subconsciente individual sino al patriarcado en general. Las inserciones documentales actúan como metáforas vinculadas al tema central del filme: las transformaciones

en las relaciones entre los sexos pueden ser tan complejas y difíciles de conseguir como las necesarias para destruir antiguas barriadas y construir nuevos edificios. Adhiriendo a la opinión de Kaplan, es muy probable que “con la analogía documental sobre una forma de cambio más perceptible, la necesidad de transformación interior haya quedado arraigada con más firmeza en la mente del espectador” (Kaplan, 1998: 343).

Mediante el encadenamiento de las imágenes de archivo, referencias históricas y una narración en *off* que une unos fragmentos con otros, *De cierta manera* produce, en términos de Noel King, “un discurso de continuidad” que no era “el pasado”, sino los efectos del pasado (1981: 7-18). Las estructuras de montaje en este filme permiten que la noticia originalmente filmada –el acontecimiento, el hecho histórico– se reelabore, se analice y se ubique en el contexto que la genera, proporcionándole mayor alcance y una presencia casi interminable.

Este filme se hace eco de un mundo en transformación y su función, como texto cinematográfico, es registrar los acontecimientos de ese momento histórico y la cineasta cubana rescata para el presente y para el futuro la autenticidad histórica del momento y contribuye con ello a esa, tan necesaria, memoria visual del espectador –una necesidad ideológica, cultural y política. Según las observaciones de Julia LeSage, el filme de Sara Gómez “examina el proceso revolucionario cubano desde el punto de vista estratégico del barrio y el ámbito doméstico” (1979: 20).

El filme de Sara Gómez es uno de los de mayor impacto en la cinematografía cubana, por marcar un hito en la ficción fílmica y, asimismo, destacar un cambio de paradigma en la cinematografía de entonces, al responder a cambios políticos y sociales en la isla durante un período que está generando cambios destacables desde la perspectiva del género. El filme es representativo de una nueva manera de filmar la nación

y la identidad femenina, pues aparece como una estrategia femenina y feminista que sirve para explorar la feminidad, denunciar el sistema patriarcal y restaurar la identidad femenina como lugar de resistencia ante cualquier tipo de represión.

De ahí que a Sara Gómez se le pueda considerar una cineasta feminista al desafiar en su cine las representaciones procedentes de la realidad con el fin de denunciar su falsedad. El realismo, como estilo, no puede cambiar la conciencia, porque no se desliga de las formas que conforman la vieja conciencia. Por eso, es necesario sustituir los códigos realistas existentes—códigos de cámara, sonido, iluminación, montaje, dirección—e innovar la maquinaria cinematográfica, con el propósito de cuestionar las expectativas de la audiencia (Kaplan, 1995: 238). Por su parte, Anne Kuhn apunta que *De cierta manera* es un ejemplo fílmico deconstructivo, “al adoptar y descomponer formas y temas predominantes”, rompe con los paradigmas del cine clásico, destruye los modos tradicionales de narrar, tanto temática como formalmente. (Kuhn, 1991: 180, 174). No obstante, la crítica de cine cubano parece no haber sabido captar el sentido feminista que tiene la obra cinematográfica de Sara Gómez, en particular *De cierta manera*, no solo por la naturaleza de su contenido, sino también por las técnicas que usa para narrar y el modo de hacerlo.

La fallecida cineasta y crítica Mayra Vilasis con su iluminadora valoración reconocería la esencia feminista de este filme, adoptando relevantes posiciones teóricas (1995: 56). Desde una perspectiva feminista, el mismo producto fílmico es una construcción social portadora de una ideología dominante (masculina). Sin embargo, dentro del contexto sociopolítico en que se origina, *De cierta manera* ofrece un discurso fílmico que, aunque conserva características del cine clásico, es, a su vez, trasgresor del discurso fílmico clásico. No cabe duda de que el cine de Sara Gómez con sus reflexiones modernistas y su rigor formal rompe con los paradigmas tradicionales, examinando a su vez la proble-

mática feminista con desafiantes y nuevas estrategias. Claire Johnston sostiene que la eficacia del cine feminista consiste en su capacidad de ser contestatario:

Todo revolucionario debe cuestionar la representación de la realidad; no basta abordar la opresión de las mujeres dentro del texto de la película: también hay que poner en tela de juicio el lenguaje del cine y la representación de la realidad, de modo que influye en una ruptura entre la ideología y el texto. (Johnston, 1973: 28)

Es evidente que la cineasta cubana pretende demostrar con su filme que la problemática entre los sexos es el mensaje que quiere transmitir, como un proyecto cinematográfico didáctico que provoque un cambio de conciencia en la sociedad. Como admitiría la misma Vilasís en una entrevista que le realizaron para la revista *Pensamiento Crítico*: “El cineasta cubano se expresa siempre en términos de revolución; el cine, para nosotros será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y romper con los valores tradicionales, ya sean económicos, éticos o estéticos” (Gómez Yera, 1970: 94).

De cierta manera explora creativamente con un realismo crítico el impacto de las transformaciones sociales y económicas de la posrevolución en la relación hombre-mujer. Yolanda y Mario, los protagonistas, se enamoran y viven sus conflictos dentro de una sociedad nueva que pretende romper con valores anacrónicos y establecer valores más cercanos a la nueva realidad cubana. Derechos y deberes en la relación hombre-mujer, que es necesario trasladar de la teoría a la práctica. Son personajes en proceso de búsqueda, que se enfrentan a sus propias limitaciones y prejuicios tratando de encontrar una respuesta nueva ante situaciones superadas

históricamente. Yolanda es una maestra de enseñanza primaria y de origen burgués, mientras Mario es un mulato que procede de una familia pobre.

A un nivel más profundo el filme presenta la exploración biográfica e histórica del proceso de construcción de la subjetividad femenina de una mujer, Yolanda, que se revela como individuo, pero también como tipo histórico. Es un personaje inmerso en una cultura misógina a la que debe enfrentarse y superar para satisfacer su realización personal. Yolanda tipifica los conflictos de la mujer cubana, que caracterizan las mismas contradicciones de la Revolución cubana. Por su parte, Mario se erige como la antítesis de Yolanda: no pudo asistir al colegio y durante su niñez la escuela fue sustituida por la calle. Las limitaciones de Mario quedan justificadas y reforzadas por los fragmentos documentales que introducen imágenes de Cuba durante el período colonial, cuando el machismo generado por el colonialismo se mezcló con la cultura primitiva africana “en una relación social basada en la marginalidad, en vez de la integración” (Kaplan, 1998: 237-38).

A partir de las escenas iniciales, la narrativa fílmica de *De cierta manera* subvierte las expectativas de la narrativa fílmica clásica y nos presenta a un personaje femenino –Yolanda– en proceso de evolución, en todas sus dimensiones, mientras Mario queda relegado a una caricatura del macho, ridiculizando sus actitudes desfasadas, pero con un potencial de superación de dicha imagen caricaturesca, sobre todo en contraposición con el extremadamente machista compañero de trabajo, Humberto. Desde una perspectiva feminista “la supuesta ‘liberación’ de Yolanda resulta no ser más que la ‘resistencia’ (...) a su lugar adecuado como súbdita de la ley del padre” (Kaplan, 1998: 26). Desde el punto de vista semiótico, el filme logra revelar imágenes de Yolanda que inscriben su auténtica identidad femenina, su propio lenguaje en el orden simbólico que constituye la única y existente narrativa clásica fílmica.

Las secuencias iniciales son de gran importancia dentro

del contexto de la narrativa fílmica, no solo desde el punto de vista del enmarcamiento femenino, sino como exploración espacio-temporal que va más allá de la relación hombre-mujer. La escena con que comienza el filme se sitúa en el entorno laboral de la sociedad masculina cubana. Se presenta el enfrentamiento verbal entre dos hombres, Humberto y Mario. Este último acusa al primero de estar mintiendo para justificar su ausencia al trabajo. Este enfrentamiento se interrumpe por unas escenas documentales que proyectan imágenes de barriadas viejas y derruidas yuxtapuestas con imágenes de construcciones nuevas, mientras una voz en *off* informa que los personajes que ocupan dichas imágenes son reales, y que ficción y realidad se están conjugando. Es aquí precisamente donde se nos introduce a la política personal, al debate y cambio de las estructuras sociales que definen la relación entre los sexos. Así las imágenes documentales subrayan metafóricamente el tema del filme: el comportamiento sexual está tan arraigado que es necesario “un poder, una energía y un compromiso tan inmensos (...) para poder modificar las relaciones con el otro sexo” (Kaplan, 1995: 343). Seguidamente, la cámara proyecta la yuxtaposición de barriadas pobres y la demolición de edificios viejos coloniales y la construcción de edificios nuevos posrevolucionarios o, en palabras de Peter Biskind, “una red enmarañada de lo viejo y lo nuevo” (1974: 87). Simbólicamente, el hecho de que la cámara enfoque la emergente y nueva imagen de la ciudad establece la dicotomía tradición/modernidad, pasado/presente, pero, a su vez, su coexistencia. Sin embargo, esta posición jerárquica del pasado con respecto al presente confirma la autoridad cultural sobre el legado de la tradición colonial-patriarcal. Estas ideas quedan corroboradas por las palabras de la voz en *off* que expresa que “la cultura que vive en la profundidad del subconsciente puede presentar una enérgica resistencia al cambio social”. Las reflexiones de Catherine Benamon reflejan la compleja y len-

ta transformación de la estereotipada construcción de femi-
nidad en la Cuba posrevolucionaria: “posibilidad de alterar
imágenes públicas, alejándolas de las construcciones pasi-
vas y estereotípicas en forma de madre, seductora y sirviente
doméstica, tuvo que esperar los cambios emancipatorios en
el estatus de las mujeres, que estuvieron acompañados por
transformaciones socioeconómicas de gran nivel en la era
posrevolucionaria” (1999: 5).¹³

La creación de una atmósfera “ficcionalada”, con la ficción
en sí misma, paralela a imágenes documentales, denuncia
la hegemonía patriarcal y la necesidad del cambio social.
La historia de ficción, además, expone la existencia de una
subcultura –dentro de la predominante– donde se exacer-
ban los valores machistas. La inserción del personaje feme-
nino dentro de esa subcultura agudiza el conflicto personal
mujer-hombre (Yolanda-Mario). Los espacios documenta-
dos que proyectan las transformaciones de la sociedad ad-
quieren un carácter metafórico en función de la narrativa
principal: eliminar las disparidades genéricas para recons-
truir las relaciones hombre-mujer es tan difícil y complejo
de alcanzar y requiere de tanto esfuerzo como el necesario
para destruir viejos edificios y construir nuevos. Como elo-
cuentemente observa Juan Antonio García Borrero:

El filme de Sara Gómez es una obra impercedera que sus-
cita múltiples y complejas lecturas. Dentro de la crítica cine-
matográfica feminista, coloca en primer plano de discusión
la opción del lenguaje realista, muy cuestionado con el ar-
gumento de que no es suficiente representar la realidad de
la opresión de que es objeto la mujer para hacer cambiar la
conciencia de la sociedad. (2009, acceso 10/08/2012)

La protagonista femenina, Yolanda, implícitamente re-

13 La traducción es mía.

chaza la imagen clásica y sexualizada de belleza femenina: su imagen se aleja de la tradicionalmente sexualizada imagen femenina, su cabello es más bien corto y viste de forma neutra. Este recurso estratégico al que recurre Yolanda para transformar su “exterioridad femenina” funciona a modo de trasgresión de la “exterioridad masculina” a la que ve reducida la mujer; de este modo, Yolanda es capaz de definir su propia imagen subjetiva en su propio espejo. A Yolanda como “mujer nueva” hay que interpretarla como un producto y símbolo de la revolución. Ella quiere romper con el cordón umbilical que la une a la generación de su madre y a la tradición cultural que la subyuga y la infravalora como mujer.

A medida que avanza la narrativa fílmica, Gómez utiliza el movimiento estratégico de la cámara para reforzar la idea de que filme y sociedad han sido espacios que han estado definidos por la dominante mirada masculina y la invisibilidad femenina. Yolanda parece ocupar primeros planos y un espacio propio ante el objetivo de la cámara y en contextos “liberadores” públicos en contraste con el tradicional entorno subyugador de lo doméstico. Esta modificación en espacio que la cámara concede a la protagonista femenina parece resaltar el carácter opresor y aprisionante del contexto privado. Yolanda paulatinamente evoluciona hacia un personaje más completo e individual y, por consiguiente, ocupa más espacio frente a la cámara de la narrativa principal. Es obvio que Gómez deja constancia de que el cine forma parte de una tradición discursiva censurante y dominada por el falocentrismo; y en su intención está el impactar psicológicamente al espectador a que despierte del papel manipulador que este medio de comunicación tiene sobre las masas (Kaplan, 2000: 56).¹⁴

14 Kaplan destaca que el impacto psíquico del cine es crear una impresión poderosa de una determinada realidad: “El arte se percibe como una imitación de la vida a través de la transparencia del cristal de un vaso. Pero tanto la vida como el arte están similarmente contruidos por las prácticas significativas que

Las breves exploraciones de la conducta de Mario en la trayectoria fílmica proporcionan al espectador una reflexión más profunda sobre la posición dominante del machismo en la sociedad cubana. A. Brittan, en su análisis sobre el concepto de masculinidad argumenta: “ser masculino requiere no solo seguridad en sí mismo y autocontrol, sino también control sobre otra gente y sus acciones” (Brittain, en Lye, 1997: 20). Es significativo destacar la sutil crítica al machismo y su inherente violencia que aflora en la narrativa fílmica. Bajo su posición hegemónica y de dominación, el machismo revela una cierta vulnerabilidad que desemboca en agresividad cuando su hegemonía cultural se ve amenazada. Las palabras agresivas de Mario ante la tardanza de Yolanda en llegar a su cita así lo confirman: “A mí nadie me hace esperar”.

Anthony Easthope en sus observaciones sobre los mecanismos de defensa freudianos del ego masculino apunta que en su subconsciente el ego masculino edifica una fortaleza militar cuando se siente amenazado –fortaleza que necesita reforzar a través de mecanismos de defensa: “El ego masculino está generalmente imaginado como una fortaleza militar (...), manteniendo una defensa total” [y] cuando lo femenino parece haberse infiltrado dentro (...), el castillo se ve amenazado” (Easthope, 1986: 37). Mario ilustra elocuentemente este fenómeno; su ego masculino se siente amenazado por la autosuficiencia y la “modernidad” de Yolanda. Su masculinidad identitaria, a modo de defensa de su “fortaleza” y para evitar su destrucción, recurre a una acción defensiva a través de su agresividad; es decir, la amenaza que representa la diferencia sexual de Yolanda se descubre en la proyección de la hostilidad sobre la imagen femenina: el machismo, tan arraigado entre los deformados

definen y limitan cada esfera”. [La traducción es mía]

valores sociales, instrumentaliza a la mujer y constituye una negación del proceso armonizante entre los géneros. A juicio de Laura Mulvey, “produce una satisfacción de vértigo observar que, bajo el patriarcado, la diferencia sexual está llena de tensión, es explosiva y estalla en una violencia espectacular dentro de su propio terreno, la familia” (Mulvey, 1976-1977: 54).

Conclusión

Desde que se estrenara *De cierta manera*, se ha podido descubrir una elocuente evolución en el cine cubano. En los años ochenta se da un fenómeno interesante con la llegada a la ficción de una gran cantidad de cineastas que hasta ese momento solo habían hecho documentales. Es una nueva generación que, con una gran experiencia filmica, iba a poder expresarse en otro género dentro del cine, entre los que cabe destacar a Fernando Pérez, Juan Carlos Tabío, Rolando Díaz y Daniel Díaz Torres. Estas producciones reflejan el acontecer cotidiano, empeñadas en lograr una comunicación con la mayor cantidad posible de público.¹⁵ Con todo, se descubren excepciones como *Hasta cierto punto* (1982) de Tomás Gutiérrez Alea, que regresa también a la contemporaneidad con una historia que tocaba el machismo en el puerto de La Habana pero donde la historia de amor relega la connotación social del tema a un segundo plano y que, de hecho, ya había sido tratada de manera magistral por Sara Gómez en *De cierta manera*.¹⁶

15 Cabe destacar filmes populistas como *Se permuta* (Juan Carlos Tabío, 1983), *Los pájaros tirándole a la escopeta* (Rolando Díaz, 1984), *Una novia para David* (Orlando Rojas, 1985), *Clandestinos* (Fernando Pérez, 1987) y, sobre todo, *La Bella de La Alhambra* (Enrique Pineda Barnet, 1989).

16 En los años noventa el cine cubano ofrece una proyección de la realidad más directa que en años anteriores, revelando formal y conceptualmente las características de la futura producción cinematográfica.

De cierta manera remite a la intersección del género con la cultura y el espacio de una Habana nueva, a los cambios pos-revolucionarios que van acompañados de la modernidad –a una nueva y revolucionaria estética de representar y entender el género. El filme no presenta soluciones conclusivas, sino que deja un final abierto: mientras Humberto y Mario discuten, se observa a Yolanda que camina a la distancia. Mario la contempla, pero no hace nada al respecto, concluyendo el filme de forma ambigua y dejándolo inconclusa la potencial transformación de Mario en un hombre “nuevo”. De este final indefinido se deduce el compromiso y, a la vez, la habilidad de Sara Gómez para explorar la situación melodramática que circunda a los personajes protagonistas con la que se identifica el espectador medio. Es en esa búsqueda de empatía con el espectador tipo que Sara Gómez se queda corta al dejar su filme con un final sin conclusiones revolucionarias. Pero hay que reconocer que ofrece una revolucionaria estética femenina en el contexto cinematográfico cubano: una imagen liberadora que urge al espectador (tanto masculino como femenino) a que reevalúe el delimitante y aprisionante legado cultural al que están sometidos tanto hombres como mujeres y que revela la insatisfactoria y desequilibrada relación entre los sexos: no hay una resolución al problema, pero el proceso dialéctico continúa.

Algunos filmes de finales de la década de los ochenta ya anticipan la existencia de un cine cuyos principales presupuestos estéticos originaron parte de ese corpus conocido como Nuevo Cine Cubano, como es el caso de *Plaff* de Juan Carlos Tabío (1988) y *Papeles Secundarios* de Orlando Rojas (1989). A principios de los noventa aflora un cuidado especial por el código visual, vinculado a la plástica, que en esta década fue especialmente destacada en Cuba, como es el caso de *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1993) y *Madagascar* de Fernando Pérez (1994). Los años noventa y el inicio del siglo XXI ofrecieron una nueva generación de cineastas, algunos con formación cinematográfica y otros más autodidactas como los realizadores de *videoclips* que ya tenían una experiencia estética más próxima a la publicidad y que aportaron una nueva ola a partir de sus vivencias generacionales. Cabe destacar *Pon tu pensamiento en mí* (1996) y *Amar vertical* (1998) de Arturo Sotto. *Nada* (2001) y *Viva Cuba* (2005) de Juan Carlos Cremata, *La ola* (1995) de Enrique Álvarez y *La edad de la peseta* (2006) de Pavel Giraud.

Christine Gledhill defiende que el cine feminista *per se* necesitaría ofrecer más imágenes positivas que las que el cine clásico ha proporcionado en su trayectoria fílmica: “sería necesario ofrecer imágenes más positivas de las mujeres, y en su lugar encontrar un modo de reorganizar visión y audición si tiene que ver más que con una simple reproducción de las convenciones de una industria organizada patriarcalmente” (Thornman, 2000: 87). Es evidente que Sara Gómez aporta un enfoque innovador y una proyección positiva de la mujer, que subvierte el discurso cinematográfico dominante dentro de su contexto temporal. Con todo, como el mismo Fidel Castro afirmara en una entrevista realizada en 1966: “Las mujeres todavía tienen que hacer un tremendo esfuerzo para alcanzar su legítimo espacio en la sociedad” (Randall, 1974: 31).

De cierta manera examina el “tremendo esfuerzo” de la mujer por crear su propio espacio cultural enfrentándose a la “censura” de la tradición y generando una nueva estética fílmica femenina con el objetivo de exponer el momento de encrucijada al que se enfrentan los sexos en el devenir histórico cubano, donde las identidades culturalmente tradicionales (el hombre machista/la mujer “colonizada”) están siendo suplantadas por identidades emergentes en una nueva era de género e identidad.

Quisiera terminar recalcando el implícito deseo de Sara Gómez en transmitir una luz de esperanza para un cine alternativo, realizado con medios limitados y que nos remite a las mismas palabras llenas de esperanza de Humberto Solás en una de las últimas entrevistas:¹⁷ “El festival de Cine Pobre en Gibara es la defensa de un cine alternativo, es la voluntad de ofrecer un espacio a la expresión de aquellos que no pueden acceder a las grandes producciones cinematográficas.

17 Esta entrevista se realizó durante el Festival de Gibara, que tiene lugar anualmente y cuya misión es estimular el cine o la realización de un cine de bajo costo.

Es una batalla por la democratización del cine”. El efímero pero trascendental cine de Sara Gómez acompaña el nacimiento de una nueva poética fílmica, la creación de un escenario de cambio en la relación entre los sexos y de una plataforma para una nueva poética fílmica.

Bibliografía

- Benamon, Catherine. 1999. “Cuban Cinema: On the Theshold of Gender”, en Robin, Diana y Jaffe, Ira (eds.). *Redirecting the Gaze: Gender, Theory and Cinema in the Third World*. Albany, Suny Press.
- Biskind, Peter. 1974. “Struggles with History in *Lucía*”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No 2. March, pp. 7-8.
- Brittan, Arthur. 1997. “Masculinity and Identity”, en Lye, John (ed.). *Attributes of Postmodernist Literature*. Brock, Brock University Press.
- Bunck, Julie Marie. 1994. *Fidel Castro and the Quest for a Revolutionary Culture in Cuba*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- Burton, Julianne. 1981. “Seeing, Being, Being, Seen: *Portrait of Teresa*, or Contradictions of Sexual Politics in Contemporary Cuba”, *Social Context*, 4, pp. 79-95.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1971. *A Dictionary of Symbols*. Sage, Jack (trad.), 2ª edición. Londres, Routledge.
- Cranny-Francis, Ann et al. 2003. *Gender Studies: Terms and Debates*. Londres, Pelgrave Macmillan.
- Chanan, Michael (ed.). 1983. *Twenty Five Years of New Latin American Cinema*. Londres, British Film Institute.
- . 1985. *The Cuban Image*. Londres, British Film Institute.
- Chinweizu Ibekwe. 1975. *The West and the Rest of Us: White Predators, Black Slavers, and the African Elite*. Nueva York, Random House.
- Davis, Catherine. 1997. “Modernity, Masculinity and Imperfect Cinema in Cuba”, *Screen*, vol. 38, No 4, pp. 345-359.
- Easthope, Anthony. 1986. *What a Man's Gotta Do*. Londres, Paladin.
- Engel, Andi. 1969. “Solidarity and Violence”, *Sight and Sound*, pp. 196-200.
- Fitz, Earl. 2001. *Sexuality and Being in the Postructuralist Universe of Clarice Lispector: The Difference of Desire*. Austin, University of Texas Press.
- García Borrero, Juan Antonio. 2009. “Mayra Vilasís sobre *De cierta manera* (1975), de Sara Gómez”, Nov. 10.<http://cinecubanola>

- pupilainsomne.wordpress.com/2009/11/10/mayra-vilasis-so (fecha de acceso: 10-08-2012)
- Gil Olivo, Ramón. 1999. "Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano, 1954-1973", *Secuencias. Revista de historia del cine*, N° 10, julio, pp. 38-51.
- Gómez Yera, Sara. 1970. En *Pensamiento crítico*, La Habana N° 42, julio.
- Guevara, Alfredo. 1987. "Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica", *Cine cubano: selección de lecturas*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Irigaray, Luce. 1992a. "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine", en Whitford, Margaret (ed.). *The Irigaray Reader*, Oxford, Blackwell Publishers.
- . 1992b. "Divine Woman", en Whitford, Margaret (ed.). *The Irigaray Reader*. Oxford, Blackwell Publishers.
- . 1993. "Women, the Sacred, Money", *Sexes and Genealogies*. Gill, Gillian (trad.). Nueva York, Columbia University Press.
- . 1993a. "Sexual Difference", *An Ethics of Sexual Difference*. Gill, Gillian (trad.). Nueva York, Columbia University Press.
- . 1993b. "Love of Self", en *An Ethics of Sexual Difference*. Londres, The Athlone Press.
- Johnston, Claire (ed.). 1973a. *Notes on Women's Cinema*. Londres, Society for Education in Film and Television.
- . 1973b. "Women's Cinema as Counter-cinema", en Johnston, Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema*. Londres, Society for Education in Film and Television.
- Kaplan, Ann. 1998. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Rodríguez Tapia, María Luisa (trad.). Madrid, Cátedra.
- . 2000. *Feminism and Film*. Oxford, Oxford University Press.
- King, John. 1990. *Magical Reels: A History of Latin American Cinema*. Londres, Verso.
- King, Noel. 1981. "Recent 'political' documentary –notes on *Union Maids* and *Harlan County*, U.S.A.", *Screen*, vol. 22, N° 2, pp. 7-18.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.
- LeSage, Julia. 1979. "One Way or Another: Dialectical, Revolutionary", *Feminist, Jump Cut*, n. 20, pp. 20-23.
- Lye, John. 1997. *Attributes of Post Modernist Literature*. Brock, Brock University Press.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, N° 3.
- . 1976-1977. "Notes on Sirk and Melodrama", *Movie*, N° 25-26, p. 54.

- . 1989. *Visual and Other Pleasures*. Londres, Macmillan Press.
- Pick, Zusanna. 1996. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin, University of Texas Press.
- Pribram, Deidre. (ed.). 1988. *Female Spectators: Looking at Film and Television*. Londres, Verso.
- Rabelo, Elisa. "Cronista y actor: 50 años de cine cubano", <http://asso.penacuba.over-blog.com/article-cronista-y-actor-50-anos-de-cine-cubano-39057047.html>. (Acceso 10-08-2012).
- Randall, Margaret. 1974. *Cuban Women Now*. Toronto, Women's Press Publications.
- Smith, Lois M. 1996. *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. Oxford, Oxford University Press.
- Solanas, Fernando y Gettino, Octavio. 1983. *Towards a Third Cinema*, en Chanan, Michael (ed.). *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema*. Londres, British Film Institute.
- Thornman, Sue. 2000. *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Theory*. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Tzvi, Medín. 1990. *Cuba: The Shaping of Revolutionary Consciousness*. Londres, Rienner.
- Vilasís, Mayra. 1995. *Pensar el cine*. La Habana, Ediciones Unión.

La Teoría del *Accendet Style*: *Kleines Tropikana/Tropicanita* y *Hacerse el sueco*

Cine Cubano Transnacional

Verena Berger

Cinema transnacional: coproducciones en Cuba

Daniel Díaz Torres –conocido sobre todo por sus películas *Alicia en el pueblo de maravillas* (1991), *Quiéreme y verás* (1994), *Kleines Tropikana/Tropicanita* (1998), *Hacerse el sueco* (2001) y *Lisanka* (2010)– es uno de los pocos directores de cine que en la actualidad sigue filmando con regularidad, a pesar de las dificultades existentes en Cuba desde la crisis económica iniciada en 1990. Sus filmes *Kleines Tropikana/Tropicanita* y *Hacerse el sueco* surgieron de la colaboración financiera entre Cuba, España y Alemania; se trata de las primeras coproducciones con este país centroeuropeo desde la desaparición de la República Democrática Alemana en 1989: la última coproducción alemano-cubana data de 1964, cuando la DEFA (“Deutsche Film-Aktiengesellschaft”)¹ y el “Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos” (ICAIC) cofinanciaron la película *Preludio II*, de Kurt Maetzig (Muñoz-Aunión, 2010: 231).²

1 La DEFA fue un órgano cinematográfico estatal de la extinta República Democrática Alemana.

2 En el caso de *Kleines Tropikana/Tropicanita* colaboraron el ICAIC y el “Bertelsmann Media Group”, y en *Hacerse el sueco* el ICAIC, aparte de “Igeldo Komunikazioa”, “Impala”, Canal +, TVE y “Kinowelt”. El

Según Juan Antonio García Borrero, las coproducciones tienen una larga tradición en el cine cubano, sobre todo con México antes de 1959, y con otros países latinoamericanos después (Cuba incluso en el papel de promotor de la producción cinematográfica), y desde 2000 especialmente con España.³ En los últimos dos decenios la cofinanciación de películas adquirió suma importancia debido al hecho de que desde 1989 Cuba tiene que enfrentarse a un aislamiento tanto económico como político (García Borrero, 2001: 14; 2002: 200). Ante la pérdida de los mercados de los países ex-socialistas y el recrudecimiento del bloqueo por parte de EE.UU. (*Torricelli Act*, 1992; *Helms-Burton Act*, 1996), el país se ve sumergido en la falta de fondos financieros. Cuando la fase más productiva del sector cinematográfico cubano se registraba entre 1981 y 1990,⁴ la posibilidad de realizar películas sufre una fuerte crisis desde el comienzo del así llamado “Período especial en tiempos de paz” en 1991. Como consecuencia, a partir de la mitad de los años noventa la producción de películas netamente cubanas prácticamente deja de existir; entre 1995 y 2003, solo se realizan dos largometrajes sin financiación externa (Hernández Morales, 2007: 130).⁵ La falta de recursos económicos empujó a la producción cinematográfica de Cuba a la búsqueda de capital internacional. Este factor

protagonista de ambas películas es representado por el actor alemán Peter Lohmeyer quien, además, participó con su propia empresa “Glückauf-Film” en la promoción de los dos proyectos, así como en la preproducción de *Hacerse el sueco* (Worthman, 2000).

- 3 En relación con la coproducción, los principales países con los que colabora España son Argentina y México donde se concentra el 59,8% entre los años 2000 y 2004. Les siguen Cuba y Chile con un 22,2%, y luego Uruguay, Brasil y Colombia con un 10,8%, así como Perú y Venezuela con un 5% (Caballero, 2006: 17).
- 4 Como demuestra Michael Chanan, el ICAIC, la principal empresa productora del país, había ingresado aproximadamente 7,7 millones de dólares durante los años ochenta, mientras que en 1993 los ingresos por venta y distribución de películas, sobre todo en Europa Occidental, se habían reducido a tan solo 454.000 dólares (2003: 480).
- 5 Según Sergio Luis Hernández Morales (2007: 130), una de las dos producciones pudo haber tenido financiación externa, pero por falta de documentación no ha sido posible acceder a datos certeros.

fue importante para estimular la creatividad de los propios directores de cine, que buscaron estrategias y alternativas mediante los servicios cinematográficos a terceros, o sea producciones de otros países realizadas en Cuba que dejen un margen de utilidad importante para mantener la producción nacional, y también aparecen las coproducciones.⁶ Los éxitos de *Fresa y chocolate* (Cuba/España/México, 1994) y *Guantamera* (Cuba/España, 1995), ambas de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, empujaron al cine cubano a la apuesta por las relaciones internacionales y a la cofinanciación a fin de poder cumplir con el propio cine nacional.

Debido al aumento de la influencia de capital extranjero, en la actualidad los cineastas cubanos tienen que manejarse con dependencias externas que repercuten en la producción cinematográfica, así como también con un proceso de adaptación a las demandas de otros mercados, creándose de este modo una dicotomía entre el peligro de la desvirtuación de las características de un cine nacional⁷ y a la vez la ampliación de su repertorio. A pesar de encontrarse en la vanguardia cubana de las coproducciones, Daniel Díaz Torres reconoce los lados negativos de la cada vez mayor dependencia extranjera del cine cubano. En una entrevista remarca:

6 Como consecuencia Hernández Morales destaca la vuelta de un tono melodramático, por un lado, y, por el otro, el paso a un cine *light* con estructuras narrativas simples como características principales de la era de los años noventa, colocando la producción en el abismo de no ser ni “cine de autor” ni puramente comercial ante la preponderancia de las coproducciones: “También es sintomático el hecho que de quince directores cubanos que filmaron entre 1990 y 1995, solo seis pudieron volver a hacerlo antes que acabase el siglo, y eso sin contar los cinco directores y directoras que intervinieron en las respectivas historias que componen el filme *Mujer transparente* (1990), con lo que más de un 50% de ellos se quedó sin volver a filmar. Solo los antes mencionados, Daniel Díaz Torres y Fernando Pérez llegaron a filmar tres películas en la década, cuando la mayoría se quedó [sic] sin encontrar financiación para su siguiente proyecto. Esto nos da la medida de la crisis que atraviesa el cine cubano y lo difícil que resulta adaptarse a los nuevos tiempos donde prima la coproducción.” (2007, 131)

7 Ver, entre otros, Higson [1989] 2002; Hjort/MacKenzie, 2000; Crofts, 2006.

Una película cubana que debe ser internacional y agradar al público donde sea –no sabría qué tipo de película debería ser. Creo que existe el riesgo de sacrificar las películas al concepto de la internacionalización, y esto les quitará el alma. Esto significa que ya no serían percibidas como auténticas o vitales, sino que adaptadas a las necesidades del mercado. Nosotros corremos un gran riesgo. (Bremme, 2000: 181-182)

Como también afirma Marvin D'Lugo, el paso hacia las coproducciones implica que ante la influencia del capital extranjero los directores de cine “se encuentran forzados a negociar sus propias visiones artísticas y políticas de acuerdo con la demanda comercial de los arreglos financieros relacionados con el cine global” (2000: 103). Al convertirse la gran pantalla frecuentemente en reflejo de identidades, cada película es una oportunidad para subsanar prejuicios o,



Daniel Díaz Torres.

por el contrario, para fortalecer estereotipos nacionales. En este contexto, Omar González, el actual presidente del ICAIC, señala que, aparte de ser una necesidad ya indiscutible, las coproducciones pueden poner en peligro el concepto de lo que se entiende por un cine nacional, dado que las expectativas de los socios no necesariamente tienen que concordar con la tradición de crear películas dedicadas a la identidad nacional. Estas cooperaciones financieras se vuelven más delicadas aun cuando la parte cubana tan solo puede proponer actores y parte del personal técnico o se ve convertida en mero trasfondo paisajístico, como ocurre con *Lágrimas negras* (1997), de Sonia Herman Dolz, *¿Quién diablos es Juliette?* (1997), de Carlos Marcovich, *Cuarteto de La Habana* (1998), de Fernando Colomo, *Comandante* (2003), de Oliver Stone, o *Habana Blues* (2005), de Benito Zambrano. Paralelamente, los propios directores cubanos, especialmente los jóvenes, apenas disponen de una mínima parte de material o fondos para sus propios proyectos (Hoefert de Turegano, 2004: 16 y ss.).⁸ No obstante, según González, las coproducciones también tienen efectos innovadores sobre una cinematografía nacional como la cubana: el intercambio técnico y cultural entre cinematografías con diferencias de desarrollo puede contribuir positivamente a mejorar la calidad de las películas surgidas de las coproducciones. A la

8 Una descripción detallada de las condiciones de la producción cinematográfica cubana ofrece Luciano Castillo: "The 'art of our time' requires substantial resources; above all, that of international distribution, which amortizes costs and contributes to self-financing. Co-production with a few key European countries became, for Cuba – as for the rest of Latin America – unavoidable: to co-produce or not to produce, that is the un-Shakespearean dichotomy our directors must consider in these globalized times. The services offered by competent ICAIC professionals, known for their effectiveness in conveying what they imagine, and not simply as resources, are exploited as inexpensive labour for the 'directors' of the First World. Washed-up European actors earn higher salaries in these films than the hallowed figures that have only barely been able to make their way into national cinema and are relegated to secondary roles. Being able to shoot for practically nothing compared to the international average has turned Cuban locations into perennial temptation for foreign producers, while at the same time allowing the fees collected to be reinvested in national cinema." (2010: 86–87).

vez, permite la apertura a otros mercados y la confrontación con públicos internacionales (Sánchez, 2004).

El 'Accented Style' de las coproducciones

En su artículo "Elogio posmoderno de las coproducciones", José Manuel Palacio diferencia tres tipos de cofinanciación en el cine contemporáneo: 1) las coproducciones estrictamente económicas, con el fin de conseguir una mejor posición en los mercados internacionales, pero con el mantenimiento de un así llamado "cine nacional"; 2) las coproducciones que intentan borrar el aspecto nacional en búsqueda de un estilo internacional; y 3) las coproducciones que "(...) reflejan el carácter multinacional e híbrido" del mundo actual (Palacio, 2002). En el caso de coproducciones como *Kleines Tropikana/Tropicanita* y *Hacerse el sueco*, que caen en esta última categoría, resulta especialmente fructífera la teoría del 'Accented Style', ya que en las películas surgidas de cooperaciones los factores financieros no necesariamente se traducen a nivel narrativo y visual. Según Hamid Naficy, este 'Accented Style' es el resultado del desplazamiento de directores de cine y su experiencia de exilio o diáspora visualizado en la pantalla (2001: 10-11). Refiriéndose al lingüista británico David Crystal (1991: 2), Naficy traslada el concepto lingüístico del acento al cine para desarrollar su enfoque teórico:

If in linguistics accent pertains only to pronunciation, leaving grammar and vocabulary intact, exilic and diasporic accent permeates the film's deep structure: its narrative, visual style, characters, subject matter, theme, and plot. In that sense, the accented style in film functions as both accent and dialect in linguistics. (2001: 23)

De ahí Naficy constata el surgimiento de un género fílmico propio, el ‘Accented Cinema’, con un corpus cinematográfico que se caracteriza por una gran diversidad, el plurilingüismo y la interculturalidad, así como por una financiación a nivel transnacional que, *a posteriori*, exige nuevas capacidades de recepción por parte del público (2001: 18). La mayoría de este tipo de películas es bi- o incluso multilingüe, multivocal o “multiaccented” (Naficy, 2001: 24). Paralelamente al ‘Accented Style’, en estas películas destacan elementos visuales característicos de una nación/patria (paisajes, fotografías, cartas, monumentos), así como también marcadores visuales de identidad (físico, ropa, comportamiento). En combinación con el aspecto visual, oral, vocal y musical (voces, acentos, lenguas, entonaciones, música, canciones), el ‘Accented Cinema’ por lo tanto representa una confrontación de identidades individuales y colectivas (2001: 24).

Partiendo de la teoría del ‘Accented Cinema’ de Naficy, surge un modelo clasificatorio de las coproducciones –aparte de las coproducciones meramente financieras así como las coproducciones que reproducen géneros y estilos exitosos en otras cinematografías– que permite incluir la categoría de las ‘Accented Co-productions’, al tratarse de películas cuya producción no solamente se caracteriza por la influencia de financiación con capital extranjero, de empresas productoras o de directores internacionales. En el caso de este tipo de coproducciones la cooperación tiene un impacto más allá de la mera economía, ya que queda reflejado tanto a nivel de la narración como a los niveles de la iconografía y de la audición. Las dos coproducciones alemano-cubanas *Kleines Tropikana/Tropicanita* y *Hacerse el sueco* sirven como ejemplos para lo que entendemos como ‘Accented Co-productions’. A continuación estableceremos parámetros para definir este ‘Accented Style’ de películas coproducidas: ¿qué factores las distinguen de otras coproducciones en cuanto a la narración fílmica, a la implicación de actores, al lenguaje y a la

imagen? ¿Qué *acento* tienen estas ‘Accented Co-productions’ y qué efecto pueden tener respecto a la configuración de un *cine nacional*?

Kleines Tropikana/Tropicanita y Hacerse el sueco: género y narración

Ambas películas de Daniel Díaz Torres son comedias satíricas sobre la realidad cotidiana de Cuba. En *Kleines Tropikana/Tropicanita* Amancio, un policía cubano, investiga –al mejor estilo de los detectives de la novela negra– la extraña muerte de un turista alemán con nombre Hermann Pangloss, cuyo cadáver aparece en una noche de lluvia tropical en el jardín de una casa multifamiliar. En la espalda lleva unas alas blancas –una imagen que evoca la película *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Fernando Birri (1988)–, y en la mano una botella de aguardiente. Pangloss se encuentra en La Habana para investigar el pasado de su familia: durante la Segunda Guerra Mundial su padre se había refugiado en Cuba. Allí se convirtió en héroe antifascista desviando submarinos alemanes, aparte de enamorarse de una bailarina cubana del legendario “Tropicanita”, un pequeño cabaret del puerto de la capital cubana. Después de tener que abandonar el país con el hijo de ambos en los años cincuenta, llevaba un bar llamado “Little Tropikana” en las orillas del lago Titisee en la Selva Negra alemana.

Aunque la mayor parte de la historia de *Kleines Tropikana/Tropicanita* se desarrolla en los años noventa, en esta película Díaz Torres recurre a *flashbacks* en cuatro niveles temporales para reconstruir sucesos que llevan al espectador a un pasado lleno de misterios y anécdotas de espías nazis. En opinión del comisario Amancio la muerte de Pangloss se debe a una simple borrachera en una fiesta de disfraces y la posterior caída desde una azotea. Pero Lorenzo, un joven policía y colega

suyo, empieza a investigar por cuenta propia por tener otra hipótesis. A partir de allí la trama de la película se convierte en un cuento casi surrealista sobre la verdad y la irrealidad y en una parodia del género policíaco: el horror y el cine fantástico unidos a la capacidad de fabular propia de Lorenzo hacen que lo real se funda con la imaginación del personaje.

En *Hacerse el sueco*, un alemán de nombre Otto Meier alias Björn “se hace el sueco”, lo que coloquialmente quiere decir “fingir que no se entiende, pasarse por tonto”.⁹ Esta vez, un turista alemán huye de la policía europea escondiéndose en la capital cubana, donde se hace pasar por un profesor universitario proveniente de Suecia y especialista en literatura. Se aloja en la casa familiar del ahora ex-comisario Amancio, un hombre de rígidos principios morales a quien los turistas no le caen precisamente bien y cuyo papel en ambos filmes desempeña el actor cubano Enrique Molina. Durante el día, Otto/Björn poco a poco se gana la confianza de su anfitrión y el amor de su hija Alicia. Pero por las noches el falso sueco les hace competencia a los propios delincuentes habaneros, robando a turistas desconcertados, que no esperan algo semejante de un extranjero. Cuando se exponen en La Habana las joyas de la corona sueca y Otto/Björn pretende apoderarse de ellas disfrazado de Pippa Calzalargas, la película no solamente llega a sus momentos más cómicos, sino también al destape de su verdadera identidad con un final feliz incluido.

Tanto *Kleines Tropikana/Tropicanita* como *Hacerse el sueco* son destinadas al consumo interno de Cuba, así como a un público internacional. Para captar públicos tan diversos, Díaz Torres opta por un cine comercial: crea dos películas que oscilan entre la comedia ligera y el género policíaco, siendo este último inexistente hasta entonces en

9 Ver la *Real Academia Española* (www.rae.es).

la cinematografía de Cuba (Castillo, 2010: 90). Se trata, por lo tanto, de dos filmes humorísticos cuyos temas son “universales” (el bien y el mal, la muerte, el amor), pero a la vez de un cine con una fuerte dosis de “sabor local” (la ambientación en La Habana, la integración del folclore nacional, la crítica social de la vida cubana) así como “global” (la interculturalidad como tema, los estereotipos de la Otredad, la integración de imaginarios europeos). Junto con esta hibridez temática y formal, *Kleines Tropikana/Tropicanita* ofrece elementos del Realismo Mágico, mientras que *Hacerse el sueco* se inclina más bien hacia el Realismo Social. Para enlazar las expectativas del público a nivel local y global, Díaz Torres recurre al tema de la movilidad –“the mobility of human beings themselves, and the mobility of meanings and meaningful forms through the media” (Hannerz, 1996: 19).



Escena de *Kleines Tropikana/Tropicanita*.

La mirada extranjera y la mirada local

Mientras que hasta 1989 una visita a Cuba era un privilegio de una minoría, desde la caída del bloque la isla se ha convertido en uno de los destinos turísticos preferidos, sobre todo de canadienses y europeos. El estreno del documental *Buena Vista Social Club* (1999), de Wim Wenders, seguramente intensificó este *boom* que Cuba viene experimentando en los últimos veinte años. En la actualidad, el turismo es la fuente de ingreso de divisas fundamental. Como consecuencia de ello el interés por la otredad y el extranjero está más presente que nunca en el cine cubano con la progresiva apertura del país. Muestra de ellos son películas como *La vida es silbar* (1998), de Fernando Pérez, donde Elpidio, uno de los cuatro protagonistas, tras su encuentro amoroso con una turista decide romper con Cuba huyendo junto a su amante en un globo; *Lista de espera* (2000), de Juan Carlos Tabío, película en la que un español quiere casarse con la protagonista; *Madagascar* (1995), de Fernando Pérez; y *Nada* (2001), de Juan Carlos Cremata Malberti, dos películas en las que los protagonistas se debaten entre el sueño de la ida y el amor a Cuba; *Miel para Oshún* (2001), de Humberto Solás, que hace volver a un emigrante a Cuba para observar el país con los ojos de un extranjero; o *Aunque estés lejos* (2002), de Juan Carlos Tabío, donde se da un encuentro entre españoles y cubanos para tratar el tema del exilio y del regreso.

Aunque la crítica en cierta medida le reprochó a Díaz Torres que *Kleines Tropicana/Tropicanita y Hacerse el sueco* podrían fomentar la xenofobia, el director refuta este argumento afirmando que pretende precisamente lo contrario: quiere desmontar la imagen de los turistas en Cuba a los que, en su opinión, se les trata como “seres mayores” (Schaefer, 2000: 12). Como comedias satíricas sobre el turismo, ambas películas distorsionan e ironizan los clichés que los cubanos y los extranjeros cultivan los unos de los otros: por un lado, la

proyección de Cuba como un paraíso del Caribe –un paraíso a la vez nostálgico, perdido y contradictorio en su pre-/anti-capitalismo– y, por el otro, la imagen del extranjero como traedor del bien, básicamente de dinero, y a la vez como un mal necesario, pero del que a la vez se desconfía por la otredad, como lo ilustran las explicaciones de Amancio a Silvia, la amante de Pangloss, en *Kleines Tropikana/Tropicanita*:

La relación con los extranjeros es un problema político. Y más con un tipo de estos que es de provincia. Es que el alemán anda en negocios turbios con dinero. Es un marica, es un pervertido. Y tú sabes que aquí todo se sabe. Este tipo, que a lo mejor ni Hermann se llama, nunca me cayó bien. Con su carita de que ‘yo no fui’.

Pero Díaz Torres no limita la representación fílmica de los prejuicios a sus propios compatriotas, cuando pone en boca del turista alemán Pangloss –filmándose a sí mismo con su cámara de video– la descripción escéptica de sus primeras impresiones de la vida en la isla caribeña: “Así fue mi primer día en Cuba: gente rara...”.

El mérito de *Hacerse el sueco* radica en contrastar la apariencia truculenta de un país de sol, son y ron con la realidad social de la población cubana que, ante las dificultades económicas, lleva a personajes como la anfitriona Concha a pedirse cuatro Coca-Colas en una cena a la que invita Otto/Björn, “porque uno nunca sabe lo que puede pasar todavía”. Evidentemente lo hace porque en la vida diaria es un producto inaccesible para ella, y el público cubano se divierte porque haría lo mismo. A la vez, temas como la corrupción, la miseria y, sobre todo, la posibilidad de trocar cualquier principio por un puñado de dólares están presentes en la narración fílmica. La película también denuncia el racismo todavía existente en Cuba: se acusa a tres mulatos del solar donde se aloja Otto/Björn de haber

cometido el robo de las joyas de la corona sueca expuestas en un museo de La Habana. A pesar de que ya todo indica que el ladrón en realidad es el turista europeo, en la sociedad cubana predomina la imagen del negro como mal y del blanco como bien: una persona venida de un país nórdico no puede cometer crímenes.

Cuando en *Kleines Tropikana/Tropicanita* la imagen de las diferencias culturales aún oscila básicamente entre lo exótico y lo folclórico, *Hacerse el sueco* opta más bien por la mirada intercultural con un fuerte enfoque ante las diversidades culturales. Díaz Torres, a partir de la figura Otto/Björn, deconstruye la imagen del extranjero honesto a tal nivel que incluso los turistas expresan su sorpresa: “A mí me han robado en Barcelona, me han asaltado en México, pero joder, en Cuba, y un tío que ni siquiera habla el español... esto ya es la hostia...”. No obstante, su aspecto físico le sirve a Otto/Björn para mezclarse en un grupo de turistas equipados con cámaras fotográficas después de un asalto a un ciudadano cubano a plena luz del día. Interrogados por la policía, ningún extranjero sabe identificar la nacionalidad del ladrón: “un portugués”, “un ruso”, “un inglés”... Amancio, junto con su perro Johnny, es el único que desconfía del “falso sueco”. A pesar de su postura ambivalente y de rechazar la presencia de Otto/Björn como huésped en su casa, el ex-policía cubano impone un régimen estricto en su solar, para que “el sueco [no] se lleve mala impresión del país”. De este modo, el mérito de las dos películas de Díaz Torres consiste en la representación de una actitud *auto-reflexiva* (Naficy, 201: 276) respecto de la *propia cubanidad* y el *contraste creado ante estereotipos existentes entre lo “local” y lo “extranjero”*. Exponiendo clichés de forma crítica, el director a la vez pone en evidencia el abismo existente entre el sueño socialista y la realidad en plena crisis del “Período especial en tiempos de paz”. *De este asimetría construida a partir de la mirada propia y la mirada externa este director cubano logra in-*

tegrar en la cinematografía nacional el impacto de un mundo cada vez más determinado por el tráfico internacional, el turismo y la movilidad con la subsiguiente mezcla de culturas, en las que según James Clifford “the pure products go crazy” (1988: 1-17).

El acento de un actor extranjero: lenguaje y subtítulos

Kleines Tropikana/Tropicanita y *Hacerse el sueco* son películas que se dedican a crear y distorsionar los clichés sobre la vida en la isla caribeña que motivan a muchos extranjeros a viajar a este país, y a la vez sobre los extranjeros que visitan un país en medio de un bloqueo político y económico. En ambas películas de Díaz Torres destaca la participación del actor alemán Peter Lohmeyer que en *Kleines Tropikana/Tropicanita* representa a Hermann Pangloss y en *Hacerse el sueco* a Otto/Björn. Tratándose en el caso de Cuba de un país socialista, resulta especialmente llamativo el hecho de que un actor extranjero llegue a desempeñar el papel del protagonista en dos guiones de cine cubano. Como consecuencia, estas coproducciones no solamente tuvieron éxito en Cuba, sino que también pudieron ser vistas en los países de habla alemana –Alemania, Suiza, Austria–, y ayudaron a que se conozca al director de cine cubano Daniel Díaz Torres a ambos lados del Atlántico. Por lo tanto, coproducciones como *Kleines Tropikana/Tropicanita* y *Hacerse el sueco* constituyen ejemplos clave más allá de la mera participación del capital extranjero por la implícita colaboración artística transnacional perceptible también para el público.

Para llevar a cabo su labor como actor en una película cubana, Peter Lohmeyer tuvo que aprender español, aunque su participación en los filmes de Díaz Torres no fue su primer

contacto con el cine en lengua española.¹⁰ Antes de empezar con el rodaje, sin embargo, no calculaba con la necesidad de un dominio lingüístico relevante, como expresa el actor en una entrevista:

En la Berlinale de 1997 Daniel Díaz Torres me invitó a participar por primera vez en una película cubana, cuando yo en aquel entonces no sabía decir ni una palabra en español y por eso le pregunté cómo íbamos a poder rodar. Me respondió: solamente tienes que decir cinco frases en español. Nada más, el resto es en alemán y en inglés. Cuando luego llegué a Cuba, este director cubano me dijo: Algo está cambiado. Ahora tienes cinco frases en alemán, el resto es en español.¹¹

Mientras que en *Kleines Tropikana/Tropicanita* Lohmeyer, en su papel del protagonista Pangloss se tiene que expresar con frecuencia tanto en español como en alemán, como Otto/Björn en *Hacerse el sueco* el bilingüismo no desempeña un papel importante, aunque no deja de estar presente cuando, al verse descubierto por Amancio durante el robo de las joyas de la corona sueca, exclama en alemán: “¡Maldito sea! ¿Por qué tiene que aparecer ahora este tío? ¿Qué tiene que hacer aquí?”¹² En ambos filmes se percibe el marcado acento alemán de Peter Lohmeyer a la hora de hablar español, especialmente la dificultad de pronunciar la “r” apical tan característica del español cuando en el papel de Pangloss relata sus primeras experiencias en Cuba: “Gente rara...”. Sobre todo en *Kleines Tropikana/Tropicanita* el protagonista comete

10 Peter Lohmeyer desempeñó el papel del emigrante y músico judío-alemán Hermann Frisch en *Frontera sur* (1998), de Gerardo Herrero, y el papel del Ingeniero Werfell en *Obaba* (2005), de Montxo Armendáriz.

11 Traducciones al español por la autora. Ver S. A. Interview mit Peter Lohmeyer: Der Cuba Coup”, URL: <http://www.digitalvd.de/interviews/Peter-Lohmeyer-Cuba-Coup.html> (19.01.2012).

12 En alemán: “Verflixt! Warum muss der denn da auftauchen? Was hat er denn da zu suchen?”

errores típicos de cualquier aprendiz de español, como “Estoy viviendo a su casa” o “Todo aquí es tan improvisable”. La extranjería también se percibe a través de interferencias fonéticas, como ocurre con la pronunciación incorrecta del sustantivo “anti-fascista”, mezclando con la palabra alemana “Antifaschist”, o del verbo “registro” tal y como se pronuncia en alemán la letra “g” ante la vocal “i”. Estos errores lingüísticos les confieren a las figuras de Hermann Pangloss y Otto/Björn su credibilidad como extranjero ante el público cubano.

Otra característica es la inclusión de frases cortas o palabras en alemán, como ocurre en una escena de *Kleines Tropikana/Tropicanita* cuando a Pangloss se le revela el pasado de su madre como bailarina del cabaret Tropicana: “Esto no puede ser verdad. Esto no me lo creo”¹³ o en la escena en la que le muestran una película con bailarinas del cabaret Tropicana, pero la cinta se rompe y Pangloss murmura en alemán: “Mierda”.¹⁴ Generalmente, la voz en alemán queda sin subtitulación para el público no-germanohablante. Pero en una ocasión el comisario Amancio pide un traductor para hacer comprensible un monólogo del protagonista pronunciado en alemán ante su propia cámara. Mientras se oye la voz de Pangloss diciendo “Es increíble amar a una cubana”,¹⁵ se sobrepone la traducción errónea en español: “Increíble realizar el amor con una cubana”. El único personaje que intenta acercarse a la lengua alemana es el joven policía Lorenzo que en *Kleines Tropikana/Tropicanita* intenta compenetrarse “con el mundo de Hermann, sin conocer el idioma”. Mientras hojea un libro en alemán sobre la historia de la República Federal Alemana, la cámara enfoca la tapa de un libro antiguo con título *Hansel y Gretel* y la voz de

13 En alemán: “Das kann doch alles nicht wahr sein. Das glaub ich nicht”.

14 En alemán: “Scheiße”.

15 En alemán: “Es ist unglaublich eine Kubanerin zu lieben”.

una mujer de un curso de lengua auditivo repite palabras alemanas de la primera lección.¹⁶

Estos hechos convierten ambas películas en ‘Accented co-productions’, o sea en un cine bi- o plurilingüe en el que el factor del uso de las lenguas, por lo menos en las ediciones cubanas que no llevan subtítulos, dificulta la comprensión de la película (Naficy, 2001: 22 y ss.). La falta de subtítulos en películas como *Kleines Tropikana/Tropicanita* o *Hacerse el sueco* es una práctica que se da con frecuencia en el cine dedicado al tema de la migración y pretende crear la sensación de autenticidad ante la percepción de la otredad. Como subraya el teórico en cine estadounidense David MacDougall, los subtítulos pueden inducir un falso sentido de afinidad cultural, “(...) since they so unobtrusively and efficiently overcome the difficulties of translation. They may reinforce the impression that it is possible to know others without effort –that the whole world is inherently knowable and accessible” (1998: 175). Al omitir cualquier subtítulo, Díaz Torres no solamente prescinde de una posible distracción y absorción del espectador hispanohablante al leerlos, tal y como lo advierte también el teórico de cine Louis Giannetti (1999: 233-234), sino que lo sumerge en la percepción auténtica de la otredad al no comprender lo que expresan los protagonistas Hermann Pangloss y Otto/Björn en algunas secuencias breves.

Iconografía local y global

Por último, un factor determinante en ambas coproducciones de Díaz Torres es la integración de la diversidad iconográfica. Para ello, y por falta de accesibilidad en Cuba, el director hizo llevarle a Peter Lohmeyer una parte importante

16 En *Kleines Tropikana/Tropicanita*, además, aparece la figura de Chrissy, una inglesa casada en Cuba e interpretada por Luisa Pérez Nieto, que habla un español deficiente con un fuerte acento inglés británico.

de los requisitos desde Alemania, entre otros uniformes, objetos devocionales de los Nazis o la edición completa de *Pippa Calzalargas* (Borchmeyer, 2003). De este modo, *Kleines Tropikana/Tropicanita* y *Hacerse el sueco* logran confrontar al espectador con fuertes contrastes visuales que entrelazan los imaginarios cubano, alemán y sueco. Desde imágenes que en *Kleines Tropikana/Tropicanita* evocan la Selva Negra con relojes cucú, bailarinas con ropa tradicional y trenzas rubias, militares nazis ante una bandera con la cruz esvástica elaborando una droga secreta para convertir el Tercer Reich en potencia mundial, o el padre de Pangloss con gorro de borla muriéndose al ritmo de salsa cubana, la constante evocación del país centroeuropeo con sus paisajes, su cultura y su historia le confiere a esta película un toque de exotismo al tratarse de una iconografía nada habitual en la cinematografía cubana. A nivel auditivo la película contrasta música tradicional alemana, la canción *Lili Marlene* tarareada por una cubana en un ascensor de La Habana con música caribeña, integrando estereotipos que un turista extranjero asocia con Cuba como isla caribeña: bailarinas de rumba, salsa y el ritmo de tambores.

En *Hacerse el sueco* las imágenes de estereotipos más bien sirven como elemento satírico, cuando al comienzo y al final de la película vemos una ventana abierta en Centro Habana y afuera está nevando. Esta ironización a partir de estereotipos encuentra su continuidad al llevar el protagonista Otto/Björn una camiseta de un equipo sueco de fútbol y culmina en el regalo de la antología de *Pippa Calzaslargas* a Alicia. Para esconder su verdadera procedencia al final usa una máscara al estilo Pippa con dos trenzas levantadas hacia arriba para realizar el robo de las joyas. Según el propio director, estos factores son la consagración del aserto de que “las apariencias engañan” (Río: 2008). Al unir en sus dos comedias imaginarios tan diversos, también la iconografía recurre al concepto de la “travelling culture”

(Clifford, 1997: 36), ya que con ello no solamente tematiza la movilidad de personas entre centro/s y periferia/s, sino también la integra a nivel visual y auditivo como plataforma para una recepción más allá de los límites de un cine nacional.

‘Accented Co-production’ como ‘Global Localism’

Kleines Tropikana/Tropicanita y *Hacerse el sueco* representan ejemplos de coproducciones que, según la clasificación de José Manuel Palacio, se construyen a nivel financiero, lo que ciertamente es el caso de la gran mayoría de este tipo de colaboraciones transnacionales. Lo que destaca estas películas cubanas es que justamente por ser coproducciones consiguen ilustrar el proceso de la hibridización y transnacionalización que experimenta Cuba desde los años noventa. Un factor importante lo constituye el hecho de que el diálogo sostenido entre diversas cinematografías nacionales –en este caso entre Cuba y Europa– abre la posibilidad de un proceso de reconstrucción de tipologías adscritas y características así llamadas “nacionales”, sin por ello cuestionar el cine cubano como “cine nacional”. Como tema de ambas películas el turismo ofrece construir un diálogo intercultural que se presta a la producción de ‘accented co-productions’. Con la integración de un actor extranjero así como con el uso de lenguas extranjeras y una iconografía que oscila entre lo local y lo global, ambos filmes de Díaz Torres se acercan a la tesis de Robert Stam, quien considera el cine como el medio artístico ideal para expresar la hibrididad cultural (2000: 37). Para ello, el concepto del ‘Accented Cinema’ de Hamid Naficy se presta para el análisis teórico de este tipo de coproducciones tanto a nivel narrativo como visual y auditivo. Una coproducción a la que se denomina transnacional, por lo tanto, no se limita a ser un acuerdo

económico entre empresas para llegar a tener un público más allá del nivel nacional. Con el trasfondo urbano de La Habana *Kleines Tropicana/Tropicanita* y *Hacerse el sueco* oscilan entre la mirada doméstica, incomprensible a veces para el espectador extranjero, y la mirada forastera ajena al espectador cubano. No obstante, como productos mediáticos abogan por la reducción o incluso abolición de las distancias, sobre todo en *Hacerse el sueco* que termina con la boda de Otto/Björn con Alicia como factor integrador. El mérito a nivel de la producción cinematográfica, como lo demuestra Díaz Torres con su marcado ‘global localism’ (Dirlik, 1996: 21 y ss.), radica en la ambivalencia de la construcción de la identidad colectiva y en la ruptura con estereotipos creados como oficiales: “Key to transnationalism is the recognition of the decline of national sovereignty as a regulatory force in global coexistence” (Ezra y Rowden, 2006: 1).

Bibliografía

- Borchmeyer, Florian. 2003. “Nichts ist fiktiver als das Leben selbst”, en *The International Artist Database*, <http://www.culturebase.net/artist.php?740> (03.06.2012).
- Bremme, Bettina. 2000. *MOVIE-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*. Stuttgart, Schmetterling Verlag.
- Caballero, Rulo (coord.). 2006. *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. Fundación Carolina GeALCI, <http://www.fundacioncarolina.es> (03.06.2012).
- Castillo, Luciano. 2010. “Cuban Cinema Beyond Strawberries and Chocolate”, en Russo, Eduardo A. *The Film Edge. Contemporary Filmmaking in Latin America*. Buenos Aires, Teseo, pp. 81-104.
- Chanan, Michael. 2003. *Cuban Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, Cultural Studies of the Americas Series, Vol. 13.
- Clifford, James. 1988. “Introduction: The pure products go crazy”, en *The predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 1-17.
- . 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*.

- Cambridge, Harvard University Press.
- Crofts, Stephen. 2006. "Reconceptualizing National Cinema/s", en Willemen, Paul y Vitali, Valentina (eds.). *Theorising National Cinema*. New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 44-58.
- Crystal, David. 1991. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Nueva York, Blackwell.
- D'Lugo, Marvin. 2000. "The new identity of Latin American Cinema", en Gunerate, Anthony R. y Dissanayake, Wimal (eds.). *Rethinking Third Cinema*. Londres, Routledge, pp. 103-125.
- Dirlik, Arif. 1996. "The Global in the Local", en Wilson, Rob y Dissanayake, Wimal (eds.). *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham/Londres, Duke University Press, pp. 21-45.
- Ezra, Elizabeth y Rowden, Terry. 2006. "General Introduction: What is Transnational Cinema?", en *Transnational Cinema. The Film Reader*. Nueva York, Routledge, pp. 1-12.
- García Borrero, Juan Antonio. 2001. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana, Arte y Literatura.
- . 2002. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba, Oriente.
- Giannetti, Louis. 1999. *Understanding Movies*. New Jersey, Prentice Hall.
- Hannerz, Ulf. 1996. "The Local and the Global: Continuity and Change", en *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Londres/Nueva York, Routledge, pp. 17-29.
- Hernández Morales, Sergio Luis. 2007. *Cine Cubano. El camino de las coproducciones*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela. PhD Tesis, <http://bdigital.unipiaget.cv:8080/jspui/handle/123456789/242> (03.06.2012).
- Higson, Andrew. [1989] 2002. "The Concept of National Cinema", en Williams, Alan (ed.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 52-67.
- Hjort, Mette y MacKenzie, Scott (eds.). 2000. *Cinema and Nation*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Hoefert de Turégano, Teresa. 2004. "The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish Policy in Latin America", en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34.2, pp. 15-24.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press.
- Muñoz-Aunión, Marta. 2010. "Viendo las cosas como son *Preludio 11/ Operación Cucaña*. Una coproducción del ICAIC y de la DEFA", en Gremels, Andrea y Spiller, Roland (eds.). *Cuba: La Revolución*

- revis(it)ada*. Tübingen, Narr, pp. 231-240.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Film-making*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Palacio, José Manuel. 2002. "Elogio posmoderno de las coproducciones". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/> (Acceso 03.06.2012).
- Río, Joel del. 2008. "Cine cubano del siglo XXI. Tenue autoría, se imponen los géneros", *Revista Cine Cubano Online* 9, <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital09/cap02.htm> (03.06.2012).
- Sánchez, Sonia. 2004. "Cubano, latinoamericanista de vocación universal", *La Jiribilla. Revista Digital de Cultura Cubana*, http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n151_03.html (Acceso 03.06.2012).
- Schaefer, Jürgen. 2000. "Von falschen Schweden und getürkter Sozialkritik", *Berliner Zeitung*, Feuilleton, 16 de diciembre, 12.
- Stam, Robert. 2000. "Beyond Third Cinema: the aesthetics of hybridity", Gunerate, Anthony R. y Dissanayake, Wimal (eds.). *Rethinking Third Cinema*. Nueva York, Routledge, pp. 31-48.
- Worthman, Merten. 2000. "Die sich zum Schweden machen", *Die Zeit* 52, http://zeus.zeit.de/text/archiv/2000/52/200052_kuba.xml (Acceso 03.06.2012).

La diferencia tiene un precio: la lógica de la marca en el cine contemporáneo¹

Josep Lluís Fecé

La circulación de mercancías, capitales, información y personas es un fenómeno global que está transformando, o como mínimo redefiniendo, el papel y la capacidad de maniobra en los terrenos económicos, sociales y, por supuesto culturales, de los Estados-nación. En el contexto cinematográfico, estos cambios o transformaciones han contribuido a que la expresión “cine transnacional” se consolide como uno de los principales conceptos críticos en el ámbito de los *film studies*, donde una buena parte de la producción teórica y analítica se ha estado basando en la aceptación de la categoría de identidad nacional.

Partiendo de la categoría “cine transnacional” pretendo plantear una serie de cuestiones y temas que, a mi juicio, afectan tanto a los estudios cinematográficos como a los culturales. Siguiendo a unos autores, en su mayoría dedicados

1 Este texto forma parte de las investigaciones realizadas dentro del grupo *Humpty Dumpty on the wall: transnacionalismo y frontera en el cine contemporáneo* (FFI 2010-15312), financiado por la Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

a los *media* y a los *cultural studies*, planteo la necesidad de resituar los estudios cinematográficos en una zona, digamos intermedia, entre las teorías contemporáneas de los *media* y las de la cultura. Como acabo de señalar, partiré de algunas problemáticas relacionadas con el cine transnacional (desde el propio concepto de “cine nacional” hasta el tema de los públicos, pasando por los procesos económicos implicados en la producción, distribución y consumo de filmes), ya que en mi opinión la dimensión transnacional del cine contemporáneo implica considerarlo (repensarlo) en el contexto de las transformaciones políticas, económicas, culturales y tecnológicas a las que estamos asistiendo.

Los estudios cinematográficos y las industrias culturales globales

En un artículo reciente, Toby Miller (2010) se lamenta de que en el mundo anglosajón (además de Estados Unidos y Gran Bretaña, Canadá, Nueva Zelanda, Israel y Australia) los estudios cinematográficos estén prácticamente condenados a la irrelevancia, tanto en el ámbito académico como en el periodístico y en el profesional. Según Miller, la racionalidad económica, por un lado, y las ideas sobre el consumidor soberano, por otro, acaban impregnando los discursos antes aludidos, convirtiéndolos en poco más que descripciones de las lógicas de los mercados. De forma general, creo que con los estudios cinematográficos sucede lo que en otras disciplinas académicas: se ha puesto tanto interés en delimitar su espacio (en departamentos, en cátedras, en facultades...) que en no pocas ocasiones el/la investigador/a, ya sea por convicción o forzado/a por los sistemas de promoción profesional, acaba ejerciendo de *gatekeeper* que, según los teóricos de la comunicación y del periodismo, son aquellos profesionales que establecen las

agendas temáticas de los medios a partir de la selección de los temas y fijando el grado de relevancia de los mismos. Desde un punto de vista táctico, no hay duda acerca de la utilidad del *gatekeeping*: no solo delimita fronteras y por lo tanto elementos externos que, llegado el caso, podrían poner en peligro los límites establecidos por dichas fronteras, sino que también establece jerarquías en el interior del propio campo. Pero como señala Miller (2010, *op. cit.*), se trata de una táctica poco efectiva en términos de diálogo entre distintas aproximaciones y disciplinas.

Retomando el planteamiento de Miller sobre la irrelevancia de los *film studies*, me parece interesante reflexionar acerca del peso de la teoría o análisis fílmicos en los debates públicos contemporáneos, en las políticas culturales, sean estas estatales o comerciales o en debates relacionados con movimientos sociales. Al menos en mi caso, el criterio de “irrelevancia” no tiene que ver con la calidad intrínseca de una investigación determinada, sino con el eco que en la esfera pública tiene el trabajo intelectual, en este caso sobre el cine. Cabe pensar también que la irrelevancia aludida es el precio pagado por el éxito. En los últimos años han proliferado departamentos de *media studies* o *film studies*, los cuales se ven obligados, por la presión del sistema universitario, a construir verdaderas estrategias de diferenciación, lo que en algunos casos puede conducir a la hiperespecialización. El resultado: convertir el propio campo en el principal objeto de estudio dando lugar a discursos y teorías autoreferenciales o repetitivas (Curran y Morley, 2006). Por suerte, existen numerosos ejemplos de lo contrario, es decir, también en los últimos años aparecen nuevas áreas de interés que producen trabajos y debates que van más allá de las reflexiones sobre el campo de los estudios cinematográficos: transnacionalismo, género, tecnologías de la información y de la comunicación, nuevos movimientos sociales, economía política, etc. (Curran y Morley, 2006).

El mundo siempre va más rápido que las teorías que intentan explicarlo, pero en nuestros días la velocidad con la que se suceden cambios y transformaciones es mucho mayor que en épocas anteriores y a los que trabajamos en el ámbito de los estudios cinematográficos, a diferencia de lo que sucede en el campo de los *media studies*, nos cuesta salir de la auto-ría, de los cines nacionales, de la homogeneización cultural o de la supuesta oposición entre industria y cultura.

Como apuntaba más arriba, partiendo de la idea de “cine transnacional” intentaré exponer algunas cuestiones generales, igualmente relacionadas con algunos de los debates que se producen tanto en el seno de los *film studies* como en el de los *media* y *cultural studies*. Así, la cuestión de los cines nacionales (y también transnacionales) se plantea a partir de la relación entre los *media* y la cultura con los procesos sociales, políticos y económicos que pueden agruparse bajo la idea de “globalización”. En ese contexto, se trataría de estudiar y analizar cómo los medios de comunicación, por lo tanto el cine, construyen, mantienen o reformulan las “comunidades imaginadas”, suponiendo que ese concepto siga siendo válido desde una perspectiva transnacional. Igualmente, abordaré brevemente el tema del papel o rol de las industrias culturales o creativas en la economía contemporánea y en relación a las audiencias o públicos, en un momento en que conceptos como el de “cultura participativa” están reavivando visiones celebratorias sobre la “audiencia activa” o el “consumidor soberano”.

Comunidades Imaginadas y fragmentación cultural

Como subrayan Ezra y Rowden (2006), la imposibilidad de asignar una identidad nacional concreta a buena parte del cine contemporáneo refleja, a su vez, la disolución de conexiones estables entre el lugar de producción y la

nacionalidad de sus productores y actores. No se trata, por supuesto, de un fenómeno totalmente nuevo (podríamos decir incluso que el cine es transnacional desde sus inicios), lo que sí ha cambiado son las condiciones de financiación, producción, distribución y consumo. Entre los filmes más o menos recientes que ejemplifican esta dificultad podríamos citar *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *My Blueberry Nights* (Wong Kar-Wai, 2007), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), *Beautiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) o *Vicky, Cristina, Barcelona* (Woody Allen, 2008). Centrándonos en esta última producción, podría decirse que su “transnacionalidad” se da incluso en el interior de un mismo Estado-nación: la película se presentó como una coproducción hispano-norteamericana en la ceremonia de los premios Goya y unas semanas antes obtuvo un premio Gaudí a la mejor producción catalana de ese año. Si este ejemplo tiene algún interés, este no reside en dilucidar si finalmente el filme es catalán, español o norteamericano. El carácter transnacional de *Vicky, Cristina, Barcelona* no se limita tampoco al nivel de la representación, sino también a su relación estructural con otros sectores de las industrias globales del entretenimiento que, a su vez, juegan un papel cada más importante en la construcción de las identidades nacionales o locales contemporáneas.

Una de las obras más influyentes (por no decir la más influyente) en las discusiones sobre los cines nacionales ha sido *Imagined Communities* (Anderson, 1983), un texto donde se muestra la importancia que en la formación de las conciencias nacionales tuvieron los medios de comunicación, más concretamente los medios impresos, y también lo que el autor denomina “novela nacionalista”. Gracias a una coordinación del tiempo y del espacio, el periódico y la novela se dirigen a una comunidad nacional imaginada, incluso antes de que dicha comunidad se constituya en Estado-nación. En definitiva, para Anderson, el consumo colectivo de medios

de comunicación puede crear un sentido de pertenencia a una comunidad nacional. Entre los elementos que contribuyen a la formación de los relatos nacionales en los Estados poscoloniales, Anderson cita instituciones como el censo, el mapa y el museo; lógicamente la imagen en movimiento no aparece en ningún momento.

El concepto de “comunidad imaginada” ha sido ampliamente utilizado en los estudios cinematográficos por, sin duda, poderosas razones. Entre ellas, la importancia otorgada a los medios de comunicación (prensa, especialmente) y a unos relatos (la novela realista) en la configuración de las conciencias nacionales, y por lo tanto de los nacionalismos. Igualmente, la “comunidad imaginada”, situada en un contexto histórico concreto, evita cualquier tipo de enfoque esencialista sobre la nación, acercándose de ese modo a los planteamientos de Gellner (1983). Hacia finales de la década de los ochenta y principios de la de los noventa, cuando parecen consolidarse definitivamente los procesos tecnológicos y económicos que dan lugar a los actuales mercados audiovisuales transnacionales, surgen voces críticas relacionadas con el uso del concepto “comunidad imaginada” en los estudios cinematográficos. Quizás una de las más destacadas sea la de Andrew Higson (1995, 2006). En relación al uso del concepto acuñado por Anderson, Higson considera que a la hora de estudiar una cinematografía nacional se tiende a focalizar la atención en aquellos filmes que representan la nación como un espacio finito, limitado y habitado por una comunidad coherente y unida, prestando poca atención a otras identidades más allá de la nacional.

En ese contexto complejo, donde coexisten diversas identidades y comunidades, Higson considera poco útiles los grandes planteamientos teóricos o los grandes conceptos y se muestra partidario de realizar investigaciones concretas que intenten resolver cuestiones igualmente concretas como, por ejemplo, las distintas formas de concebir una cinematografía

nacional en determinados contextos históricos; cómo los distintos sectores implicados en el cine (profesionales, políticos, periodistas, investigadores) sitúan un cine nacional frente a otro; cómo un determinado tipo de filmes se convierte en característico de una cinematografía nacional; o el análisis de las políticas culturales encaminadas a promocionar (tanto en el mercado interior como en el exterior) una determinada cinematografía nacional.

A partir de tales preguntas, Higson considera que la cuestión principal no reside tanto en encontrar una definición o un concepto adecuado de “cine nacional”, sino más bien en analizar cómo las audiencias construyen su identidad cultural en relación a varios productos de las industrias audiovisuales internacionales y nacionales (1995: 279). Se trata de una opción interesante en la medida en que sitúa la cuestión de los cines nacionales en un contexto amplio: su posición (cultural, económica, política) en relación a otros medios de comunicación (principalmente la televisión) y en relación a otros productos procedentes de las industrias culturales nacionales e internacionales (música, moda, videojuegos...).

Buena parte de los análisis sobre los “cines nacionales” coincide con los planteamientos de una línea de pensamiento sociológico sobre la nación que se considera a sí misma, consciente o inconscientemente, como la expresión de la geografía cultural del Estado-nación en un mundo de estados soberanos (Schlesinger, 2000). Según este autor, esta es la base sobre la que se fundan los estudios cinematográficos en la medida en que invocan un argumento sociológico derivado, en gran parte, del nacionalismo y de la identidad nacional como punto de partida de los trabajos sobre los cines nacionales. En general, los trabajos sobre el tema tratan de afirmar lo que un cine nacional *es* o *debería ser*, relacionándolo más o menos explícitamente con los proyectos políticos acerca de la constitución (permanencia o defensa frente “al otro”) de una comunidad nacional.

Algunos autores piensan que todavía existen poderosos vínculos entre las diversas formas de comunicación social y los espacios nacionales. Sin embargo, también insisten en que las identidades colectivas están siendo redefinidas en el contexto de una geografía posmoderna en la que las tecnologías de la información y la comunicación juegan un papel determinante, tanto desde el punto de vista de la producción y de la distribución como del consumo (Morley y Robins, 1995). En definitiva, los trabajos sobre los cines nacionales deben ofrecer una comprensión explicativa de las contradicciones cada vez más evidentes entre los distintos niveles de la cultura y la identidad que tienden a disociar el Estado y la nación (Schlesinger, 2000).

Cultura popular: del cánón a las formas de consumo

Hace ya tiempo que desde los estudios culturales se contestan las discusiones sobre el valor y el poder cultural basadas en las distinciones entre una Alta Cultura, con sus valores trascendentes y universales, y las formas “triviales” de la cultura popular. Hace ya tiempo que desde los estudios culturales las nociones de valor cultural se sitúan en su contexto histórico y en relación a las pugnas entre distintos grupos sociales por el prestigio y el estatus. Igualmente, siguiendo a Williams (1983) podría decirse que después de todo la “cultura popular” es una construcción intelectual: la cultura popular no la percibe o identifica el pueblo o la gente, sino “otros”. El “descubrimiento” de la cultura popular expresa también un pensamiento político, relacionado con las ideas sobre la nación, la formación de las identidades nacionales y los procesos constitutivos de la Modernidad. Como ocurre con los “cines nacionales”, el problema radica precisamente en cómo pensar lo popular en un contexto político, económico, cultural y tecnológico donde los productos culturales

se piensan para que circulen en mercados transnacionales y sean consumidos en mercados con unas audiencias o públicos cada vez más fragmentados.

Sin embargo, desde los estudios cinematográficos predominan otras visiones. Por un lado, aquellos autores que ven lo popular en relación a tradiciones culturales “populares nacionales”, en el caso de España, por ejemplo, la zarzuela, los romances de ciego, el esperpento, el sainete, el costumbrismo o los realismos tal y como son definidos desde la tradición literaria, en definitiva, una visión puesta al día de las concepciones que tenían de lo popular las elites nacionalistas del siglo XIX. Por otro, la clásica oposición entre alta y baja cultura se mantiene gracias a una idea de “autor” y la defensa de unas películas entre cuyos principales méritos figura el diferenciarse del *mainstream*. En la línea de lo apuntado en el apartado anterior, estudiosos y críticos se lanzan a determinar si un determinado filme o autor sigue o renueva LA tradición (que esos mismos estudiosos o críticos han fijado y que, en definitiva, debe permanecer) de un cine nacional determinado, sin atender a los procesos de consumo en los que se construyen los juicios culturales y sin tener en cuenta que, en ocasiones, esos juicios culturales pueden estar relacionados con formas simbólicas de contestación o de expresión de la identidad social, a su vez vinculada a la clase y a la educación. En definitiva, una buena parte de los estudios sobre los cines nacionales se sigue planteando en términos canónicos (Fecé, 2005).

En los últimos años, y relacionados con los diferentes aspectos de la cultura popular y formas de contestación o de resistencia, han cobrado relevancia los estudios sobre los *fans* y sobre la *cultura participativa*, este último término relacionado con un nuevo contexto industrial, económico y tecnológico en el que las estrategias de las corporaciones mediáticas y las tácticas de los consumidores organizados en redes (*grassroot media*) colisionan y donde el poder de los productores y el de los consumidores interactúan de maneras imprevisibles (Jen-

kins, 2008). Las investigaciones sobre *fans* han permitido mostrar formas de contestación cultural a partir de la reelaboración de materiales originales (desde series de televisión hasta películas) y la creación de las denominadas *fanfictions*.

Las grandes corporaciones ven en este tipo de producciones la oportunidad de ejercer un control sobre los contenidos y, de ese modo, incrementar los ingresos y ampliar mercados. Al mismo tiempo, los consumidores prevén una esfera pública liberada de los controles ejercidos por las corporaciones, en un entorno mediático descentralizado. En no pocas ocasiones, las prácticas de los *fans* pasan a formar parte del *mainstream* cultural y, en cierto modo, de las estrategias de las grandes corporaciones a través de lo que se conoce como narrativas *transmediáticas* o franquicias mediáticas (de la que películas como *Matrix* constituyen ejemplos paradigmáticos, del mismo modo que en la actualidad el “autor” puede también funcionar como franquicia).

Desde luego, la utilización a veces poco rigurosa de conceptos como *cultura participativa* o *prosumidor* conducen a la sobrevaloración del poder del consumidor o a posiciones populistas. En otros contextos, como por ejemplo el anglosajón o el latinoamericano, las perspectivas críticas sobre el consumo cultural y la cultura popular están a la orden del día (Curran y Morley, 2006 o McGuigan, 2004), mientras que en España, por lo general y con algunas excepciones, apenas existen y parece que hayan entrado en una etapa de ensimismamiento caracterizada por el rechazo (incluso podríamos decir el desprecio) por todo aquello que no sea “trascendente”: la economía, la política, el género, la clase...

Las industrias culturales globales

Situándonos en la zona a la que aludía al principio de este texto, entre los *media* y los *cultural studies*, podría decirse que

buena parte de las investigaciones más relevantes se centra en la relación de los medios de comunicación y la cultura con los complejos procesos de transformaciones y cambios sociales, políticos, económicos y culturales. El marco o contexto en el que tienen lugar dichos procesos e investigaciones puede recibir varios nombres: sociedad de la información, sociedad red, era del capitalismo global, etc.

A un nivel teórico más general, y en relación al cine transnacional, tomo como referencia el trabajo de Scott Lash y Celia Lury, *Global Culture Industry* (2007), donde los autores proponen este término en oposición al “clásico” *Cultural Industry* derivado de la tradición de estudios basados en las aportaciones de la Escuela de Frankfurt. Según estos autores, las industrias culturales funcionan en contextos locales (nacionales) para fabricar productos culturales que circulan como mercancías, esto es, como objetos idénticos cuya circulación contribuye a la acumulación de capital. Estos productos serían resultado de procesos de producción en serie.

En cambio, en la era de las *Industrias culturales globales* los productos ya no circulan como objetos idénticos, fijos, estáticos, determinados por las intenciones de los productores. En cierto modo, los productos culturales escapan al control de sus productores para adquirir nuevos significados y un valor en el mercado, a través de su circulación y de su consumo. Los productos culturales, entendidos como mercancías, producen “identidades”; los productos culturales de la industria cultural global funcionan como “marcas” y por lo tanto, siguen la lógica de la diferencia (Lee y LiPuma, 2002).

Como he apuntado hace un momento, la lógica de la marca no sustituye completamente a la de la mercancía. Siguiendo la economía de escala, las industrias culturales globales necesitan aumentar su producción para luego destinarla a mercados igualmente globales. La siguiente estrategia es la diferenciación del producto para adaptarlo a las peculiaridades locales o abrir la posibilidad de diversos usos. En ese

sentido, pienso que el análisis de los productos culturales, en este caso filmes, no debería limitarse, en lo que a identidades se refiere, a su relación con las tradiciones (generalmente literarias). Se trataría más bien de completar el análisis con el de las estrategias de diferenciación, propias de la marca, en un contexto donde lo cultural, y por tanto lo cinematográfico, funciona cada vez más dentro del ámbito más general del entretenimiento y de lo que podríamos denominar “estetización de la vida cotidiana” (Fraser, Kember y Lury, 2005).

Construcción identitaria y estrategias de diferenciación

Tomando como ejemplo el caso de *Vicky, Cristina, Barcelona*, intentaré describir el funcionamiento de la lógica de la marca. La presencia en el mismo título del lugar en el que transcurre la acción indica la voluntad de dotar de protagonismo a la ciudad mediante su representación pero, sobre todo, la de crear un producto destinado a un mercado global (cinematográfico y turístico) en el que también se intenta posicionar la marca “Barcelona”. En ese sentido, pienso que cualquier intento de analizar la representación de la ciudad con el objetivo de confrontarla a una supuesta Barcelona “real” o a algunas tradiciones observables en el cine español, está condenado si no al fracaso, al menos a la inexactitud. Es lo que ocurre, en general, con las críticas negativas que cosechó el filme: la Barcelona de Woody Allen respondería a ciertos estereotipos o sería menos “real” que la ciudad filmada por tal autor... Se olvidan que la especificidad del filme no reside en una supuesta pertenencia a una cultura nacional o unas tradiciones cinematográficas determinadas, sino en un estilo peculiar (un filme de la marca “Woody Allen”) que conecta con formas de consumo cosmopolitas que van más allá del cine y que, a su vez, articulan con otras prácticas culturales contemporáneas, fundamentalmente el turismo.

El carácter transnacional de *Vicky, Cristina, Barcelona* no se limita, pues, a los niveles o aspectos de la representación, sino también a su relación estructural con otros sectores de las industrias globales del entretenimiento como el turismo que, a su vez, juegan un papel cada más importante en la construcción de las identidades nacionales o locales contemporáneas (Urry, 1995). En ese contexto, las conexiones entre cine contemporáneo y turismo adquieren mayor peso o relevancia, tanto desde el punto de vista de la producción como del de las representaciones de las culturas locales. Dicha relación ilustra perfectamente la tensión global/local en el consumo cultural: por un lado el turismo de masas como industria global y por otro la necesidad de esa misma industria de potenciar los atractivos locales mediante la construcción de unos imaginarios, discursos y prácticas socioculturales para vincularlos a culturas “auténticas”, “tradicionales” o “exóticas”. Desde ese punto de vista, el cine contemporáneo transnacional no produciría o construiría tanto “identidades” (híbridas o no) como “diferencias”.

En definitiva, *Vicky, Cristina, Barcelona* puede ser una buena o mala película, un filme de autor 00, pero indiscutiblemente también es un inteligente ejemplo de *city branding*. El *branding* forma parte de los procesos habituales de producción de un filme, especialmente cuando este cuenta con un presupuesto importante, un *casting* internacional y pretende funcionar en un mercado global (Grainge, 2008); se trata también de una práctica vinculada a las industrias del entretenimiento en general y que debe ser tenida en cuenta en los análisis relacionados con la construcción de identidades culturales o nacionales mediante productos audiovisuales (Donald y Gammack, 2007; Cronin y Hetherington, 2008).

Vicky, Cristina, Barcelona funciona alrededor de dos marcas, Woody Allen y Barcelona, y de lo que podríamos considerar el *lifestyle* del director (el filme pretende posicionar Barcelona como escenario *alleniano*). La estrategia de la productora

(Mediapro), y especialmente de la prensa diaria, consistía en insistir en la catalanidad del producto. Pero para ese mercado interno, la especificidad, la catalanidad no residía tanto en los contenidos, ni tan siquiera en el marco, sino más bien en la profesionalidad del proyecto: un gran autor como Woody Allen que elige la capital catalana para trabajar.

Durante el tiempo que duró el rodaje, la prensa diaria y algunos medios audiovisuales convirtieron a Barcelona en un espacio destinado al juego: algunos líderes de opinión y no pocos ciudadanos de a pie se dedicaron a buscar al equipo artístico por tiendas, bares y restaurantes de la ciudad y no pocos propietarios de estos negocios se las ingeniaban para hacer correr el rumor de que efectivamente Woody Allen había estado allí tomando un café. En definitiva, de cara al mercado interior, *Vicky, Cristina, Barcelona* utilizó una de las principales estrategias de diferenciación: convertir el lanzamiento de un producto en acontecimiento mediático, en este caso antes incluso de que dicho producto pudiera consumirse en las salas cinematográficas. De cara al mercado exterior, el filme fue un elemento más de una estrategia que busca mantener el atractivo de la marca Barcelona, asociada no solo a diversión sino también a creatividad y, por supuesto, a un determinado estilo de vida.

Siguiendo con este esquema, el análisis del filme permite plantear también dos grandes cuestiones transversales: la primera relacionada con el *star system*, en concreto, Penélope Cruz y Javier Bardem como actores españoles (a nivel local) y latinos (a nivel global o transnacional). Por no mencionar a la prensa rosa o la cinematográfica popular que no desperdició la ocasión de promover los rumores sobre el inicio de la relación sentimental entre Penélope Cruz y Javier Bardem. La segunda relacionada con el tema de la construcción del acontecimiento mediático, otra versión, esta vez en el terreno cinematográfico, del discurso Cataluña/España (película catalana que obtiene un Oscar, la profesionalidad catalana,

el estilo de vida...). En definitiva, en la industria cultural global las marcas admiten una importante variedad de discursos identitarios, incluso aquellos que parecen irreconciliables.

Conclusiones

La categoría “Cine Transnacional” no solo permite revisar algunos de los principales conceptos en los que se han basado los *film studies*, sino también importantes aspectos de los estudios culturales sobre cine relacionados con los procesos culturales en la era de los medios globales. Dichos aspectos (*marketing*, producción, distribución o consumo) implican considerar las aportaciones y los conceptos de la economía política que, hasta hace relativamente poco tiempo, no habían sido suficientemente tenidos en cuenta por los estudios culturales. En mi opinión, parte de la irrelevancia de la que habla Toby Miller se debe precisamente a que una buena cantidad de estudios cinematográficos no han tenido suficientemente en cuenta que los significados no se producen solo en el momento de la interpretación o de la lectura, sino también en los procesos de producción, distribución, *marketing*, circulación y consumo, procesos que no pueden explicarse solo desde la perspectiva de los estudios literarios.

Al tratar el tema de las identidades, porpongo tener en cuenta las aportaciones de autores como David Morley, Kevin Robins, Philip Schlesinger o Manuel Castells acerca de la construcción de las mismas en la era de la globalización, al tiempo que dan cuenta de su naturaleza compleja y contradictoria. En ese contexto, los productos culturales (por lo tanto los filmes) se producen y distribuyen siguiendo la lógica de la marca, lógica que se aplica igualmente a las ciudades o a los países, lo que obliga a repensar (ampliando las perspectivas hasta ahora utilizadas) el concepto de “identidad nacional” y “cine nacional”.

Si como afirman Scott Lash y Celia Lury las industrias culturales globales, a través de las estrategias de la marca, no producen identidades sino diferencias, se hace necesario trabajar en la dirección de (re) pensar el tema de las audiencias y los públicos. Aunque no se ha tratado aquí el tema, los postulados sobre la democracia semiótica o sobre el consumidor soberano se acercan, cuando menos, a un populismo ingenuo. Los trabajos sobre cultura participativa están demostrando que, efectivamente, las audiencias pueden ser activas y en ocasiones producir significados no previstos por los productores. En “ocasiones” no significa “siempre”; algunos de los mejores trabajos sobre el tema, como por ejemplo los de Jenkins, muestran que, lejos de posiciones optimistas, es preciso estudiar en cada caso tanto las estrategias de producción como las prácticas de consumo, las cuales no siempre son “resistentes”, más bien todo lo contrario: se encuentran perfectamente integradas en las estrategias comerciales de las corporaciones mediáticas.

Por supuesto, *Vicky, Cristina, Barcelona* no se presenta aquí como un ejemplo de cultura participativa, sino de cómo un filme transnacional puede construir identidades complejas, incluso contradictorias, a través de estrategias de *branding*. En la medida en que buena parte del cine transnacional se produce siguiendo las lógicas de las industrias globales del entretenimiento, mantiene una relación estructural con otros sectores de esas industrias, principalmente, el turismo. Filmes como el de Woody Allen (como también los de González Iñárritu o de Almodóvar) muestran las cada vez más estrechas relaciones entre el cine contemporáneo y el turismo. Tales relaciones adquieren mayor peso o relevancia, tanto desde el punto de vista de la producción como de las representaciones de las culturas locales y nos obligan a pensar estas últimas más allá de las tradiciones construidas por elites intelectuales.

Referencias

- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso.
- Castells, M. 1981. *Capital multinacional, estados nacionales y comunidades locales*. México D. F., Siglo XXI.
- . 2004. *La sociedad red: una visión global*. Madrid, Alianza.
- Couldry, N. 2000. *Inside Culture. Re-imagining the Method of Cultural Studies*. Londres, Routledge.
- Cronin, A. M. y Hetherington, K. (eds.). 2008. *Consuming Entrepreneurial City. Image, Memory, Spectacle*. Nueva York, Routledge.
- Curran, J. y Morley, D. (eds.). 2006. *Media and Cultural Theory*. Londres, Routledge.
- Donald, S. H. y Gammack, J. G. 2007. *Tourism and the Branded City. Film and Identity on the Pacific Rim*. Hampshire, Ashgate.
- Durovicova, N. y Newman, K. (eds.). 2010. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York, Routledge.
- Ezra, E. y Rowden, T. (eds.). 2006. *Transnational Cinema. The Film Reader*. Londres, Routledge.
- Fecé, J. Ll. 2005. “La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente”, *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, 49, pp. 82-96.
- Frith, S. 1991. “The Good, the Bad and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populists”, *Diacritics*, vol. 21, N° 4, pp. 101-115.
- Fraser, M.; Kember, S. y Lury, C. (eds.). 2005. “Inventive Life”, en *Theory, culture and society* 22/1 (Special Issue).
- Gellner, E. *Nations and Nationalism*. Oxford, Blackwell.
- Grainge, P. 2008. *Brand Hollywood. Selling entertainment in a global media age*. Londres, Routledge.
- Hesmondalgh, D. 2002. *The Cultural Industries*. Londres, Sage.
- Higson, A. 1995. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford, Clarendon.
- . 2006. “The Limiting Imagination of National Cinema”, en Ezra, E. y Rowden, T. (eds.). *Transnational Cinema. The Film Reader*. Londres, Routledge.
- Jenkins, H. 2008. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Lash, S. y Lury, C. 2007. *Global Culture Industry*. Cambridge, Polity Press.

- Lee, B. y LiPuma, E. 2002. "Cultures of circulation; the imaginations of modernity", *Public Culture*, 14/1, pp. 191-213.
- McGuigan, J. 1992. *Cultural Populism*. Londres, Routledge.
- . 1998. "What price the public sphere?", en Thussu, D. K. (ed.). *Electronic Empires. Global Media and Local Resistance*. Londres, Arnold.
- . 2004. *Rethinking Cultural Policy*. Londres, Open University Press.
- . 2010. *Cultural Analysis*. Londres, Sage.
- Miller, T. 2010. "National cinema abroad: the new international division of cultural labour, from production to viewing", en Durovicova, N. y Newman K. (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York, Routledge.
- Morley, D. y Robins, K. 1995. *Spaces of Identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries*. Londres, Routledge.
- Negus, K. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós.
- Schlesinger, Ph. 2000. "The Sociological Scope of "National Cinema"", en Hjort, M. y Mackenzie, S (eds.). *Cinema and Nation*. Londres, Routledge.
- Urry, J. 1995. *Consuming Places*. Londres, Routledge.
- Williams, R. 1981. *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós.

La puesta en escena cinematográfica: ¿una Teoría de la Representación Social? Estudio de casos en el cine hispanoamericano: Torre Nilsson-Salles-Almodóvar

Mónica Satarain

El análisis cultural no debe ser una ciencia experimental en busca de leyes sino una ciencia interpretativa en busca de sentido.

Clifford Geertz, La interpretación de las culturas

Pensar el cine como un discurso contemporáneo que habla de la representación conduce a la pregunta acerca del origen de lo representado como tal en la cultura. Cuestiones referidas a las investigaciones relativas al discurso en su esfera de involucramiento de lo social salen entonces a la luz (Benjamin, 2001).

Con la cultura se designan cosas, apelando a términos. Desde algunos enfoques, se coloca en primer lugar a los medios de producción; otros proponen un análisis de la cultura en relación con las clases sociales, en este caso proponemos una lectura desde la estética. Es un hecho aceptado la interdependencia existente entre el discurso y la cultura material, así como la función de representación que tienen los signos que se utilizan. Mediante la cultura se puede nombrar lo que está presente, así como lo que se remite por medio de su representación, a partir de compartir un mismo sistema de códigos. La representación se desenvuelve a través de una locución interior. Lo primero que aparece socialmente es el gesto –antes que el sonido– y en él el elemento fonético se funda en lo mímico-gestual. El esfuerzo mayor implicado en

las expresiones corporales habría llevado a optar por la facilidad del lenguaje. “...Los medios expresivos del lenguaje son tan inagotables como su (capacidad de representación) (Benjamin, 2001: 192).” Si bien el lenguaje tiene una función instrumental, sirve asimismo, para establecer una relación de cada uno consigo mismo y con los semejantes. Porque el lenguaje sería una revelación del ser más íntimo, desde los lazos psicológicos que lo conectan consigo y con sus semejantes, en los cuales la representación antecede a lo que se desenvuelve, hasta lo aportado por la cultura en la que se lleva a cabo todo este proceso que nos interesa problematizar y es el encargado de permearla.

El cine es el único arte inventado en el siglo veinte, ligado a una técnica que le dio origen, que ha contribuido con su práctica estética a modificar radicalmente la percepción del tiempo y el espacio (Grüner, 2001). Pero el cine también es a



La escritora Beatriz Guido y el director Leopoldo Torre Nilsson.

la vez texto y contexto. Las representaciones se insertan dentro de otros discursos, por lo cual, el análisis hará referencia a la búsqueda de regularidades en el interior de las mismas. A partir de la multiplicidad de aspectos analizados en lo propio del discurso, puede realizarse lo mismo en referencia al cine como una de las formas de la representación contemporánea. Realizar una lectura analítica desde lo estético en la puesta en escena cinematográfica a partir del estudio de casos puntuales permite una estrategia comparatística que implica no solo cinematografías nacionales (como la argentina de la modernidad sesentista), en el caso de Torre Nilsson; o regionales, en nuestro contexto latinoamericano, como podría ser la cinematografía brasileña de los noventa, casi a fin de milenio en la figura de Walter Salles o, incluso desde una perspectiva hispanoamericana, la cinematografía española contemporánea de Pedro Almodóvar con un filme del último lustro. Estos casos, cada uno a su manera, representan temas tan cruciales en lo social como serían la muerte, la representación de la mujer o el paradigmático motivo del viaje, que el cine de todos los tiempos se ha encargado de visitar en sus dos facetas simultáneas: el viaje interior que transitan los personajes y el infinitamente transitado por las pantallas, la llamada película de ruta, *road movie* o viaje exterior.

La puesta en escena cinematográfica

La palabra escena designa dos conceptos. Por un lado, remite al espacio real de la actuación y donde se desarrolla la acción. Por el otro, hace alusión al fragmento de acción dramática desde cierta duración que le da sentido. La noción de escena transmite la idea de la unidad dramática como fundamento de la representación (Grüner, 2001: 101).

“El primer sentido de ‘puesta en escena’, pues, durante mucho tiempo permaneció ligado al origen teatral, para

designar el hecho de hacer decir un texto por actores en un decorado, regulando sus entradas, sus salidas y sus diálogos.” (Zunzunegui, 1992: 146)

Para Eduardo Russo (Zunzunegui, 1992: 150) “la puesta en escena conforma un armado virtual de la escena, donde las imágenes se van conectando para significar algo concreto en el espectador, desde una decisión deliberada que la pone en marcha para alguien”.

Por eso, la puesta en escena del cine demanda un espectador que la construya desde su lugar virtual, en otra escena del orden del imaginario propio. Lo que se muestra y escucha se constituye en pistas que debe completar el espectador por su cuenta y en una actividad constante. La puesta en escena, por lo tanto, rechaza la posibilidad de un espectador pasivo.

Desde la puesta de cámara se ubica el lugar del espectador como espacio idealizado. A la filmación en bruto, seguirá el corte, y luego por la operación del montaje el ordenamiento e intercalación en busca de una coherencia narrativa del discurso que ratifica esa ubicuidad ideal, que se logra en gran medida por el sistema de puesta en escena. Los escenarios y decorados pueden así ser manipulados en su ajuste a lo que se busque lograr como efecto perceptible. Para la construcción de la escenografía, hay que tener presente, entre otras tantas variables, el valor cultural que se adjudica a los objetos y a los colores. La inexistencia de la tercera dimensión en la reproducción de la imagen se reemplaza con las variaciones de perspectiva, tamaño, distancia, realce de forma y textura. La iluminación opera como sistema fundamental, para generar sentido. Al tener determinados parámetros convencionales, con las técnicas de iluminación se logran estéticas específicas, transmitiendo sentimientos, estados de ánimo y climas propicios a la trama. Los reflejos y las sombras contribuyen a crear la sensación de espacio en la escena.

La puesta en escena de Torre Nilsson apela al realismo de los decorados y suma a los mismos una puesta de cámara que descentra la objetividad del cuadro, otorgando un plus semántico expresivo que corroe esa realidad aparente. Transforma el campo en una representación de la interioridad de los personajes que transitan ese espacio y logra vertebrar un espacio escénico integral en la mente del espectador, a través del montaje. El cuidado de los detalles del entorno se relaciona estrechamente con la valoración, los sentimientos y las sensaciones que el mismo despierta en los personajes, sobre todo en las novelas de espacio que procedían de Beatriz Guido. Leopoldo Torre Nilsson es un ejemplo de director cinematográfico moderno, al que podría denominarse como el primer moderno del cine nacional argentino; imprime su huella y su carácter en las películas como un artífice total: autor, guionista, director, montajista, productor y, en alguna ocasión, publicista y hasta distribuidor.

Leopoldo Torre Nilsson ha representado con su obra una clave, al mismo tiempo que un enigma para el desarrollo posterior del cine argentino. En ese sentido, ha destacado por su perspectiva, por su comprensión del clima cultural complejo y polémico, y por su incisión aguda en los problemas de la época. La temática en la que se desarrolló abarcó muy especialmente lo referido a la mujer y su identidad sexual, un tema poco frecuentado y difícil de sostener en el campo cultural argentino, también la transposición de temas tradicionales de nuestra historia nacional, como la corrupción y el autoritarismo.

Es notable como directores-autores del cine contemporáneo optan por reformular la normativa clásica de la representación institucional como es el caso de Walter Salles en la cinematografía brasileña o de Pedro Almodóvar que desde España ha retomado, citado, homenajeado y transgredido todas las formas del relato clásico especialmente las del melodrama sostenido por un estatuto que entroniza el

sistema de estrellas, especialmente los grandes íconos femeninos de los años de oro.

El cine clásico reproduce las convenciones sociales que otorgan sentido a la realidad, que pasa a ser representada por medio de las normativas del lenguaje cinematográfico. En la puesta en escena del cine moderno, el espacio puede preceder al personaje, con una autonomía marcada. La estructura está sometida en general a una lógica anti narrativa, con una alteración en el tiempo cronológico y en la acostumbrada naturaleza causal del cine institucional. Las sucesiones lógica y cronológica son reemplazadas por la fragmentación, la iteración extrema, la dilatación hiperbólica de un instante o la trivialización de momentos dramáticos. Todos estos recursos, entre muchos, de un arsenal utilizado por el cine moderno se aplican a los estudios de caso someramente planteados en este trabajo.

Si se acuerda con Gustavo Aprea (Grilli, 2002: 165) en que la cinematografía constituye un medio masivo de comunicación en el que las sociedades desarrollan buena parte de su cultura política por medio de las representaciones sociales, se entiende que así se constituye la construcción de la memoria histórica y de las identidades. La exposición, correspondiente a un momento histórico produce un espacio de confrontación y reflexión del desarrollo de la vida en sociedad.

El lenguaje cinematográfico tiene distintos modos que adopta en su construcción como discurso. En ello, interviene la dimensión estética y la parte que le toca en la representación de la sociedad de sí misma. Cabe entender que no existe una única estética cinematográfica y varía el peso de las propuestas dentro de los lenguajes audiovisuales. En ese sentido, pueden entenderse una forma dominante y otras que ocupan un lugar secundario.

Leopoldo Torre Nilsson y el quiebre de la moral burguesa en

Argentina: La mano en la trampa (1960)

La mano en la trampa, filmada en blanco y negro, fue coproducida por la Argentina y España; ofrece una historia con personajes encerrados por dispositivos de puesta en escena que operan como enclaves simbólicos en los que reina la muerte y que llevan a sus habitantes hacia trágicos destinos preanunciados. El escenario es un pueblo del interior del país donde una casona de la familia Lavigne, antiguos fundadores del lugar, oculta un jardín con cadáveres y otros muchos secretos que una sobrina educada en la ciudad intentará descubrir en su estancia obligada en lo que se plasma como un espacio hostil y en total decadencia.

Lo que está muerto y enterrado representa la vergüenza social que esta familia no pudo asumir. Una burguesía pueblerina de la Argentina de mediados de siglo XX que estigmatiza como una pérdida del honor la simple postergación de una boda y obliga a una joven y bella Inés Lavigne (María Rosa Gallo) a someterse a un encierro en vida aprovechando la muerte de un niño bastardo y retrasado que en absoluta reserva escondían en el altillo. Luego de veinte años, una noche trágica, Cristóbal el antiguo novio de Inés (interpretado por Paco Rabal) comprueba personalmente la verdad, después de que Laura (Elsa Daniel) –otra Lavigne– se le entregara física y ritualmente en el invernadero. La desdichada Inés muere por el horror de ser descubierta y ante la mirada de los amantes desgarrar las cortinas del cuarto que la envuelven y cae entre tules blancos que semejan una mortaja... o un tétrico velo nupcial: la lectura de la puesta en escena puede multiplicar los sentidos, contribuye para esto su diseño en abismo. Laura ha ido demasiado lejos, poniendo la mano en la trampa, descubriendo la verdad. Acto seguido, las mujeres de la familia entierran a la muerta en el jardín para evitar nuevamente la vergüenza, lo que indica el triun-

fo del prejuicio a pesar del horror de la situación.

La escena final del filme de Torre Nilsson es un hallazgo de puesta en escena. La protagonista ya está de vuelta en la ciudad, ahora como amante de este hombre que la instala en un piso de alquiler, y el director utiliza un espejo para que se reduplique la visión aterradora que ella tendrá cuando en lugar de su reflejo vea –y con ella el espectador–, la habitación de Inés, las cortinas blancas, el lecho antiguo de su tía muerta, atadas ambas a la desgracia y al amor por el mismo hombre.

En este relato, la representación de la muerte y su ocultamiento y la de la mujer atada a un código moral burgués y pueblerino aparecen junto al falso orgullo de clase, el prejuicio y una perversa forma de entender el honor, la mentira y el pecado, algunas veces en el fondo de la historia y otras en la superficie. La representación del viaje –en este



Leonardo Favio y Elsa Daniel en *La mano en la trampa* (1961).

caso de la ciudad al pueblo y su retorno a la urbe luego de la transformación vital– se articulan de manera siniestra en dispositivos de puesta en escena que abisman el sentido y sitúan a la protagonista atrapada en su propia trampa. Todas estas operaciones de simulacro van a seguir triunfando en la resolución de la historia enlazadas siempre desde el sistema de puesta en escena que funciona magistralmente con el sistema narrativo del filme y que logra que el cuento –una *nouvelle* en realidad– escrito por Beatriz Guido cobre inusitada materialidad a partir del concepto de espacio que diseña Torre Nilsson.

Desde el estilo adoptado, la imagen hace de soporte auxiliada por los ruidos ambientales y por el uso del montaje. Junto a una valoración de los silencios que otorgan sentido y peso a la historia, esto densifica la categoría temporal desde una premisa signada por el espacio. Se trata de un relato fascinante, que demandó una historia que se levanta y se sostiene desde una intrincada puesta en abismo, donde nada es como parece ser: el arriba y el abajo se conectan a pesar de las trabas impuestas por el prejuicio. También, hay –como recurrencia poética– un espacio otro que esconde secretos bajo tierra y está marcado por una obra escultórica como punto referencial del terreno. Cuando se cierre el relato habrá dos cadáveres en la casa, camuflados por un frondoso jardín. El filme aparece deslumbrante en su estilo de articulación espacial. En cada nivel afloran desde la puesta en escena como representación social, circunstancias propias del antiguo orgullo de clase, del prejuicio instaurado, de la mentira enquistada por generaciones, variaciones del pecado visto como culpa en el plano religioso. Todos estos elementos desfilan una y otra vez por el discurso cargados de sentidos adicionales, y se representan a través de la imagen y los dispositivos de puesta en escena, emitiendo destellos de lucidez estética que fueron paradigmáticos para el cine nacional que, con este director y su obra, se asoma a

la modernidad que reclamaba la generación del sesenta. Se mantiene el ritmo del enunciado como si fuera una partitura dictada por la intensidad de la escena y por los espirales que dibuja la trama, que suben o bajan el tono, que marcan un *crescendo* o un silencio aterrador, según las necesidades de la instancia narrativa.

Walter Salles y un viaje por el Brasil profundo o la búsqueda de la inocencia perdida: *Estación Central* (1998)

La obra de Walter Salles destaca en el panorama latinoamericano regional y marca diferencias con otros directores brasileños contemporáneos, si bien se declara en deuda con el movimiento del Cinema Novo.¹ Retoma algunos de sus tópicos desde una lectura propia y con un estilo personal respecto del formato clásico, así como reformula procedimientos del melodrama y de otros géneros institucionales y pone en escena historias simples de gente común que son redimensionadas a un plano simbólico y existencial profundamente arraigado en la cultura popular del Brasil, a sus creencias religiosas de mixtura única en Occidente y a su enclave territorial que opera con dinámicas propias según el entorno, sea en las grandes urbes superpobladas como en el interior desolado de algunas regiones, como el *sertão*, que posee una representación iconográfica fuerte en la cinematografía del país y que preocupa especialmente al director.²

La representación del viaje a partir de una muerte azarosa

1 Movimiento cinematográfico del Brasil de los años sesenta que se preocupa por representar la realidad social del país con un fuerte compromiso político.

2 Su filme *Detrás del Sol* (o *Abril Despezado*) de 2001 se desarrolla en el *sertão* nordestino. Estos títulos junto a *Diários de motocicleta* de 2003, lo ubican con otros directores como Fernando Meirelles en el grupo de "La Retomada", herederos de temáticas del Cinema Novo que, resemantizadas, colocan al cine brasileño en el contexto internacional.

en una ciudad enorme y amenazante como es Río de Janeiro está signada por la representación de una mujer desgastada en sus valores humanos: la escribiente Dora (Fernanda Montenegro en una actuación monumental) que sigue y cumple el deseo de otra mujer: Ana,³ la madre del niño que muere en la propia estación central. Todo este drama de búsqueda del padre ausente y de una familia, en un punto es también la búsqueda interior de esta mujer que al final del camino habrá recuperado una inocencia perdida hace ya mucho.⁴

Si hablamos de puesta en escena habrá dos espacios simbólicos que rigen estructuralmente el discurso y el sistema representativo del filme: uno arquitectónico y otro natural. Por un lado ese laberinto de personas y objetos iconográficos⁵ que es la Estación Central de ferrocarriles, abarrotada de cuerpos que transitan miserias cotidianas en espacios vigilados por el terror y la explotación y su contraparte en ese otro gran espacio natural que representa al Brasil interno y corrido del centro imaginario del discurso que es el *sertão*, el gran desierto del nordeste que opera existencialmente en sus habitantes (permanentes o transitorios) y resemantiza en el relato a los personajes ajenos a él, como Dora y Josué (el

-
- 3 Es notable la simbología religiosa de cada uno de los nombres de la familia: Ana (el nombre de la madre de la virgen María en las Sagradas Escrituras); el padre ausente llamado Jesús; sus hijos mayores: Isaías y Moisés y el pequeño protagonista, Josué. Esto se acompaña con la iconografía popular del "Buen Jesús", el Sagrado Corazón, las leyendas de corte religioso del camión de César, que oficia de buen samaritano del camino y los incontables carteles que ilustran el paso de los protagonistas. Dora, la mujer que conduce al niño como antiheroína absoluta, rememora la idea del tesoro del relato, la luz divina, representada históricamente como algo dorado o de color oro.
 - 4 Como todos los casos en estudio, esta es una vez más la Representación de la pérdida o la recuperación de la inocencia, como bien insustituible de la persona, como lugar de la transformación. La protagonista de Torre Nilsson (Laura) la pierde em pos de la verdad; Dora (en el filme de Salles) la recupera a través del viaje; Raimunda (la heroína de Almodóvar) supera su pérdida salvando y protegiendo a su hija de un destino preanunciado y reconciliándose con su madre.
 - 5 La Estación desborda de objetos emblemáticos de lo descartable, de la venta de baratijas y de objetos que ayudan a paliar el trance diario de los pasajeros: reproductores de música, maquillajes, accesorios y comida rápida, entre otros tantos.

niño)⁶ que, a medida que penetran en su extensión, recóndita e inmensurable, se van transformando internamente.

Salles logra lo mejor de la película en dos momentos equidistantes en la cadena de sentido del filme que podrían homologarse a los vagones de un tren⁷ (cada uno repleto de elementos significantes); estos densifican la historia y engrosan el sentido a medida que transitan este relato absolutamente clásico en su composición de imagen pero que transgrede el modo de representación con fuertes marcas de enunciación y con intenciones autorales muy claras. Nos referimos a la puesta es escena más simple del discurso: Dora y su mesa de escribiente, sus papeles, su escritura y los rostros de diferentes protagonistas apenas vistos por el espectador como fragmentos de un discurso popular, que condensa la representación social del relato: esos primeros planos de seres anhelantes de que su carta llegue a destino son el gran hallazgo del filme. Esto depende de la sensibilidad del director, de su puesta de cámara y de su dirección de actores. Los personajes analfabetos que desfilan para dictar sus cartas son la gran representación del filme que desde un estilo personal con una narrativa poderosa muestra el Brasil profundo, el de la gente de pueblo, con creencias arraigadas y redes solidarias naturalizadas entre los miembros de la comunidad, ellos son los que portan el discurso más amplio del filme. La ciudad los deshumaniza y los anula, o los mata como le pasó a Ana, o mata lo bueno (como le pasó a Dora). El campo desierto,

6 Josué, el niño desamparado que elige representar Salles, se enparenta con otros niños históricos del cine occidental; por coincidencias semánticas aparece primero Antoine Dionel (el protagonista de Truffaut) que se ve homologado en la loca carrera que emprende Josué para alcanzar el tren en el que ha partido Dora, o en la secuencia final cuando corre para alcanzar el ómnibus que la lleva lejos del pueblo.

7 Metáfora frecuente en el trayecto del espectador, del viajero inmóvil, como lo llamó Noel Burch, entre muchos otros. Este viaje que propone Salles, empieza en los trenes, sigue en los taxis, continúa en los ómnibus de corta y larga distancia, en los camiones de ruta y por último a pie, con los protagonistas caminando o corriendo hacia su destino.

el paisaje inhóspito que plantean los pequeños pueblos del nordeste humanizan a estos personajes, les otorgan sentido y alegría, aun en condiciones de absoluta pobreza, de carencia material pero nunca espiritual.

Es destacable, como en cualquier filme de camino, el aporte del paisaje asociado a una excelente dirección de arte. Una muestra notable de puesta de luz, color y movimiento se presenta en la secuencia de la fiesta popular de las candelas, que desencadena en un torbellino visual y alucinante desde la focalización subjetiva de Dora que ahí pierde el conocimiento: por cansancio, por hambre y sobre todo (diríamos desde esta perspectiva) por el aluvión de representación dentro de la representación que inunda el discurso, con las miles de fotos e imágenes religiosas que pueblan el campo.



La mujer y el niño. *Estación Central* de Walter Salles (1998).

Las velas, los orantes y los altares improvisados por la devoción popular. La conclusión estilizada del torbellino resume el nudo de la historia con una representación invertida de la piedad: será la mujer en el regazo del niño y no la clásica *imago* occidental la que escoja el director para empezar el final del camino de esos seres que, de ahora en más, ya no estarán tan solos ni desamparados, como lo estaban en el inicio de su periplo.

Pedro Almodóvar y las tradiciones populares españolas del culto a la muerte y a los aparecidos: *Volver* (2006)

La teoría y el análisis del cine contemporáneo han reconocido un lugar para la obra de Almodóvar, que ha cosechado elogios y juicios negativos casi proporcionalmente, y sobre cuyas películas se han escrito miles de líneas. Desde sus relatos en 16 mm, hasta su fama mundial disparada por el triunfo que significó representar mujeres neuróticas y con ataques diversos, aún provoca oleadas de aprobación o de disgusto según el punto de vista del autor que decida estudiar el objeto cargado de sentido que es un filme de Almodóvar. En este caso, una obra de madurez como *Volver*, merece un párrafo aparte.

El giro temático que logra el manchego con la historia de Raimunda (ya citada en relatos anteriores)⁸ incluye un paseo espeluznante por lo ácido, lo aparentemente trivial y emotivo que puede connotar la representación cinematográfica de la muerte desde un enfoque absolutamente matriarcal y con una puesta en escena deslumbrante por lo obsesiva. Historias de madres y de hijas, de hermanas y vecinas que se reduplican en una trama siniestra en el fondo y que adquie-

8 Marisa Paredes en *La flor de mi secreto* de 1995 relata una historia similar a la de Raimunda.

re ribetes cotidianos y disparatados, trágicos e hilarantes a la vez, desde la impresionante secuencia de créditos que marca ya lo que serán las constantes del relato: mujeres asociadas con la muerte, mujeres que lustran tumbas, mujeres que las cuidan, mujeres que se cuidan unas a otras. Teñido todo por el rojo sangre (que preanuncia la secuencia de limpieza de los rastros del crimen del marido) y con la imagen texturada por el viento solano, ese que vuelve loca a la gente del pueblo... y que podría ser un personaje más; molesta, hace caer las cosas, provoca incendios... o los aviva.

Su registro estético es construido a partir de referentes cinematográficos puntuales, de colores vibrantes, de matices sentimentales o de estereotipos que rememoran una idea específica de estrella cinematográfica clásica⁹ y que sintetiza la culminación de lo carnal, lo maternal y lo tierno, junto a la pulsión de muerte que puede arrastrar la venganza femenina, el crimen, la culpa y el castigo simbólico, que no sale del grupo endogámico, con las consecuencias que esto porta socialmente.

Relato articulado en una puesta de cámara estratégica que suma y apunta elecciones de maquillaje y vestuario como las tomas cenitales del velorio de la tía, con el enjambre de lloronas y dolientes que abruman a la Sole (la hermana peluquera) o la toma que celebra el busto de Raimunda mientras lava el cuchillo con sangre y representa a la madre que defiende a su familia y también fue víctima abusada por su propio padre (lo mismo que su hija).¹⁰ La protagonista será objeto de deseo para la mirada masculina, género apenas

9 Según lo expresado por el propio Almodóvar el personaje de Penélope Cruz fue moldeado como una síntesis entre La Loren, Claudia Cardinale y la propia Ana Magnani, citada explícitamente en el texto, con una representación emmarcada a través de un fragmento de *Bellísima*, el filme de 1951 dirigido por Visconti y protagonizado por la Magnani.

10 La repetición abisma el relato de manera constante: el incesto, el crimen pasional, los aparecidos, las tradiciones familiares, los chismes de pueblo, la televisión como entretenimiento-basura, el culto a los muertos y a los entierros y, sobre todo, las cosas de mujeres en sus infinitas posibilidades y rangos posibles.

tenido en cuenta en este universo que reivindica a la mujer ante todo. Los hombres representados en el filme cumplen función de figurantes, otros son recuerdos dolorosos para sus protagonistas y los restantes están bien muertos y enterrados... no siempre de modo convencional.

Lo que podría haber sido una máscara puramente teatral y grotesca del gusto y las costumbres populares acerca de la muerte, los sepulcros y el espacio privilegiado del cementerio como ritual social indispensable, se transforma en una visión corrosiva que describe casi entomológicamente a un puñado de mujeres unidas por lazos de sangre y tradición. Junto a esos personajes se naturalizan conceptos que implican animizaciones de lo natural o del entorno. Como es el caso del viento que en algunas creencias populares es asociado a la locura de los habitantes del lugar.

La presencia de fantasmas o aparecidos con misiones a cumplir entre los vivos se torna verosímil en este relato que sostiene un diseño de puesta en escena exquisito y estructurado en base al golpe pregnante de la imagen, que atrapa al espectador desde lo plástico y le susurra un guión brillante que ilustrará una trama de incesto, crimen, ocultamiento de cadáveres y que llega al borde de lo negro cuando sugiere el canibalismo. Todo es aceptado por el receptor que cae ante una enunciación antropológicamente arrolladora y que no otorga pausa a la reflexión. La ética pueblerina y familiar se justifica en leyes ancestrales que este relato desgrena en clave unívoca de mujer. Las variaciones del pecado se ofrecen como sistema de representación y giran en torno a la culpa como algo a expiar en forma comunitaria, aunque la verdad no escape de la morada familiar.¹¹

11 La expiación de la culpa se encarna sobre todo en la figura de Irene (la madre protagonizada por Carmen Maura) que se oculta después de asesinar al padre y a su amante por pura pena del estado de su hermana, enajenada por el dolor y el viento... así paga de alguna manera su deuda con la comunidad. Concluye su periplo ayudando a Agustina en su enfermedad terminal por el hecho de haber matado a

También es la representación de un viaje marcado iconográficamente por los molinos de viento de la ruta que une la gran ciudad con el pueblo, donde los secretos más dolorosos se guardan y luego se harán copla en los labios de una protagonista inolvidable (aunque sea en un doblaje perfecto como todo buen artificio demanda).¹² Una proeza de maquillaje y vestuario donde los rellenos de las faldas de Penélope Cruz se ven creíbles al representar a una matrona de provincia. En detalles como estos se luce la exhaustiva dirección de arte que es marca de estilo del director y que enuncia una estética del exceso para contar historias que juegan siempre con los géneros clásicos y trascienden los límites del color local, que rescata antiguas tradiciones del imaginario popular español y lo abren misterioso a la contemplación absorta del resto del mundo.

A modo de conclusión

La puesta en escena manifiesta en el arte cinematográfico se trata, antes que nada, de un arte de la representación. Notamos que este arte goza en algunos relatos de momentos de gracia y verdad en virtud de la opción estética tomada por lo que podemos entender como su instancia narrativa real (el lugar de origen de las decisiones constructivas del discurso). De este modo, un realizador como tal es un cineasta dueño de su arte e intenciones, capaz de transmitir por medio de su obra la pertenencia a una sociedad y a un tiempo determinados, lo que permite hacer una puesta en obra de su realidad, de las preocupaciones y las reglas de su comuni-

su madre en el incendio de la casilla avivado por el viento solano.

- 12 ¹Los molinos de viento son un hallazgo iconográfico que condensa la idea de viaje, de viento y de tiempo que pesa en el relato, porque cada vez que las mujeres pasan delante de ellos se avanza de alguna manera decisiva en la historia.

dad, de sus usos o costumbres más remotas, las clasificables y nominadas, así como las imposibles de enunciar, las elididas en el discurso cotidiano, pero que, sin embargo, subyacen, laten, en lo más profundo de cada uno de sus miembros. Esto sucede en ciertas obras destacables de algunos lugares y tiempos y se ofrecen al análisis estético con una perspectiva enraizada en la teoría de la cultura. Esta problemática nos lleva a pensar en el valor cultural de algunos productos simbólicos y en la necesidad puntual de tomarlos como objetos de estudio, más allá de la intencionalidad primera que llevó a la creación de los mismos, como pudo ser la puramente artística o expresiva. El cine, con una definitiva gravitación sobre la comunidad que conforma su público, opera como representador privilegiado de la misma.

La conciencia acerca de la importancia del cine en el orden nacional, regional e incluso transnacional, conduce a la necesidad de hacer un acercamiento a sus productores (a modo de narradores primarios) de un relato más amplio (el relato social). Con una estrategia de conocimiento que puede desentrañar lo que ocurre más allá de la imagen como portadora de sentido y sustituta de un concepto determinado, codificado y entendido por un grupo. Esto surge como una interrogación válida acerca de cómo esa obra particular se inscribe en un discurso propio de una cultura en la forma de un objeto estético apto y valioso puesto en relación con su tiempo y espacio, como objeto pasible de comunicar y de representar de manera efectiva al resto de la comunidad, sea la misma propia o ajena, para el caso es indistinto. Los estudios de cine hispanoamericano son apenas una posibilidad de lectura que apunta a la construcción de una perspectiva estética y teórica centrada en la representación, y que supone un largo camino por recorrer.

Bibliografía

- Apra, Gustavo. 2008. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel, 2008. *Estética del Cine*. Buenos Aires, Paidós Comunicación.
- Benjamin, Walter. 2001. *Imaginación y sociedad*. Madrid, Taurus.
- Burch, Noël. 1991. *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- Casetti, Francesco. 1994. *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- Geertz, Clifford. 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- Grilli, Daniel. 2002. “No abras nunca esa puerta. *Graciela, La casa del ángel, La caída* y su representación del espacio exterior”, en Vieites, M. del C. (comp.). *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira/Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken.
- Grüner, Eduardo. 2001. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Russo, Eduardo. 1998. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Paidós/Tatanka.
- Zunzunegui, Santos. 1992. *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco.

Los autores

Sandro Benedetto

Licenciado en Artes, Universidad de Buenos Aires. Profesor Nacional de Música. Egresado de la carrera Arreglos y Composición. Docente en la Universidad de Buenos Aires, UBA; Instituto Universitario Nacional del Arte, IUNA; Universidad de Palermo UP; EMPA. Publicaciones: “Análisis Auditivo de la Música” (1998); “No fue nada fácil...” (2005); “Los escenarios del adiós: algunos bares del cine argentino” (2006); “Borges y las Artes —y las Artes en Borges” (2009). Compositor de música para teatro, danza y producciones cinematográficas. Director del Área Cine y Música del Grupo Kiné.

Ester Bautista Botello

Realizó estudios de Doctorado en King’s College. Actualmente es profesora-investigadora de la Facultad de Lenguas y Letras en la Universidad Autónoma de Querétaro. Docente e investigadora en Cine y Literatura. Su área de investigación tiene que ver con los estudios interdisciplinarios. Es coeditora del libro *Entrecruces: Cine y Literatura* (2012). Ha coordinado el Simposio sobre Cine transnacional en el Congreso Internacional de Americanistas - ICA 54- (Viena, 2012) junto a José Luis Fecé.

Verena Berger

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Viena. Docente de cine español y latinoamericano en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Viena. De 1994 a 2000 trabajó como docente en la Universidad Central de Barcelona (España). Su

investigación se centra en las culturas modernas y contemporáneas de España y de América Latina. Es autora de *Theater und Sprache. Das katalanische Theater zwischen Diktatur und Demokratie* (1998) y coeditora, entre otros, de *Montréal - Toronto. Stadtkultur und Migration in Literatur, Film und Musik* (2007), de *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* (2009), así como de *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain* (2010). Actualmente está preparando su tesis de habilitación sobre cine latinoamericano.

Gloria Camarero Gómez

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Central de Barcelona. Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Diplomada en Arqueología Hispánica por la Universidad Central de Barcelona. Licenciada en Derecho por la UNED. Es Catedrática y Profesora Titular de la Universidad Carlos III de Madrid. Dirige la Maestría en Gestión Cinematográfica de la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus publicaciones: *La Mirada que habla* (2002), *Pintores en el cine* (2009), *Vidas de Cine: el Biopic* (2011) y *Madrid en la pantalla: de la construcción a la disolución del mito* (2011).

Pablo De Vita

Diseñador de Imagen y Sonido (UBA), con un Diploma Superior de Posgrado en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo Sustentable (Beca Ortega y Gasset, Universidad Complutense de Madrid). Becario en Estudios Eslovacos de la Universidad Carolina (Praga). Colaborador del diario *La Nación* y de las revistas *Criterio*, *Todo es historia* y *Debate*. Realizó un *stage* en el diario *La Repubblica* (Roma). Premio al Mejor Periodista de Cultura y Sociedad otorgado por la Embajada de Italia y Premio de la Muestra Binacional de Cine de Puerto Natales (Chile). Es el Director del área Cine y Artes Visuales del Grupo Kiné.

Josep Lluís Fecé

Doctor en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido profesor de comunicación en diversas universidades españolas: Autónoma de Barcelona, Ramon Llull de Barcelona y Carlos III de Madrid. Ha trabajado sobre teoría del cine, participando en varios grupos de investigación nacionales e internacionales y también sobre ficción televisiva e identidad cultural. Actualmente trabaja en estudios culturales, concretamente en temas relacionados con la construcción de identidades culturales a través de los medios de

comunicación. Es profesor de comunicación en la Universidad de Girona. Ha coordinado el Simposio sobre Cine Transnacional en el Congreso Internacional de Americanistas, junto a Ester Bautista Botello (Viena, 2012).

Álvaro Fernández Reyes

Profesor Investigador adscrito al Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, donde trabaja las líneas de investigación: Historia y Análisis de los Movimientos y Géneros Cinematográficos. Es Doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Es miembro fundador y Coordinador Académico de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Ha escrito varios artículos relacionados con la cinematografía, así como los libros *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (2004) y *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955* (2007) por El Colegio de Michoacán.

José Gómez Isla

Es doctor y licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido profesor de fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (1999-2003), en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Europea de Madrid (1997-2003) y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca (2003-2009). Ha coordinado el programa de doctorado en Comunicación Audiovisual (2005-2010) y ha sido director del "MBA en Empresas e Instituciones Culturales" (2004-2006), en la Universidad de Salamanca. Desde 2009 es profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Ha sido Director del Departamento de Arte y Exposiciones en el Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León (1993-1996). Ha publicado diversos ensayos y monografías sobre imagen audiovisual y nuevas tecnologías digitales. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la imagen audiovisual, la fotografía, la tecnología digital y los efectos de los contenidos mediáticos.

Armando V. Minguzzi

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Filología Española por la Universidad Autónoma de Madrid. Miembro del GRALHIM (Groupe de Recherche Amérique Latine Histoire et Mémoire), Université Paris 8, UFR 5. Especialista en el área de Inmigración

y anarquismo. Investigador en el Departamento de Investigaciones Filológicas y Lingüísticas de la Academia Argentina de Letras. Docente e investigador en las Universidades Nacionales de Buenos Aires, Moreno y Río Negro y en el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González”. Ha publicado artículos sobre literatura, anarquismo, surrealismo, entre otros: “Miradas españolas sobre la lengua en la Argentina (1880-1930): riqueza, legitimación y disciplinamiento”; “*Velocidad de los jardines* de Eloy Tizón: tiempo, definiciones y estrategias narrativas”. Es el Director del Área de Lengua e Historia de la Cultura del Grupo Kiné.

Brígida M. Pastor

Doctora en Estudios Hispánicos por la University of Bristol (Reino Unido). Es investigadora en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España. En 1996 fue nombrada Profesora Titular en la Universidad de Glasgow, donde ha desarrollado gran parte de su trayectoria investigadora y docente, impartiendo cursos de posgrado y licenciatura sobre literatura, cine y estudios culturales, con especial énfasis en los estudios de género. Es autora de varios libros, capítulos de libros y volúmenes editados y de setenta artículos científicos. Ha sido profesora invitada en prestigiosas universidades en Australia, EE.UU., Brasil, España y Reino Unido.

Pedro Plasencia Lozano

Doctor en Historia del Arte (Universidad de Extremadura, 2012) con una tesis titulada “El paisaje de los puentes urbanos. La mirada del cine. El New Hollywood y Woody Allen”, Máster en Urbanismo (Universidad San Pablo-CEU, 2012) e Ingeniero de Caminos (Universidade da Coruña, 2005). Ejerce como ingeniero consultor y urbanista, y en paralelo desarrolla una carrera como investigador, destacando sus estudios sobre el cine y la ingeniería, el patrimonio de las obras públicas y el urbanismo del siglo XXI. Ha escrito una veintena de publicaciones sobre urbanismo, patrimonio de la ingeniería y la relación entre el cine y las obras públicas, y ha participado en diversos congresos y reuniones científicas. Como ingeniero consultor, ha realizado proyectos de puentes y urbanismo. Es director de contenidos de la web www.puentemania.com.

Eduardo A. Russo

Doctor en Psicología Social. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesor de Teoría, Análisis y Crítica de Artes Audiovisuales

y nuevos medios en carreras de grado y posgrado de Argentina (UBA, UNT, UNIPE, UNC) y diversos países latinoamericanos (Univ. Javeriana, Univ. Nac. de Colombia, Univ. de Caldas, Univ. de Cartagena, Univ. de Guadalajara, PUCP-Lima y Univ. ORT-Montevideo, entre otras). Integra el Observatorio de Cine Latinoamericano de la Univ. Nacional de Colombia, la Red de Investigadores de Cine Redic, UDG-México y la Red de Investigadores de Cine Latinoamericano RiCiLA-U. de Buenos Aires. Miembro de FIPRESCI, Federación Internacional de Críticos de Cine. Autor de *Diccionario de Cine* (1998) y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (2008). Compilador de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007), *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (2008) y *The Film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America* (2010).

Mónica Satarain

Magíster en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Periodista, ensayista, autora-compiladora de *Plano Secuencia: 20 Películas para reafirmar la democracia* (2004) de *Los escenarios del adiós: algunos bares del cine argentino* (2007), entre otros. Colabora con revistas científicas nacionales y extranjeras. Es Profesora Adjunta de la cátedra de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas, de la carrera de Artes en la UBA y codirectora del colectivo de investigación interdisciplinario Grupo Kiné.

David Wood

Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, y editor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Autor de diversos artículos sobre el cine latinoamericano, y coeditor de un libro sobre el cine mudo del continente de próxima publicación por la UNAM. Su proyecto actual es sobre el cine histórico y experimental de compilación, y ha trabajado sobre el cine documental de la Revolución mexicana, los archivos fílmicos y el Nuevo Cine Latinoamericano.

Lauro Zabala

Doctor en literatura hispánica por El Colegio de México. Profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco (UAM-X), en la Ciudad de México. Presidente del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico. Pertenece a la Academia Mexicana de Ciencias. Entre sus libros más recientes se encuentra: *Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (2010).

Índice

Presentación y agradecimientos	5
<i>Emilio Bellon</i>	
PRIMERA PARTE. ESTUDIOS DE ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA	13
La espiral Marker: vestigios de un cine del futuro	15
<i>Eduardo A. Russo</i>	
<i>La antena.</i>	
Contranarrativa, reconstrucción y nostalgia en el <i>neonoir</i> argentino	31
<i>Álvaro Fernández Reyes</i>	
Imaginarios urbanos: ciudades visuales	51
<i>Pablo De Vita</i>	
Traicionar o expandir: operaciones estéticas y lecturas “Centenarias” de un texto borgiano	73
<i>Armando V. Minguzzi</i>	
Las bandas sonoras en la cinematografía de Daniel Tinayre De Discépolo a Piazzolla, de Billy Cafaro a Juan Carlos Paz...	85
<i>Sandro Benedetto</i>	

¿Qué hay de nuevo, viejo? Encuentros y desencuentros entre tecnología y narración sobre imagen fija	97
<i>José Gómez Isla</i>	
En torno a los puentes <i>cantilever</i>.	
El caso del puente de Queensboro en Manhattan	123
<i>Pedro Plasencia Lozano</i>	
Utopías y maneras de ver en Tlatelolco: <i>Temporada de patos</i> (Fernando Eimbcke, México, 2004)	139
<i>David M. J. Wood</i>	
Referentes pictóricos en el cine de Woody Allen: <i>Midnight in Paris</i>	155
<i>Gloria Camarero Gómez</i>	
SEGUNDA PARTE	
ESTUDIOS DE TEORÍA CONTEMPORÁNEA	171
Para una teoría general del punto de vista cinematográfico	173
<i>Lauro Zabala</i>	
<i>Los límites del control</i>: el recorrido como búsqueda poética	189
<i>Ester Bautista Botello</i>	
La nueva estética femenina en la cinematografía cubana: <i>De cierta manera</i> de Sara Gómez	203
<i>Brígida M. Pastor</i>	
La Teoría del <i>Accendet Style</i>: <i>Kleines Tropikana/Tropicanita</i> y <i>Hacerse el sueco</i>	
Cine Cubano Transnacional	229
<i>Verena Berger</i>	
La diferencia tiene un precio: la lógica de la marca en el cine contemporáneo	254
<i>Josep Lluís Fecé</i>	

La puesta en escena cinematográfica: ¿una Teoría de la Representación Social? Estudio de casos en el cine hispanoamericano: Torre Nilsson-Salles-Almodóvar	269
<i>Mónica Satarain</i>	
LOS AUTORES	289

Reflexionar sobre la Estética del Cine y las Teorías Cinematográficas en el nuevo siglo XXI nos lleva a tener abierto un permanente debate sobre diferentes posicionamientos, herederos de las grandes discusiones de la memoria crítica y del legado ensayístico como asimismo de las poéticas autorales que definen al cine a lo largo de todo su tránsito; potenciado hoy por las nuevas tecnologías audiovisuales que llevan a replantear los circuitos comunicacionales. Por otra parte, el acercamiento a las cinematografías nacionales definidas en momentos asociados a problemáticas de identidad cultural y cuestiones fronterizas, en este tiempo, alcanza interrogantes que se dan en el orden de la globalización y de lo transnacional. Pensamos, como algunos de nuestros colegas, que abordar las cuestiones que competen al campo del cine desde nuestro ámbito curricular debe ser un ingreso a lo Interdisciplinario. Trabajar desde este lugar, como principio y método es algo imprescindible y que se hace discurso en los diferentes estudios presentados en Fuera de Campo y que acompañan nuestras Décimas Jornadas de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas.

Emilio Bellon



Editorial de La Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

ISBN 978-987-1785-78-0



9 789871 785780