

Fundido encadenado

Reflexiones, ficciones, documental,
bandas sonoras

Mónica Satarain (compiladora)

Autores: Emilio Bellon, Eduardo Grüner, Mónica Satarain, Lauro Zavala,
Andrew M. Gordon, Hernán Vera, Juan Carlos Vargas, Matthias Hausmann,
David Caldevilla Domínguez, María Cecilia Fiel, Emma Camarero Calandria,
Juan José Domínguez López, Sandro Benedetto.

Fundido encadenado
Reflexiones, ficciones, documental,
bandas sonoras

Mónica Satarain (compiladora)

Cátedra de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas



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

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana

Graciela Morgade

Vicedecano

Américo Cristófolo

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretaria Académica

Sofía Thisted

Secretaria de Hacienda y Administración

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Ivanna Petz

Secretaria de Investigación

Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado

Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Transferencia y Desarrollo

Alejandro Valitutti

Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales

Silvana Campanini

Subsecretario de Publicaciones

Matías Cordo

Consejo Editor

Virginia Manzano

Flora Hilert

Carlos Topuzian

María Marta García Negroni

Fernando Rodríguez

Gustavo Daujotas

Hernán Inverso

Raúl Illesca

Matías Verdecchia

Jimena Pautasso

Grisel Azcuy

Silvia Gattafoni

Rosa Gómez

Rosa Graciela Palmas

Sergio Castelo

Ayelén Suárez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra



Edición: Martín Gonzalo Gómez

Maquetación: Fernando Lendoiro

Versión digital: María Clara Diez, Paula D'Amico

ISBN 978-987-3617-66-9

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) Colección Libros de Cátedra

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República

Argentina Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar



El documento se navega a través de los marcadores.

Fundido encadenado, reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras /
Mónica Satarain ... [et.al.] ; compilado por Mónica Satarain. - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de
Buenos Aires, 2014.
288 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-3617-66-9

1. Cinematografía. I. Mónica Satarain II. Mónica Satarain, comp.
CDD 778.5

Índice

Prólogo: De una imagen a otra	7
<i>Eduardo Russo</i>	

Parte I. Reflexiones

Capítulo I.1. Las marcas del género epistolar en el discurso cinematográfico	19
<i>Emilio Bellon</i>	
Capítulo I.2. El sueño de una(s) cosa(s). Leonardo Da Vinci y Sigmund Freud como cineastas	41
<i>Eduardo Grüner</i>	
Capítulo I.3. Una visión plástica de Buenos Aires. <i>Medianeras</i> o la arquitectura del amor	63
<i>Mónica Satarain</i>	
Capítulo I.4. La representación de la violencia en el cine de ficción	85
<i>Lauro Zavala</i>	
Capítulo I.5. Scarlett y Mammy revisitadas. Las mujeres blancas y negras en el cine de Hollywood	103
<i>Andrew M. Gordon y Hernán Vera</i>	

Parte II. Ficciones

- Capítulo II.1. La mirada infantil y los cuentos de hadas en la trilogía hispánica de Guillermo del Toro. Entre lo real y lo fantástico 141
Juan Carlos Vargas
- Capítulo II.2. Una adaptación literaria particular. *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela 171
Matthias Hausmann
- Capítulo II.3. El concepto de *sello autorial* o *estilema de autor* en Steven Spielberg 189
David Caldevilla Domínguez

Parte III. Documental

- Capítulo III.1. *Tierra de los padres y Moreno*. Sobre cómo transformar la representación de la historia 211
María Cecilia Fiel
- Capítulo III.2. Cine documental, discurso cinematográfico y crítica al poder. *Inside Job* y *Restrepo*, dos ejemplos prácticos 229
Emma Camarero Calandria

Parte IV. Bandas sonoras

- Capítulo IV.1. Los retos estéticos y creativos del nuevo sonido digital cinematográfico 247
Juan José Domínguez López
- Capítulo IV.2. El tango y las bandas sonoras del cine argentino. Los primeros tiempos. Crónicas en paralelo 263
Sandro Benedetto

- Los autores** 281

Prólogo

De una imagen a otra

Eduardo Russo

La técnica del fundido encadenado transforma una simple secuencia de eventos en una relación conceptual. Porque el dissolve proyecta algo irreal, inmaterial, en la imagen. Se convierte en la demarcación de un puro acento del sujeto, en expresión de intimidad, de reflexión.

Béla Balázs, *El espíritu del cine* (1930)

Fade in

El título escogido para este volumen permite bastante más que despertar el halo semántico necesario para su apertura. ¿Por qué no comenzar nuestro texto preliminar recorriendo algunos sentidos de ese fundido encadenado que alude tanto al lenguaje cinematográfico como a una constelación más abarcadora, que apunta incluso a ciertas operaciones de pensamiento? El agudo exordio que acerca Béla Balázs, proveniente de su segundo libro sobre cine, nos brinda un apropiado punto de partida. Se trata aquí de poner en relación, como en el *dissolve*, diversos aspectos de los estudios sobre cine, bajo cierta articulación conceptual. A lo largo de cuatro ejes: reflexión, ficción, documental y

sonido, su compiladora ha organizado un tránsito cuyo ordenamiento no obedece a la mera enumeración sino a una lógica de resonancias que el lector puede despertar mediante su propio trabajo de ensamble.

Revisando las ideas pioneras de Balász, quien cada día se revela más admirablemente pertinente y contemporáneo, especialmente en escritos tempranos como el citado o el aun anterior *El hombre visible* (1924), se advierte que el fundido encadenado establece una dinámica de imágenes que posibilita cierta toma de distancia, problematizando el tiempo y espacio. Nada inadecuado para comenzar desde allí la tarea de pensar al cine como si este estuviera cobrando forma, como una aventura en curso. Lógica de la ensoñación, del cambio incierto, se abre también como zona de pasaje hacia el pensamiento. Un fundido encadenado disuelve, por una parte, la consistencia de una imagen plena. Por otra, la yuxtaposición con una imagen próxima oferta un sentido potencial nacido entre ambas. El proceso podrá llegar hasta el despliegue gráfico de los virtuosos *match dissolve*, donde una forma troca en otra casi al borde de la metamorfosis. En otras ocasiones, la conexión semántica dominará el fundido en busca de un sentido inesperado, una asociación conceptual repentina. Entre uno y otro extremo se balancean tanto desafíos de vanguardia como innumerables y memorables secuencias de montaje del cine clásico. Operan allí, a la par, percepción intensificada y vertiginoso pensamiento. Tomando en cuenta lo anterior pasemos revista, sucinta y parcialmente, a algunas logradas operaciones de *dissolve* propuestas por esta compilación.

En el primer eje, “Reflexiones”, al estudiar las marcas que en el discurso fílmico ha dejado el género epistolar, Emilio

Bellon explora distintas estrategias discursivas a través de films de Truffaut (La saga de Antoine Doinel, *Las dos inglesas*), Gutiérrez Alea (*Cartas en el parque*) o Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Eva*), junto a algunos melodramas clásicos donde el encuentro con una carta muestra puntos de inflexión entre imagen y palabra, por cierto, pero también ámbitos en pugna entre el roce de la pluma y el golpeteo de la máquina de escribir, entre la carta como trazo de presencias tan lejanas en tiempo o espacio como decisivas, o bien como constancia de revelación o secreto, incrustación de una alteridad simbólica en el seno mismo del lenguaje cinematográfico. Bellon instala su aproximación en un territorio intersticial (los estudios de cine y de literatura, extendiendo las exploraciones sobre el mismo estatuto de la escritura en sentido amplio) haciendo asomar la teoría y la estética del cine a posibilidades donde las fronteras, con los consabidos gendarmes, retroceden ante el descubrimiento de zonas enteras a descifrar en lo que otros se limitan a observar simples líneas demarcatorias, de esas que no se suelen discutir.

Eduardo Grüner, a su vez, recurre a dos productivas ficciones teóricas al presentar a Leonardo en tanto cineasta y Freud como hacedor de cine. No cuesta mucho imaginar a Leonardo en su célebre carta de presentación a Ludovico el Moro como inventor de alguna máquina que pudiera proyectar imágenes para aterrorizar enemigos y deleitar a los invitados de la corte sforzesca. Y aunque sí se hace un poco más complicado pensar un Freud realizador en su proverbial impermeabilidad por lo cinematográfico, la compleja trama de correspondencias, entreveros, concordancias y malentendidos entre psicoanálisis y cine permiten a esta pareja tan disfuncional como ineludible poseer tantos vericuetos como para que esta ficción no sea sólo verosímil sino secretamente inevitable. Si bien el psicoanálisis no ha

dejado de complicar permanentemente su relación con el cine, éste no ha cedido en sus proposiciones durante más de un siglo de escauceos, malentendidos y correspondencias con la invención freudiana. En un coloquio al que acuden también Cassavetes o Pasolini, Grüner delinea un cine en potencial, como una idea aún por desplegar, donde ciertas preguntas exigen un replanteo a fondo de sus presuntas delimitaciones.

Si de límites se trata, el ensayo de Satarain los interroga desde el mismo planteo de su estudio sobre *Medianeras*, de Gustavo Taretto. Partiendo de esa pieza tan cordial como atravesada por indicios de extrañeza, que participa de la comedia romántica como del ensayo sobre la relación entre cuerpos, afectos y espacios, a partir de su estudio intensivo la autora deriva líneas que, desde el análisis cercano, se abren a la intelección de las relaciones entre el cine, la existencia urbana contemporánea, la ciudad filmada y la urbe vivida, con sus sujetos tan a construir(se) como los espacios por los que habitan y deambulan, para un espectador también en tránsito y construcción.

Al enfocar la representación de la violencia en la ficción cinematográfica, Lauro Zavala ofrece una de sus productivas visiones de conjunto, atravesando en una propuesta sintética modalidades propias del film clásico, moderno y posmoderno, atento a las modulaciones e inversiones históricas de dicha punzante problemática en la articulación del espectador con el film. La taxonomía propuesta por el autor no se reduce a un encasillamiento confortable y dispuesto a la cristalización, sino que se abre a su función como máquina analítica, para renovar y prolongar las discusiones sobre uno de los más tempranos y persistentes objetos de reflexión temática sobre el cine.

Cerrando el trayecto del primer eje, la contribución de Andrew Gordon y Hernán Vera, enmarcada en los *Whiteness*

Studies, elabora un ambicioso cuadro histórico que explora las implicancias en el cine estadounidense de la matriz relacional condensada en dos personajes emblemáticos de *Lo que el viento se llevó*: Scarlett O'Hara y su criada Mammy. Anudando género y raza, el ensayo demuestra la curiosa persistencia de una estereotipia, no sólo en los films del Hollywood clásico, sino en conspicuas piezas del reciente cine independiente norteamericano. Además de advertir los matices diversos y las cambiantes estrategias del estereotipo, que muestran los límites de ordenar a las representaciones en cuanto a su gradiente de progresismo, Gordon y Vera dejan avistar que aquella plantación imaginaria de Tara ha sido, a la larga, más abarcadora y determinante de lo que muchos habrían imaginado, germinando intrincados y crecientemente variados modos de sujeción que llegan hasta el presente.

En el segundo tramo, "Ficciones", Juan Carlos Vargas ofrece un estudio sobre el relato feérico en la trilogía iberoamericana del siempre polimorfo Guillermo del Toro. Enfocando la serie *Cronos-El espinazo del diablo-El laberinto del fauno*, el eje en la mirada infantil le permite cruzar una lectura atenta a la enunciación con otra ligazón íntima, establecida por el entramado imaginario de culturas cuyas tensiones corren a la par de sus íntimas y complejas corrientes de correspondencia, que posibilitan una interpretación abierta, a la vez, a la configuración genérica y el campo del fantástico como a la clave histórica.

Es sabido hasta qué punto la interrogación conceptual que incluye aspectos de método y epistemología puede partir del abordaje intensivo de un solo film; esta es la estrategia que Matthias Hausmann sigue al tomar como punto de

partida (y de encuentro) *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela. Si aquel misterioso Rantés se definía como un holograma, efecto de intrincadas y galácticas determinaciones remotas, el mismo film de Subiela se postula como una condensación holográfica de ciertas cuestiones de transposición cruciales en el campo de lo fantástico. Atravesando cine, literatura y pintura, ingresando en un intertexto en el que dialogan género y vanguardia, el autor ingresa problemas que se trasladan de una ficción particular a algunos debates cruciales para la representación del simulacro en el cine del presente.

David Caldevilla, a su vez, partiendo de la proposición de un “sello autorial” fundado en recursos conceptuales que provienen de la narratología, la estilística y la gramática, desarrolla un modelo para concebir, desde un enfoque orientado a su integración en la estética del cine, nuevos modos de pensar la categoría de autor. Su opción de poner a prueba dichas herramientas teóricas en torno a la figura de Steven Spielberg, implica la aceptación de un desafío resuelto en una exposición altamente formalizada.

La sección titulada “Documental” da cuenta tanto de una relación consustancial a esta modalidad de práctica cinematográfica que a lo largo de su historia no cesa enarquitecturar su discurso en torno a las relaciones entre cine, saber y poder. La particular epistemofilia del documental abarca, más que nunca en la producción contemporánea, a la propia interrogación por los poderes y saberes activados por el cine. Los dos ensayos incorporados en el volumen son, en la diversidad de sus objetos y estrategias, muestra cabal de un campo que no cesa de desplazarse hacia un lugar central en el cine de hoy, y que requiere un acorde foco de atención en

la teoría. Cecilia Fiel aborda dos casos recientes que revisan bajo perspectivas renovadas y polémicas la historia argentina y su mismo suelo simbólico fundante: *Tierra de los padres* y *Moreno*. A su vez, Emma Camarero, indagando *Restrepo* e *Inside Job*, examina a través de sus elecciones discursivas aspectos que apuntan tanto a una lectura del mundo contemporáneo en sus visiones de la intervención imperialista armada o la crisis del capitalismo global, como en los alcances del reportaje y los discursos mediáticos electrónicos en tensión con los poderes del documental de cine.

En el último segmento, “Bandas sonoras”, Juan José Domínguez y Sandro Benedetto se ocupan, mediante distintas estrategias, de esa obligación cabal pero que por lo común se ha convertido en la gran postergada de los estudios filmicos: la consideración del cine como arte *audiovisual*. Abordando ámbitos distantes pero hermanados por su condición transicional, en contextos de crisis y transformación (resulta especialmente sugestivo que el estudio del sonido en cine, como bien lo demuestran trabajos como los de Rick Altman, sea formidablemente productivo para entender contextos de intensa turbulencia en la historia del medio) ambos textos imponen su agenda. Los precedentes en el período mudo y la instalación industrial del sonoro en la Argentina, con su fundamental clave tanguera, son examinados con erudición por Benedetto. Los desafíos abiertos por la virtualización en la experiencia sonora, desde la lejana aventura del *Fantasound* hasta los más recientes sistemas numéricos envolventes, son a su vez revisados minuciosamente por Domínguez. Ambas contribuciones son tanto una plataforma para entender problemas que a pesar de ser largamente presentes y decisivos en la experiencia

cinematográfica, son de algún modo aún emergentes en la teoría. Logros concretos y a la vez una cantera para despertar proyectos de investigaciones futuras.

Abrimos este prólogo con la evocación del entrañable y agudo Balász, quien acudió en nuestra ayuda desde los tiempos heroicos de la teoría del cine, para pensar ese fundido encadenado elegido como denominación y clave de lectura de este volumen. Cerremos con una contribución teórica contemporánea de especial interés sobre el mismo punto. Desde hace largo tiempo sabemos que el fundido encadenado se utilizaba mucho antes que en el cine. Pertenece a la vieja panoplia de recursos habituales de la linterna mágica de proyección pública, con dos o más aparatos. Su uso en el cine fue ni más ni menos que una adaptación de las famosas disolvencias ejercidas a luz de gas, que se expandieron de modo casi frenético en las sofisticadas proyecciones el siglo XIX, muy particularmente en el contexto victoriano.

Una investigadora de la Universidad de Indiana, Joss Marsh, que exploró sostenidamente el tema e incluso prolonga la práctica, ya que es habitual animadora de actuales *lantern shows*, ha propuesto considerar al fundido encadenado como técnica central frente a la fantasmagoría y sus acercamientos antecesores de nuestros *zoom*, elevando a las *dissolving views* de la era de Dickens como toda una alternativa de puesta en forma del relato y de presentación narrativa o argumentativa a un espectador-lector. Frente al azorado observador de la fantasmagoría, impactado por esa proyección que literalmente se le venía encima, en este caso lo importante era cómo una imagen se relacionaba con otra, qué organización iba cobrando forma en la cabeza de los espectadores *entre*, y no frente a la imagen. Contra la inmersión

y el impacto espectacular, sostiene Marsh, con las *dissolving views* fue creciendo décadas antes de la invención del cine la serialización narrativa y la posibilidad de articular imágenes con ideas, es decir, elaborados tipos de montaje. Se trata, básicamente, de poder combinar y hacer pensar (*con y en*) las imágenes. La posibilidad nos conecta con las tan frecuentemente referidas “imágenes que piensan” que mucho más tarde ha postulado Godard. Experiencia de montaje propia del cine, pero también extendida de modo intermedítico al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, al *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht, al *Museo Imaginario* de André Malraux, a un típico programa de la *Cinemathèque* de Henri Langlois, a las *Histoire(s) du cinéma* de Godard o al proyecto de instalación y CD-Rom *Immemory* de Chris Marker, entre otros casos destacados. En síntesis, el logro de este volumen consiste, fundido encadenado mediante, en la forma en que cada lector pueda ensayar sus propias transiciones, montar sus imágenes, generar y conectar sus conceptos, tejiendo su propia articulación entre la experiencia del cine y la construcción de pensamiento. Actividad que el cine exige más que nunca en el presente, para todo aquel que se lo quiera tomar en serio (vale decir, como corresponde).

Fade out.

Parte I

Reflexiones

Capítulo I.1

Las marcas del género epistolar en el discurso cinematográfico

Emilio A. Bellon

Sabine, amor mío: recién he llegado a casa y siento el deseo de escribirte. No tuve el coraje de ir al cine sin ti. Sabine, te he dejado hace una hora y siento ya un gran vacío. Recién nos hemos conocido y debemos ahora separarnos. Esto es muy difícil para mí, ¿sabes?

Carta de Antoine Doinel a su compañera en
El amor en fuga (François Truffaut, 1979)

Firmado en 1977 por el crítico Juan Marichal, el prólogo de *El Defensor*, antología de ensayos por Pedro Salinas en su exilio, nos da cuenta de un intelectual que bien puede definirse como “veedor y oidor” en su particular manera de percibir y transcribir la vida cotidiana, transcripta desde una reconocible visión satírica. Exiliado, o feliz desterrado en otra tierra de lengua castellana, Pedro Salinas es más conocido por su obra en verso que por sus reflexiones en prosa, y es en ella donde se hace presente su mirada doliente por la sufriente maquinización del hombre en la sociedad contemporánea —recordemos la sublime obra de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*— y por los que habían quedado encarcelados en la España franquista. En

sus escritos, que actúan como diatribas contra los sistemas totalitarios, se transparenta el “yo de la conversación”, la escritura que tiende puentes hacia su interlocutor, como así lo exigían en primer lugar E. M. Foster y casi contemporáneamente Marcel Proust.

En la nueva edición de *El Defensor*, dada a conocer originalmente por la Universidad Nacional de Columbia en 1948 —al igual que a Luis Cernuda, la vida norteamericana le permitió pendular entre su mirada tristemente hispana y el enojoso asombro ante las nuevas urbes—, encontramos una serie de trabajos que llevan como término inicial el vocablo *defensa* en relación con la lectura y el lenguaje y, particularmente, con la escritura vía postal. Así, el primero de ellos, lleva ya el sugestivo título “Defensa de la carta misiva y la de la correspondencia postal”, voz de alerta y de reivindicación que enarbolaron como símbolo de esperanza autores como el narrador Ray Bradbury, el ensayista y novelista Umberto Eco, la guionista —todo un emblema en la historia de la cultura italiana— Suso Cecchi D’Aulico. Esa carta que nos ha llevado a incontables apreciaciones por sus matices y texturas emocionales y que en sus transformaciones —casi impunes— se pueden pensar desde dos films, *El bazar de las sorpresas* (1940) de Ernst Lubitsch y *Tienes un e-mail* (1998) de Nora Ephron. Entre ambas películas median cuarenta y ocho años y entre ese tiempo se puede leer la medida de los vertiginosos cambios que nos llevan a añorar la figura del *flâneur* baudeleriano, del paseante en la letra de Walter Benjamin.

En el texto citado de Pedro Salinas leemos a lo largo de sus ciento treinta páginas una notable morfología del hecho epistolar, en el que no quedan fuera de campo ni los carteros ni los buzones, cuando todavía estos formaban parte de la mitología del arrabal sentimental. Ese mismo buzón, puerta de entrada de un circuito, donde la carta “soltada en

su boca oscura” iniciará un periplo tal como lo representa en su circular el mismo François Truffaut en la secuencia final de su tercer film de la saga de Antoine Doinel, *Besos robados*, de 1968.

En su elogio y defensa de la carta, Pedro Salinas señala que es ella, la misma *carta* la que nos posibilita “un entender sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los asuntos de la persona que llamamos recuerdo, imagen, alma. (...) Por eso me resisto a llamarla *conversación a distancia*”. Cada nuevo tema que va abordando Pedro Salinas lo va haciendo desde interrogantes —¿A quién se dirige una carta? ¿Será mucho decir que una carta encierra en sí una triple potencia de alcance?—, desde evocaciones de los días de sus años jóvenes, desde una cita que juega a crear un nuevo texto de tantos libros transitados, a reflexiones que son en sí toda una valoración existencial:

Hay que entregarse al fluir de los renglones, que no lleve, a su andadura, como quiera, hasta donde ella lo necesite. De esta suerte la carta nos acostumbra a ser generosos del mejor bien de los bienes otorgados al hombre, la disposición del tiempo.

Y entre tantas preguntas y otras tantas exclamaciones, en esa suerte de mirada tensa entre la voz eglógica y la experiencia asombrada, Pedro Salinas marca ese desafío que está mediado por la técnica y allí instala su nueva duda en razón de los llamados nuevos tiempos: “¿Será el siglo XX la palestra histórica donde se ventile decisivamente la lid entre la pluma y la máquina de escribir?” (2002).

Al intentar hacer una nómina sobre aquellos films que desde el título convocan a la figura de la carta, nos encontramos con que la mayor parte de los que responden a esta notación son propios de décadas pasadas. En tal caso, se puede observar que en los últimos años el término carta en diferentes lenguas tiene una singularidad más relevante y esto coincide paralelamente con la publicación de diarios íntimos, biografías y autobiografías, correspondencias y esos ritos íntimos, a manera de revisión de todo un gran período que se vio atravesado por grandes transformaciones y en algunos casos, los más, trágicas transformaciones. En el cine de los años de la Primera y Segunda Guerra Mundial, tanto en el realizado durante esos años como ambientados en esos tiempos, la figura de la carta, su frágil pero trascendente anatomía, permitió salvar la distancia entre seres enamorados, en un escenario batallado por el fragor y la violencia de una muerte insultante. Fue precisamente en el melodrama donde la carta —como figura y motivo, al igual que algunos otros elementos protagónicos— adquiere figura actoral, donde despierta expectativas, donde ella misma pulsa y tensa el ritmo respiratorio del espectador. Al respecto podemos citar del memorable film de 1957 de Douglas Sirk, *Tiempo de vivir, tiempo de morir*, el momento en el que una carta que abre a un tiempo de desesperanza es leída en un instante en el cual el crimen fijará su última morada.

De igual manera, en el film *Maccheron* (1985) de Ettore Scola se plantea el reencuentro de dos amigos, compañeros en tiempos de guerra durante la Liberación. Ahora, este ejecutivo norteamericano que por motivos de negocios viaja a Italia, rol que interpreta Jack Lemmon, se volverá a ver con aquel camarada ahora bibliotecario municipal, personaje que compone Marcello Mastroianni. En aquellos años,

en los que una causa común los unía, entre la hermana del italiano y el soldado norteamericano se había dado una no tan fugaz historia de amor. Tiempo después, ante el silencio del mismo y el dolor de su hermana, el personaje que compone Marcelo Mastroianni —recordemos la presencia de las cartas en *Los girasoles de Rusia* (1970) de Vittorio De Sica y *Ojos negros* (1987) de Nikita Mijalkov, entre otras— inicia una correspondencia, firmando como si fuera el otro, sosteniendo aquella historia de recuerdos, transformándolo en un héroe a su manera.

Así, siguiendo a Pedro Salinas en la obra citada, leemos:

La letra, dicen, es una forma cristalizada de ademán, un prisma que refleja muchas luces interiores de la persona (...). En eso la escritura se parece a la vida, que opera con un número limitado de elementos y con ellos logra un fabuloso número de posibilidades (...). Esa enamorada ve en el sobre, antes de abrirlo, casi tan suyo como un color de ojos o el timbre de su risa. Aún queda allí, aunque solo esbozada, una sombra inequívoca de la persona. Y también puede el corazón distinguir de sombras. (2012)

II

En sus *Fragmentos de un discurso amoroso* (2009), Roland Barthes da cuenta de una serie de tópicos —una suerte de gramática de las pasiones— y entre ellos, reformulados desde una serie de revisitas literarias, encontramos el que nos ocupa directamente, mediando Goethe, Freud, y De Laclos. Así, en este discurrir sobre la carta de amor, Barthes elige pasajes que guardan de manera motivada una relación con

otros temas y motivos, apoyados desde su perfil etimológico, en donde la carta de amor, entendida como deseo, “obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra” (2009).

En el tránsito filmográfico de François Truffaut, la escritura en sus diferentes registros, ya como texto literario o bien como movimiento epistolar, organiza un universo cósmico que en su musicalidad reconoce a los protagonistas de historias de desencuentros y reclamos, de amores locos y pasiones desbordadas, de equívocos, de sombras sobre un fondo de soledad. En toda su poética, François Truffaut coloca el acto de la escritura como pulsión de sueños y de reencuentros, como el ser mismo de la creación artística.

Informado Truffaut sobre la dolencia que le provocará una temprana despedida —acaecida un 24 de octubre de 1984 presa de una enfermedad de carácter terminal— el *enfant terrible* (como se lo conocía en los años como crítico de los *Cahiers du Cinema*), se aboca a completar dos sueños largamente postergados. Uno, el de incorporar ese esperado capítulo de diálogos que mantuvo con su gran maestro, Alfred Hitchcock —así podemos leerlo en la edición definitiva de Alianza Editorial— y el otro, restituir a uno de sus más amados films, *Las dos inglesas y el continente*, de 1971, a su metraje original. Sobre este film y su obra original me referiré a continuación.

III

Rodada a posteriori del cuarto film de la saga de Antoine Doinel, *Domicilio conyugal* (1970), y del mediometraje *Historia de un personaje*, *Las dos inglesas y el continente* vuelve sobre los pasos de aquel veterano escritor que el mismo Truffaut conociera personalmente. Nos referimos a Henri

Pierre-Roché, cuya novela homónima, *Jules et Jim* (1962), ya había motivado al joven realizador a su transposición fílmica, constituyéndose este film, en el decir de la crítica y de quien escribe estas líneas (que no puede —ni lo desea— permanecer distanciado de la vivencia de lo sublime) como una de las más cautivantes historias de amor de todos los tiempos. Un relato que en tanto se nombra, para quienes se sintieron capturados, nos lleva a tararear la melodía de *Le Tourbillon*, casi una balada en los labios de Jeanne Moreau, canción en la que se anima toda la fuerza del film. Es en *Las dos inglesas y el continente* donde Truffaut conforma la presencia de la carta como todo un manifiesto de amor a toda la escritura epistolar.

Publicada por la editorial Gallimard en 1956, *Las dos inglesas y el continente*, como si de una novela dieciochesca se tratara, goza de la presencia de una escritura del yo; más aún, todo el texto en sí, todo su tejido lleva las voces de ausentes que se vuelven presencia, de fronteras territoriales que se acercan, de un transcurrir temporal que encuentra su primera fecha de calendario un 9 de junio de 1901, que escenifica los sentimientos y le da un lugar a la mujer como pocas veces una escritura masculina se permitió albergar.

Al igual que en *Jules et Jim*, la figura del triángulo estructura un relato que transcurre entre Inglaterra y París en 1899, y que se abre en el momento en el que el joven hijo de una familia parisina decide viajar al otro lado del canal de La Mancha, a la casa de una amiga de la familia, madre de dos hijas. Entre el dilema de las dos mujeres, algunas pérdidas afectivas y revelaciones que eran consideradas escandalosas, una novela empieza a escribirse, este personaje llamado Claude Roe vivirá su propia educación sentimental, como el alter ego del mismo director, Antoine Doinel. Al respecto, es fundamental recordar que en estos films es el mismo actor el que compone a estos personajes: Jean-Pierre Leaud.

El origen de este film, así como *Jules et Jim*, se encuentra en el vínculo epistolar entre el mismo director y el autor de ambas novelas. Es el mismo joven director quien invita a Roché a la escritura de los diálogos. Transcurriría 1959 y aún François Truffaut no había estrenado su primer largometraje, *Los cuatrocientos golpes*, cuando ya estaban en su cuaderno de notas ambas novelas leídas en el verano de 1956. Pero la muerte del escritor, pocos días antes del estreno de su ópera prima, impidió este encuentro solidario, compartido. También en esos días había ocurrido algo trágico en la vida del director: el fallecimiento de su mentor y padre intelectual, André Bazin. Ambas muertes signarán sus historias de ese venerado dolor que siente por algunas figuras de su vida, como lo expresa su actitud casi religiosa hacia sus seres queridos en su maldito film de 1979, *La habitación verde*.

Al volver los pies sobre el camino que une la ciudad de París y un pueblo costero del Mar del Norte, del lado inglés, volcamos la mirada sobre las páginas de *Las dos inglesas y el continente*, definido por el propio director de fotografía, el eximio Néstor Almendros, como uno de sus films “más sobriamente desesperado” y reconocemos en los renglones de esta carta una celebración del estar enamorado, del deseo mismo de sentirse amado, reconocido. Son las páginas del diario las que van tejiendo con los renglones de las cartas una trama que nos envuelve con efecto hipnótico, en donde el interrogarse por el amor es una actitud constante.

Así, en una de las cartas, fechada en La Isla un 12 de agosto de 1901, Muriel le expresa a Claude: “Leí vuestra carta a mi hamaca. Tengo miedo. Cuando yo le digo ‘tengo miedo’, usted siempre me pregunta: ¿de qué? Entonces, es que comprendo mal la palabra miedo en francés...”

Tal como en la novela original, en el film escuchamos una de aquellas expresiones que sostienen la arquitectura de las emociones de la poética de François Truffaut, y que

en una versión cuasi literal expresa que “la vida está hecha de pedazos que, a menudo, no concuerdan”. Y en este caso, pese a ese montaje que pretende revertir esta expresión, esa manera de articular tiempo y espacio, miradas y sensaciones, las criaturas de François Truffaut no siempre pueden completar la figura buscada.

En un diálogo con Anne Gillian, publicado *post mortem* por Gallimard en 1988, François Truffaut comentaba:

Inicié este film bajo un estado depresivo que poco a poco fue mejorando mientras lo iba realizando. Esto me llevó a escribir en el guión la frase que le hago decir a Claude, apenas concluye su primera novela: ahora me siento mejor. Tengo la impresión de que a partir de este momento son los personajes de mi libro los que pasarán a ocupar ese lugar de mi sufrimiento.

El fluir de la escritura epistolar continúa en cada nueva revisión de los films de Truffaut. Dejo en suspenso esta etapa sin apuntar a conclusión alguna. Pero así, como en el texto de Kazuo Oshiguro, *Los restos del día* (Anagrama, 1994) —llevado al cine por James Ivory en su sobresaliente relato fílmico *Lo que queda del día* de 1993—, una carta fechada un día de 1956, firmada por una antigua ama de llaves, pone en movimiento a la misma historia, dormida entre la imposibilidad y el silencio, en la mayor parte de los films de Truffaut son las cartas que activan el deseo, las que desocultan a veces de manera equívoca historias calladas, las que imprimen un movimiento a las tensiones y deseos a la propia mano, una mano que traduce subterráneos pensamientos y desflorados deseos.

Escribir cartas es como una dulce y placentera enfermedad que los personajes enamorados de los films de Truffaut experimentan, ese frenesí compulsivo que los lleva a dejar

marcas y huellas de las emociones, de los instantes vividos, soñados e imaginados.

IV

Como figura constitutiva, la carta —a manera de un actante— se puede pensar desde su acepción como objeto que marca la dinámica misma del relato y su valoración como mensaje, en lo que define a su procedimiento de composición y circulación de la misma. En lo que respecta, entonces, al género epistolar, la figura-objeto que subrayo es la carta, emblema sacralizado de un tiempo pretérito, portador de un aura que deja asomar, entrever, la huella de identidad de un remitente o de un enmascarado anónimo. En torno a la carta, a todo lo que ella abre y sella, oculta y anuncia, entrapa y desoculta, encontramos toda una manera de ser de rituales sociales. En nuestra época, en que los medios técnicos desplazaron (o intentan hacerlo) un modo de entender la escritura y la lectura de la carta, hay toda una proliferación de epistolarios que al ser violentados por su publicación permiten acceder a los espacios más íntimos y cerrados, a figuras fantasmáticas de otrora.

Durante los años cuarenta y cincuenta, la industria cinematográfica tuvo como gran protagonista de la sala cinematográfica al público de la clase media; en ese sentido el cine, junto a otras producciones culturales, ingresó en la vida de toda una franja de la sociedad a partir de sus diferentes modalidades genéricas (melodrama, western, policial, film de aventuras, etcétera, con sus respectivos cruces) hasta alcanzar el dominio propio del ámbito privado. Se podría considerar a este “público” de entonces desde expresiones de uso social tales como “vivir a la manera de...”, “sentir al compás de...”, “esperar ansiosamente como...”, y desde estos

enunciados establecer ciertos paralelismos entre el cine y la llamada novela rosa, el relato semanal de aventuras, la foto-novela y los radioteatros, como asimismo toda una modalidad publicitaria que habla sobre el cuerpo del lector y de la estrella; todo ello enmarcado en una problemática de fenómenos masivos conformadores de un complejo imaginario social que ha merecido gran atención por parte de teóricos y críticos de nuestro país.

En diálogo con Orfilia Polemann, el discutido y sorprendente sociólogo Juan José Sebrelli recuerda:

Tuve la suerte de asistir al momento de apogeo del fenómeno cinematográfico, cuando congregaba multitudes, impregnaba la vida cotidiana en su totalidad, era un tema de atención permanente y constituía una de las predominantes formas de sublimación. No se trataba de ver determinadas películas sino de “ir al cine” Más que el film mismo, lo que importaba era la ceremonia que comenzaba con el sonido del timbre en el hall anunciando la función. Como todo ritual, el cine existía como un lugar consagrado, templo, palacio, santuario, panteón, círculo mágico. Por eso las salas dedicadas al cine tenían tanta importancia como el propio espectáculo. (1987)

Al hacerse eco de ciertas conductas sociales, y al ser al mismo tiempo el cine agente de la historia, el cine de los años cuarenta y cincuenta ubica a sus personajes en un territorio que se proyecta desde el espacio de lo privado hacia lo público. El cine de aquellos años, en relación con la presencia del objeto-carta, reconstruye todo un universo que sigue muy de cerca las instancias de su escritura, circulación y lectura de la misma; en un tiempo, con una durabilidad que intenta capturar ese tiempo real, con similares

inquietudes y zozobras a las que el espectador tiene y alimenta desde su butaca. Y es que la sociedad de entonces le reservaba a la carta, en sus diferentes tipos y modalidades, un lugar familiar y de privilegio. En el cine de esos años, hasta la propia figura del cartero encuentra su propio espacio, y lo hace en parte desde la mirada de quien aguarda, de quien espera. En este nuevo microcosmos, alimentado por toda una literatura novelesca, es habitual encontrar una mirada en detalle sobre el sello o estampilla, con toda la fascinación que despliega, tal como lo refiere Walter Benjamin en uno de sus escritos de *Dirección única*, o como lo historiza Max Buttner en su imperdible obra *Romanticismo de los sellos de correo*. Un plano detalle en una escena da protagonismo a esa estampilla que bien puede llevar un mensaje cifrado, ser portador de una sugerente invitación, emitir una opinión sobre una circunstancia con su asordinaada voz.

Son múltiples y variadas las resonancias que provoca el mismo término carta, motivador de un permanente juego de intertextualidades. El objeto-carta podrá ser leído e interpretado conforme a sus significaciones, a las que vaya logrando en el curso del relato, las que se instauran desde su propia aparición: cartas que se mueven en el terreno del llamado “correo sentimental” y que comprende un extenso número de variables, como las que se escriben en tiempo de guerra y en tiempo de paz (muestra de ello es el melodrama bélico); cartas que se escriben desde otros países: el exilio, el viaje voluntario, sobre un país desconocido; cartas que funcionan con el valor de revelaciones de antiguos secretos, de valor testamentario; cartas que en tiempos difíciles —sistemas totalitarios— adquieren el carácter de una voz amenazante, a través de la denuncia, el chantaje, el soborno —generalmente anónimas—; cartas que acortan el camino de historias clandestinas; cartas que se escriben desde la oscura prisión; cartas que alguien escribe para sí mismo...

V

Inspirado muy libremente en un pasaje de *El amor en los tiempos de cólera*, el film *Cartas del parque* (1989) de Tomás Gutiérrez Alea contó en la redacción del guión con su propia labor, la del mismo García Márquez, y en textos adicionales con la participación de Eliseo Diego. Estructurada como *Meet me in St. Louis*, el film de Vincente Minnelli de 1943 cuyo relato se construye sobre el devenir de cuatro estaciones, *Cartas en el parque* se inicia en la primavera de 1913 y cierra en el invierno siguiente con una imagen de una tarjeta postal que reproduce el mismo acto de la escritura de las cartas de amor, retratado e iluminado con una pátina de tiempos idos.

Como era de esperar, la lectura de la novela y la visión del film me llevaron a las novelas y films que orillaban los umbrales de consultorios sentimentales, de libros considerados manuales para la escritura de cartas, con la resonancia musical de los boleros. Igualmente, la lectura detenida de ciertos textos teóricos sobre el tema fue moldeando una zona de territorialidad compartida con las voces de lo ausente y que sobre el final de esta década son convocadas con mayor fuerza.

Cartas del parque nos permite vivenciar el propio acto de la escritura de la relación epistolar que habla del amor y sobre el amor; y el film lo hace a partir de poner en juego la tensión y la voluntad del deseo que la distancia establece entre sus protagonistas: una joven pareja que mantienen su propio secreto respecto del vínculo con el trazo de la propia escritura y un escribano, viudo, que opera entre ambos, que desde el acto de escribir para otros vive su propia historia de amor, tal como el cartel-viñeta del segundo tiempo, correspondiente al mes del verano, señala: “El escribano les fue inventando la historia de amor que siempre había querido

para sí. Igual que un titiritero movía los hilos en un retablo de marionetas”.

En la novela, el personaje al cual nos referimos tiene el nombre de Florentino Ariza, nombre que pasará a cambiarse por el de Pedro en el film. Ex calígrafo de la Compañía Fluvial del Caribe, ofrece sus servicios en el Portal de los Escribanos, sentado frente a un escritorio que muestra un cartel: “Se hacen cartas de amor”. Su labor permitirá entonces llegar al corazón del ser amado a través de frases cautivantes, expresiones que hablan del dolor ante la lejanía o la imposibilidad, versos de poetas románticos. Sus palabras, como deseo de otro, no serán más que escritas desde el suyo propio y lo llevarán a escenificar toda una puesta en escena de su enmascarado acto de amar, que en ciertos aspectos nos llevan al encuentro de *Cyrano de Bergerac*.



Imagen 1. Afiche de la película de Mike Newell (2007).

Como señala Marcelo Abadi en su ensayo “Carta sobre las cartas / la última carta”, publicado en la revista *SyC* en mayo de 1993, “la carta de amor no es una pregunta retórica: resulta esencial para ella, que haya respuesta, que haya correspondencia. Y no intercambio casual”. Se cita a este propósito una frase de Voltaire: “dos relojes que andan por un cierto tiempo en una correspondencia perfecta”. El film de Gutiérrez Alea nos permite, pues, participar del tiempo que crea la propia existencia de las cartas en la vida de cada uno de estos tres personajes que ven resistir su amor, por presiones de clase y palabras no dichas, en la ciudad de Matanzas, la Atenas de Cuba, en 1913. Ellos tres se van construyendo, uno para el otro, en un único acto de escritura que anima el deseo y la espera, que los inscribe a ellos mismos como actores de un pudoroso ceremonial. El acto de escribir tiene sus propias modulaciones, su propio ritmo y latidos, la letra significa en la vibración que le otorga quien escriba y quien lea, al igual que el lenguaje de las flores y los pañuelos.

“Soy un escribano que escribe cartas por encargo y no tiene quien le escriba”, se define Pedro sobre el final de esta historia que pone a las diferentes voces como figuras de articulación y montaje. Voces que se instauran desde un espacio en off; voces que se cruzan más allá de las fronteras que la imaginación diseña para acercar a unos y separar a otros; voces que se fijan en el trazo de una escritura y que animan al llegar a su destinatario.

En la novela de García Márquez leemos que Florentino Ariza “... se entusiasmó tanto con la evidencia práctica de sus ensueños, que sacó tiempo de donde no lo tenía para escribir un Secretario de los Enamorados más poético y amplio que el que hasta entonces se vendía por veinte centavos en los portales y que media ciudad conocía de memoria”.

La obra en cuestión que Florentino Ariza redactó con la compilación de más de mil cartas, repartidas en tres tomos

—que ningún editor se animó a publicar—, nos lleva a las consideraciones de aquellos manuales propios de los años cuarenta y cincuenta que respondían al declamativo título de “Manual de cartas de amor”, reeditados a partir de los años setenta, motivado por una actitud de añoranza por décadas pasadas. Estos textos que incluyen un vasto y detalladísimo índice sobre los diferentes modelos epistolares, pensamientos célebres, poesías, instrucciones y consejos, entre otros aspectos, estallan en una imaginiería romántica en la concepción que del amor tienen sus lectores.

En la filmografía argentina de aquellos años se puede observar cómo sin citar a dichos manuales se pone en juego lo que allí se describe e indica. Estos manuales que están concebidos de acuerdo con un prototipo de pareja ideal, o por lo menos que se intenta acercar al mismo, nos permiten acceder desde las vías del lenguaje oral y escrito, desde la escritura y la lectura, al modo de ser de toda una clase media, protagonista de la narrativa de Manuel Puig, particularmente de su novela *Boquitas pintadas* (1969). Igualmente se pueden establecer ciertos nexos entre ellos, el film de Tomás Gutiérrez Alea y la novela de Gabriel García Márquez, ya que desde su carácter instrumental estos textos hablan acerca de las inquietudes y expectativas de hombres y mujeres —aunque ciertamente su confesión explícita corresponde más a ellas— sobre asuntos del corazón.

En numerosas producciones argentinas de las décadas de 1940 y 1950 los personajes en distintas oportunidades manifiestan sus sentimientos tal como si fueran expresiones propias de una carta. En otros, en los que la carta no está en juego, la actitud recuerda a estas situaciones. Hablar “como si...” en los momentos íntimos y en tal caso “escribir como...”, aunque en este caso siempre hay un mayor margen para la confesión de una de las partes.

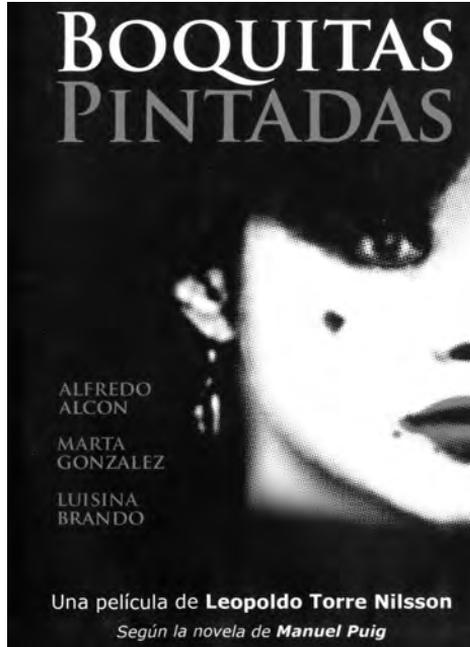


Imagen 2. Afiche de la película de Leopoldo Torre Nilsson (1974).

La figura del escribiente de cartas del amor, los escritos compilados sobre las mismas, nos llevan a considerar otro activo protagonista del discurso sobre lo íntimo y lo privado en el cine y la literatura: la del Consultorio Sentimental.

En 1958, la United Artists con el productor independiente Dore Schary, puede llevar adelante un postergado rodaje, el de una nueva versión de la novela de Nathanael West, *Miss Lonelyhearts*, publicada por primera vez en 1933 y que daba cuenta desde su tono escéptico y por momentos cínicos de la soledad del hombre medio americano de aquellos años de la Depresión. El nuevo proyecto partía de la novela homónima y de las situaciones que proponía una pieza teatral de Howard Teichmann.

En este nuevo film, dirigido por Vincent J. Donehue, titulado *Lonelyhearts* (1958) y estrenado en Argentina como *Corazones sin destino*, Montgomery Clift —interpretando el papel de Adam White— es un aspirante a periodista que va a pasar a ocupar el sitio de una sección en el *Chronicle*, firmando como “Señorita Corazones Solitarios” y que deberá responder ante las cartas de los lectores que le solicitan consejos, los que según su editor, deben apoyarse en textos bíblicos y palabras mágicas. Auténtico fracaso comercial, pese a abordar esta temática tan en boga, la crítica del New York Times definió a *Corazones sin destino* como “un film que desde la condición epistolar define un intento sincero de hablar acerca de los prejuicios morales y de la capacidad de amar a nuestros semejantes”.

Tanto los textos considerados manuales de escritura, destinados a un público lector medio, como los films que apuntan a representar los diferentes momentos de la existencia y circulación del objeto-carta, ponen el acento enfatizando en el vínculo amoroso desde el lugar de la prohibición, la transgresión y el enmascaramiento, según determinados presupuestos que hablan de un cerrado y dogmático sistema de valores en torno a la institución familia, que organiza en la primera mitad del siglo una legislación interna de comportamientos y conductas donde la carta irrumpe para ser leída secreta y clandestinamente, “a espaldas de” y en un clima de expectativa y tensión. Igualmente, en otras situaciones, el envío de cartas a revistas y periódicos, como a programas radiales, nos lleva al tratamiento del seudónimo, según determinados imperativos que se conectan con lo señalado anteriormente.

Por otra parte, la mediatización del vínculo amoroso en un terreno de declarada subjetividad, sostenida en base a fórmulas de deferencia, vocativos y epítetos, le otorga al acto de la escritura y de la lectura, como la de las figuras

intermedias, un carácter de ceremonial que define una puesta en escena del juego de la seducción en el oscilante pendular de una espera. En la vida cotidiana de hombres y mujeres de aquellos años, la carta de amor, frente a sus diferentes modalidades, encuentra una notable resignificación en el cine y en la fotonovela, ámbitos culturales en los que se juega muy frecuentemente y de acuerdo con ciertos modos de representación, fuertes proyecciones identificatorias que se abren en el momento inaugural de un romance y que anticipan, a través de una dilatada escritura, un final feliz o un quiebre de la relación.

VI

Nueve cartas a Berta de Basilio M. Patinio (1965) nos permite establecer un puente con toda una serie de films que nos acercan a la problemática de la escritura epistolar en espacios conflictivos: la existencia de una tragedia bélica, la huida y el exilio, el confinamiento, la prisión y el destierro.

En el ámbito de la cinematografía española, *Nueve cartas a Berta* desafía la voz omnipresente y autoritaria del franquismo y lo hace a través del un relato que ubica a la carta como portadora de una mirada crítica, desde la firma de un estudiante universitario que dirige su correspondencia a la hija de un exiliado que vive en Londres, a quien había conocido en un viaje. El film permite en su estructuración en nueve tiempos —igual al número de cartas— dar cuenta de todo un clima social y cultural que define la atmósfera cotidiana del régimen y al mismo tiempo un testimonio individual y generacional.

Una década después, ya en los últimos años del franquismo y en los años posteriores, el tema de la Guerra Civil Española, que mueve a jóvenes realizadores, vuelve

a colocar a la carta en el progresivo ocurrir de la trama. Auténtico motivo focalizador de historias de hombres y mujeres, la carta está caracterizada desde los lugares reveladores de una memoria individual y colectiva, como emblemática de una actitud militante y de acciones de riesgo, como un móvil de vida para quienes la escriben y la esperan. Directores como Carlos Saura, Víctor Erice y Mario Camus, entre otros, organizan sus films desde algunas de sus voces.



Imagen 3. Ana Torrent en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

Así, en la secuencia 5, escena 1, del guión de *El espíritu de la colmena* (1973), film de Víctor Erice, leemos tras la descripción de las acciones que lleva a cabo la mujer protagonista, madre de las niñas y esposa de un apicultor:

Esta serie de detalles tienden a convertir el *bureau* en el escenario cuidadosamente dispuesto, de una representación que se adivina casi cotidiana: la escritura de una carta. La mujer hace ahora una pausa, la pluma en la mano, suspendida en el aire. Mira un momento

hacia la ventana.
Un pitido de tren lejano.
Un fragmento de la carta que escribe.
Lento encadenado.
Voz de la mujer en off: “Ni siquiera sé si esta carta llegará a tus manos...”
El ruido de un tren se acerca resoplando.

Al mirar hacia atrás, en un momento en que aquellos elementos del ceremonial de la escritura han pasado a ser objetos-retro en ferias y subastas, a través de la figura de la carta manuscrita espiamos por las rendijas de la vida doméstica en un ámbito casi pensado para celebrar aquel acto; a hombres y mujeres que piensan en el ausente, que ahora comienzan a tener un rostro y una voz propia, desde el mismo momento en que se anuncia y fija una fecha —tal vez, lo estamos construyendo en un fundido encadenado con nuestra propia voz— una ocasional y pertinente fórmula de tratamiento (que permite hacer un alto en una determinada posada), seguida por un nombre y dos puntos.

Bibliografía

- Abadi, M. (1993). “Carta sobre las cartas / la última carta”, *Revista SyC*.
- Barthes, R. (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2002). *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.
- García Márquez, G. (1985). *El amor en tiempos de cólera*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Oshiguro, K. (1994). *Los restos del día*. Barcelona, Anagrama.
- Salinas, P. (2002). *El defensor*. Madrid, Alianza.
- Sebrelli, J. J. (1987). “Ver”, en *Las señales de la memoria*. Buenos Aires, Sudamericana.

El sueño de una(s) cosa(s)

Leonardo Da Vinci y Sigmund Freud como cineastas

Eduardo Grüner

Hablando sobre el cine de John Cassavetes, Jean-Louis Comolli lo sindicó como “una *física*, pero una física de las emociones” (2004). Incluso le adjudica una especie de *violencia*. Pero —y es una distinción enormemente inteligente— se trataría de una violencia *sucia*, opuesta diametralmente a la violencia *limpia* del *mainstream* hollywoodense, con sus cuerpos tecnificados y “calculados” (como el de Stallone o el de Schwarzenegger, digamos). En Cassavetes nos confrontamos con “el cuerpo, pero el cuerpo habitado, trabajado, agobiado por el deseo... el cuerpo como loco derroche del inconsciente” (Comolli, 2004). Etcétera. Mirar el cine de Cassavetes —aunque no solamente, va de suyo— es en efecto darse cuenta de que el cine como tal es un arte *físico*, “materialista”. Por supuesto, con eso se puede hacer *meta*-física, y hasta teología: ahí están, pongamos, Dreyer, Bergman o Tarkovski. Pero aun ellos, o *especialmente* ellos, tienen que trabajar con imágenes de *cosas*, con imágenes que *son* “cosas”. Incluso la cualidad onírica —de la que tanto se ha hablado— de la imagen filmica, extrae su extrañeza precisamente de esa pesada *física* que invade la penumbra de la sala tanto como la luz de la pantalla. Por eso se puede

decir —el propio Comolli lo sugiere— que todo *film*, aun el más ficcional, es *ante todo* “documental”: tiene que empezar por registrar el espesor de los cuerpos, la densidad de la materia. Desde ya: “Hollywood” (nombre propio que se ha transformado en taquigrafía y emblema, para bien o para mal) hace todo lo posible por distraerse de esa pesadez “subversiva”. Pero, lástima: ella *es* el cine. Es *el sueño de una cosa*, como titula Pier Paolo Pasolini uno de sus inauditos textos poéticos. Procuremos abundar, pues, en la Cosa.

|

En el año 1904, en una conferencia pronunciada en el Colegio de Médicos de Viena, destinada a *defender* la relativamente reciente “terapia analítica” (de allí cierto tono propagandístico y un poco concesivamente adulator de una conferencia que, sin embargo, es extremadamente interesante) y que tituló “Sobre psicoterapia”, Freud, cuatro años después de la publicación de la *Interpretación de los sueños*, sienta las bases de la “psicoterapia” psicoanalítica:

Entre la técnica sugestiva y la analítica hay la máxima oposición posible: aquella que el gran Leonardo da Vinci resumió, con relación a las artes, en las fórmulas *per via di porre* y *per via di levare*. La pintura, dice Leonardo, trabaja *per via di porre*; en efecto, sobre la tela en blanco deposita acumulaciones de colores donde antes no estaban; en cambio, la escultura procede *per via di levare*, pues quita de la piedra todo lo que recubre las formas de la estatua contenida en ella. De manera en un todo semejante, señores, la técnica sugestiva busca operar *per via di porre*; no hace caso del origen, de la fuerza y la significación de las síntomas

patológicos, sino que deposita algo, la sugestión, que, según se espera, será suficientemente poderosa para impedir la exteriorización de la idea patógena. La terapia analítica, en cambio, no quiere agregar ni introducir nada nuevo, sino restar, retirar, y con ese fin se preocupa por la génesis de los síntomas patológicos y la trama psíquica de la idea patógena, cuya eliminación se propone como meta. (Freud, 1975)

Hay una sugestiva semejanza (o, como se dice, un “paralelo”) entre lo que Freud *ya está diciendo* en 1904 y lo que dirá Benjamin en 1935 sobre la oposición *estetización de la política / politización del arte* (2008). Si bien los *modos de expresión* de Freud y Benjamin son muy diferentes, el *efecto* es similar; allí donde Freud sostiene que la *via di levare* de la “terapia analítica” “se preocupa por la *génesis* de los síntomas patológicos”, y la opone a la técnica sugestiva, que “no hace caso del origen, de la fuerza y significación de los síntomas, sino que *deposita* algo”, Benjamin dirá que la “politización del arte” nada tiene que ver con los *temas* explícitos de la obra,¹ sino que supone la “movilización de la *experiencia histórica de los sujetos*”, expresada en la propia *estructura formal* de dicha obra, contra la “monumentalización estática” (vale decir, la *anulación*) de esa experiencia histórica, operada por el fascismo y su “estetización de la política”. Sobre esto ten-

1 En el contexto de los debates de la década de 1930 en Alemania (y también en París), es obvio que el señalamiento de Benjamin —cuyas referencias son las vanguardias y en particular el surrealismo, así como la idea de *distanciamiento crítico* en el teatro de Bertolt Brecht— es parte de la polémica con el llamado “realismo socialista”, y por esa vía con el “segundo” Lukács. Pero cabe aquí una aclaración, para no ser nosotros mismos unilaterales: no *todas* las vanguardias estéticas —incluso de entre las más históricamente significativas— se salvan de una fascizante “estetización de la política”: es flagrante el ejemplo del futurismo italiano, y su glorificación de la guerra como el más sublime espectáculo artístico posible: ¿y hará falta recordar que el “jefe” futurista Marinetti y sus seguidores, al menos al principio, adhirieron fervorosamente al fascismo?

dremos que volver. Recordemos simplemente, por ahora, que en el mismo texto que estamos citando, Benjamin pone grandes (aunque no ingenuas) esperanzas en la técnica de reproducción cinematográfica como “movilizadora” de la experiencia histórica y perceptiva de los sujetos. Y un capítulo aparte merecería la comparación que, siempre en el ensayo de marras, hace Benjamin entre el *film* y el *sueño*, explícitamente *en el sentido freudiano*.



Imagen 4. Peter Falk y Gena Rowlands en *A woman under the influence* (John Cassavetes, 1972).

Pero no es la única comparación: en otro contexto, Benjamin homologa el cine a la *arquitectura*, en tres sentidos:

a) Son las dos formas de arte que más estrechamente articulan lo más *moderno* (la tecnología de avanzada) y lo más *arcaico* (el *habitat* primitivo para la arquitectura, el “sueño” y las percepciones más primarias para el cine).

b) Son las dos formas de arte que más han contribuido, en la historia de la humanidad, a alterar radicalmente la relación de los sujetos con el espacio (“real”, en un caso, “virtual” en el otro).

c) Ambas son formas que le devuelven al arte una dimensión que Benjamin llama *táctil*, en el sentido lato de que el sujeto guarda con ellas una relación “física”, un contacto mucho más cercano con la *materia* espacial tanto como visible (y uno no puede evitar aquí recordar la definición de Kracauer (1989) del cine como “redención de la realidad física”). Y aunque Benjamin no lo mencione explícitamente —si bien en su examen de las técnicas de reproducción queda claramente implícito—, cabe agregar que ambas —al igual que la escultura clásica, en muchos sentidos— son formas de arte *públicas*, que, como el propio autor diría, “acercan el arte a las masas”.

Retomemos. Después de Leonardo (cuya cita deberemos examinar luego en su textualidad), Miguel Ángel volverá a utilizar la metáfora —y para hablar nada menos que de su *Moisés*, de nada secundaria significación en la obra freudiana, y además agregando que hay asimismo *escultores*, y no solo pintores, que actúan por *via di porre*—, aunque con un pequeño pero sugerente cambio: en lugar de *via di levare*, hablará de *forza di levare*. ¿Contra qué debe luchar —hacer *fuorza*— el “escultor” para que aparezca, extraída de esa masa amorfa, indeterminada, que es la piedra, la *forma*? Es evidente: contra la *resistencia* de la materia. “Sacar lo que sobra” para que la forma “aparezca” no implica, claro está, que la escultura *esté ya*, desde siempre, contenida en la piedra (no lo implica, creemos entender, en Freud: probablemente sí en Leonardo, mucho más imbuido del *neoplatonismo* renacentista). El acento, antes que en la forma final —no siempre

previsible—, está puesto en una *acción* (en la *forza* de Miguel Angel) tendiente a que la materia “muerta” *entregue*, por así decir, su “resistencia”, para poder alcanzar —prosigamos el abuso retórico— la *roca viva* que la resistencia defiende. En suma: no es acumulando “capas de pintura” sobre la materia que se llegará a la “forma” —esa acumulación sólo *endurece* la resistencia de la materia—, sino logrando que la materia acceda a *perder algo* para ganar su forma.

La metáfora “escultórica” puede entenderse, también —y así lo han hecho muchos—, como una *teoría de la interpretación* (incluso como una *hermenéutica* con alcances más vastos que el de la técnica “psicoterapéutica”): en una por lo demás curiosísima coincidencia, tanto Ricoeur (1976) como Foucault (1992) apelan a una imagen muy semejante para mostrar que, efectivamente, lo que hace Freud (y otros dos casos, Marx y Nietzsche, completarían la santísima trinidad de *maestros de la sospecha* en la modernidad) es mostrar, mediante lo que el propio Foucault llama la lógica de la “interpretación de la interpretación”, que es necesario *retirar* la hojarasca de “símbolos” (de interpretaciones *naturalizadas*, por así decir), para hacer ver que lo que hay detrás de ella es... *nada*. Es decir: no una verdad prístina, originaria, eterna, que los símbolos estarían ocultando, sino un *vacío* de sentido sobre el cual hay que *construir* (diríamos, *esculpir*) una significación sin *fundamentos* previos. Desde la perspectiva de lo que en otras épocas se llamaba “crítica de la ideología”, pues, se trata de mostrar que los símbolos “naturalizados” nada tienen que ver con sentidos fijos y evidentes, sino que son construcciones históricas obedientes a alguna “voluntad de poder”. Ahora bien: decir que lo que hay detrás de ellos es *nada*, es un *grado cero* del sentido, o un *vacío*, no es decir que ese vacío —la falsa *plenitud de la piedra*, digamos— no pueda ser *matriz* de alguna significación. Es obvio que la interpretación no parte totalmente de cero: hay, en

la “piedra”, *marcas* que indican la posible “forma” hacia la que se puede apuntar —como dice Miguel Ángel: el escultor sólo puede concebir una figura para la que el mármol ya le da algunas señales; he ahí, nuevamente la diferencia con el pintor, que se enfrenta a una tela en blanco—. Pero, en primer lugar, esas “marcas” aparecen, digamos, *retroactivamente* una vez iniciado el trabajo de esculpir; y luego, deben ser “resignificadas”, transformadas en *otra cosa* por ese trabajo *entre* el escultor y la piedra. Los símbolos, las interpretaciones naturalizadas, estáticas, “monumentalizadas”, ocuparían aquí el lugar de la resistencia: el de no querer *perder* nada para poder conservarse en su... nada. O, lo que es lo mismo, como diría Adorno, en su (falsa) *totalidad*.

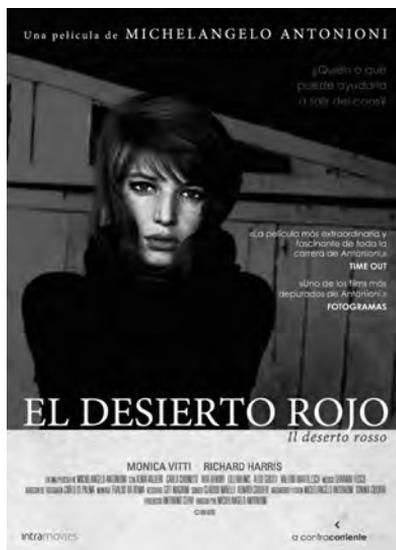


Imagen 5. Afiche de la película *Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964).

Nuevamente, Benjamin viene al caso: por oposición al *símbolo*, en la *alegoría* —tal como el propio Benjamin la

define *en contra* de la definición tradicional— la “interpretación” hace *ruínas* del sentido previo, “naturalizado”, para construir algo nuevo en el *presente* (1989); y que, en Benjamin, el lugar del escultor esté metafóricamente ocupado por el del *arqueólogo* —tan caro a Freud, por otra parte— no por ello deja de referir a la lucha con la *pedra*, o en general con la *materia*. Por su parte, el “fascismo” en sentido benjaminiano sólo busca confirmar, incluso exaltar, un sentido previo, una imagen ideal existente *desde siempre* en su voluntad *externa* a la “materia”: si la materia no quiere ajustarse a ella, peor para la materia. A eso se llama, en Benjamin, *estetización*: a la *inmovilización* de la “experiencia histórica” en el monumento a esa misma inmovilidad. O, dicho de otra manera: a la *belleza*, a la simétrica *armonía*, a la más autocontenida *completud*, entendida como resistencia a la *pérdida*, pérdida que es el *nombre* de la experiencia histórica.

||

Arriesguemos desde ya —sin poder todavía desplegarla en todo su alcance— una hipótesis escandalosa: el cine, su lenguaje “objetivo”, como se dice, está plenamente del lado de la “escultura”, de la *via di levare*. Más: de la *forza di levare*. Y de, por lo tanto, la *alegoría*, en el idiosincrático e intransferible sentido benjaminiano. Y adelantemos: la materia contra la cual tiene que luchar para vencer su resistencia (y con la cual, por lo tanto, tiene una relación de intimidación conflictiva pero estrecha) es la *realidad* misma, que, como la roca del escultor, también es una masa informe que sin embargo le da señales, le hace *guiños*, al cineasta. Cuando Pasolini, célebremente, define al cine como una *semiótica de la realidad*, pero al mismo tiempo afirma que la realidad humana es *ya* pensable como un *film*, o que cada existencia individual es como

un *plano-secuencia* solo interrumpido por la muerte (2005), cuando nos confronta con esta *doble* operación, está haciendo, Pasolini, también una doble afirmación: a) el cine es una *semiotización* de lo real, es la reescritura de lo real como un conjunto complejo de signos a ser “leídos”;² b) pero a su vez, los objetos de la realidad humana son *ya siempre* “signos de sí mismos”: un árbol, una montaña, un guijarro, no son, para los seres parlantes (esto es, “simbolizantes”) que somos los humanos, mera materia *en-sí*; desde que la lengua que hablamos les ha puesto *nombre* —aunque fuera “solamente” (!) por eso— son constitutivamente signos, *sin dejar* de ser esa “mera” materia. Este es el “secreto”, el *enigma* poderoso de lo que André Bazin (con una expresión discutible y hasta sospechosa, pero de la que nos apropiamos a nuestro modo) llamaba “el cine en tanto *ontología* de la imagen”: en el cine, el árbol o el guijarro son sin duda imagen, son signo, pero *porque* siguen siendo —inequívocamente, en su propia “entidad”— árbol y guijarro, así como el sujeto humano, decía Comolli, “ficcionalizado” por el actor, sigue siendo *cuerpo*. E incluso dicho así es demasiado poco: en verdad, no se trata de que esos fragmentos de lo real, en el cine, sigan siendo “árbol”, “guijarro”, “cuerpo” —que son, finalmente, conceptos abstractos a los que podría remitir su estatuto de signos—. No, son *este* árbol, *ese* guijarro, *aquel* cuerpo: por más signos que sean proyectados sobre la pantalla, en ningún caso perderán su irreductible *singularidad material*.

2 Otra vez: como la arquitectura, que por eso es la forma de arte más *arcaica*, incluso cronológicamente la más antigua: el australopitecus o quien sea que ocupa una caverna, evidentemente no la *fabrica*: la encuentra ya hecha por la Naturaleza. Sin embargo, al tomar decisiones sobre el uso de ese espacio inerte —en este rincón hará fuego, en aquel tenderá la piel de oso para dormir, en el de más allá levantará el altar a sus dioses, en esa pared pintará sus bisontes o sus mamuts— está haciendo *arquitectura*: está “semiotizando” o simbolizando la materia pétreo, marcando el umbral entre Naturaleza y Cultura. El cine tampoco *fabrica* la realidad material; pero, como la “escultura”, *retira* de su abstracción petrificada cierto número de objetos que la imagen en movimiento convertirá en *significaciones*.

Por eso agrega Pasolini que con el cine se puede hacer arte, se puede hacer “poesía”, pero no *filosofía*, al menos en el sentido convencional de ese discurso. Los fragmentos de realidad, en el cine, no pueden pasar directamente a *conceptos*: la imagen filmica, esa *escritura de lo real*, está condenada a dejar “persistir en su ser” (como diría Spinoza) a esos trozos de materia en su *literalidad física* intraducible. De esa manera, la mirada del espectador, por más “conceptual” que sea, queda indefectiblemente enredada en lo que Sartre (1964) llamaría la *facticidad* de lo real. Por supuesto: la imagen filmica puede ser *manipulada* de tal modo que los objetos de la realidad, incluidos los cuerpos humanos, se subordinen a, y aun se disuelvan en, el Concepto abstracto; eso es, precisamente, la *estetización* benjaminiana, o es el *principio identitario* en Adorno, o es —retorna esa taquigrafía— “Hollywood”. Y es, claro, el *cine de prosa* contra el cual Pasolini se rebela: el que oculta sus propias manipulaciones (conscientes o inconscientes) tendientes a escamotear todo aquello que, de lo real, no pueda ser anulado “funcionalmente” por la conceptualización narrativa o estetizante. Como es archiconocido, a eso opone Pasolini el *cine de poesía* (y que ahora podríamos llamar asimismo *cine de “escultura”*): ese que —entre otras muchas cosas— permite manifestarse a esa “autonomía de lo real” en toda su singularidad material de *cosa* no anulada por la Idea (también las cosas, los objetos, forman parte para Pasolini de esa *realidad-real* “prehistórica” reprimida, al igual que la naturaleza, los sueños, la gestualidad espontánea, las pulsiones inconscientes, los marginados de los *borgate*, los pueblos oprimidos del Tercer Mundo, las lenguas perdidas).

Se podría citar —los ejemplos abundan, por suerte, aunque sean minoría— una toma de *El desierto rojo* de Antonioni, en la cual la pareja protagónica discute; ambos personajes están enfrentados de perfil, cada uno de ellos apenas asomando



Imagen 6. Pier Paolo Pasolini en *Edipo rey* (Pasolini, 1967).

por los extremos opuestos de la ancha pantalla en cinemascope, y durante toda la duración de la escena se los mantendrá así, en lugar de recurrir, para mostrar el diálogo, al plano-contraplano del montaje más convencional. En el amplísimo centro del encuadre pueden verse objetos —un florero, un cenicero, un cuadro en la pared, lo que sea— que adquieren entonces una presencia *propia* e independiente, en lugar de quedar subordinados a simple decorado o ambientación de la acción y el diálogo. Es un bellissimo ejemplo de esa *insubordinación de lo concreto contra la tiranía de lo abstracto* de la que hablaba Lukács. En otro plano de ese mismo *film*, Monica Vitti conversa con un niño mientras escribe en una pizarra. A la izquierda de ésta, una ventana rectangular (una *segunda* pantalla dentro de la pantalla, diríamos) deja ver un gran barco que avanza lentamente, sin que podamos asignarle, nuevamente, ninguna “funcionalidad” en la diégesis de la escena. Y para tomar un ejemplo —entre muchos posibles, repetimos— del propio Pasolini, en *Edipo hijo de la fortuna* vemos a un hombre caminando por el desierto (luego nos enteraremos que es el campesino que terminará llevándose a

Edipo bebido a Corinto), que observa con intriga a otro que se acerca (el sirviente al cual se le ha ordenado que asesinara a Edipo, pero —incapaz de cumplir la terrible orden— lo ha abandonado en la tierra con la esperanza de que alguien lo rescatara). La escena del cruce de miradas entre ambos personajes parece al principio que va a desarrollarse con la lógica clásica del plano-contraplano. Pero de pronto, Pasolini hace un movimiento totalmente inesperado: coloca su cámara *detrás* de la nuca del campesino y un poco hacia su (y nuestra) izquierda, de tal modo que seguimos viendo al sirviente que camina hacia él (y hacia nosotros); pero entonces ahora son *dos* las miradas que simultáneamente lo ven venir —o tres, si contamos la nuestra—: la del campesino y la de la cámara.

Se sabe —él lo ha teorizado exhaustivamente, como elemento de su *cine de poesía*— qué es lo que está haciendo aquí Pasolini: trasponiendo a lo que llama *plano subjetivo indirecto* el célebre recurso literario del *discurso indirecto libre*, mediante el cual el habla (el estilo, el “nivel cultural”, la voz y el *acento*, como hubiera dicho Bakhtin) del narrador, se dejan invadir, *contaminar*, por *otro* registro de discurso que no le pertenece estrictamente. Es una estética, claro, pero antes que eso —y junto *con* eso— es una sutil *política*: por un lado, se hace evidente que *hay* una cámara, que la mirada del personaje no tiene nada de “natural”, y más aún, que no debemos caer en la trampa “estetizante” de *identificarnos* con esa falsa “naturalidad”; por el otro, y por una extraña paradoja (o “dialéctica”, si se prefiere), justamente *porque* se “des-naturaliza” el encuadre haciéndolo *visible*, no escamoteando la operación, lo *real* (la mirada *externa* al marco de la pantalla) penetra abruptamente en el espacio ficcional: otra vez, hay allí una singularidad *dis-funcional* para la pretendida simetría conceptual de la toma.

En todos estos ejemplos, la palabra clave es *contaminación*. Esa palabra define al “habla” cinematográfica, en primer

lugar, y en los términos más generales posibles, porque la mescolanza incierta de materias semióticas diversas (imagen, palabra, sonido, música, etcétera) define un lenguaje constitutivamente *impuro*, “bastardo”. Pero también, y más importante, porque todas y cada una de esas materias deben sufrir una *pérdida* de su completud originaria para poder *contaminarse* mutuamente en ese amalgama caótico y fragmentario que es el más mínimo encuadre, plano o secuencia: es como si la toma y el montaje les *arrancara* a esas materias pedazos, jirones, para armar su propio *bricolage*. Y finalmente, en ejemplos como los de Antonioni o Pasolini (ya dijimos que hay muchos otros) esa contaminación y esa pérdida inevitable puede elevarse a proyecto, a *programa* estético-político. Ya habíamos sugerido una sucinta fórmula: pérdida = *via di levare*. Ahora hay que ir un poco más lejos: contra la armonía distanciada y elegante de la *via di porre*, la *via di levare*, trabajando sobre la pérdida de materia, supone en efecto *contaminación*, incluso *suciedad* en el sentido de Comolli-Cassavetes —supone, diríamos, una disolución del “tabú de contacto”³ a favor de la ya citada *tactilidad* de Benjamin—.

3 “Tabú de contacto”, arriesguemos que como síntoma, entre muchas otras cosas, de un prejuicio “ideológico” del *ocularcentrismo* moderno (ya hablaremos sobre esto): ¿por qué, en los museos, está prohibido *tocar* las esculturas?, ¿no es la escultura, acaso (al menos en su forma clásica) una forma estética que —porque tiene una dimensión *voluminosa*, porque ocupa un lugar concreto en el *espacio*, porque está hecha con una textura *material* que puede ser suave o áspera, fría o cálida, etcétera— compromete al sentido del *tacto* al menos tanto como al de la vista? Cualquier guardián de museo nos dirá: bueno, pero si todo el mundo la toca, la acaricia, la patea, terminará gastándose, deteriorándose. Pero: ese es, en todo caso, un problema *práctico*, no de principios estéticos, filosóficos o lo que fuere. Y además: si se “gasta”, ¿qué? Si *pierde*, incluso, parte de su “materia” ¿qué?, ¿no sería esa “pérdida” parte de la “experiencia histórica” de la obra? No podemos meternos con esto aquí —nos llevaría por otros rumbos—, pero nada hay de “natural” en esa obsesión *conservacionista*: es parte de un *debate* que, en honor a la brevedad, podemos resumir con una pregunta: ¿*deben*, necesariamente, *restaurarse* las obras de arte, o su “deterioro” multisecular es un componente de su “recepción” *actual* (es decir, para permanecer benjaminianos, de su *aura*)?

III

Volvamos a la metáfora freudiana. Su fuente es, por supuesto, el *Trattato della pittura* de Leonardo. El fragmento completo merece ser citado *in extenso*:

No encuentro entre la pintura y la escultura otra diferencia que esta: el escultor realiza su obra con mayor *esfuerzo físico* que el pintor; y el pintor la suya con más esfuerzo intelectual. Eso se demuestra en tanto el escultor debe hacer, al producir su obra, un esfuerzo manual sorprendente *para develar, en la superficie del mármol o de la piedra que sea, la figura encerrada en su seno...* (destacados nuestros)

Hasta ahora, como reza el viejo chiste del hombre que caía de un décimo piso, vamos bien: el esfuerzo “físico” (la *forza* miguelangeliana) de la *via di levare* permite, neoplatonismos aparte, “develar”, retirando la materia “sobrante” (haciendo *ruina* de ese sentido previo, diría Benjamin), la “figura encerrada” en su seno. Freud, que no es “neoplatónico”, sin embargo ha hecho precisamente *eso*: ha “retirado” el “sobrante” idealista de la cita de Leonardo para que quede la “figura” con la que podrá metaforizar la “psicoterapia”. Lamentablemente, el pasaje de Leonardo continúa:

... lo cual exige un esfuerzo totalmente mecánico, acompañado frecuentemente del sudor que se mezcla al polvo y se transforma en una capa de lodo; con la cara toda enduida y enharinada de polvo de mármol, parecida a la de un panadero, cubierta de pequeñas escamas como si hubiera nevado sobre él; su habitación sucia y plena de destellos y de polvo de piedras. Con la pintura ocurre todo lo contrario (...) pues el pintor se

para cómodamente frente a su obra, bien vestido, agitando un pincel ligero con colores agradables, ataviado a su gusto, su habitación limpia y repleta de bellas imágenes, y con frecuencia acompañado de música o de lectura de bellas y variadas obras, que escucha con sumo placer, sin que lo perturben el ruido de martillos u otros estruendos...

No cabe duda —pese a la astucia freudiana de hacer uso para sus propios fines de la primera parte del pasaje— de qué lado está Leonardo. La *via di porre* es todo belleza, elegancia, armonía de colores y sonidos, ligereza, distancia descansada, *placer*. La *vía di levare*, por el contrario, es sudor, polvo, barro, suciedad, ruido, contaminación: ¿nos atreveremos a decir, *goce* (infantil, incluso, en su revolcarse en toda esa materia un poco fecal)? También —deslizándonos a otro discurso— podríamos decir: la *via di porre* es “aristocrática”, la *vía di levare* es “proletaria” (esfuerzo “totalmente mecánico”, acompañado de sudor, etcétera). En todo caso, reponiendo la cita *entera* de la cual Freud ha *retirado* la “figura” que le interesaba, hemos agregado, lo insinuábamos más arriba, el factor *contaminación*. Es difícil resistirse a la *sugestión* —valga el término— del extraordinario análisis que hace Didi-Huberman del pasaje de Leonardo y otros conexos. Muy especialmente cuando afirma:

El taller del escultor se presenta en el contraste conmovedor de la fealdad, de las *formas incompletas*, del alboroto y la suciedad. Ya no es más un salón destinado a la *elevación del alma*, es una *fábrica para el estrépito de materias* y el sudor de cuerpos.

Todas las expresiones utilizadas aquí por Didi-Huberman y varias otras, todas tomadas de Leonardo

—“materias ligadas al desecho y la combustión”, “digestión”, “excreción”— hablan a las claras de un proceso de mutación “degradante” de la materia: de su cambio a estatuto de *ruinas*, de *restos*, sobre/desde las cuales deberá surgir la nueva “figura” (¿y qué decir de las “formas incompletas”?, ¿no son ellas las que hacen que la roca *viva*?). Repitamos: “ruinas”, “formas incompletas”, “restos”, con los cuales se generará una “nueva figura”: ¿alguien podría describir mejor la operación del *montaje* cinematográfico, que es, si hemos de creerle a Eisenstein, la “fábrica”, el “taller” de donde se forjará el sentido final del film? Agreguemos, recordando a Comolli, el “sudor de los cuerpos”, y recordando a Pasolini, el “estrépito de materias”, y tendremos nuevamente toda la *fisicalidad*, o la *facticidad* irreductible, de ese arte *materialista-sagrado* por excelencia. “Sagrado”, sí, además de *material*, porque la imagen filmica encierra siempre un *enigma*, un fondo oscuro misterioso (Pasolini lo llama, ya vimos, *pre-histórico*, también en el sentido de *pre-conceptual*, en la medida en que su singularidad material es un resto de sentido indecible por el Concepto). Y donde las *cosas* (y la Cosa) existen por sí mismas, tienen una presencia casi *palpable*, “táctil”, más allá —o más acá— del “sueño”.

Que es, evidentemente, algo muy distinto a la elegancia y armonía “totalizada” desde el exterior de la *imagen-pura-representación* producida por *via di porre*, al menos en la idealización de la pintura que construye Leonardo. Aquí se trata por un lado de lo que Martin Jay ha denominado *ocularcentrismo* (2003), en el contexto del lugar dominante que empieza a adquirir la pintura sobre la escultura (progresivamente descalificada como arte “no espiritual”) en la modernidad, y ya a partir del Renacimiento; por el otro, y más allá (pero conectado con) el prestigio neoplatónico del *espíritu* sobre el *cuervo* —que requiere una traducción a la *toma de distancia* respecto de la obra, transformada en puro

objeto de *contemplación*, también para su creador—, de una “espiritualización”— una esquizia *mente/cuerpo*, si se quiere decir así—, una transformación de la obra en *espectáculo* para ser contemplada, decíamos, a distancia. Las condiciones *contaminadas* y, por así decir, *materialistas* de la escultura tal como las describe Leonardo, y del cine tal como lo piensan Benjamin o Pasolini o Cassavetes, hacen imposible su reconocimiento como “arte espiritual”: si la pintura —por medio de la proporción sistematizada y de la perspectiva— participa de la búsqueda de *leyes axiomáticas universales*, la escultura y el cine quedan arrinconados en el lugar (demasiado “corporal”) del *particular concreto* (en todos los sentidos de este concepto): como dice Didi-Huberman, es *cada vez* una “hipótesis de trabajo” sin alcance universal, “un caso de *bricolage* de golpes”. Ese “abductivo” *uno-por-uno* de la *via di levare* —donde cada vez hay que empezar de nuevo para identificar e “interpretar” las *marcas singulares* de cada trozo de piedra— coloca a la escultura (y al cine) en una posición insostenible para la unidad “universal” del *punto de vista* (también en todos los sentidos del término) humanista, del “universal abstracto” de las artes liberales.

IV

Es evidente que la *via di levare*, en su asociación con la escultura, funciona exclusivamente como metáfora: finalmente, en la “vida real”, como se dice, puede *también* utilizarse para “estetizar la política”. Eso lo han hecho muchos escultores y muchos cineastas, y en cambio *no* lo han hecho otros tantos pintores con su *via di porre*.⁴ Pero, y es lo

4 En efecto, habría que pensar —quedará para otra vez— qué lugar ocupa, en relación con todo esto, la pintura *barroca*. No importa lo que se piense sobre su ideología explícita (el contrerrefor-

que Benjamin trata de demostrar, hay algo en la propia *lógica de lo real* del soporte filmico que permite dar la batalla, como si dijéramos *desde adentro*, mucho mejor que en la pintura como tal; que la industria cultural haya secuestrado ese componente mediante su propia y gigantesca *via di porre* no supone una condena trágica para el lenguaje mismo (como alguna vez nos atrevimos a decir: el cine es el punto de encuentro indeciso entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario del inconsciente —Grüner, 2001—). No se trata, pues, de una cuestión meramente técnica, de una competencia del *procedimiento*: se trata de que —para mantenernos *dentro* de la metáfora, pero contaminándola con otras cosas— ciertas “materias”, al parecer, *resisten* mejor que otras el impulso a la “espiritualización humanista” (en el sentido renacentista de esa expresión) que según hemos visto es la matriz ideológica de la estetización, y por lo tanto *facilitan* la eficacia de la metáfora. Una de esas materias —propicia por su propia consistencia— es, por supuesto, la *pie-dra* escultórica. La otra es lo *real-escrito* de la imagen filmica.

La política de la *via di porre* es lo contrario de la pregunta por el enigma de la “materia”. La *estetización* no busca resolver enigma alguno: ya tiene todas las respuestas de antemano, lo único que quiere —desde la abstracción de su “espiritualismo”— es *aplicar* sus ideas previas a la materia, para “universalizarla”. No es sólo que no *respete* el secreto singular que puede guardar el material —o mejor: que puede ser construido *entre* el material y el artista—: ni siquiera le asigna uno. Para el “estetizador” *cualquier* método es bueno si logra producir “belleza”: he ahí su *racionalidad instrumental*. Para Freud, al contrario, como para Benjamin o para Pasolini, hay que empezar por *retirar* las ideas

mismo o lo que sea), ¿puede haber duda de la inmensa “movilización de la experiencia histórica del sujeto” que ella ha provocado?

convencionales sobre lo “bello” para buscar en otra parte el *enigma* (¿qué puede haber de enigmático, en efecto, en la belleza, fácilmente explicable por los usos sociales?). No se trata, justamente, de los “pensamientos integrados en el diálogo” ni de “las excelencias del estilo” —como dirá Freud a propósito de Shakespeare— sino de cómo ellos reenvían a otra cosa: llamémoslo, al registro de lo *real* que *excede*, enigmáticamente, o que está *por fuera*, de esas “marcas”. Freud es un *realista*, incluso un *materialista*. Benjamin y Pasolini —¿hace falta decirlo?— también.

Ahora bien: en materia de arte Freud, se sabe, era un hombre de gustos decididamente —y casi excluyentemente— *clásicos*. Murió en 1939, al parecer sin haber pisado, jamás, una sala cinematográfica (aunque, curiosamente, en un par de ocasiones se dejó filmar). Pensemos: 1939. El cine ya tenía varias décadas (muy simbólicamente, la primera proyección cinematográfica coincide con la publicación de esos textos “fundacionales” del psicoanálisis, los *Estudios sobre la histeria* y el *Proyecto de una psicología para neurólogos*), y estaba plenamente establecido como lenguaje artístico. Algunos de sus grandes logros históricos (Griffith, Eisenstein, Vertov, Buñuel-Dalí, Léger, todos los expresionistas alemanes desde Murnau a Lang pasando por Pabst, Chaplin, el primer Dreyer, el primer Hitchcock, el primer Mizoguchi) ocurren durante la vida de Freud. Hay ya una pequeña y muy sustantiva tradición de cine documental etnográfico: Flaherty ya había mostrado *Nanouk el esquimal* y *El hombre de Aran*, Margaret Mead y su marido Gregory Bateson ya habían comenzado a usar el cine como documento etnográfico en Bali —cosas que tendrían que haber resultado de interés para el autor de *Tótem y tabú* o *El malestar en la cultura*—. Pero no. Freud se niega a tener *nada que ver* con el cine. Y sin embargo, parecería poder concebirse una afinidad casi “natural” entre el psicoanálisis y el cine.

Léase el capítulo VI de *La interpretación de los sueños*, donde se trata de la “elaboración onírica”: es un acabado tratado de lenguaje cinematográfico; prácticamente cada uno de los mecanismos descritos por Freud (condensación, desplazamiento, inversión en lo contrario, dialéctica representación de cosa/representación de palabra, etcétera) podría, sin forzamiento excesivo, trasponerse a las operaciones cinematográficas (elipsis, “fundido”, *raccord*, plano-secuencia, *flash-back*, etcétera).

Y es que, como insinuábamos antes, el cine, finalmente, actúa “estructuralmente” por *via di levare*, como la metafórica “escultura”. No habría que dejarse llevar a la ligera por la similitud trivial entre la *tela* y la *pantalla*, ambas “en blanco”: no es lo mismo *pintar* que *proyectar*; el cine no se hace en la pantalla. El montaje consiste, antes que en la compaginación, en el recorte y la *sustracción* de “lo que sobra” del metraje filmado; el “corte” o el “fundido” son elipsis que *retiran* imágenes, y así sucesivamente. Y vale la pena recordar la célebre definición del cine que titula el libro de Andréi Tarkovski: *Esculpir el tiempo*.

En este específico sentido, el cine —junto a la mayoría de las nuevas estéticas “vanguardistas” de las primeras décadas del siglo XX, que no por azar se apoderaron ávida y simultáneamente del cine y del arte “primitivo” no-perspectivista, produciendo una constelación nueva de los tiempos históricos, de lo más moderno y lo más arcaico— es la culminación de una lucha sorda, dentro mismo de las artes “visuales”, contra el *ocularcentrismo* de la *via di porre* renacentista, lucha que ya había comenzado con el *manierismo* y ciertas formas del *barroco*.⁵ No habría que dejarse engañar, tampoco,

5 Se entiende que estamos hablando, aquí, de las potencialidades (según algunos, ya agotadas) del lenguaje cinematográfico. Es más que evidente que la inmensa mayoría del cine que puede verse hoy en los circuitos “normales” de distribución es una apoteosis *ocularcentrista*.

por la vulgata del barroco como mera *acumulación*: lo importante —lo que nos importa aquí, en todo caso— es más bien el *desplazamiento*, o el *des-centramiento* (la “fuga”) de la perspectiva, esa “mirada oblicua”, como la que hay que echar sobre la calavera anamorfósica de *Los embajadores* de Holbein. Es decir, otra vez, el *levare*, la *sustracción* del sujeto de un *cogito* auto-centrado (¿de qué otra cosa hablan los interminables análisis, y no solamente el de Foucault, sobre *Las meninas*?).

Habría que continuar por esta vía. Incluir, por ejemplo, a ciertas formas de la literatura moderna: intentar mostrar cómo el pasaje de la gran novela realista del siglo XIX a Kafka, Joyce, Beckett o Faulkner (y a Borges, cómo no), pasaje quizá inimaginable en otra época que la del cine, podría entenderse en términos de abandono de la *via di porre* por la *via di levare*. También habría que inscribir allí el examen de las *nuevas hermenéuticas* (como las llama Jay) que apuntan a poner en crisis el *ocularcentismo* de la modernidad occidental, y de las cuales el psicoanálisis habría sido la primera expresión. Tal vez —no se tome como amenaza— lo hagamos en otra ocasión. Tan solo permítasenos, por el momento, esbozar lo que podría ser una hipótesis de trabajo —tanto para este como para un futuro ensayo—: la metáfora “escultórica” de Freud, enunciada en 1904, es una implícita *teoría inaugural* sobre aquella “crisis”: es una metáfora a la que hoy, en pleno reinado, según se dice, de la *sociedad del espectáculo* (¿de un *retorno* del “ocularcentismo”?) valdría la pena, a su vez, retornar. Sería también un retorno (no *al*, sino) *del* gran cine.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus.
- _____. (2008). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid, Abada.
- Comolli, J.-L. (2004). *Voire et Pouvoir*. Paris, Verdier.
- Foucault, M. (1976). *Nietzsche, Marx, Freud*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Freud, S. (1975). "Sobre la psicoterapia" (1904/1905). En *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Norma.
- Jay, M. (2003). "El ascenso de la hermenéutica y la crisis del ocularcentrismo", en *Campos de fuerza*. Barcelona, Paidós.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, Barcelona.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético*. Córdoba, Brujas.
- Ricoeur, P. (1992). *Freud, una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI.
- Sartre, J.-P. (1964). *El ser y la nada*. Buenos Aires, Losada.

Una visión plástica de Buenos Aires

Medianeras o la arquitectura del amor

Mónica Satarain

El film *Medianeras* de Gustavo Taretto es una ópera prima que representa una reflexión visual sobre la gran ciudad contemporánea. Como ensayo estético sobre la vida moderna se articula desde un planteo ético de la representación a la manera de discurso plástico que enlaza arquitectura, fotografía y pintura, entre otras artes, para exponer lo difícil que puede ser intentar la felicidad en estos tiempos, aún con los beneficios de la tecnología ya instalada en nuestras vidas y que aparentemente debería hacernos todo más fácil.

Los ciudadanos muchas veces se parecen a sus ciudades y estas se reconocen por su particular diseño urbano. Este film se estructura a la manera del género clásico de la comedia romántica, pero se desarrolla en forma de fábula urbana organizada estructuralmente con intertextos artísticos, que la transforman en un exquisito ejercicio de boceto primero y de construcción homóloga a la de un edificio después. Estos seres de ficción necesitan edificar su vida y no lo logran, en gran medida por su contexto.

Planifican, ensayan soluciones... pero esto los enferma de algunas de las grandes dolencias sociales modernas:

sedentarismo, fobias de todo tipo, hipocondrías, suicidios, accidentes bizarros y depresiones. Metafóricamente sus actividades son diseñar y construir espacios —virtuales para Martín, de exhibición para Mariana— y aunque su trabajo creativo no los gratifica por la rutina que les imprime el ritmo de la gran ciudad, que parecería ser la culpable, porque los contiene y los aísla a la vez.

El corto de 2005 que dio origen a este film fue multi-premiado en numerosos festivales del mundo y animó a su director (un debutante) a realizar *in extenso* lo que fuera la idea original: un ensayo sobre las ciudades modernas y sus habitantes. Esta primera versión es una visión personal de la hiperconectividad tecnológica, que sin embargo oculta una realidad de desencuentros que caracterizan a la soledad urbana de estos tiempos y hace que no sólo seamos seres que desconocen a sus vecinos, sino que en realidad somos un conglomerado de extraños que viven en el mismo lugar.

Uno de los hallazgos de este ensayo visual del siglo XXI es su particular modo de encuadrar la ciudad. En las viejas películas argentinas de la época de oro de los estudios se leía en los créditos: *dirección y encuadre*, y allí iba el nombre del director. Con el tiempo este término se dejó de utilizar pero para algunos filmes, más que para otros, debiera retomarse. En este caso Gustavo Taretto es primero un gran imaginador de encuadres, que nos muestra una ciudad insospechada por su belleza o su fealdad particular, es la ciudad que muchos habitamos.¹ Su devoción por la fotografía y el arte cinematográfico generan una ópera prima que se luce en el trabajo lúdico y consciente del encuadre² con

1 Los habitantes según el último censo son cerca de tres millones, mientras que la circulación de gente se eleva a unos cinco millones diarios. Entre capital y zonas suburbanas viven alrededor de diez millones de personas.

2 Bonitzer (1978: 4) caracteriza al espacio moderno como un lugar sin amo y atestado de lagunas.

referencias pictóricas, escultóricas, del dibujo animado e incluso del cómic. La referencia icónica a un clásico de los años ochenta en la literatura infanto-juvenil como *¿Dónde está Wally?*³ transforma el relato en un abismo donde una representación dentro de otras se suceden. El texto-imagen del libro de juegos funciona como alterego de los personajes que están inmersos en el juego: él será Wally y ella la buscadora que no logra verlo en la multitud, y esto a pesar de las pistas o huellas que el narrador visual (la “instancia narrativa real”, como diría Jacques Aumont), les deja en todo momento, un recurso con el cual logra una gran empatía con el espectador que también se identifica con el juego.

El marco de la representación: la ciudad de Buenos Aires

Cuando se elige el título original del film se piensa en este particular separador de las viviendas modernas, la medianera, ese muro que nos separa y a la vez nos une al vecino. Esta pared lindera tiene una cámara interna, que fija el límite de una propiedad y el comienzo de otra. Fundamental elemento en las ciudades modernas cuyas construcciones están pensadas como cajas en dimensión vertical, donde se pueden apilar viviendas, y cubículos en serie horizontal por piso, para obtener un máximo rendimiento del espacio y por lo tanto del rédito económico del terreno de base o del lote de propiedad horizontal. Así surgen las viviendas-caja de zapatos descriptas de diversas maneras en el relato: vemos sus planos, los detalles de construcción y hasta su ubicación real en la ciudad; con una especificación del

3 Un serial de libros, juegos y episodios de televisión, creado en 1987 por el inglés Martin Handford, de espíritu lúdico-visual donde se debe buscar al personaje principal en espacios colmados de imágenes. Se facilita el hallazgo por la colorida vestimenta de Wally o Waldo en su versión original.

valor semántico que portan en Buenos Aires las letras del alfabeto que nominan los departamentos. Las A y las B son los mejores, las letras que siguen decrecen en categoría y comodidades.

La ciudad de Buenos Aires, capital de Argentina, es una especie de masa arquitectónica con vista al Río de la Plata (según el director, en realidad es una urbe que le da la espalda al río), arquetípica y cosmopolita que ha crecido desmesuradamente en el último cuarto del siglo XX y lo sigue haciendo en lo que va del siglo XXI a pesar de los condicionamientos que rigen por ley en el Código de Planeamiento Urbano de la ciudad. De alguna manera, muy poco clara, siguen levantándose torres y enormes edificios que ocultan un poco más el cielo azul de la gran ciudad del sur y por lo tanto le niegan a sus habitantes algunos benéficos rayos de luz solar, que tanto escasean en las grandes metrópolis. Esta es una de las condiciones que más se aprecian al adquirir una vivienda de propiedad horizontal; muchas veces se resignan metros en la ecuación espacio-luz al cerrar los contratos de alquiler, habituales en una ciudad de viviendas costosas para la compra, pero accesibles para el alquiler, lo que se llama en el filme la cultura del inquilino. Alguien puede pasar toda su vida pagando una renta para conservar su espacio vital y jamás llegar a ser el dueño del mismo.

El marco de esta comedia romántica, al más puro estilo clásico en sus convenciones genéricas,⁴ es la multitudinaria Buenos Aires. Filmada en el Barrio Norte sobre la avenida Santa Fe, una vía plagada de comercios con lujosas vidrieras, famosas por su creatividad y diseño donde se aprecian las grandes marcas internacionales de indumentaria. Se parece a cualquier gran avenida comercial de las ciudades

4 Desde el comienzo se prevé el *happy end* de la pareja protagonista y se sufren todos los avatares del destino que parece separarlos.

occidentales, con su tráfico incesante de autos y de gente, que puebla las veredas y los paseos verdes. Como oleadas de extraños que quizás viven en la misma zona, compran en los mismos negocios y cuyas puertas de acceso a las viviendas estén probablemente a unos metros unas de otras, sin embargo no se conocerán jamás. Transitán la ciudad, se cruzan en sus calles sin mirarse o se paran juntos en un semáforo sin saberlo. La ciudad es la tercera en cuestión en este triángulo amoroso que propone el arquetipo genérico. Ellos quieren encontrarse, ella no lo permite, pues su espacio no es apto para el encuentro. Esta ética de representación opta por hacer un planteo que va más allá de la compleja dinámica de la vida moderna, se pregunta qué estamos obligados a mirar por vivir en las grandes ciudades y qué está vedado a nuestros ojos en pos del máximo aprovechamiento del espacio y en desmedro de las personas.

La representación de la incomunicación urbana se manifiesta en el personaje de la joven interpretada por Pilar López de Ayala —Mariana en la ficción— que llora y ríe al escuchar el piano que alguien toca en el departamento vecino y que forma parte de su rutina diaria; sin embargo jamás podrá saber quién es el intérprete. Como nos recuerda Saramago (2009), las enfermedades del hombre moderno son la incomunicación y la revolución tecnológica (que junto a la ambición por el triunfo personal serían la tríada del descontento).

Estos jóvenes están básicamente solos en la vida, resguardados en sus departamentos, no se relacionan con nadie salvo por sus conexiones efímeras en la red. Se miran a sí mismos en las pantallas de sus ordenadores y la imagen que reflejan es de tristeza y melancolía. El relato está planteado desde una partitura visual y sonora que acompaña la dinámica de los personajes que se mueven en el campo como figuras plásticamente definidas por el director. Él se

permite jugar con líneas y dibujos aplicados digitalmente sobre el cuadro, que opera como espacio de tensiones visuales para explicitar ideas y crear complicidad con el espectador. Esto otorga al montaje interno al cuadro una función de *pentimento*⁵ porque si lo filmado no alcanza a conformar la idea, puede dibujarse sobre el campo y completar el sentido, a veces expresar un deseo o un comentario del autor de manera estilizada, tal vez reformulando la base. Se agregan dibujos de plantas arquitectónicas, planos, maquetas en escala, o directamente se insertan secuencias completas de animación coloridas y dinámicas, como la de la primera clausura del relato.

Decimos primera, porque hay otra que funciona con los créditos finales y abre un remate muy a tono con el filme. El video difundido en Youtube por la producción con los personajes haciendo un gracioso *play back* de la canción *Ain't no mountain high enough* en la versión de Marvin Gaye y Tammi Terrell de 1967, un clásico del rhythm and blues. La banda de sonido se completa con otra cita generacional: el tema de Daniel Johnston, controvertido músico, dibujante y cantautor alternativo con *True love will find you in the end*, como el tema que ambos escuchan y tararean en soledad y es mostrado en montaje paralelo.

El ensayo visual: la arquitectura urbana como marco de la representación

La dirección propone un ensayo visual cuya tesis podría ser: los ciudadanos se parecen a sus ciudades... alienados, informados, con espacios de luz y de sombra, y que como el

5 *Pentimento*: los conocidos arrepentimientos de los artistas plásticos que manifiestan los cambios de idea en la realización de la obra.

personaje de Wally en el juego, terminan siendo un punto en la multitud. Las ciudades también son puntos en los mapas y el mundo es un punto en la galaxia, una manera más de representar la finitud y la pequeñez humana.

Un edificio emblemático de Buenos Aires da cuenta de todo este planteo: el planetario Galileo Galilei, una obra de 1966 del arquitecto Enrique Jan, ubicada en el parque Tres de Febrero, es una de las locaciones que funcionan como refugio privilegiado para Mariana en sus paseos por la ciudad. Este edificio está en medio de los bosques de Palermo, la zona verde más extensa de la capital y el pulmón urbano elegido por los ciudadanos para sus paseos al aire libre.



Imagen 7. Afiche de la película de Gustavo Taretto (2011).

En varias oportunidades se le ha señalado al autor que su obra se parece mucho a otra comedia de tesis contemporánea: *500 Days Of Summer* (en Latinoamérica se estrenó como *500 días sin ella*), producción del 2009 del director Marc Webb, porque coinciden en varios planteos estéticos y temáticos, como la visión fotográfica y arquitectónica de la ciudad y formalmente también utiliza recursos del dibujo y la animación. Pero este filme de Taretto estaba finalizado antes del estreno de la película americana estrenada en 2009. Algo concluyente.

Si nos remontamos un poco atrás en el tiempo, la comedia romántica que inauguró la problemática de la incomunicación en los tiempos de hiperconectividad en las grandes urbes, fue la película dirigida por Nora Ephron en 1998 que retoma a la pareja dorada de esos tiempos: Meg Ryan y Tom Hanks (que ya habían forjado un éxito descomunal con *Sleepless in Seattle* (*Sintonía de amor*) de 1993, esta vez con *You've Got Mail* (estrenada como *Tienes un e-mail.*) donde la ciudad de Nueva York cumple la misma función de marco que Buenos Aires en *Medianeras*; los personajes caminan por sus calles sin verse o compran en las mismas tiendas sin encontrarse y su única conexión es la web.

En realidad el director reconoce una innegable admiración por el cine urbano de Woody Allen. Su secuencia de créditos es un claro homenaje a *Manhattan* de 1979, una verdadera oda a la ciudad de Nueva York. No es cita aleatoria: incluyó además la escena más romántica del film entre Woody Allen y Mariel Hemingway, cuando se despiden en la puerta de un edificio, luego al estilo Nora Ephron (en *Sintonía de amor*) utiliza un montaje paralelo para mostrar a ambos personajes viendo la película al mismo tiempo y llorando a solas en su casa. También reconoce que admira el cine de Wes Anderson con sus personajes poco adaptados al mundo. Entre los autores clásicos a los que homenajea está Jacques Tati como un referente (el personaje de Martín lleva en su mochila de supervivencia tres películas de Tati a todos lados); sin duda Taretto es un cinéfilo de los de antes.

En el cine argentino es particular la coincidencia temática con *El hombre de al lado*, la película de Gastón Duprat y Mariano Cohn de 2010, que justamente instala el problema de la medianera en un conflicto de vecinos donde la arquitectura juega un rol fundamental, porque la casa en cuestión es una obra maestra *La casa Curutchet*, realizada por Le Corbusier en la ciudad de La Plata en los años cincuenta.

Esta película fue nominada a los Premios Goya como mejor película extranjera. El tema de la apertura ilegal de ventanas en la pared medianera puede significar una tragedia para algunos y la salvación para otros; en este caso nuestro filme termina muy bien y de paso hace un guiño amoroso a las incontables perforadas paredes de los edificios de Buenos Aires; la clausura de *El hombre de al lado* es muy distinta.

La visión plástica: de la interdisciplinaria al elogio de la cita

El filme ensaya una cantidad inusitada de ejercicios estéticos puestos al servicio de la representación, desde los diseños online que se muestran en las pantallas de las computadoras del personaje de Javier Drolas —Martín en la ficción— (que es diseñador de sitios web) y a la vez vive su vida, literalmente conectado a la red en todo momento. Esto le genera problemas de fobia a la gente y al exterior. Este recurso de la historia permite todo tipo de intertextos visuales que aparecen en la gran pantalla y que a la vez fragmentan su visión con las innumerables ventanas que va abriendo en su ordenador, por diversión o por trabajo. A manera de broma, su rescate de una vida solitaria e infeliz será primero por una indicación psiquiátrica: sacar fotografías de la ciudad (un relato aparte compuesto por imágenes maravillosas de la ciudad y su gente, que cuentan historias, que descubren la belleza de los pequeños detalles cotidianos) y finalmente por deseo personal la apertura de una nueva ventana que le permitirá tener unos rayos de sol en su vivienda, esta vez será en la pared medianera de su departamento.



Imagen 8. Pilar López de Ayala interpretando a Mariana.

André Bazin (1958) habla de la ventana abierta al mundo que significa el cine para el espectador del siglo XX y que supera la idea de *vedutta* de la plástica occidental que heredamos del *Quattrocento*. Este ensayo visual es todo un homenaje a las artes de la representación que signan el imaginario del siglo XXI, afectado por la estética publicitaria que inunda los discursos del mundo globalizado y que reivindica a las artes de la ilustración y la narración, que una vez consagradas en la estética del *pop art* redimensionó, entre otras cosas, los íconos de mercado como algo válido y significativo para los nuevos públicos habituados al consumo de imágenes, que ya no serán solo las de las artes académicas.

El trabajo que realiza la protagonista con maniqués de vidriera (algo así como esculturas clásicas devaluadas) que inundan los escaparates del mundo y representan al hombre y la mujer moderna con el canon griego de belleza, son aquí funcionales a la puesta en escena, ya que juegan un rol importante en la trama. Por un lado, ella tiene como único compañero de vivienda a un maniquí masculino, que es depositario de sus cambios de humor, sus confesiones íntimas y hasta de sus impulsos sexuales desesperados por la necesidad de un compañero real. La escena de la ducha cuando ella lo enjabona es eróticamente graciosa.

En determinado momento ve su reflejo en la vidriera de enfrente y se confunde con sus maniqués en el escaparate que diseña. Allí quieta, bella y fría, entiende que necesita despertar de ese letargo. Esa búsqueda que emprende la lleva, entre otras cosas, a zambullirse en una piscina, ir a nadar en un club de barrio, donde hallará que alguna otra figura masculina, apolínea —como el maniquí— que estará dispuesta a intentar el contacto, que otra vez se verá frustrado por los conflictos que porta cada uno e irremediablemente llevarán de nuevo a la soledad.

Es interesante la cita romántica con el personaje de Rafael Ferro (Rafa es un “conflictuado” psicólogo insomne en la ficción). Se encuentran para cenar en un restaurante del centro; allí se ven por primera vez fuera del agua del natatorio y será a través de una pecera con peces de colores, a manera de homenaje al cine de los primeros tiempos. George Méliés descubrió en 1903 con *El viaje a la luna* la magia de colocar un emplazamiento de cámara detrás del vidrio de una pecera. Y así recrear un truco que marcó a la historia de la representación. Taretto lo recuerda y homenajea.

Este ensayo visual plagado de citas a todas las artes de la representación plantea desde un punto de vista estético un problema ético que nos obliga a repensar las relaciones en la era moderna o posmoderna. A decir de García Canclini (1997):

Los desequilibrios e incertidumbres engendrados por la urbanización que desurbaniza, por su expansión irracional y especulativa, parecen ser compensados por la eficacia tecnológica de las redes comunicacionales. La caracterización sociodemográfica del espacio urbano no alcanza a dar cuenta de sus nuevos significados si no incluye también la recomposición que les imprime la acción massmediática.

Estos seres de ficción, Mariana y Martín, están media-
tizados y desurbanizados a la vez, porque si bien están
sumergidos en el arrebató tecnológico de un imaginario
compartido globalmente (que ilusiona a nivel planetario
con uniones impersonales pero instantáneas), los encuen-
tra en realidad, desvalidos y tristes: aún hiperconectados y
viviendo en una gran urbe, están aislados y en absoluta so-
ledad. Están rodeados de gente a la que no conocen. Como
ellos, son extraños con los que quizás compartan una rela-
ción virtual pero con los cuales, aunque quieran, no pueden
efectivizar el contacto cara a cara, el viejo y cálido contacto
humano que nos ha hecho personas⁶ a través de los tiempos
y las culturas.



Imagen 9. Mariana y Martín.

-
- 6 “Los actos del ser humano están en un primer plano, dejando a las normas, leyes y demás, en un segundo, lo que induce a que los actos de los seres humanos son los encargados de transformar las leyes de acuerdo al contexto en el que viven; es decir, ‘las personas son activos ejecutores y productores de la sociedad a la que pertenecen’” (Guber, 2001).

Una estructura que juega con el espacio y el tiempo: figuraciones de lo visible

Este ensayo estético y ético nos presenta un relato fragmentado pero muy ordenado, a la manera de una fábula que deja moraleja para el lector. Contempla una buena historia romántica regida por las estaciones; empezamos por un otoño corto. Estación melancólica por excelencia... caen las hojas y la gente suspira; en la ciudad teñida de tonos amarillos y de vientos inesperados. Allí el director inserta un mito urbano que surgió en el Buenos Aires de los ochenta: se decía que un perro se había suicidado arrojándose al vacío desde un balcón en un piso alto. Cuando cae provoca que una persona se infarte por la conmoción y un hombre sea atropellado en un accidente de tránsito provocado por la caída del perro en plena calle. Taretto retoma este mito urbano y Mariana se lo comenta a su compañero-maniquí; asegura que era lógico: un pobre perro encerrado siempre en un pequeño balcón... el perro enloquece y se suicida. Mientras tanto Martín lee la noticia en la web, con ilustraciones del extraño suceso. Él también tiene una perra y nunca sale a la calle.

Esta historia funciona como microrrelato que metaforiza el estado emocional de los personajes. Martín tiene a la pequeña Susú (una caniche-toy blanquísima) que parece más un peluche que un animal; la heredó de una malograda relación de hace años y será clave para ayudarlo a salir de su encierro. Mariana solo tiene una planta, pero entiende la desesperación del perro suicida. Todo un guiño tragicómico al espectador... ¿acaso ellos terminarán igual?

Otra especie de relato enmarcado son las múltiples representaciones de ellos mismos que vemos en pantalla. Por un lado los delirios hipocondríacos de Martín lo llevan a visitar a un traumatólogo muy sui generis (interpretado por

Jorge Lanata, el periodista más famoso y controvertido del país), allí vemos una foto interna del personaje, la radiografía de su columna, afectada por su trabajo sedentario y con un diagnóstico que lo alarma (revisado en la internet), al mejor estilo Allen... se inquieta y se asusta pensando lo peor. En realidad, no es nada. Le dice el médico: nadie es perfecto, quedate tranquilo.

Otra representación de Martín es su homólogo Wally. Mariana mira el libro con una lupa, porque no logra hallarlo en la ciudad. También tiene un muñequito que lo representa, decididamente es su obsesión. Finalmente se fundirán en la trama, cuando Martín, ya vestido con la franela a rayas y sus clásicos anteojitos negros permite que la heroína lo descubra en la multitud y corra románticamente a su encuentro venciendo de manera insólita su fobia a los ascensores.

Un personaje que juega papeles icónicos importantes es el animé japonés *Astroboy*;⁷ es el fondo de pantalla de Martín, que tiene además en su escritorio el muñeco original pero decide romper su envoltorio (un crimen para los aficionados) sólo para ver lo que oculta... un corazón rojo que está dentro de su pecho de plástico.

También Mariana tiene sus dobles en la representación, una bella muñequita encerrada en acrílico que cuelga de su llavero, la estatua de Sally (la heroína de Henry Selick, en el filme producido por Tim Burton en 1993,⁸ *The Nightmare Before Christmas*, una película animada de culto estrenada como *El extraño mundo de Jack*); como contrapartida, los dos

7 Conocido en Japón como *Atom* o *Atomu*, un robot creado por un científico que intenta revivir a su hijo muerto y lo crea con cuerpo de niño y corazón humano, pero con sorprendentes poderes como máquina. En Japón fue una tira gráfica en la década de 1950 y pasó a la serie animada de televisión en 1963, cautivando a generaciones de fans en todo el mundo.

8 Este film americano fue realizado por la técnica del *stop motion*, un método artesanal de animación cuadro por cuadro.

usan una estatuilla de Jack Skellington (el rey calabaza), el protagonista animado del filme, como un supuesto micrófono para interpretar la canción final. Aparentemente fuera de la diégesis, se la usa para cerrar los créditos del film y para ser un clip más de Youtube.

Cuando la trama titula *Un invierno largo* estamos en la instancia más oscura de los personajes, se ven enfrentados a sus fobias y tratan desesperadamente de cambiar su situación vital. Aquí se inserta otro microrrelato que vale la pena destacar: la romántica y triste historia de Corina Kavanagh, un personaje real de la historia argentina que cerró su desafortunado romance con un joven de sociedad concretando una de las obras arquitectónicas más importantes de la década de 1930.⁹

Una especie de documental dentro de la ficción es la secuencia dedicada a las plantas que crecen insólitas entre el hormigón y se yerguen indemnes a la lógica natural. Otro microrrelato ¹⁰ dentro de la trama que tiene a las ciudades como marco y que representa cómo a veces las más bellas e importantes obras surgen de razones impensadas, no planeadas, como la vida misma, regidas por el azar.

Al llegar a lo que la instancia narrativa llama como *Finalmente Primavera*, nos encontramos con la explicitación del origen del título (*Medianeras*), el soporte de la salida ilegal pero humana de estos seres atrapados en cajas de zapatos a manera de viviendas sin luz natural. Cada uno en su pared, decide abrir una ventana transgresora.

Esto funciona como chiste metatextual del relato: ella es señalada por una flecha que indica la dirección a seguir

9 El edificio Kavanagh se encuentra en la zona de Retiro, una de las partes más bellas y parqueadas de la ciudad, sobre la hoy peatonal calle Florida. Fue un emblema de la modernidad en su tiempo, nació como el edificio más alto de Sudamérica, y fue inspirado por el amor trunco de una mujer.

10 Seguimos el sistema de modelos de análisis del relato planteados por la lingüística clásica, y en el caso iberoamericano por los conceptos elaborados por Zavala (2003).

para hallar todo lo necesario (un hipermercado) y él tiene la suya en el lugar clave de una prenda interior masculina que promete disfrute seguro. Allí se asoman felices por su fragoramiento enmarcado de libertad prohibida, de acceso a la luz, y de alguna manera se divisan a lo lejos por primera vez.

Entonces el metatexto funciona de nuevo y juega con el suspenso romántico. Cuando al fin se conectan por el chat y están a punto de concretar una cita telefónica, se corta la luz. Algo inusual pero probable en una gran ciudad. Deben correr a buscar luz artificial, necesitan velas, como los antiguos; toda la tecnología no alcanza, un simple apagón apaga el mundo y deja a los humanos indefensos. Todo un desafío de la puesta en escena, allí los personajes deben avanzar en la oscuridad iluminados por una linterna o un encendedor y se encuentran en el kiosco de la cuadra para comprar las preciadas velas sin saber que hace instantes charlaban en el chat. Aquí Taretto, el director, siguiendo la más noble tradición de los grandes maestros, decide hacer un cameo, interpretando al vendedor del kiosco que atiende en tinieblas a los jóvenes confundidos por un encuentro azaroso, que no alcanza para conectarlos, pero anuncia lo que puede ser un final feliz.



Imagen 10. Javier Drolas interpretando a Martín.

Fotos, arquitectura y píldoras: un diseño urbano no planificado

Este ensayo visual contemporáneo propone una problemática de análisis que desafía al investigador de relatos cinematográficos. Destaca la necesidad de manejar instancias interdisciplinarias para considerar ciertos corpus de autor que presentan una complejidad estructural muy amplia. Este trabajo es un recorte que intenta dar cuenta de una cantidad de categorías estéticas que se deben considerar en estos casos y abrir posibles enfoques interdisciplinarios.

Las artes de la representación incluyen en los discursos contemporáneos, en este caso del cine argentino, una serie de competencias que nos obligan a salir del análisis estructural y formal del discurso para sumergirnos en análisis de la imagen representada que a la vez remite como en este caso a un abanico de disciplinas que compiten entre sí por el interés del espectador, y a la vez son contadas a la manera de una fábula o cuento para niños, con características lúdicas y de juego autorreferencial que alterna a los narradores, los protagonistas mismos, que no saben adonde los llevará el destino.

Una buena historia de características clásicas puede, además de tener un guión ocurrente, sostener un relato que se abre infinitamente sobre sí mismo. No hablamos sólo de lo autorreflexivo del cine moderno, de su autorreferencialidad, en este caso del cine dentro del cine, como las citas a Tati, a *Manhattan* de Allen, o el videojuego que menciona la saga de *El Padrino*, el filme de Francis Coppola que cambió la historia del cine de gánsters y es un pasatiempo de Martín.

Si el cine moderno se cifra entre otras cosas en el azar y la forma laberinto,¹¹ acordamos con el recordado Domènec Font en que los nuevos cines buscan nuevas fronteras. Este

11 Nos referimos a la caracterización que hace Domènec Font en *Paisajes de la modernidad* (2002).

es un relato que cita fuertemente a la generación artística que caracterizó a los años ochenta y noventa del pasado siglo.

Conglomerado de citas cinéfilas, literarias, de modos de ver la ciudad, de una nueva mirada sobre la arquitectura, desde una dimensión ética que implica a sus destinatarios, los habitantes de sus espacios, hombres y mujeres que viven en la multitud anónima y pueden llegar a perderse en la misma, como los personajes de una tira cómica. Son los avatares de un juego que se corporiza en las redes de entretenimiento y se multiplica sostenido por la avanzada tecnológica que ha superado todas las expectativas, hasta las de los soñadores más arriesgados.

Como todo buen filme, este es primero un gran homenaje a la fotografía; desde que Bazin (1958) nos recordó que la ontología de la imagen era mucho más que la ambición del hombre por conquistar la vida eterna, la fotografía dejó de tener un estatus mimético para reconocerse como arte independiente y que puede jugar con su propio lenguaje.

El aspecto lúdico es fundamental en este discurso visual: mientras juega con la cámara de Martín, Taretto juega a encuadrar distinto. Se arriesga a ver más allá de las paredes descascaradas de una Buenos Aires caótica y bella como casi todas las grandes ciudades. Todo depende de quien sea el que dirija la mirada.

Si los habitantes de las grandes urbes sufren de insomnio, siempre habrá un imaginador que invente un juego para eliminar la adicción a las píldoras y así aplaque de una sola vez la ansiedad por el consumo y el placer visual por las formas geométricas en movimiento en una pantalla de ordenador. El diseño, en este caso de sitios web, en realidad alude a un diseño mucho más abarcador y contenedor, el diseño urbano que problematiza el filme como uno de los grandes culpables de los males modernos. Es un interrogante que permanece abierto. Es una tesis que no se

resuelve. No sabemos si los ciudadanos se parecen a sus ciudades, apenas podemos inferir que se ven influenciados mutuamente, que para bien y para mal tienen mucho en común y a la vez batallan con esta carga ética y estética cada uno a su modo y como puede.

La noción de abismo en la puesta en escena merece un apartado; con los infinitos recursos de representaciones enmarcadas, de imágenes como referentes universales del arte occidental, vaya una sola de muestra. La imagen de Pilar López de Ayala envuelta en una sábana después de un fallido intento de encuentro sexual, nos remonta a todas las majas desnudas, a las bañistas de Ingres,¹² a los personajes míticos que poblaron los cuadros de varios siglos anteriores, al cinematógrafo Lumière.¹³ Como este hay innumerables ejemplos que nos llevan desde la pintura y la escultura clásica, o sus representaciones más estandarizadas (el maniquí de escaparate), hasta la presencia del dibujo animado, del animé japonés o del dibujo técnico perfeccionado por los arquitectos desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Un estudio pormenorizado de la representación arquitectónica podría ser otro eje a profundizar con hallazgos más que interesantes, que van desde los dibujos y planos a mano alzada hasta las maquetas en miniatura que pueblan el departamento de Mariana, o los numerosos estilos y antiestilos revisados en la ciudad de Buenos Aires con sus edificios y construcciones más caprichosas. Hasta los prodigios de la contravención que metaforizan una salida desesperada de sus habitantes y que dan el título original a la película: las medianeras.

12 Dominic Ingres fue un pintor francés del siglo XIX que se destacó por su dominio de la línea y el dibujo, y representa una corriente realista dentro del arte neoclásico de la época. Famoso por sus desnudos femeninos, odaliscas y mujeres de Oriente.

13 El aparato patentado por los hermanos Lumière en diciembre de 1895 que dio origen al cine.

Este filme es un claro ejemplo de lo que nos depara el siglo XXI en cuanto al trabajo estético de las artes de la representación; ya no podemos pensar en metodologías de análisis de corte dogmático: es necesario abrir el juego y arriesgarnos a navegar por otras aguas, repensar la ética de la imagen como un campo que no puede limitarse solamente al drama documental o a las obras de tesis o de vanguardia destinadas a pequeños públicos de especialistas. El cine masivo, moderno y de calidad puede abrir, como en este caso, una nueva brecha en la que la crítica académica vuelva a compartir objetos y objetivos con los espectadores de las salas contemporáneas, aunque sea el público de un multicine de shopping. Gracias a la tecnología, ya nada es como era antes, la anamorfosis de la imagen ahora puede lograrse con un juego de ordenador y lo puede disfrutar cualquier niño (que seguramente no sabe que este recurso arrastra años de historia de las artes de la representación). Sería bueno que alguien se lo cuente. Puede abrirle una ventana a mundos inesperados.

Bibliografía

- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós.
- Basilico, G. (2007). *Arquitectura, ciudades. Visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid, La Fábrica.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio*. Barcelona, Anagrama.
- Bazin, A. (1958). *Qué es el cine. Ontología de la imagen fotográfica*. París, Rialp.
- Bonitzer, P. (1978). *Desencuadres: cine y pintura*. Madrid, Santiago Arcos.
- Camarero, G. (2009). *Pintores en el cine*. Madrid, Clementine.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad*. Barcelona, Paidós.

- García Canclini, N. (1997). "Ciudades y Ciudadanos imaginados por los medios", *Revista Perfiles Latinoamericanos*, nº 9, diciembre. México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá, Norma.
- Saramago, J. (2009). *El cuaderno*. Madrid, Alfaguara.
- Satarain, M. (comp.) (2013). *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del lenguaje cinematográfico*. México, Universidad Autónoma de México.

La representación de la violencia en el cine de ficción

Lauro Zavala

El estudio sistemático de la representación de la violencia en el cine de ficción es un terreno de la investigación muy intenso en otras lenguas —especialmente en inglés y francés—, pero con escaso o nulo desarrollo en la región hispanoamericana. En este trabajo se presenta un modelo para el estudio de la evolución estilística en la construcción de la violencia en el cine de ficción, y se señalan algunos casos paradigmáticos de la tradición textual, reconociendo así la especificidad de estas estrategias en algunas secuencias canónicas.

Al aproximarnos al terreno de los estudios sobre la representación de la violencia en el cine, es necesario empezar por definir a la *estética del cine* como el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores. A partir de esta definición, la *estética de la violencia* (en el cine) puede ser definida como el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores al construir mecanismos de representación de la violencia.

En este terreno están en juego diversos problemas de ética, estética y recepción. En el modelo presentado en este

trabajo se articulan estos componentes, y se propone la función que cumple la música en las secuencias de violencia coreográfica en el cine de ficción.

El gradiente de amplitud estilística

Conviene iniciar esta discusión señalando una diferencia crucial en los estudios sobre el lenguaje audiovisual. Al observar las líneas dominantes en la tradición anglosajona y en la tradición continental, que son las que han marcado los estudios de la teoría y la historia del cine, se puede señalar que la segunda de estas tradiciones está dominada por las ciencias sociales, la semiótica y la narratología, desde cuyo prisma se estudian los problemas de representación audiovisual de la violencia.

Aquí es necesario señalar que esta ha sido la tradición que ha tenido más peso en Hispanoamérica, por influencia de las traducciones hechas en España a partir de los estudios realizados en Italia, Alemania y Francia. Por esta razón de carácter editorial, esta tendencia no tiene el mismo peso en los estudios sobre cine que se realizan en Brasil.

Por su parte, la tradición de los estudios anglosajones muestra una vocación hacia el trabajo de carácter didáctico, propio de las humanidades, y hacia el método inductivo, estructurado a partir del estudio de casos. En esta tradición se enfatiza la articulación entre la ética y la estética, así como la dimensión política implícita en las formas de representación.

En su trabajo sobre la representación de la violencia en el cine, Stephen Prince (2003: 4) propone estudiar la correlación entre la *duración* del acto violento sobre la pantalla y su *gradación* (que puede oscilar entre un simple golpe y la muerte) Con ello se logra articular el grado de violencia y

las *estrategias estilísticas* de representación del acto físico. A esta correlación este autor propone llamarla el *gradiente de amplitud estilística*.

En lo que sigue propongo distinguir tres estrategias de articulación entre la experiencia estética del espectador y el contenido ideológico en la representación de la violencia en el cine de ficción:

a) La *violencia funcional*, propia del cine de géneros (del melodrama familiar a la ciencia ficción), donde existe una justificación narrativa para su presencia, es decir, donde la violencia responde a una lógica causal; este tipo de violencia fue el dominante desde la posguerra hasta mediados de los años sesenta y se distingue por una *baja amplitud estilística*.

b) La *ultraviolencia espectacular*, característica del cine de autor, como una forma de llamar la atención con recursos formales hacia la naturaleza propiamente representacional de la violencia en el cine de ficción; este tipo de violencia se inicia en los años sesenta y tiene una *alta amplitud estilística*.

c) La *hiperviolencia irónica*, específica del cine posmoderno, como un rasgo estilístico de carácter autorreferencial, dominante en los primeros años del nuevo siglo y con una *amplitud estilística variable*.

La violencia funcional presupone un gradiente relativamente bajo de espectacularidad (Howard Hawks, D. W. Griffith, J. Renoir, B. Wilder), mientras la ultraviolencia significa un alto grado de espectacularidad y una tendencia a “romantizar” la violencia (A. Hitchcock, S. Peckinpah, A. Penn), a pesar de contar con una fuerte intención caucional y una tendencia a la moralización. Por su parte, la construcción estética del cine posmoderno genera diversas

paradojas de carácter ético, pues en una misma película se utilizan estrategias radicalmente diversas entre sí, lo cual produce respuestas muy diversas y hasta contradictorias en sus espectadores (Q. Tarantino, O. Stone, M. Haneke), explorando las posibilidades de la ironía, la metaficción, la intertextualidad y diversas formas de traducción intersemiótica.

Veamos con más detenimiento cada una de estas estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción.

Violencia en el cine clásico: una poética de la sustitución

En el llamado cine clásico domina lo que puede ser denominado como una *poética de la sustitución*,¹ es decir, un sistema de representación en el que la violencia explícita casi nunca aparece en la pantalla. Esta tradición coincide, por cierto, con la tradición del teatro antiguo, ya sea griego, chino o japonés, así como con el teatro brechtiano. En lugar de presentar gráficamente la violencia física se construye un sistema de metáforas (Gómez Tarín, 2010: 146).

A partir de esta tipología paradigmática es posible reconocer una serie de estrategias de narrativización propias del cine clásico, como la *funcionalidad narrativa* —toda violencia cumple una función en la estructura narrativa—; una *justificación causal* —la violencia como castigo moral—; una *lógica agonística* —de tal manera que hay un enfrentamiento del bien contra el mal— y una *racionalidad genológica* —propia de la verosimilitud que distingue a cada género cinematográfico— (Kendrick, 2009).

Además, en la misma *poética de la sustitución* se construye un sistema de estrategias estéticas que incluyen recursos como el *desplazamiento espacial* (es decir, la presencia de

1 El término ha sido propuesto por Prince (2003: 9).

la violencia fuera de cuadro), un *desplazamiento metonímico* (mostrar un objeto que representa a la violencia en lugar de mostrar un acto violento), una *emblemática de la sustitución* (violencia recibida por los objetos en lugar de ser recibida por el cuerpo) y un cierre de secuencia seguido por un *pa-réntesis emocional* (lo cual ofrece al espectador un momento para recuperarse de la secuencia violenta).

Encontramos estos recursos en diversos ejemplos canónicos en el cine clásico, como es el caso de la secuencia inicial de *M* (Fritz Lang, 1932), donde la pequeña Elsie sale de la escuela y es secuestrada por un asesino serial; la secuencia de *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), donde el amante de la protagonista estrangula al esposo; la secuencia de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), donde la pareja de novios descubre la existencia del cuerpo descuartizado de la esposa del vecino al cual observan desde su ventana; o la secuencia inicial de *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), donde un conductor anónimo, después de coquetear con una atractiva desconocida a la que encuentra deambulando a media noche por la carretera, descubre con incredulidad cómo ella ha sido torturada hasta la muerte por conocer el secreto de la bomba atómica. En todos estos casos, el acto violento (que lleva a la muerte) es eliminado de la pantalla, y es sustituido por un sistema de metáforas visuales y sonoras.



Imagen 11. Peter Lorre en *M* de Fritz Lang (1931).

Muchas de estas estrategias son evidentes también en el cine mexicano, donde el melodrama clásico ofrece numerosos ejemplos de esta poética de la sustitución. Tan solo es necesario mencionar casos paradigmáticos como el incendio trágico en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), el linchamiento nocturno en la secuencia final de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) o las noticias que llegan desde el exterior en uno de los edificios de Tlatelolco durante la fatídica noche del 2 de octubre de 1968 en *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

En el cine iberoamericano la representación de la violencia cumple una función crucial en terrenos estratégicos de la *reconstrucción histórica*, la *alegoría política* y el *melodrama clásico*, lo cual amerita un estudio por separado.

En síntesis, en el cine clásico y la literatura decimonónica, lo que está en juego son mecanismos para *invisibilizar lo que es visible*, de tal manera que se construye una representación

de la violencia que invita al lector o espectador a imaginar aquello que ya conoce, lo cual parece intensificar su valor dramático, como ocurre en el melodrama mexicano de los años cuarenta, en el cine policíaco de enigma o en las narraciones sobre la patología social (narcotráfico, secuestros, violación, etcétera).

Ultraviolencia en el cine moderno: una estética de la ambigüedad moral

En el cine moderno, especialmente el que empezó a dominar la narrativa del cine de ficción a partir de la década de 1960, es frecuente encontrar una tendencia a la explicitación de los actos violentos en pantalla, acompañada por una ambigüedad moral que se deriva de considerar a la violencia como parte de un circuito irresoluble, es decir, al proceso en el que se trata de contrarrestar a la violencia con más violencia. Véase, por ejemplo, el reciente cine mexicano sobre narcoviolencia, como *El infierno* (Luis Estrada, 2010).

En esta tradición, la violencia explícita aparece inicialmente como una *ruptura* del orden social, seguida poco después por otra oleada de violencia, justificada por ser una posible forma de *reestablecimiento* del orden social. Este circuito irresoluble está acompañado por una *mitologización* de los agentes de la violencia, que se manifiesta en el empleo de recursos estilísticos (cámara lenta, tendencia al empleo de *zoom in*, congelamiento de la imagen, multiplicación del número de cámaras disponibles para filmar una misma escena, adopción de la perspectiva de los agentes de la violencia y creación de un tema musical que rebasa la historia específica para convertirse en un éxito extra cinematográfico), todo lo cual es seguido por un *final moralizante*, que parece contrarrestar la romantización de los héroes marginales.

El mismo Prince (2003) señala algunos rasgos específicos de este tipo de cine, como la *gratuidad de los actos violentos* (en oposición a la necesariedad característica del estilo clásico) y una *metaforización del campo de batalla* (que puede ser el ámbito urbano de los gánsters, el espacio rural de los héroes populares o el cuadrilátero de un boxeador masoquista).

Entre las secuencias canónicas que son características de este tipo de cine se encuentran, por supuesto, la famosa secuencia de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), donde se comete el crimen en la ducha (Skerry, 2009); la secuencia inicial de *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961), donde vemos a un perro callejero paseando con un muñón en el hocico; la secuencia final de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), donde la pareja de ladrones muere en una emboscada de la policía rural; la secuencia de los créditos iniciales en *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), donde vemos a un grupo de niños torturar a un escorpión devorado por un grupo de hormigas gigantes; la secuencia de *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971), donde presenciamos una violación múltiple a la esposa del profesor de matemáticas de un pequeño pueblo sureño; o la terrible secuencia de *The Godfather II* (Francis Ford Coppola, 1974), donde el personaje despierta descubriendo la cabeza de su caballo favorito colocado en su propia cama. Un importante antecedente de la ultraviolencia coreográfica lo encontramos en *Los siete samurai* (Akira Kurosawa, 1954).

Estas formas de violencia explícita están acompañadas por ciertos rasgos estilísticos opuestos radicalmente a la tradición del cine clásico. Mencionemos, entre otros, una *ausencia de paréntesis emocional* (para el espectador); una *ausencia de código moral* (autarquía ética); una filosofía según la cual *el fin justifica los medios* (en oposición al sentido de justicia de los géneros clásicos); una *legitimación a través del humor*, y una *purificación* de la violencia *a través de la tecnología* (Kendrick, 2009: 98).

En síntesis, se trata de una espectacularización de la violencia al amplificar la intensidad física con una altísima amplitud estilística.

La ultraviolencia tiene un sentido moralmente ambiguo. Esta tendencia no sólo se presenta en el cine de géneros, que así resultan vehículos idóneos para proponer problemas de carácter moral, sino también en el cine documental y en la literatura testimonial. Lo que está en juego en estos casos es visibilizar lo invisible, produciendo diversas formas de denuncia. Aquí la violencia es gráfica, es decir, explícita, y está presentada con un exceso de significante, por lo que tiende a ser hiperbólica o incluso romantizada.

El resultado puede adoptar la forma de una espectacularización (*Bonnie and Clyde*, *The Wild Bunch*) o el estupor (*Canoa*, *El castillo de la pureza*). Estos extremos llegan a propiciar, en distintos momentos, la indignación, el examen, la reflexión, el compromiso.

Hiperviolencia en el cine posmoderno: variaciones en la amplitud estilística

Al estudiar las formas de representación de la violencia en el llamado cine posmoderno, especialmente el producido a partir de la década de 1980, es posible reconocer la presencia de diversas estrategias en las que hay una notable diversidad de la amplitud estilística. Al respecto se puede hablar de tres tendencias en esta tradición (Reyes Castañeda, 2009):

- a) *Hiperviolencia como explotación*. Esta tendencia emplea la ironía como catalizador dramático. En este caso se puede hablar de *alta amplitud estilística*, caracterizada por un prolongado tiempo en pantalla de la

violencia física y un alto grado de explicitación, así como el empleo de los recursos propios del cine moderno (cámara lenta, multiplicación de las cámaras y los otros recursos señalados en el apartado anterior). Este es el terreno de subgéneros del terror como *splatter*, *gore*, *slasher*, *torture* y *porn*.

b) *Hiperviolencia como recurso artístico*. En este caso coexiste una estabilidad moral con la presencia de una *amplitud estilística variable*, caracterizada por un empleo discrecional de los recursos del cine clásico y del cine moderno, precisamente como una forma característica de la estética posmoderna. Aquí encontramos el cine de directores tan prestigiosos como Quentin Tarantino, Brian de Palma, John Woo y Zhang Yimou.

c) *Hiperviolencia como provocación*. Aquí hay una clara intención de sensibilización dirigida al espectador, como una forma de refuncionalizar irónicamente las estrategias propias del cine clásico, precisamente al emplear una *baja amplitud estilística*. Esta parece ser la tendencia más reciente (y la más reconocida por la crítica internacional), como en el caso de *No Country For Old Men* (Ethan y Joel Coen, 2007) o *Funny Games* (Michale Haneke, 1997 y 2007).

En todos los casos se trata de diversas estrategias de hiperbolización irónica en las que la violencia es presentada como un espectáculo dramático y cruel. Algunas secuencias canónicas de esta forma de violencia se encuentran en *Dressed to Kill* (Brian de Palma, 1980), donde somos testigos de una muerte en el elevador de un sofisticado edificio de departamentos; en *Terminator 2* (James Cameron, 1991), donde se elimina al enemigo al derretirlo en el mismo horno donde se fundirá el protector supremo del niño protagonista; en la secuencia inicial de *Natural Born Killers* (Oliver

Stone, 1994), donde los despreocupados parroquianos que toman una cerveza en el bar que está a un lado de la carretera son descuartizados al ritmo de una vieja rocola; en *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2004), donde la cabeza de un líder de los asesinos a sueldo rebota sobre la mesa al ser cercenada por la nueva líder oriental, y en *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), donde el choque automovilístico toma al espectador por sorpresa, al emplear los recursos más efectivos de la publicidad digital.

Es en este contexto donde encontramos una explosión del horror extremo y la presencia de un compromiso social en los superhéroes del *mainstream* (*Spider Man*, 2001, 2004 y 2007; *Batman Begins*, 2005; *Superman Returns*, 2006; *Watchmen*, 2009).



Imagen 12. La pandilla de Sam Peckinpah en *The wild bunch* (1969).

La hiperviolencia más reciente logra una especie de naturalización de la violencia precisamente al construir su propia verosimilitud como una forma de caricaturización

que neutraliza la intensidad física al disminuir la amplitud estilística. Véase, por ejemplo, el batazo que recibe el soldado alemán en la escena de guerra de *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009).

En el cine posmoderno coexisten las estrategias propias del cine clásico y del moderno, es decir, presentar una realidad ficcional y representar una realidad histórica; visibilizar e invisibilizar; registrar y denunciar; oscilar entre lo explícito y lo implícito; reconstruir la memoria social y ofrecer una mirada nueva. De ahí que en este cine la amplitud estilística sea variable.

En este cine encontramos dos tendencias generales de espectacularización: banalizar la violencia extrema hasta volverla un objeto ajeno, neutralizando su virulencia (*Inglorious Basterds*; *El infierno*) o bien, producir un distanciamiento crítico frente a la violencia (*La vita è bella*; *Zoot Suit*), mostrándola como un fenómeno digno de ser estudiado, entendido y, sobre todo, mirado.

La música añade otra dimensión al universo moral, ya sea precisando o ambiguando el sentido de muchas de estas secuencias. Aquí conviene distinguir entre el empleo de música didáctica (de carácter genérico) y música irónica (de carácter lúdico) al acompañar las secuencias del cine ultraviolento o hiperviolento.

Así tenemos que *Reservoir Dogs* o *Inglorious Basterds*, que pertenecen al cine hiperviolento, hacen un uso irónico de la música, a diferencia de *Pulp Fiction*, donde se emplea como fondo de carácter didáctico. Por su parte, en *The Wild Bunch* la música es igualmente irónica para apoyar secuencias de naturaleza ultraviolenta, mientras que en *Psycho* y *Straw Dogs* la música es claramente didáctica para enfatizar el sentido dramático de las secuencias de ultraviolencia.

Uno de los casos en los que el empleo irónico de la música es más contundente es la secuencia de la violación

masiva en *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), donde un vals de Richard Strauss acompaña la acción y marca el ritmo de lo que se ha llamado la *violencia coreográfica*. Este tipo de coreografía será retomada, por ejemplo, en *Kill Bill 2* (Quentin Tarantino, 2004) y otras películas igualmente hiperviolentas de los años noventa, como *Doberman* (Jack Kounen, 1997) o *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995).

Así, tanto la ultraviolencia moderna como la hiperviolencia posmoderna pueden estar acompañadas por una música que cumple una función didáctica o por una música que cumple una función irónica.



Cuadro 1. Posibilidades de relación entre música y violencia.

Conclusiones

Al concluir este recorrido por las distintas estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción se puede llegar a algunas conclusiones de interés para la teoría, la historia y la metodología en el estudio de la violencia cinematográfica.

En primer lugar, la ubicuidad ideológica y la continua evolución de las estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción, que permean todas las formas canónicas e hibridizadas de las diversas tradiciones genéricas, permiten hablar de la existencia de una *estética de la violencia*.

Por otra parte, la posibilidad de adoptar una tipología en las estrategias paradigmáticas de representación de la violencia lleva a reconocer la existencia de la violencia clásica, la ultraviolencia moderna y la hiperviolencia posmoderna.

Por último, la naturaleza misma de la violencia, como fenómeno social, obliga a establecer estrategias de análisis de naturaleza interdisciplinaria al estudiar la dimensión política en la estética de la violencia y considerar elementos cruciales de persuasión ideológica, como la banda sonora.

Bibliografía

- Benet, V. (1992). *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Brothers (1930-1932)*. Valencia, Filmoteca.
- Culler, J. (1978). "Convención y naturalización". En *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama.
- Kendrick, J. (2009). *Film Violence. History, Ideology, Genre*. Londres, Wallflower.
- Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona, Paidós.

- Prince, S. (1998). *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin, The University of Texas Press.
- _____. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. Nueva Jersey, Rutgers State University.
- Reyes Castañeda, A. (2009). *Los diferentes usos de la hiperviolencia: ética y estética en el cine violento contemporáneo*. Tesis de Comunicación Social. Asesor: Lauro Zavala. México, UAM Xochimilco.
- Rosenstand, N. (1994). *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature*. California, Mayfield Publishing Company.
- Sharretty, Ch. (2007). "Violence". En Grant, B. K. (ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 4. Detroit, Thomson & Gale.
- Skerry, Ph. (2009). *Psycho in the Shower. The History of Cinema's Most Famous Scene*. Nueva York, Continuum.
- Zavala, L. (2005). "Ética y estética en el cine posmoderno". En *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM Xochimilco.

Filmografía

- Lang, F. (1932). *M*.
- Fernández, E. (1944). *María Candelaria*.
- Wilder, B. (1944). *Double Indemnity*.
- Rodríguez, I. (1948). *Nosotros los pobres*.
- Lewis, J. H. (1950). *Gun Crazy*.
- Kurosawa, A. (1951). *Los siete samurai*.
- Hitchcock, A. (1954). *Rear Window*.
- Aldrich, R. (1955). *Kiss Me Deadly*.
- Hitchcock, A. (1960). *Psycho*.
- Kurosawa, A. (1961). *Yojimbo*.

Penn, A. (1967). *Bonnie and Clyde*.

Peckinpah, S. (1969). *The Wild Bunch*.

Peckinpah, S. (1971). *Straw Dogs*.

Kubrick, S. (1971). *A Clockwork Orange*.

Ripstein, A. (1973). *El castillo de la pureza*.

Coppola, F. F. (1974). *The Godfather II*.

Cazals, F. (1976). *Canoa*.

De Palma, B. (1980). *Dressed To Kill*.

Valdés, L. (1982). *Zoot Suit*.

Fons, J. (1989). *Rojo amanecer*.

Cameron, J. (1991). *Terminator 2*.

Tarantino, Q. (1992). *Reservoir Dogs*.

Stone, O. (1994). *Natural Born Killers*.

Singer, B. (1995). *The Usual Suspects*.

Benigni, R. (1997). *La vita è bella*.

Kounen, J. (1997). *Doberman*.

Haneke, M. (1997 y 2007). *Funny Games*.

González Iñárritu, A. (2000). *Amores perros*.

Raimi, S. (2001, 2004 y 2007). *Spider Man*.

Woo, J. (2003). *Paycheck*.

Tarantino, Q. (2004). *Kill Bill*.

Tarantino, Q. (2004). *Kill Bill 2*.

Yimou, Z. (2004). *Shi mian mai fu (House of Flying Daggers)*.

Nolan, Ch. (2005). *Batman Begins*.

Singer, B. (2006). *Superman Returns*.

Coen, E. y Coen, J. (2007). *No Country for Old Men*.

Snyder, Z. (2009). *Watchmen*.

Tarantino, Q. (2009). *Inglorious Basterds*.

Estrada, L. (2010). *El infierno*.

Capítulo 1.5

Scarlett y Mammy revisitadas

Las mujeres blancas y negras en el cine de Hollywood¹

Andrew M. Gordon y Hernán Vera

Así como la novela *Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain y las películas basadas en ella constituyen un prototipo de la relación entre los hombres blancos y negros en la sociedad estadounidense, el prototipo de la relación entre las mujeres blancas y negras se puede encontrar en la novela *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1936) de Margaret Mitchell y su adaptación cinematográfica de 1939, dirigida por Victor Fleming. La intimidad entre Scarlett O'Hara, la señora blanca, y Mammy, su esclava negra, es una relación de desigualdad y explotación. Esta relación requiere de estudio, al menos porque, como Jane Gaines ha señalado (1999: 295), el patriarcado absoluto es “lo más obtuso cuando menosprecia la posición que las blancas ocupan sobre los hombres negros y las mujeres negras”.

A simple vista, las figuras de Scarlett y Mammy son opuestas: Scarlett es blanca, rica, joven, delgada y bella;

1 Este ensayo se basa en “Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness”, de Hernán Vera y Andrew M. Gordon (Lanham, Rowman and Littlefield, 2003, pp. 100-114), con nuevo material añadido. Traducido por Andrew M. Gordon.

mientras que Mammy es negra, pobre, de mediana edad, gorda y tiene una gran cara redonda. Scarlett no hace el trabajo doméstico porque Mammy lo hace todo. Mammy estuvo a cargo de la crianza de Scarlett en mayor medida que la propia madre de Scarlett; Mammy le dice a Scarlett: “yo te conozco desde que te cambié el primer par de pañales”, la llama a Scarlett “niña de miel” (*honey child*) y combina las características de una madre con la sumisión de una esclava. Mammy conoce todos los defectos y mentiras de su señora, pero igualmente la ama. Ella puede regañar a Scarlett, pero siempre es leal y es servicial incluso cuando Scarlett está en bancarrota. De hecho, el personaje no tiene nombre, sólo el título de “*Mammy*”. Ya sea en su desempeño como esclava antes de la Guerra Civil o como empleada doméstica supuestamente libre después de la guerra, Mammy nunca cambia y parece no tener familia o memoria de una familia propia: no tiene niños de raza negra para criar, ni amigos negros, y no tiene vida fuera de su servicio en la familia O’Hara. La relación entre Mammy y Scarlett es la misma antes y después de la emancipación, lo que constituye un hecho interesante, dado que la película trata de los cambios provocados por la Guerra Civil. Mammy es una figura tranquilizadora, un espacio de seguridad en medio del caos y del cambio constante del mundo de Scarlett.

Las dos figuras no sólo son opuestas, sino que son inseparables e interdependientes: cada una define a la otra. Mammy hace posible la vida privilegiada de Scarlett como bella sureña; la crianza y el trabajo de la sirvienta negra es indispensable para que Scarlett pueda ser una hermosa blanca. En una escena que se repite, Mammy aprieta el corsé de Scarlett, “creando”, de alguna manera, a Scarlett.

Mammy es también una figura cómica que funciona, al igual que Pepe Grillo (Jiminy Cricket) en la película de Disney *Pinocho* (*Pinocchio*, 1940), como la conciencia de la

protagonista. Mammy es puro *superyó*: se presenta por primera vez en la película regañando a Scarlett y continuamente la reprende por sus fallas de etiqueta y moralidad; aunque Scarlett generalmente la ignora o se rebela contra su consejo. Socialmente conservadora, Mammy impone la jerarquía social sureña. Ella obtiene su posición gracias a los hacendados ricos blancos: aunque también sea esclava, es la cabeza de todos los esclavos en el hogar y la jefa de los demás sirvientes y las niñas O'Hara. Más que una sirvienta, se considera miembro de la familia O'Hara y se identifica con ellos, a tal punto que desprecia a los meros "obreros de campo" y los llama "pobre basura blanca". Mammy le dice a Scarlett: "Si no te importa lo que la gente dice sobre esta familia, está bien (...) pero comer como un peón de campo... ¡es demasiado!". Siempre sabe lo que es y lo que no es "*fittin*"; es decir, la diferencia entre la conducta social apropiada y la conducta no apropiada de cierta clase. Como señala Donald Bogle (1997: 88-92) sobre Mammy:

Está motivada casi exclusivamente por la preocupación de la familia principal, pero también siente la confianza suficiente para expresar la ira hacia sus amos... Aquí era una dama negra que no sólo era capaz de encargarse de la Casa Grande sino también que proclamó el poder negro a su manera retorcida.

Si Mammy es todo *superyó*, Prissy, la otra esclava negra en la película, es todo *ello*. Mammy es vieja, grande, competente, fuerte y honesta; mientras que Prissy es joven, pequeña, incompetente, cobarde y mentirosa. Son opuestas, y sin embargo expresan los dos lados de su señora: Scarlett tiene el autoritarismo, la fuerza y la competencia de Mammy, junto con el infantilismo y la deshonestidad de Prissy. En la construcción del personaje de la protagonista como mezcla

de los principales rasgos de las dos sirvientas principales, Scarlett se completa, deviene “normal”; mientras que las dos sirvientas son unidimensionales e incapaces de cambio (lo que constituye un equivalente a la distinción del novelista E. M. Forster en *Aspects of Fiction* entre personajes de ficción “redondos” y “planos”).

La “normalidad” de Scarlett no su superioridad: es lo que justifica en la película su poder sobre los esclavos. Ella es un personaje tridimensional, mientras que estos son estereotipos unidimensionales, y se le pide al público que crea que estos rasgos son fieles a la situación de vida retratada. Los mitos sociales sobre figuras como Mammy y Prissy son que los negros existen sólo para servir al hombre blanco, que son sirvientes nacidos, siempre fieles a sus amos, que no tienen otra vida o identidad más que la función de soportar el privilegio de los blancos, que nunca cambian y que están totalmente satisfechos con su existencia como esclavos o sirvientes. La emancipación no hace ninguna diferencia en la relación entre la mujer blanca y su cuidadora negra. La idea detrás de este increíble fallo en el argumento es la creencia de que el privilegio de los blancos no está integrado en la ley y en las estructuras sociales, sino más bien se deriva de las características de los individuos y grupos blancos y negros.



Imagen 13. Fotograma de *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939).

Existe un tipo de léxico de los rasgos de la película. El significado de los rasgos es determinado por la forma en que establecen las relaciones entre las personas que los llevan; por ejemplo la lealtad, que surge como el rasgo más importante de las personas negras. Algunos rasgos son comunes a ciertos grupos de personas: los hombres y mujeres blancos y ricos, son, o al menos deben ser, amables y generosos con sus inferiores y mostrar gestos impecables; en cambio, los blancos carenciados no tienen las mismas maneras; los obreros negros que trabajan en el campo no poseen educación. Otras características son más personales, como la debilidad de Ashley, la astucia de Scarlett o la contundencia de Mammy.

La relación paradójica de Scarlett y Mammy, una rica ama blanca y su criada negra que funciona como sustituto de su madre, *superyó* y sirvienta, persiste en melodramas femeninos del cine estadounidense a partir de la Segunda Guerra Mundial (aunque con algunas diferencias) y hasta en películas posteriores a 1990, en ocasiones radicalmente revisadas. En este ensayo se consideran las relaciones entre las mujeres blancas y negras en las siguientes películas: *Imitación a la vida* (Douglas Sirk, 1959), *Solo ellas... los chicos a un lado* (Herbert Ross, 1994), *Instinto maternal* (Stephen Gyllenhaal, 1994), *El largo camino a casa* (Richard Pearce, 1990), *Escrito en el agua* (John Sayles, 1992) e *Historias cruzadas* (Tate Taylor, 2011).

Conscientes de su predecesor, muchas de estas películas se refieren tímidamente a *Lo que el viento se llevó*. Por ejemplo, en *Imitación a la vida*, la protagonista es una actriz que muestra lo que puede considerarse como “la mejor parte de Scarlett O’Hara”. En *Solo ellas... los chicos a un lado*, la mujer negra bromea con su amiga blanca y le dice: “eres recatada, señorita Scarlett...”. Y en *Escrito en el agua*, la heroína de telenovela interpretada por la protagonista blanca también se llama Scarlett.

Imitación a la vida: "La mejor parte de Scarlett O'Hara"

En *Imitación a la vida*, Scarlett se convierte en Lora Meredith y Mammy es su empleada doméstica, interpretada por Annie Johnson. Al igual que Scarlett, Lora es una mujer hermosa que lucha después de caer en la pobreza y está viciada por el egoísmo, la ambición ciega y el descuido de los que la aman. Al igual que Mammy, Annie es una sirvienta fuerte e incuestionablemente leal. Las dos son inseparables. Y así como Mammy hace posible la vida privilegiada de Scarlett, la crianza y el trabajo de Annie permiten a Lora tener éxito en su vida de mujer blanca y hermosa. Lora tiene una tez extremadamente blanca y un cabello extremadamente rubio, y es interpretada por la diosa sexual de Hollywood, Lana Turner.

Imitación a la vida es una nueva versión de la película de 1934, dirigida por John M. Stahl, que reflejaba el nuevo liberalismo del primer mandato del presidente Franklin Roosevelt. La película de 1934 "se enorgullecía de su retrato de la mujer negra moderna, todavía sirvienta, pero ahora imbuida de dignidad" (Bogle, 1997: 57). En esta misma versión, dos viudas con dos hijas pequeñas, la señorita Bea y la señora Delilah, luchan juntas en la época de la Gran Depresión. Bea hace su fortuna comercializando la receta de tortas de Delilah, y las dos comparten la riqueza. Sin embargo, ambas sufren a causa de sus hijas: Jesse, la hija de Bea, se transforma en una rival de su propia madre a causa de un hombre; y Peola, la hija de Delilah, rechaza a su madre y se hace pasar por una persona de raza blanca, aprovechando que su piel no es tan oscura. La película termina en el momento del funeral de Delilah, cuando su hija vuelve con remordimientos.

La película de 1959, de Douglas Sirk, rehace la historia para reflejar el liberalismo, no de la era de Roosevelt, sino

de la era de los derechos civiles. Está situada no en la depresión sino en el auge económico posterior a la Segunda Guerra Mundial, desde 1947 hasta 1959. Las mujeres también son dos madres solteras que se unen por un interés mutuo. Lora hace su fortuna no a través de la explotación de la receta de panqueques de su criada, sino a través de su talento como actriz de teatro y cine. Cualquiera de las versiones de *Imitación a la vida* podría considerarse como un avance sobre *Lo que el viento se llevó*, ya que dedican el mismo tiempo a ambas mujeres, y la mujer negra cuenta con su propia hija. Si no fuera por sus diferentes razas, las dos podrían ser casi iguales.

Sin embargo, en otro sentido, las dos versiones de *Imitación a la vida* son menos progresistas que *Lo que el viento se llevó*. Mientras que presenciamos el enojo de Mammy, quien no admitía tonterías de nadie —ni siquiera a su señora—, Delilah y su encarnación posterior, Annie, son unas santas y serviles cristianas estoicas, siempre sonrientes y abnegadas. Bogle (1997: 9) distingue entre “la mamá (Mammy)”, que es “generalmente grande, gorda y cascarrabias”, y una rama de “Mammy”, la “tía Jemima” o “las de pañuelo en la cabeza”:

A menudo la “tías Jemimas” son “Toms” (tíos Tom) bendecidos con la religión... En general, son dulces, alegres y tienen buen humor, un poco más corteses que Mammy y ciertamente nunca tan testarudas.

Claramente, Delilah y Annie son “tías Jemimas”.

En cierto modo, la primera *Imitación a la vida* es más progresista que la segunda versión: la trama acerca de negar la raza negra de 1934 parece anticuada hacia 1959, cuando los ciudadanos negros estadounidenses estaban presionando por la igualdad de derechos y oportunidades sin necesidad

de parecerse a los hombres blancos. En la película de 1934, el papel de la hija de piel mestiza está a cargo de una actriz mulata, Fredi Washington, mientras que en 1959 lo realiza una mujer blanca, la actriz judía Susan Kohner.

Los personajes principales se reúnen en la playa de Coney Island, en la ciudad de Nueva York en 1947. Lora busca desesperadamente a su hija perdida, Susie, y la encuentra bajo el paseo marítimo junto a Annie y su hija Sara Jane. Debido a la diferencia de raza entre Annie y Sara Jane, y sin prestar demasiada atención, Lora asume que Annie es la niñera de Sara Jane y también necesita una persona para que cuide a Susie. Annie se ofrece inmediatamente como criada, diciendo: “¿Una criada para vivir en su casa?, ¿alguien para cuidar de su niña? ¿Una mujer fuerte, sana, que apenas come, como un pájaro, y no le importa si no tiene tiempo libre; y que trabajará por muy poco dinero?”. Así, Annie, que no tiene hogar y está desesperada, pero alegre y sonriente, se ofrece para ser sirvienta de Lora.

Lora es una actriz luchadora, que acaba de llegar a Nueva York. Al principio no es lo que más desea, pero después ayuda a Annie y Sara Jane a causa de diferentes motivos. Se lleva bien con la madre y con la hija y se identifica con su situación. Parece natural para una madre soltera aliarse con otra; pero sus motivos son más egoístas: proporcionar una compañera de juegos para Susie y una empleada doméstica y niñera para facilitar su carrera. Lora percibe la ventaja en el instante en que por primera vez Annie contesta su teléfono como si fuera su doncella, impresionando llamativamente a sus interlocutores, que no saben que Lora no tiene ni dinero ni empleo. Al igual que en *Lo que el viento se llevó*, se asume que una hermosa mujer blanca tiene una criada negra como un símbolo de estatus para reforzar el privilegio blanco. Y también al igual que en *Lo que el viento se llevó*, la criada es inquebrantablemente fiel a su ama, incluso

en los peores momentos económicos del ama. Aunque Lora parece generosa con Annie y Sara Jane al darles un hogar y un empleo, y la oportunidad de participar en la vida de una familia de la clase media, la relación entre las dos mujeres es inherentemente desigual. A pesar de que Lora ayuda a Annie, simultáneamente la explota y la utiliza para apuntalar su imagen de clase.

Las dos mujeres se unen en los momentos más difíciles. Annie se convierte en la mejor amiga de Lora, confidente, madre sustituta y leal sierva, exactamente como sucede entre Mammy y Scarlett. Gracias a sus esfuerzos combinados, Lora se levanta en el mundo, al igual que Scarlett después de la Guerra Civil. Lora, quien aparenta ser una viuda de guerra, se convierte en una actriz famosa, y pasa de un apartamento con nada más que agua fría en la ciudad a una casa grande y lujosa en las afueras, a la que Annie y Sara también se mudan con ellas. Pero así como en *Lo que el viento se llevó*, la relación del ama blanca y la criada negra nunca cambia, y la criada no recibe los mismos beneficios. De la misma manera que Mammy, Annie sigue siendo una sirvienta y no tiene su casa propia. Le dicen “Annie” pero siempre llama a su empleadora “Miss Lora”. Lora tiene un amante, pero a Annie no se le está permitido el romance.

Tania Modleski señala (1999: 331) la frecuencia con la que en el cine una mujer negra funciona “como el cuerpo de la madre, como sustituto psíquico para la madre blanca, en una palabra, como ‘Mammy’”. Tal como ocurre con Mammy, Annie es desexualizada, es reducida enteramente a su función maternal. Ante el lecho de muerte de Annie, Lora se vuelve histérica, como si no fuera su criada, sino su madre la que estaba muriendo.

La película critica a Lora por su egoísmo, pero no por su racismo. En relación con la década prefeminista de los años cincuenta, ella es una mala madre porque deja de lado

a su hija en favor de su carrera. Susie dice: “Seamos realistas, mamá, Annie siempre ha sido más como una verdadera madre. Nunca tuviste tiempo para mí”. Así como Lora ignora su hija, tampoco percibe que Annie tiene una vida además de sus funciones como sirvienta y niñera de su hija. Lora dice: “Nunca se me ocurrió que tenías amigos”, a lo que Annie responde “Miss Lora, nunca preguntó”. Pero Lora está exenta de la acusación de racismo. Le pregunta a Sara Jane, “¿Alguna vez te he tratado como si yo fuera diferente? ¿Acaso Susie no tiene alguien aquí?”. Y Sara Jane responde: “No, usted ha sido maravillosa”.

Mammy nunca protesta por su suerte ni desea algo mejor, y tampoco lo hace Annie. En cambio, todo el resentimiento es expresado a través de su hija de piel más clara, que no puede soportar vivir entre los blancos ricos, por estar siempre excluida del privilegio de los blancos. Sara Jane dice:

Yo soy blanca también. Y si tengo que ser de color, entonces quiero morir. Quiero tener una oportunidad en la vida. Yo no quiero tener que venir a través de las puertas traseras, sentirme inferior a los demás o pedir disculpas por la raza de mi madre... Ella no puede cambiar el color de su piel, pero yo sí. Y lo haré.

El método de Sara Jane es modelarse a sí misma siguiendo el ejemplo de Lora. En última instancia, Jane se convierte en una bailarina, mostrando su cuerpo en espectáculos sugestivos, haciendo una especie de imitación de mala calidad del éxito de Lora como actriz (Feldstein, 2000: 124). Aunque tal vez sin intención, a continuación, la película sugiere que la “blancura”, o al menos la feminidad blanca, es una cuestión de actuación. No sólo Sara Jane sino también Lora está involucrada en una mascarada, una “imitación de la vida”.

Sin embargo, mientras que la película simpatiza con Lora, muestra a Sara Jane de forma desagradable, como una mocosa egoísta que toma lo que quiere y es cruel con su madre. Sara Jane es tan inescrupulosa como Scarlett, pero excusamos a Scarlett (y a Lora también) porque nacieron con los privilegios de los blancos, pero no nos gusta Sara Jane porque ella parece una impostora y usurpadora. Annie juzga a Sara Jane en términos religiosos como una pecadora: “Es un pecado avergonzarse de lo que eres. Es incluso peor que fingir, mentir. Sara Jane tiene que aprender que el Señor debe haber tenido sus razones para hacer algunos de nosotros blancos y algunos de nosotros negros”. Su estoicismo cristiano no sólo eleva a Annie moralmente, sino que también justifica el racismo (Bogle, 1997: 59). La película desplaza la culpa de la sociedad blanca que hace un estigma de ser negro, a la persona que simplemente internaliza ese estigma en la forma de auto-odio y vergüenza sobre su madre.

Sara Jane deja que la hagan sufrir. Su novio, un hombre blanco, sabe de su secreto, le pregunta: “¿Tu madre es una mujer negra?... hasta los niños hablan a mis espaldas, ¿es cierto? ¿Eres negra?”. Él siente que lo tomaron por tonto y que el contacto con ella lo ‘manchó’, que la estimación de sus amigos disminuyó, que lo han hecho menos blanco. Por esta razón, él la golpea y la deja tirada en la calle, llorando. Aunque nos sentimos mal por ella, la película también deja claro que fue ella quien trajo miseria a sí misma y a su madre, al vivir una mentira. Y tanto la versión de 1934 como la de 1959 finalizan con la hija que solloza histéricamente en el funeral de su madre, a causa del reconocimiento de su propia responsabilidad: “Mamá, mamá, yo no quise decir eso... Mamá, ¿me oyes? Lo siento. Mamá, yo no quiero... señorita Lora, ¡yo maté a mi madre!”. Como escribe Bogle (1997: 60), Sara Jane actúa “conforme al tipo ‘mulata arrepentida’”. Al

culpar a la víctima, esta representación desplaza la culpa del hombre blanco al hombre negro y deja intacto el núcleo racista de la sociedad. Al igual que la versión de 1934, la película de 1959 prefiere la madre (una santa negra, pasada de moda, que sufrió toda su vida y que sabe su lugar) a la hija arrogante (*Literary Digest*).

Por el contrario, Toni Morrison trata un tema similar en su novela *El ojo más azul* (*The Bluest Eye*, 1970) sin culpar a la víctima. Su protagonista, Pecola Breedlove, una pobre y maltratada niña de raza negra que vive en Lorain (Ohio) en 1940, recibe su nombre irónicamente en honor a Pecola, la mulata trágica de la versión de 1934 de la película *Imitación de la vida*. Al igual que su tocaya, Pecola anhela ser blanca; ella desea los ojos azules, creyendo que van a garantizar el amor de todo el mundo. Pero Morrison responsabiliza a la sociedad que estigmatiza la piel oscura, y no a la pobre y confundida muchacha negra de la culpa del auto-odio de Pecola.

Solo ellas... los chicos a un lado: "Eres libre, señorita Scarlett"

Los films *Imitación a la vida* (1959) y *Solo ellas... los chicos a un lado* (1994) parecen muy lejanos. El primero es prefeminista y condena a una mujer por haber elegido su carrera en lugar del amor y el matrimonio. El segundo, es feminista y pos *Thelma y Louise*, y su título indica que los hombres son periféricos a las vidas de las mujeres. Al igual que en *Thelma y Louise*, unas amigas matan a un hombre que abusa de una de ellas y huyen de la ley. El trío excéntrico de mujeres solteras aquí incluye a Jane, una mujer lesbiana negra de mediana edad, a Holly, una joven mujer blanca embarazada (es su novio drogadicto y abusivo a quien accidentalmente matan), y a Robin, una mujer blanca de clase media que está muriendo de sida. Esta película se propone

deliberadamente cruzar los límites de la orientación sexual, la raza, la clase y la edad mediante la creación de una comunidad utópica “*all-american*” de mujeres. Esto implica que la hermandad se impondrá cuando las tres mujeres alocadas, y muy diferentes, se reúnan, y su amor sea lo suficientemente potente para superar cualquier barrera social.

Sin embargo, a pesar de su intento deliberado de romper estereotipos y romper con los tabúes, el film *Solo ellas... los chicos a un lado* reproduce la relación Scarlett-Mammy de las películas anteriores. Cuando Jane bromea con Robin, quien finalmente se abre y comienza a usar “malas palabras”, Jane le dice: “Tu eres libre, señorita Scarlett”. La alusión destaca involuntariamente su similitud con sus predecesores cinematográficos, la criada negra y la señora blanca.

A pesar de que se supone que son amigas e iguales, la muchacha blanca, Robin, tiene dinero, mientras que la negra Jane sólo hace una vida marginal como cantante. Jane termina viviendo en la casa de Robin y se convierte en su cuidadora a causa de la enfermedad de Robin. Si la película realmente superó barreras raciales, entonces la situación podría invertirse: Robin podría ser la lesbiana blanca que cuida de Jane, una mujer negra heterosexual que agoniza. Tal situación sería difícil de creer para el público estadounidense, pero lo aceptamos si se trata de una mujer negra con pocos recursos que ama desinteresadamente y cuida de una mujer rica y blanca.

¿Por qué Jane tiene que ser interpretado por una negra? No hay otros negros en la película. Jane canta en bandas blancas y no tiene amigos negros o amantes negras. La comunidad negra no se desarrolló tanto en *Lo que el viento se llevó* e *Imitación a la vida*, y Mammy y Annie sirven en hogares blancos, pero Jane es aún más aislada que ellas. Por lo demás, ¿por qué Jane tiene que ser aún más aislada como lesbiana que tiene sólo amigas heterosexuales? No hay otras lesbianas importantes

en la película, y tampoco hay escenas de sexo lésbico, sólo de la actividad heterosexual.

La película en realidad no trata seriamente con la raza o el lesbianismo. Es más, el lesbianismo se convierte en una forma de desplazar el tema de la raza. La lealtad incondicional y el amor de la negra que nutre su señora blanca se explica aquí por el hecho de que Jane es una lesbiana atraída por las mujeres blancas heterosexuales.

La película evita deliberadamente la raza. De hecho, hay pocas referencias al tema, y estas son principalmente de Jane, que nombra a Robin “la mujer más blanca de los Estados Unidos”. Robin le pregunta por qué Jane no se siente atraída por ella físicamente: “¿es una cosa de blanca-negra?”, y Jane responde: “es más una cosa rubia-Carpenter”, refiriéndose al gusto insípido de Robin en la música. Así que las dimensiones raciales de las relaciones sociales son despedidas por una broma. Hay otra referencia ligera a la diferencia racial de Jane en la reacción inicial de shock de la madre de Robin al encontrar a Jane, pero la madre y Jane pronto se convierten en amigas, ya que se preocupan juntas por la moribunda Robin. Finalmente, cuando el bebé de Holly resulta ser negro (Holly no había estado segura sobre el padre), Jane bromea: “no me mires a mí”. Pero todo el mundo rápidamente acepta el bebé, incluso el marido blanco de Holly, un policía conservador.

¿Es este daltonismo racial el ideal liberal? La película pretende que la raza no importa. Whoopi Goldberg, quien interpreta a Jane, se lanza en la posición de Sidney Poitier: el público blanco se supone que se identifica con ella y no la ve como negra. Cuando ella da testimonio para Holly (quien está siendo juzgada por el asesinato de su novio), Jane es maltratada por el fiscal no porque sea negra, sino porque es lesbiana. Una vez más, la raza es desplazada por la orientación sexual.

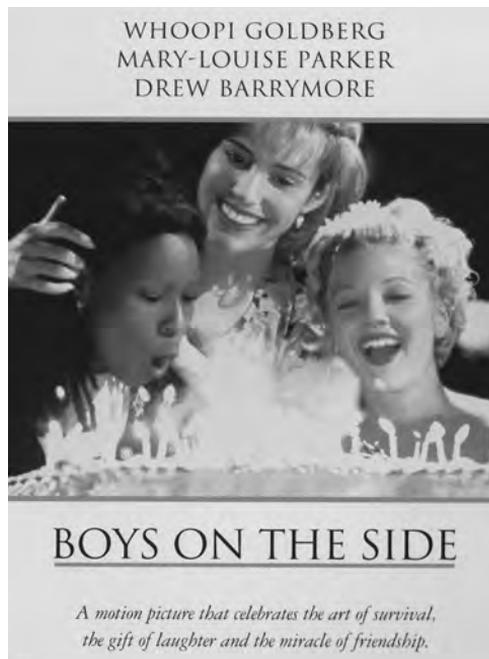


Imagen 14. Afiche de la película de Herbert Ross (1995).

La película también pretende que las barreras impuestas en los Estados Unidos por la raza no son diferentes de las impuestas por la orientación sexual, la clase o la edad, y que el amor lo conquista todo y supera cualquier obstáculo con facilidad. El único problema es que la película toma en serio al sida. Por el contrario, se resuelve con demasiada facilidad las divisiones de raza, clase y orientación sexual que dividen a las mujeres, rechazándolas con un par de chistes. Incluso la madre de Robin, una mujer jubilada conservadora, se convierte fácilmente a su causa.

A pesar de sus buenas intenciones, y el atrevido intento de romper las barreras, *Solo ellas... los chicos a un lado* es una comedia con sensación de bienestar sin crítica social. Uno

de sus principales defectos es que desexualiza a Whoopi Goldberg y la convierte en una mamá-niñera. El personaje no es ni tan mandona y enojada como Mammy, ni tan servil y abnegada como Annie, y se apresura con sus bromas ingeniosas, pero es claramente una versión actualizada de la figura estereotipada que ya hemos visto en *Lo que el viento se llevó* e *Imitación de la vida*.

Instinto maternal: Scarlett adopta el niño de Mammy

Instinto maternal (*Losing Isaiah*) también salió en 1994, un año turbulento en las relaciones raciales en los Estados Unidos, cuando Rodney King fue golpeado por los policías en Los Angeles y O. J. Simpson fue arrestado. Es un drama sensible que trata de presentar una visión imparcial del difícil tema de la adopción interracial. Se trata de la lucha entre la madre biológica negra y la madre blanca adoptiva por la custodia de un niño negro, Isaías (*Isaiah*). Aquí, la mujer negra no es una sirvienta de la mujer blanca; en cambio, los dos son antagonistas hasta el final de la película, cuando por fin se unen en beneficio del niño.

La película parece no tomar partido por algunas de las mujeres; les otorga el mismo tiempo a través del montaje paralelo. Nos presenta primero a Khaila Richards, una joven negra, drogadicta que apoya su hábito a través de la prostitución. Ella deja a su bebé recién nacido, Isaías, en un vertedero de basura, antes de entrar en una casa para drogarse, y a la mañana siguiente ella entra en pánico cuando no lo puede encontrar. Luego nos encontramos con Margaret Lewin, una trabajadora social blanca de mediana edad casada con un arquitecto, que se encuentra con Isaías en el hospital después de haber sido abandonado. Crece su amor por el niño, se lo lleva a casa y luego lo adopta legalmente.

Pasan varios años. Khaila es enviada a prisión por robo, pero gana libertad condicional y supera su adicción. Consigue un trabajo, irónicamente, como niñera para un niño blanco. Ella asumió que Isaías había muerto, pero cuando descubre que él está vivo pero adoptado sin su conocimiento o consentimiento, contrata a un abogado negro para recuperar al niño. Margaret, en cambio, contrata a una abogada negra. Una batalla legal se produce, presidiendo el tribunal por una juez blanca (esta película trata más bien, mecánicamente, de mantener el equilibrio racial y de género).

El montaje paralelo trata ambas mujeres simpáticamente: Margaret, quien ama al niño de tres años de edad, lo ha criado desde la infancia y tiene miedo de perderlo; y Khaila, que también ama a Isaías, se ha reformado, y lo quiere de nuevo para rectificar sus errores pasados.

En el tribunal, el abogado de Khaila critica a los Lewins porque Isaías crece en un hogar carente de la cultura negra, diciendo con sarcasmo: “¿Con quién cree usted que se identifica? ¿Con el Muppet con cara naranja?”.

Margaret responde: *¿No puedo criar a Isaías para ser un hombre de bien, porque mi piel es blanca? ¿Y el amor? Y ¿qué pasa con Isaías? ¿Cómo es en todo esto? ¿O es más importante que seamos políticamente correctos? Lo que deberíamos estar pensando aquí es lo que va a pasar con el espíritu de este niño si se lo saca fuera de nosotros... Somos todo lo que conoce y si lo lleva lejos de nosotros, lo matará.*

El abogado responde: *¿Sólo usted puede salvarlo? ¿Usted es la gran esperanza blanca?*

Margaret dice: *No. Pero yo soy su madre.*

Y el abogado concluye: *¿En serio?*

Una trabajadora social blanca testifica: *Estoy enferma y cansada de la actitud que considera que sacar a los niños*

negros de su medio ambiente y colocarlos en un hogar acomodado es mejor para el niño. ¿Qué tipo de valores sugiere eso?

El juez concede la custodia a Khaila. Pero los temores de Margaret resultan correctos: Isaías crece deprimido y rechaza a Khaila, anhelando a “mamá”. Finalmente, Khaila tiene que llamar a Margaret para ayudarla a calmar al niño, que suele tener problemas en la escuela. La película termina con las dos mujeres reconciliándose, ya que juegan juntas con Isaías. Así que hay una solución de compromiso y el niño conservará a las dos madres.

Sin embargo, a pesar de su desarrollo paralelo y aparente intento de equilibrio, la película distorsiona nuestra simpatía hacia la mujer blanca. La película trata del profundo amor de una familia blanca para un niño negro. Al final, Isaías alborozado corre hacia los brazos de Margaret, gritando: “¡Mamá!”, demostrando que es la madre real. Mientras que la audiencia americana blanca da por sentado que “Mammy”, o Annie, adoptan un niño blanco como si fuera suyo; y están impresionados cuando ocurre lo contrario, y una persona blanca adopta a un niño negro. Y así, Margaret parece aún más santa porque voluntariamente adopta un bebé nacido con problemas neurológicos y problemas de aprendizaje. Además, Margaret tiene todas las virtudes de la clase media: ella es una profesional con un hogar estable y una familia que ya ha educado con éxito una hija adolescente. Khaila es una prostituta drogadicta, con el mismo tipo de problemas que los trabajadores sociales, como Margaret, tratan. A Margaret se le da más tiempo en pantalla, y sus argumentos se muestran correctos: Isaías sufre gravemente cuando se aleja de ella. Por último, es Khaila y su abogado negro quienes juegan la carta de la raza, no los Lewins.

El problema con la película es que confunde la cuestión. Este es un caso extremo: hay muy pocas adopciones de

bebés del crack abandonados en un vertedero de basura por las prostitutas. Khaila no tiene por qué ser una prostituta drogadicta. ¿Podemos suponer que fuera simplemente una mujer joven, de cualquier raza, que puso a su bebé en adopción porque ella era soltera, sin recursos y con la esperanza de una vida mejor para su hijo? Muchas madres suelen tener un cambio de corazón después de dar al niño en adopción. La película es presentada falazmente como una cuestión de “corrección política” en relación con la raza, cuando es realmente acerca de los respectivos derechos de las madres biológicas frente a las madres adoptivas.

Por desgracia, esta película que parece al principio tan sensible e imparcial resulta ser una ficción más, que enaltece el ser blanco, en la que una blanca es la mejor madre de un niño negro. Es como si Scarlett o Lora Meredith adoptaran el bebé de Mammy o de Annie.

El largo camino a casa (The Long Walk Home): Driving Miss Mammy

Las últimas tres películas que abordaremos sobre la mujeres blancas y las mujeres negras son más progresistas que las anteriormente mencionadas. *El Largo Camino a Casa*, *Passion Fish*, e *Historias Cruzadas (The Help)* presentan situaciones en las que una blanca y su criada negra desarrollan gradualmente una relación de verdadera amistad y aparente igualdad, y en el que la blanca se sacrifica para el bien de la negra. Sin embargo, estas películas siguen asumiendo que es la función de la pobre negra nutrir a su rica ama blanca, por lo que, en cierto sentido, revisan, pero nunca escapan del paradigma Scarlett-Mammy.

El largo camino a casa, basada en una historia real, escrita por John Cork, blanco de Montgomery (Alabama), se

encuentra en los inicios del movimiento de derechos civiles y se refiere a los efectos del boicot de los autobuses de Montgomery de 1955-1956 sobre dos familias, una blanca y una negra. Miriam Thompson es una mujer blanca de clase media-alta, una matrona sureña convencional, casada con un desarrollador de bienes raíces. Odessa Cotter, una negra de la clase obrera, ha sido criada de los Thompson durante nueve años. Cuando comienza el boicot, Odessa camina horas yendo al trabajo y volviendo a su casa. Miriam comienza a llevar y traer a Odessa en su automóvil, al principio sólo para su propia conveniencia, pero más tarde en desafío a su esposo. Poco a poco, Miriam se da cuenta de la injusticia del sistema de segregación y se ofrece como voluntaria para conducir a otras negras durante el boicot. En el clímax, Miriam y su hija de siete años de edad, Mary Catherine, cruzan la línea de color para enlazar las manos con Odessa y una línea de negras que se niegan a ser intimidadas por una turba de blancos furiosos que incluye al esposo de Miriam y a su cuñado. Así que las mujeres cambian y crecen a partir de los acontecimientos históricos y de su relación. En todo caso, la blanca tiene un paseo más largo que la negra, creciendo y arriesgando más al abandonar el privilegio blanco. La película es un relato de conversión, como *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), que utiliza un conflicto histórico para dramatizar la historia de un personaje blanco que se transforma del opresor al libertador de un grupo minoritario.



Imagen 15. Whoppi Goldberg como Odessa en *The long walk home*.

La película toma prestado un dispositivo de la película *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962): ya adulta, Mary Catherine narra en voz en off los acontecimientos que le sucedieron cuando era niña. En *Mockingbird*, la narrativa de Scout convierte a su padre en el héroe, el gran salvador blanco. Aquí, sin embargo, Mary Catherine da a Odessa y su madre el mismo tiempo. Eso, al menos, es una mejora. Al igual que en *Mockingbird*, el dispositivo tiene múltiples efectos: primero, que asegura el dominio de la perspectiva blanca; segundo, se absuelve al público blanco de complicidad al presentar el punto de vista de una observadora blanca inocente del horrible conflicto racial; y tercero, que conecta el presente y el pasado, pero nos aleja del tiempo de los eventos, implícitamente felicitando a la audiencia de que vivimos en una época más iluminada. Dos críticas se quejaron de esta lección de la historia:

¿Cuáles son las lecciones a aprender acerca de los antagonismos raciales de hoy desde lo ocurrido hace mucho tiempo de la guerra entre los santos (la subclase negra)

y los demonios (la plutocracia Alabama)? (Corliss, 1990)
Hay una previsibilidad primordial en *Un Largo camino a casa*: las cuestiones morales no pueden ser más cortas y secas (...). Hollywood es difícil con el racismo en el tiempo presente (...). Es fácil estar en el lado de los ángeles, pero las películas que necesitamos deben hacer más que halagar al público. (Ansen, 1991)

Como *Imitación a la vida*, *Largo camino a casa* critica a las mujeres blancas por descuidar a sus hijos, renunciando a la crianza del niño por la criada negra. Pero en esta película, la madre blanca es más autocrítica y consciente de sus deficiencias que Lora en *Imitación a la vida*. Miriam le admite a Odessa: “Oh, tú haces el papel de madre. He visto la forma en que abrazaste a Mary Catherine cuando tuvo varicela que tú ni siquiera habías tenido... Me pregunto, ¿habría hecho yo esto a tu hija?”. Vemos a Mary Catherine más con Odessa que con su madre, eso hasta la escena final, cuando Miriam, inspirada en Odessa, actúa como un modelo de conducta moral para su hija.

Como *Instinto maternal* (*Losing Isaiah*), la película utiliza el montaje paralelo, cortando entre la familia blanca y la negra. Sin embargo, a diferencia de *Instinto maternal*, no está sesgado a favor de la familia blanca. De hecho, la película favorece a los Cotter, aunque un crítico objeta que están “todos demasiado familiarmente idealizados, iconos nobles” (Ansen, 1991). La familia negra se presenta como más igualitaria, más integrada, y más cariñosa que los Thompson. Tanto el señor como la señora Cotter trabajan y tienen voz y voto en el hogar, mientras que la señora Thompson es un ama de casa totalmente dependiente de los ingresos de su marido y por lo tanto se encuentra bajo su pulgar, lo que le molesta. Vemos al señor y la señora Cotter hablando en la cama varias veces, pero nunca vemos tal intimidad entre

los Thompson. Por último, los Cotter se dan la mano y dicen gracias antes de comer, mientras que los Thompson raramente comen juntos. Ellos están más dispersos y parecen ir cada uno a su propia manera. Al final de la película, parece como si el matrimonio de los Thompson no puede seguir durando; una víctima de la rebelión de Miriam (*El largo camino...* es más feminista que *Chicos a un lado*, que, a pesar de su título, termina con un matrimonio).

La película comienza con un ritual que ilustra el absurdo del apartheid sureño de la década de 1950: Odessa y otras sirvientas negras en uniformes blancos entran en la parte delantera de un autobús para pagar su pasaje al conductor y luego descienden y vuelven a entrar en el autobús en la parte trasera. La voz de la adulta Mary Catherine narra nuestra introducción a Odessa: “siempre hay algo extraordinario en alguien que cambia y cambia a los que la rodean”.

A continuación vemos una típica mañana en el hogar de los Thompson mientras charlan y se preparan para el día. Odessa no habla mientras realiza sus tareas en medio de ellos y recibe un flujo de órdenes de Miriam, pero constantemente se nos recuerda de la presencia de Odessa mientras se mueve hacia atrás y adelante, a menudo en primer plano, dominando los tiros. Esto prefigura el desarrollo de la película: los Thompson son privilegiados y están ajenos, ignorando Odessa, prefiriéndola como una robot negra silenciosa, pero es ella quien va a dominar y transformar su hogar.

La ocupada Miriam deja a Odessa en el parque para cuidar de su hija Mary Catherine. Pero Odessa es desalojada por un policía blanco agresivo, que le dice que los negros no están permitidos en el parque. Él la humilla, gritando y tratándola como si fuera deliberadamente desobediente o sorda o estúpida: “¿No puedes oírme, negra? ¿Qué estás haciendo en este parque?... ¡No me vengas con esa mierda!... Las negras como tú deben responder con ‘sí, señor’... No

entiendes nada, ¿verdad?”. Él le intimida en el silencio y la obediencia.

Cuando se entera de este incidente, Miriam, en el primer paso que muestra su espíritu independiente, ordena al oficial blanco que venga a su casa y pida disculpas a Odessa y Mary Catherine. En este caso, la clase triunfa sobre el género: Miriam está haciendo valer su privilegio como la esposa de un hombre de negocios blanco y rico. En este momento ella está más preocupada por lo ocurrido con ella y su hija que del insulto racista a Odessa. Como ella dice a su marido y a su cuñado: “No voy a permitir que impugne mi juicio un policía sudoroso (...). No es como si estuviera paseando sus propios hijos [en el parque]”. Pero como señala el marido de Odessa: “Ella es la que te envió a ese parque y no tenías nada que decir en ello. El policía está pidiendo disculpas a ella y no a ti”. El cambio de Miriam es gradual; es sólo al final de la película que se sacrifica en nombre de Odessa.

Aunque 1955 es anterior al renacimiento del movimiento de la mujer estadounidense a finales de los 1960, esta película une el movimiento de derechos civiles con la liberación de la mujer (Ansen, 1991). Miriam hace causa común con Odessa, en parte porque reconoce que ella es una víctima de la jerarquía de género tanto como Odessa es una víctima de la jerarquía racial. Ser una buena esposa sureña blanca significa ser sumisa. A pesar de que tiene un título universitario, no se le permite trabajar, y su marido la trata como una niña ignorante sobre el boicot de los autobuses, diciendo: “Sé que no te mantienes al día con las cosas”, que es similar a lo que dice el policía a Odessa (“tú no entiendes nada, ¿verdad?”).

Esta película muestra la relación entre el racismo y el sexismo, que muestra cómo el apartheid se aplica a través de la violencia verbal y física por los hombres blancos sureños. *Imitación a la vida* tenía una escena en la que un hombre

blanco golpea a una negra; esta película tiene tres, estableciendo un patrón que se repite: en primer lugar, la escena con el policía blanco; en segundo lugar, en una escena con connotaciones de violación, tres adolescentes blancos asaltan verbalmente y físicamente a la hija de Odessa, circundándola en un autobús y luego persiguiéndola a través de un parque; en tercer lugar, en el clímax, una turba de hombres blancos hostiles en trajes de negocios gritan: “¡camine, negra, camine!” a una multitud de negras, tratando de obligarlas a salir del estacionamiento, una repetición en mayor escala de las dos escenas anteriores.

Aunque hay una blanca simpática, Miriam, no hay blancos comprensivos en la película, sino que son todos matones, que intimidan y golpean a las mujeres. Las mujeres, negras o blancas, que desafían a los blancos, amenazan en lo más mínimo su dominio masculino y deben ser obligadas a regresar a la sumisión a través de desprecio, insultos, amenazas y, por último, la violencia física.

El ser blanco aquí es fascista, que se deriva de la hostilidad sádica contra los más débiles: las minorías y las mujeres. Ser alto en la jerarquía de género y de raza les permite libremente expresar a todos sus sentimientos hostiles. Esto es similar a la persecución nazi de los judíos. Klaus Theweleit (1987) afirma que el centro emocional del fascismo es una celebración apasionada de la violencia, originado en el temor y el odio a lo femenino.

Mientras que el blanco en esta película requiere a la blanca para reforzar su masculinidad, mediante una completa sumisión a la jerarquía de género y raza, el negro quiere a la negra para afirmar su masculinidad, para unirse a él en desafío hacia la hegemonía masculina blanca. Como su marido dice a Miriam: “aquí estoy tratando de mantener mi cabeza en alto como un hombre blanco en esta ciudad y estás mimando a una dama negra”. Por el contrario, el marido de Odessa

dice: “estoy cansado de colgar mi cabeza a la sombra de blancos. Quiero montar en la parte delantera del autobús”.

Yuxtapuesta a la reunión política negra, que tiene lugar en la iglesia e involucra a toda la comunidad negra, familias enteras de hombres, mujeres y niños, se encuentra la reunión del consejo del ciudadanos blancos, que consta únicamente de hombres de negocios, una Cámara de Comercio protegiendo sus intereses económicos. Somos testigos de la creciente fuerza de la solidaridad negra en la escena culminante de la película, en la que las negras triunfan sobre una turba de hombres blancos hostiles mediante la vinculación de las manos y cantando una canción espiritual. Es una inversión de la escena en la que Odessa, sola, fue intimidada y silenciada por el policía blanco; ahora los blancos son silenciados, tomados completamente por sorpresa. Las mujeres negras desafían la hegemonía blanca masculina a través de la solidaridad religiosa, en referencia a un poder superior. La estructura de poder de los hombres blancos se expone como moralmente en bancarota, ejerciendo el poder sólo a través de la violencia.

La violencia masculina blanca también impulsa a Miriam a desafiar su hegemonía y, finalmente, a cruzar la línea de color. En primer lugar, ella se ve perturbada por el bombardeo de la casa del Reverendo Martin Luther King. En el clímax del conflicto, uno de los amigos de su marido rompe las ventanas de su coche porque ella ha estado utilizando el vehículo para conducir negros durante el boicot, y su cuñado le abofetea la cara. Él le dice: “quieres actuar como una negra, a continuación, que tome a su hija y camine con el resto de las negras”. Pero ella no se irá, sino que se da la mano con su hija y Odessa en la línea de negras resistentes. Simbólicamente, ella ha renunciado al privilegio blanco y ha ennegrecido su experiencia.

Largo Camino... es una mejora con respecto a *Lo que el viento se llevó*, *Imitación a la vida*, *Solo ellas...* *los chicos a un*

lado e Instinto maternal; ya que muestra una familia negra funcional, de hecho, una familia negra que funciona mejor que la blanca —y algunas más de la comunidad negra—. También demuestra los vínculos entre el sexismo y el racismo. Y su heroína blanca renuncia a su lugar en el orden patriarcal blanco privilegiado para unirse a su doncella y alinearse con la causa de derechos civiles. Sin embargo, incluso en esta película sigue siendo la función de la criada negra para nutrir al ama blanca. “En lugar de la película simplemente contando la historia de su personaje, la difícil situación de la criada sirve para despertar (y humanizar a) su patrona blanca...” (Bogle, 1997: 331).

Escrito en el agua: Tara revisitada

Escrito en el agua (*Passion Fish*, 1992) es una obra de John Sayles, un autor progresista que escribe y dirige películas independientes de bajo presupuesto que no entran dentro de las fórmulas habituales de Hollywood. Sus películas han ganado el respeto de la crítica y un cierto reconocimiento popular: *Escrito en el agua* recibió nominaciones al Oscar a la mejor actriz por Mary McDonnell, y al mejor guión por Sayles.

El cambio en *Escrito en el agua* es que la negra y la blanca se nutren mutuamente. La película combina elementos de la película sobre el ama blanca y la criada negra, como *Lo que el viento se llevó*, *Imitación de la vida* o *Largo camino...*, con los elementos de una película de amigas alrededor de una extraña pareja que son inicialmente hostiles, pero con el tiempo a medida que descubren que se necesitan unas a otras, como *Solo ellas... los chicos a un lado* o *Instinto maternal*.

Mary Alice es una actriz blanca exitosa que hizo el papel de un carácter irónicamente llamado “Scarlett” en una

telenovela muy popular. Recientemente fue golpeada por un taxi en la ciudad de Nueva York, y se ha convertido en una parapléjica en silla de ruedas. Así que deja su carrera de actriz para volver a su casa en Louisiana, en el pantano donde creció. En otras palabras, se refugia nuevamente en el sur, en la vieja plantación, al igual que la señorita Scarlett siempre vuelve a su mansión familiar de Tara para revitalizarse a sí misma.

Pero es Tara con una diferencia. Mary Alice decide vivir sola, retirada del mundo, sin familia o amigos cercanos para ayudarla, y depende de enfermeras para su cuidado. Ella bebe demasiado y es incapaz de aceptar su discapacidad, sacando su ira sobre sus cuidadores y alejando una sucesión de ellas hasta que una negra llamada Chantelle viene. Chantelle ha llegado recientemente a Louisiana desde Chicago. Una adicta a las drogas en recuperación que perdió la custodia de su hija, Chantelle está decidida a hacerlo bien en su nueva carrera. Ella necesita el trabajo y se levanta ante Mary Alice, no tolerando su abuso y tratando de ayudarla a recuperarse.

A diferencia de las otras películas, hay una relación de necesidad mutua e igualdad, porque las mujeres están ambas heridas y tratan de reconstruir sus vidas en una nueva ubicación: una está luchando para llegar a un acuerdo con su reciente incapacidad y la otra está recién salida de la desintoxicación. Inicialmente en desacuerdo, se convierten poco a poco en amigas por ayudarse a sanar. Tenemos un desarrollo paralelo de las dos mujeres, ya que cada una se va asentando en su nueva vida y encuentra el amor: Mary Alice con Rennie, un pescador cajún de quien ella estaba enamorada en la escuela secundaria, y Chantelle con Sugar, un entrenador de caballos. Pero tampoco pueden confiar en el hombre para ayudar a renovar su vida: Rennie está casado y Sugar es un mujeriego. En su lugar, cada una de

las mujeres debe depender de sí misma y de la otra mujer. Con la ayuda de Chantelle, Mary Alice se vuelve más fuerte, deja de beber y ver la televisión todo el día, se interesa por la fotografía y comienza a salir de la casa. Chantelle, inicialmente insegura, llega a ser mejor en su trabajo. El padre de Chantelle trae a su hija Danita desde Chicago a visitarla, y Mary Alice también ayuda con Danita, por lo que con el tiempo Chantelle puede recuperar la custodia. Al final, a Mary Alice se le ofrece la oportunidad de regresar a la telenovela, pero decide continuar con su nueva vida con Chantelle en Louisiana.

Hay algo de la inversión deliberada de estereotipos raciales. Por ejemplo, aunque la historia está ambientada en el sur, tanto la blanca como la negra son desplazadas noroñas: Mary Alice de Nueva York y Chantelle de Chicago. Esto evita que la relación caiga en la blanca matrona sureña y la contratada ayuda negra. Mary Alice puede ser “una perra en ruedas”, como Chantelle la llama, pero ella no se presenta como una racista. Es desagradable con todas sus enfermeras, blancas y negras por igual. Era una inadapta cuando ella creció en Louisiana, luego se trasladó al norte y perdió su acento. Su diferencia está subrayada en una escena en la que dos antiguas compañeras de clase, bellas sureñas convencionales gentiles y racistas (“tu no ves tantas ayudantes de color en estos días”) vienen de visita. Mary Alice está aburrida y ella rápidamente le pide a Chantelle ayuda para deshacerse de ellas. Por el contrario, Mary Alice es amiga de una actriz negra de Nueva York que más tarde le visita. Y mientras que en las anteriores películas la criada negra levantó a la hija de la señora blanca, Mary Alice no tiene hijos y en su lugar ayuda a la hija de Chantelle. Y aunque la negra es tradicionalmente la cocinera, Chantelle no puede cocinar y le pregunta: “¿hay alguna regla que dice que todos los negros tienen que saber a cocinar?”. En otro

cambio de papeles, Mary Alice cocina para Chantelle para darle las gracias por su ayuda.

Hay un montón de negociaciones delicadas entre las dos mujeres sobre los términos de su relación. Chantelle insiste en la profesionalidad y la definición de sus funciones, diciendo: “yo no soy su camarera”. Mary Alice dice: “¿qué eres entonces?”. Chantelle también dice: “si me voy a quedar, tengo que ser capaz de hacer mi trabajo”. Más tarde, Mary Alice se pregunta: “¿tienes que usar ese uniforme?, es tan como de enfermera”. Responde Chantelle: “yo soy una enfermera, no una asistente”. Cuando Mary Alice dice: “yo no sé cómo llamarte”, Chantelle dice: “yo no soy tu amiga”. Sin embargo, para el final de la película, Chantelle ha renunciado a su uniforme y, como se vuelven cada vez más involucradas en las vidas privadas de los demás, se cruzan de una relación estrictamente profesional a la amistad.

Es cierto, *Escrito en el agua* repite un estereotipo que también vemos en *Instinto maternal*: la negra es una adicta recuperada que ha perdido la custodia de su hijo. Bogle (1997: 359) se queja: “¿por qué no podría Chantelle haber tenido algún otro problema además de la vieja rutina drogadicto?”. Sin embargo, para equilibrar esto, la película también hace que la blanca sea alcohólica.

Una ruptura definitiva con el estereotipo está en el diálogo. Mammy fue crítica de Scarlett, pero ella nunca se hubiera atrevida a insultar y maldecirla en los términos que Chantelle utiliza como terapia de choque hacia su señora blanca cuando ella está tratando de conseguir que dejara de beber:

¿Quién te hizo reina de todo el maldito mundo? ¡Tú no dejas de sentir lástima por ti misma, tu, miserable bruja, vieja reseca! Ni siquiera te puedes quedar un día sin beber y sin embargo, ni siquiera eres una borracha.

No eres más que una puta mimada.
La mayoría de las mañanas me veo salir de la casa tan mal que no puedo ni respirar (...). Me voy lejos de ti. No quiero estar cerca de tu mierda. ¿Lo entiendes? Lejos de ti.

Sin embargo, este es un punto de inflexión, el estallido más fuerte de Chantelle en contra de su empleador; y también se podría decir que ella lo hace por el propio bien de Mary Alice, para ayudarla a cambiar. Después de esto, las cosas mejoran para las mujeres, y superan su hostilidad y cimentan su amistad.

Así vemos cierto progreso desde los días de *Lo que el viento se llevó*. Esta “Scarlett” es una aristócrata sureña de nuevo estilo con las actitudes del norte y con amigas negras. Y trata de ayudar a su criada negra tanto como la negra le ayuda.

Aunque ni *Largo camino...* ni *Escrito en el agua* reafirman el privilegio blanco o lo dan por sentado, pareciendo progresistas, son ficciones sinceras que no pueden abandonar la fantasía persistente que, en el fondo, las negras verdaderamente aman a sus jefas blancas y están decididas a rescatarlas. Como Donald Bogle pregunta (1997: 358-359):

¿Por qué tal fantasía, negras como maravillas de criadas y conserjes en ayudar a las pobres mujeres blancas a desenredar los nudos en sus vidas, persiste, incluso en la mente de un director de cine independiente contemporáneo?

Historias cruzadas (The Help)

Como *Lo que el viento se llevó* e *Imitación de la vida*, *Historias cruzadas* (2011) es una película muy popular basada en una novela igualmente popular, escrita por una blanca. Todo reperto de películas que tratan sobre las relaciones entre las blancas ricas y sus criadas negras cae en el género del melodrama de la mujer. Todas se basan en las actitudes hacia el sexo y la raza de los tiempos en que fueron hechas: en el caso de *Lo que el viento se llevó*, a finales de la década de 1930 y la era de Franklin Roosevelt; en *Imitación a la vida*, a finales de la década de 1950, durante la era del presidente Eisenhower; y en *Historias cruzadas*, durante el primer mandato del presidente Obama, en una era supuestamente “post-racial” y “post-feminista”. *Lo que el viento se llevó*, *Largo camino a casa* e *Historias cruzadas* son películas nostálgicas, mirando hacia atrás en una época anterior de la historia de los Estados Unidos: *Lo que el viento se llevó* al sur justo antes, durante y después de la Guerra Civil, a una distancia de casi ochenta años de la película; *Largo Camino* al sur durante 1955 y 1956, al principio del movimiento de los derechos civiles, a una distancia de treinta y cinco años; e *Historias cruzadas* al sur en medio del movimiento de los derechos civiles en 1963, a una distancia de casi cincuenta años.

Historias cruzadas es una buena película en muchos aspectos. El lugar y el momento de cambio histórico en las relaciones entre las razas —Jackson, Mississippi, 1963— están claramente evocados en colores brillantes. Vemos a los personajes sureños, negros y blancos, cómo reaccionan ante los acontecimientos del año, incluyendo el asesinato del héroe negro del movimiento de los derechos civiles, Medgar Evers, y luego, el asesinato del presidente John F. Kennedy. Y, a diferencia de la mayoría de los melodramas de mujeres, tiene un generoso agregado de comedia, aunque quizás

exagera el humor escatológico. Sus cuatro heroínas, tanto las blancas y como las negras, son todas simpáticas. Hay dos jóvenes blancas: la valiente Eugenia “Skeeter” Phelan, recién graduada de la Universidad de Mississippi, una ambiciosa periodista que ofende a sus compañeras, doncellas blancas refinadas de la Liga Junior de Jackson, con su simpatía por las criadas negras; y la ingenua y dulce Celia Foote, una rubia explosiva recién casada que está condenada al ostracismo por la Junior League, que la descarta como basura blanca y una mujer-ladrona. También hay dos heroínas negras, más viejas, criadas que trabajan para familias ricas y blancas: la estoica y sufrida Aibileen Clark, que ha criado generaciones de niños blancos pero perdió a su propio hijo; y, por contraste, su mejor amiga Minnie, una rebelde que sufre porque declara sus opiniones libremente y toma venganza por la injusticia que ha sufrido a manos de las blancas. Las dos principales actrices negras ganaron numerosos premios de interpretación por sus papeles en la película, incluyendo el Oscar a la mejor actriz de reparto. Así como heroínas para animar a la película, también nos da una mala para despreciar: la Hilly Holbrook, una mujer helada controladora, racista vengativa que encabeza la Liga Junior y hace cumplir el protocolo social y las costumbres raciales de “Jim Crow”. Incluso su madre senil, a quien Hilly pone en una casa de reposo, la odia. Las cuatro heroínas sufren a manos de Hilly pero, por unirse, finalmente obtienen su venganza. Es conmovedor ver a las mujeres que se hacen amigas y se ayudan mutuamente a través de la línea de color. A diferencia de *Largo camino...*, otra película de nostalgia por el tiempo del movimiento de los derechos civiles, la villana en esta pieza no es el patrón sureño blanco sino la matrona. De hecho, los hombres juegan un papel insignificante en la historia: sólo dos hombres blancos tienen papeles importantes: Johnny Foote, el amable esposo de Celia, y Stewart, el

novio intolerante de Skeeter, y dos hombres de raza negra, un ministro y un vendedor de soda. Significativamente, el marido abusivo de Minnie nunca se ve.

La película tiene puntos muy diversos de ventaja. En primer lugar, las negras son criadas, ya que es la única oportunidad de que disponen; sus abuelas y madres también fueron criadas. Y, en segundo lugar, las ricas blancas sureñas son amas de casa y madres inadecuadas que acuden para todo el mantenimiento y la crianza de los hijos a las criadas. Las sirvientas negras son una parte indispensable de los hogares blancos, lo suficientemente buenas para cocinar, limpiar y criar a los hijos, pero no lo suficientemente buenas para usar los baños. Las madres alquiladas negras se dedican totalmente a amar y apoyar a los niños blancos, quienes, irónicamente, crecen hasta convertirse en los duplicados de sus padres racistas y rechazan a sus “Mammys”. Las matronas blancas también son hipócritas sin escrúpulos que recaudan dinero para los niños hambrientos de África, pero Hilly no le prestará a su criada negra 75 dólares para enviar a un hijo a la universidad.

Sin embargo, la película es una vista soleada excesivamente sentimental del movimiento de derechos civiles, una película para hacer sentir bien a los estadounidenses blancos de hoy día. Skeeter funciona como la “mesías blanca”, una figura popular en las películas de Hollywood, que ayuda a liberar a las personas de otra raza que sufren de la injusticia racial. El título inglés, *The Help*, se refiere tanto a la blanca Skeeter como a las doncellas negras, porque Skeeter ayuda a un grupo de criadas negras para encontrar su voz en un libro que cuenta sus historias. Las negras son liberadas por el atrevimiento de decir la verdad acerca de sus experiencias en los hogares blancos; Skeeter es iluminada y gana un buen trabajo en una editorial de Nueva York. Y la unión de Celia y su criada Minnie, basura blanca marginada y paria

negra, es una alianza formidable, similar a la de Skeeter y Aibileen. Al darnos no una sino dos blancas que hacen migas con las criadas negras, contra el establecimiento blanco sureño, la película implica que el movimiento de derechos civiles sucedió debido a que algunas mujeres blancas se hicieron amigas de sus empleadas negras.

El movimiento de derechos civiles no se trataba de sirvientas negras que hablan en un libro escrito por una blanca, sino de negros y negras poniendo sus cuerpos y a veces sus vidas en peligro por sentarse en la sección para blancos en un autobús o un contador para el almuerzo, comenzando boicots, escribiendo volantes o marchando en protesta frente al escupitajo blanco, mangueras de alta presión, perros de ataque, clubes, la cárcel e incluso bombas incendiarias y asesinato. Fue un movimiento liderado por los afroamericanos, con la participación ocasional de algunos blancos. *Historias cruzadas* es una película divertida y conmovedora, muy entretenida, pero no es una historia verdadera. Presenta un cuadro distorsionado de la era de los derechos civiles, dando a estadounidenses blancos contemporáneos un fanático blanco a despreciar para reírse y hacer que se sientan bien por haber ayudado a personas de raza negra.

Más de sesenta años han pasado desde la película *Lo que el viento se llevó*, pero la persistencia de estas ficciones en las películas estadounidenses sugiere que la relación entre Scarlett y Mammy se mantiene en el núcleo inconsciente de las interacciones de las blancas con las negras en los Estados Unidos. Tal vez todavía estemos viviendo dentro de Tara.

Bibliografía

Ansen, D. (1991). "Historia a la Hollywood". En *Newsweek*, nº 14, p. 54.

- Bogle, D. (1997). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. Nueva York, Continuum.
- Corliss, R. (1990). "Dole List". En *Time*, nº 17.
- Feldstein, R. (2000). *Motherhood in Black and White: Race and Sex in American Liberalism, 1930-1965*. Nueva York, Cornell University Press.
- Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. Nueva York, Harcourt.
- Gaines, J. (1999) "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory". En Thornham, S. (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, pp. 12-27. Edinburgo, Edinburgh University Press.
- Modleski, T. (1991). "Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film". En *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, pp. 115-134. Londres, Routledge.
- Theweleit, K. (1987). *Male Fantasies*, vol. 1. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Filmografía

- Stahl, J. M. (1934). *Imitación de la vida*. Estados Unidos, Universal Pictures
- Fleming, V. (1939). *Lo que el viento se llevó* Estados Unidos, Selznick International Pictures, MGM.
- Sirk, D. (1959). *Imitación de la vida*. Estados Unidos, Universal International Pictures.
- Pearce, R. (1990). *El camino a la libertad*. Estados Unidos, Dave Bell Associates
- Sayles, J. (1992). *Escrito en el agua*. Estados Unidos, Atchafalaya.
- Gyllenhaal, S. (1995). *Instinto maternal*. Estados Unidos, Paramount.
- Ross, H. (1995). *Sólo ellas... los muchachos a un lado*. Estados Unidos, Alcor Films, Canal+.
- Taylor, T. (2011). *Historias cruzadas*. Estados Unidos, Dreamworks.

Parte II **Ficciones**

Capítulo II.1

La mirada infantil y los cuentos de hadas en la trilogía hispánica de Guillermo del Toro

Entre lo real y lo fantástico

Juan Carlos Vargas

Entre las principales marcas de autoría de la obra de Guillermo del Toro destaca su fascinación por el género de horror, al que maneja con profundas resonancias góticas y múltiples intertextos filmicos, literarios y pictóricos, enfatizando la crueldad, la mutilación del cuerpo, lo siniestro y una estética de lo grotesco en la que los monstruos son personajes esenciales. Para Del Toro: “They are the ultimate outcasts. They are beyond sexism, class struggle, they are beyond anything. They are truly fringe characters”.¹ Y dentro del bestiario particular del director resalta con fuerza la criatura de Frankenstein enlazada a una relación afectiva con los niños. Los insectos son otra fuente de inspiración, que al igual que los monstruos funcionan como instrumentos para penetrar en las entrañas de los protagonistas de sus películas. La ciencia y la magia se contraponen, lo racional e irracional se muestran de forma ambigua. La mitología y la religión católica también nutren a sus historias de

1 Entrevista a Guillermo del Toro: *Cronos. Director's Perspective*. It's a Secret Studios. Lions Gate Home Entertainment, 2003, DVD.

poderosas imágenes simbólicas y de una intertextualidad religiosa. Además de la creencia católica, ligada a sus vivencias autobiográficas (Kermode, 2006), surgen temas como la culpa y el sacrificio. Asimismo, sobresale una recurrente predilección por la infancia pura, vital y emotiva, utilizada como un vigoroso instrumento para revelar la inhumana naturaleza del universo adulto.

En *Cronos* (1992), *El espinazo del diablo* (*The Devil's Backbone*, 2001) y *El laberinto del fauno* (*Pan's Labyrinth*, 2006), las representaciones de los niños² son complejas y poderosas, ya que a la vez son víctimas, testigos y héroes que de manera traumática enfrentan un viaje de iniciación y descubrimiento en un mundo violento en el que se mezclan realidad y fantasía. Su mirada muestra a infantes que pasan varias pruebas y vencen obstáculos, muchas veces tomando decisiones que los llevan a la rebeldía y la desobediencia. Marcados por la orfandad, sin nociones preconcebidas sobre lo que debe ser la normalidad y con una postura abierta hacia lo desconocido, dichos infantes establecen fuertes lazos de unión con monstruos transformados en figuras benéficas y liberadoras que detonan o facilitan el itinerario, tortuoso y brutal, en el que algunos humanos son los portadores del mal. Como bien afirma O'Flynn (2008: 148): "In all three films (...) the child functions as the moral center of his or her world, committing to choices the adults seem unable to take".

2 Vale la pena mencionar otras películas en las que la figura infantil también es relevante. Una de ellas es *Mimic* (1997), en la que aparece Chuy, un niño autista huérfano de padres al que cuida su abuelo —especie de prolongación masculina del personaje de Aurora en *Cronos*—, que al final de la historia se une a la pareja protagonista para crear una familia. Los otros casos significativos son los de *Hellboy I* (2004) y *Hellboy II: The Golden Army* (2008), cuyo superhéroe primero es una criatura manipulada por adultos para sus propios fines y después, en muchas ocasiones se comporta como un infante travieso. Además cuenta con un padre adoptivo, y en el prólogo de *Hellboy II* aparece personificado como un niño al que su papá le relata un cuento que es parte esencial de la trama principal del film.

Otra característica fundamental de la obra de Del Toro es su capacidad para fusionar el cine de horror con géneros como la fantasía, ciencia ficción, thriller de suspenso, melodrama, western y aventura, o con distintos tipos de relatos que van desde la novela gótica hasta el cómic. En *Cronos* (1992) y *El espinazo del diablo* (2001) pueden detectarse de manera progresiva la inclusión de elementos tomados de los cuentos de hadas recuperando sus raíces históricas,³ narraciones que presentan como uno de sus rasgos más significativos el uso de protagonistas infantiles: “el niño es la figura central del cuento de horror porque es la figura central del cuento de hadas... una deriva de la otra”.⁴ Según Lury (2010: 7):

... the child's experience is represented through a series of embodied encounters that resonate within but not faithfully reproduce the most familiar form of narrative and aesthetic that the child has access to the fairytale. It is not that fairytales contain the child's experience, rather that the temporal ellipses, economic and symbolic density of the fairytale world are employed to represent the child's point of view.

De forma acertada, Atkinson (2007) subraya la sensibilidad “grimmiana” del cineasta, refiriéndose a su preferencia por inspirarse en las versiones de las antologías de

-
- 3 Al hablar sobre algunos *fairy tale films* contemporáneos dirigidos a adolescentes y adultos, como *The Company of Wolves* (Neil Jordan, 1984), o *AI: Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), Greenhill y Eve Matrix plantean (2010: 9): “These fairy tale readings manifest the resurrection of the sexual, violent, and supernatural elements of folktale that existed in oral tradition but were censored for children's literature. In this sense, contemporary, sometimes radical, and innovative filmmakers such as Guillermo del Toro... appear to have returned to the roots of folklore's darker elements”.
- 4 Entrevista a Guillermo del Toro: “¿Qué es un fantasma? The Making of The Devil's Backbone Documentary”. *The Devil's Backbone* (*El espinazo del diablo*). Dir. Javier Soto. Sony Pictures Classics, 2004, DVD.

los hermanos Grimm, y Shaw (2013) recalca la importancia del libro fundacional publicado en 1891, *The Science of Fairy Tales. An Inquiry into Fairy Mythology* (Hartland), un texto que del Toro⁵ menciona como una de sus principales influencias, relacionada con el estudio de la estructura narrativa de los cuentos de hadas, los temas y orígenes mitológicos, cuyas ideas centrales, explica Shaw (83-87), son planteadas en *El laberinto del fauno*.

La trilogía hispánica del realizador llega a su punto culminante con *El laberinto del fauno* (2006), inventivo cuento de hadas anclado en la realidad histórica de la guerra civil española, al igual que *El espinazo del diablo*. La simplicidad y ambigüedad narrativa del cuento de hadas facilita al cineasta plasmar una visión oscura y crítica del mundo dirigida al espectador adulto, no al infantil, que renueva las fórmulas genéricas y transgrede los cánones. Para tal efecto, el realizador maneja estrategias narratológicas de forma innovadora para revitalizar el mito del vampiro en *Cronos*, el relato gótico de fantasmas en *El espinazo del diablo*, así como el cuento de hadas en *El laberinto del fauno*, aunque también en *Cronos* y *El espinazo del diablo* se combinan algunos elementos de dicho tipo de relatos tanto en el diseño visual como en la estructura dramática de la narración, para reforzar el punto de vista de los niños protagonistas: “It is not that fairy tales contain the child’s experience, rather that the temporal ellipses, economic and symbolic density of the fairytale world are employed to represent the child’s point of view” (Lury, 2010). En *Cronos*, por ejemplo, la ambientación y la paleta de colores cálidos del desván donde juega y se esconde la silenciosa niña huérfana Aurora, parece un lugar mágico que luego sirve como en el que Jesús Gris, su querido abuelo, padre adoptivo y compañero de juegos —que ya

5 En entrevista de Mark Kermode (2006), “Girl Interrupted”.

convertido en vampiro se comporta como un adicto y no como el arquetípico ser nocturno—, en lugar de acostarse en un habitual ataúd duerme en su baúl de juguetes con un oso de peluche y una muñeca a los lados. Aurora actúa como su protectora, especie de ángel guardián que vence varios obstáculos para ayudarle, lo salva de morir en dos ocasiones, e incluso recurre a la violencia en contra de un adulto al golpear a Dieter para conseguir su objetivo. En contraste el villano, llamado con ironía Ángel de la Guardia, encarna la brutalidad, la ambición y el mal.



Imagen 16. La huérfana Aurora y su abuelo Jesús Gris en *Cronos* (1992).

El escenario principal de *El espinazo del diablo*, el orfanato, aislado de la civilización en un páramo desolador, funciona como un castillo encantado⁶ y una cocina que luce tenebrosa por las noches, con un enorme horno en el que aparecen

6 La novela gótica *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, es una de las fuentes de inspiración de Del Toro, cuya trama contiene varios elementos reformulados en *El espinazo del diablo*: un gigantesco casco que cae en el patio central del edificio, emblema de un crimen, un príncipe sin reino, un tesoro y una atmósfera sobrenatural. Para profundizar en el tema: Brinks (2004: 292-293) y Earles (2009: 66-67).

colgados cuchillos y tijeras, como si fuera la guarida de un ogro.⁷ En el mismo espacio está la entrada a un misterioso sótano, y al bajar unas escaleras se llega a la cisterna en la que habita el fantasma de Santi, “el que suspira”. En el hospicio Carlos encuentra, entre otras cosas, una babosa, que para Enjuto Rangel (2009) es el equivalente a un hada,⁸ y una simbólica y tentadora manzana que resulta podrida.⁹ Ahí habita, según Carmen, directora del lugar y madre sustituta de los niños, un príncipe sin reino, refiriéndose a Jacinto, un joven huérfano desalmado que busca una llave para apoderarse de un tesoro, y es el equivalente a un ogro que domina y aterroziza a los otros huérfanos que viven ahí, aunque su apariencia no sea monstruosa, sino, por el contrario, agraciada.

El niño liminal: viaje de iniciación y descubrimiento

Los tres filmes incluyen dolorosos ritos de paso, a los cuales Van Gennep (2008) divide en tres fases: preliminar, liminar y postliminar. La fase preliminar, o de separación, se da cuando el individuo se aparta de su estado o situación anterior, mientras la liminar significa un proceso de transición que tiene lugar entre el estado previo y aquel al que se arribará luego del cambio.¹⁰ La mayoría de los persona-

7 Uno de los más famosos cuentos clásicos que hacen referencia a este tipo de espacios es “Le Petit Poucet” (“Pulgarcito”, Charles Perrault, 1697).

8 Enjuto Rangel señala (2009: 4) que en la película las babosas tienen una conexión especial con los niños como acompañantes y “transitan tanto por el espacio oculto de la cisterna como por el espacio compartido del patio”. En *Hellboy* de nuevo aparecen las hadas, caracterizadas de forma muy parecida a las que se presentan después en *El laberinto del fauno*, pero en este caso son carnívoras, desalmadas y monstruosas.

9 Referencia al clásico cuento “Schneewittchen und die sieben Zwerge” (“Blanca Nieves y los siete enanos”, hermanos Grimm, 1812).

10 La fase postliminar ocurre una vez que se ha consumado el pasaje y se llega a un nuevo estado, en virtud del cual se adquieren nuevos derechos y obligaciones.

jes infantiles de Del Toro se desplazan por la fase liminar. Barros (2010: 200) define al niño liminal como alguien que vive un proceso de autodescubrimiento y madurez, vinculado a la sexualidad y a la espiritualidad, y afirma que este tipo de perspectiva infantil “is not only more innocent, inviting and emotionally provocative but also, in a curious sense, more intelligent and open...children are, arguably, those beings who are most apt to be spiritual, for they have not yet become disillusioned by the harsh realities and cynicism of the world”. Por su parte, Lury (2010) habla del niño liminal como un potente símbolo de esperanza, aunque en la trilogía hispánica del cineasta prevalece el pesimismo y una mirada distópica.

En *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, la fase liminar está relacionada con la muerte y un intenso sentimiento de pérdida. Además se presenta una relación de afectividad y complicidad entre los niños y una criatura fantástica. En *Cronos*, Aurora, símbolo de la luz, es testigo silenciosa de la decadente transformación de su abuelo Jesús Gris en vampiro, encarnación de la oscuridad, quien al final duda en atacar a Aurora y luego decide evitar la eternidad para no dañar a sus seres queridos, se sacrifica y muere. Carlos, en *El espinazo del diablo*, establece nexos con el fantasma del niño Santi, cuyo nombre significa “santo”, un monstruo que muestra a la vez cualidades positivas al advertir a Carlos del peligro que se avecina, y negativas, porque al principio se muestra como una figura amenazante, un mensajero de la muerte (“muchos vais a morir”), y busca revelar un secreto para vengarse de Jacinto, lo que consigue con la ayuda de Carlos. El refugio de Santi es una cisterna con agua color ámbar ubicada en el sótano, que como bien observa Brinks representa a la vez una metáfora del

inconsciente y del útero.¹¹ Carlos también enfrenta la muerte, la de algunos de sus compañeros y la de sus padres sustitutos, Carmen y el doctor Casares, encargados del orfanato.



Imagen 17. Carlos observa por primera vez a Santi, el fantasma en *El espinazo del diablo* (2001).

Ofelia, ávida lectora de cuentos de hadas, en *El laberinto del fauno* transita entre dos mundos, uno “real” o “material” y otro mágico y espiritual. En el último debe pasar tres pruebas que le asigna un enigmático fauno para así poder encontrar a su padre en el reino subterráneo, en donde ella es la princesa Moanna. En el primer desafío tiene que enfrentar a un sapo gigante para obtener una llave,¹² elemento presente también en *El espinazo del diablo*. El fauno reside

11 Brinks subraya (2004: 297): “Located below the orphanage, the pool conjures up both the unconscious and a womb, one that gestates dead things, dead children”. Rose comparte esta opinión, y explica (2009: 84): “Even in this apparitional state Santi is anchored within the filthy amniotic fluid of his drowning: his mortal body, dead and still, remains submerged within the depths of the cistern whilst his spirit, alive and moving, is free of the concrete confines of the cistern but still floats within its waters. Even in his spirit manifestation Santi is, once again, positioned as dead and alive, unborn and born, a child of Freud’s uncanny womb”.

12 En la trama sobre el “mundo material” la llave es un elemento fundamental relacionado con el personaje de Mercedes, la ayuda que proporciona a los rebeldes y el conflicto que tiene con el capitán Vidal.

en una mística fosa en el centro del laberinto,¹³ que simboliza también un útero,¹⁴ y es un personaje aún más ambiguo que el de Santi, ya que se impone como una figura protectora y amenazante que guía y al mismo tiempo manipula a Ofelia a su antojo. Por otra parte, en el mundo “real”, Ofelia enfrentará primero la ausencia de su padre ya fallecido y después la muerte de su madre, a la que intentará salvar con un remedio mágico salido de la fantasía, una monstruosa y vampírica “bebé” mandrágora.

Los tres niños protagonistas se mueven en los límites entre la vida y la muerte, entre la realidad y la fantasía. Pero la fantasía no se manifiesta como un escape sino como un medio de confrontación radical con el presente y el pasado. En su análisis sobre *El espinazo del diablo*, Brinks sostiene (2004: 294):

By mediating the Spanish Civil War through the vocabulary of childhood trauma, however, the film also insists that this past is more “accessible” through children’s eyes, as beings whose underdeveloped egos (and weaker defense mechanisms) render them

13 El significativo uso del laberinto con un sentido estético y místico ya había sido utilizado por Del Toro en *Hellboy* en la secuencia de inicio que tiene lugar en la cueva de hielo y al final, en las escena debajo del cementerio de Moscú. En *El laberinto del fauno* también se representa como un camino sinuoso que funciona para tomar decisiones, el rumbo correcto, un destino de autodescubrimiento.

14 Barros (2010: 237) observa dos tipos de “úteros” relacionados con sus pruebas o tareas: “all Ofelia’s tasks take place underground and oblige her to enter a series of underground “wombs”, and which is foreshadowed by the fact that she is first introduced to the faun by entering a large womblike pit at the center of a labyrinth. The first “womb” figures in Ofelia’s first task which requires that she enter a metaphorical “tree of life” which has turned into a “tree of death” precisely because the evil step-father (toad) lies deep in the tree’s roots-wombcervix. The womblike imagery is reinforced not only through the visual portrayal of the tree trunk, which is separated at the bottom in a way which resembles a giant vagina or labia, but also because, once Ofelia enters, she must crawl like an infant through narrow underground tunnels-which strongly evoke the inside of a vagina”. Además vemos la imagen del feto del hermano de Ofelia flotando dentro del vientre de su madre cuando escucha el cuento de hadas que Ofelia lee.

particularly susceptible and sensitive both to traumatic memory's durability and intrusiveness and to what escapes rational comprehension or control. It is with them that the audience is asked to identify. Further, in showing how even the most "innocent" of populations turns to aggression and brutality, the film underscores the extent and depth of the war's depredations upon the collective, national consciousness.

Ese razonamiento también puede aplicarse a la visión que Del Toro presenta en *El laberinto del fauno*. Además, en ambas películas, como bien apunta Lury (2010: 107): "one child's experience, or more accurately their presences as a small, emotive figure, can be used to 'stand in' for many deaths. In these instances, the child's narrative function is effectively to act as a metonym for wider suffering".

Cuentos de hadas para adultos: la fantasía invade la realidad

Para que el choque entre la realidad y el universo fantástico funcione, Del Toro crea representaciones verosímiles del mundo real en las que irrumpe lo extraño y aflora el misterio. Asimismo, los elementos fantásticos se detallan con precisión y se muestran con un peso "físico" o palpable dentro de la trama. La historia del vampiro Jesús Gris en *Cronos* se desarrolla en la Ciudad de México, en 1997, en el ambiente cotidiano de una familia de clase media y en un futuro muy cercano a 1991, el año de la filmación. Un prólogo explica el supuesto origen del artefacto llamado Cronos, escarabajo dorado cuya maquinaria interna se describe en primeros planos, lo mismo que al insecto que genera la inmortalidad.

El espinazo del diablo y *El laberinto del fauno*, calificadas por Del Toro como "cuentos de hadas antifacistas" (Kermode,

2006), ocurren en períodos históricos precisos tocantes a la Guerra Civil de España, y muestran dos microcosmos situados en lugares aislados. La primera se ubica al final de la guerra, en 1939, y la segunda en la posguerra, en 1944. Sin embargo, en *El espinazo del diablo*, en la que pueden detectarse referentes del cine de aventuras, el melodrama y el western, la fantasía prevalece. El film inicia y termina con la *voice over* del espectro del Dr. Casares, narrador homodiegético que en el prólogo del film se pregunta “¿qué es un fantasma?”, y trata de definir ese término en siete frases mientras vemos imágenes incompletas de la caída de la bomba en el patio del orfanato y de la muerte de Santi. Y en la escena final miramos salir del lugar a los pocos niños sobrevivientes y al Dr. Casares en el portón, al mismo tiempo que le escuchamos repetir las siete frases del inicio y dar respuesta a dicha pregunta: “Un fantasma. Eso soy yo”. Su fisicidad queda manifiesta cuando abre la puerta para que los niños sobrevivientes escapen del cuarto en el que están prisioneros y enfrenten a Jacinto. Otro fantasma, el del niño Santi, deja huellas húmedas de sus pasos en el piso, se oyen sus suspiros, e incluso Carlos toca la sangre que borbotea de su cabeza en una de sus apariciones. Por otro lado, la bomba medio enterrada en el patio funciona como otra figura fantasmal, pese a su procedencia realista, y a la vez es un símbolo implacable de la guerra.



Imagen 18. Ofelia y el árbol en donde habita el sapo gigante (*El laberinto del fauno*, 2006).

En *El laberinto del fauno* los pasajes o portales entre el mundo “real” y el de la fantasía se dan a través de puntos físicos específicos: el laberinto y la fosa, el árbol y el cuarto de Ofelia. La trama sucede en un viejo molino y sus alrededores, en los que se encuentra un arquetípico bosque y un mitológico laberinto. De forma similar a *El espinazo del diablo*, comienza con un prólogo que primero enfatiza el contexto histórico en el que se desarrolla la trama mediante un texto escrito que dice: “España, 1944. La guerra ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha por sofocarlos”. Pero luego, como en la presentación de Santi, vemos la imagen agonizante de Ofelia, al mismo tiempo que se oye una canción de cuna, *leit motiv* de la película, y escuchamos la *voice over* de un narrador heterodiegético que nos sumerge en el ámbito mágico y empieza a decir, de manera similar a la conocida frase “érase una vez” (“once upon a time”): “cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el reino subterráneo donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos...”. El film termina casi de manera circular con la imagen de Ofelia agonizante. Luego, por medio de un giro de color al dorado y un corte directo, la niña aparece en el mundo mágico y se reúne con sus padres, los reyes, en un falso final feliz. Después la narración regresa a la “realidad” y Ofelia muere.

Sin embargo, el epílogo reafirma la predominancia de la fantasía al usar otra vez la *voice over* del narrador, quien expresa: “y se dice que la princesa descendió al reino de su padre y que ahí reinó con justicia y bondad por muchos siglos, que fue amada por sus súbditos y que dejó tras de sí pequeñas huellas de su paso por el mundo, visibles sólo para aquel que sepa dónde mirar”. Mientras tanto se ven imágenes del bosque, de una flor que se abre —la cual hace referencia al

proceso de renacer y a la vez remite al cuento de hadas que Ofelia le platica a su hermano basado en una flor—, y de la llegada de una mantis religiosa muy parecida a la que se transforma en un hada.

La trama fantástica presenta un intrincado juego intertextual en el que pueden rastrearse vínculos con varios clásicos de la literatura infantil que incluye a escritores como Dickens (*David Copperfield*, 1850), Andersen (*The Little Match Girl*, 1845), los hermanos Grimm (*Little Red Riding Hood*, 1812), Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) y Baum (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900),¹⁵ a través de temas, personajes, símbolos y arquetipos. Decius (2008: 45) resalta con tino las relaciones con la obra de los hermanos Grimm y la manera en que los personajes asumen los roles esenciales del cuento: Ofelia es Caperucita Roja, el Capitán Vidal el Lobo feroz y Mercedes la cazadora. Sin embargo, centra más su atención en el diálogo que establece con el libro de Baum y la adaptación cinematográfica *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), el cual va mucho más allá de que Ofelia calce unas zapatillas rojas similares a las de Dorothy:

Both Ofelia and Dorothy's stories contain essential features of the classic hero's journey of separation, descent, and return. They are both "carried" away into an adventure, have a guide or protective figure, are provided with talismans and helpers, and are subjected to a series of tests all culminating in a final act of choice, an assertion of their power which results in a coveted reward.

15 En diversas entrevistas Del Toro ha comentado algunas de estas influencias; con Tallerico (2008) menciona a Andersen, Carroll, *The Wizard of Oz* y C. S. Lewis. Y en el "Commentary with Director Guillermo del Toro" del DVD de *El laberinto del fauno* además hace referencia al cuento "Little Red Riding Hood".

Por su parte, tanto Labrador Ben como Cantero y Doherty (2009: 59) interpretan el film comparándolo con el clásico de Carroll:

El laberinto del fauno es indudablemente la nueva *Alice in Wonderland*. De la misma manera que Alice sigue a White Rabbit (el conejo blanco con un reloj colgando y preocupado por llegar tarde) y acaba entrando en Wonderland. Ofelia entra en el laberinto a su llegada al molino, empujada simbólicamente por el Capitán Vidal, que como el Conejo Blanco, lleva siempre el macabro reloj que marca la hora en que su padre murió...

Sin embargo, apunta otro posible referente:

Ofelia nos recuerda a Alicia en el País de las Maravillas y también a Bastián Baltasar Bux y Atreyu, los protagonistas de *La historia interminable* de Michael Ende (uno en el plano real y otro en el fantástico-leído): a la primera porque va pasando pruebas, porque vive situaciones absurdas, por ejemplo el episodio del sapo gigante, segundo porque ella es a la vez lectora de cuentos de hadas (como Bastián) y protagonista de uno (como Atreyu), la princesa de un mundo cuya escenografía final nos recuerda a la adaptación cinematográfica de ese libro, en concreto las imágenes de los reyes (sus padres) sentados en los elevados y estilizados asientos que constituyen sus tronos. (Labrador Ben, 2009: 422)

De igual modo, Lukaszewicz (2010: 65) menciona las concordancias que existen con la versión filmica de *The Never Ending Story* (*Die unendliche Geschichte*, Wolfgang Petersen, 1984) y comenta: "This film consistently establishes and reestablishes its real-world setting by allowing the magical to invade

or cross over”. Y como Jones (2010: 19), considera las similitudes que mantiene con *Labyrinth* (Jim Henson, 1986),¹⁶ pero observa con rigor la diferencia fundamental que las separa:

Although there are marked similarities between it and *Pan's Labyrinth* —including not only the labyrinth itself but also a stolen baby and a girl (Sarah [Jennifer Connelly]) who links the fairy tale and real worlds together— they nonetheless fall into different categories. *Labyrinth* begins in the real world but moves to the fantasy world and remains there. With no parallel between the fantastical and the real, the fairy tale remains disconnected from the real world, just as life for Sarah's parents continues with them both oblivious to and completely absent from the story on-screen. (Lukasiewicz, 2010: 67-68)



Imagen 19. Ofelia, el bebé mandrágora y el fauno.

16 En este breve recuento vale la pena citar a *MirrorMask* (Dave McKean, 2005), film que también toma como referente la obra de Carroll, presenta fuertes nexos con *Labyrinth* y, en menor medida, con *El laberinto del fauno*. Helena, su adolescente protagonista, dibuja una ciudad imaginaria y luego de forma mágica penetra en ella y se convierte en una heroína que tiene que salvar un reino. Su itinerario, como el de Sarah en *Labyrinth*, puede interpretarse como una metáfora de la sexualidad femenina en la plenitud de la pubertad. Mención aparte merece *Tideland* (Terry Gilliam, 2005), siniestra reelaboración de *Alice in Wonderland*, en donde Jeliza, de nueve años, escapa de su dura realidad para penetrar mágicamente en un mundo de fantasía que ha creado con su imaginación.

Jones (2010: 19) también alude a otro referente filmico, *La belle et la bête* (*Beauty and the Beast*, Jean Cocteau, 1946), pero omite su origen literario, el cuento homónimo de *Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont* (1756). Fábula centrada no sólo en la confrontación entre belleza y monstruosidad, sino en la aceptación del otro, de la diferencia, tema esencial en la filmografía de Del Toro. Como Belle, Aurora en *Cronos*, Carlos en *El espinazo del diablo* y Ofelia en *El laberinto del fauno*, descubren que los auténticos “monstruos” están entre los humanos.¹⁷

Por último, entre los cuentos clásicos más destacables que evoca el filme se encuentra el ya citado “Blancanieves y los siete enanos” por las características físicas que presenta Ofelia. Zipes observa con precisión que la primera escena descrita en el guión dice:

Ext. Labyrinth-Nighth

In the foreground, Ofelia-11 years old, skin white as snow, ruby lips and ebony hair —is sprawled on the ground... (357)

La mirada infantil y una cámara “voyeur”

En *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* Del Toro plantea además una inventiva puesta en cámara en constante movimiento, vertiginosa y dinámica, que intenta recrear la mirada curiosa de la infancia. Para ello la cámara encuadra con ángulos bajos, desde la altura de sus protagonistas infantiles, pero en *El laberinto del fauno* la movilidad es mucho más acentuada. Por medio del uso de *travellings*, Del Toro

17 Pastor (2011), en un ensayo sobre el tema, planteado desde los estudios de género y centrado en las dos últimas películas, califica a Jacinto y el Capitán Vidal como “bestias” violentas y destructoras.

acompaña y mira a los niños sin compasión. Jones (2010: 51) destaca el trabajo de cámara desde que inicia el film:

The camerawork in *Pan's Labyrinth* is very fluid, and evokes the dream-like fairy tale quality of the fantasy narrative and the unfettered movement of the imagination. After a zoom through Ofelia's eye, the camera then continues to pan across the fantasy kingdom, through an arch-way and then upwards, following Ofelia as she climbs a spiral stone staircase towards the light. This light then intensifies and dominates the screen.

A diferencia de *Cronos* y *El espinazo del diablo*, en *El laberinto del fauno* se presenta una clara división entre el mundo “real” y el de la fantasía de forma narrativa y también visual. El tratamiento del color es diferente en los dos espacios de la ficción, ya que predominan los grises, azules y verdes en el mundo terrenal, y los colores ámbar, dorado y rojo en el reino de la fantasía. Asimismo, el proceso de contacto entre los dos espacios es más ambiguo, porque todo gira alrededor de la mirada de Ofelia y del cuento de hadas que surge de su desbordada imaginación, el cual transcurre de manera paralela al conflicto “real” entre el temible capitán Vidal,¹⁸ representación del mal y del fascismo, y los rebeldes republicanos o “huidos” ocultos en la montaña. Por otra parte, algunos elementos fantásticos permean el mundo “real”, como la raíz de mandrágora que el fauno entrega a Ofelia para curar a su madre, o la tiza mágica que Ofelia utiliza en ambos mundos para crear puertas y penetrar primero en la habitación del hombre pálido donde sortea una de las pruebas, y luego en el cuarto de Vidal para llevarse a su hermano recién nacido. Otros objetos transportados desde el reino

18 El personaje de Jacinto en *El espinazo del diablo* prefigura al Capitán Vidal.

mágico son el “libro de las encrucijadas” que proporciona pistas a Ofelia, la llave que quita al sapo y la daga que roba al hombre pálido.

Daniel Chávez (2011: 401-402) observa de forma muy atinada que por medio del montaje paralelo se van entremezclando los dos mundos, y para tal efecto Del Toro usa paneos como puntuaciones para cambiar o encadenar escenas:

Estos paneos de transición se hacen de manera horizontal casi siempre de derecha a izquierda y sólo en tres ocasiones se hacen de manera vertical. En el plano horizontal representan la forma en que pasamos las páginas de un libro, y el hecho de que en un lado quede el mundo real y en el otro aparezca el fantástico o viceversa, enfatizan la contigüidad entre ellos en la mente de la protagonista y para los ojos del espectador. A medida que avanza la película estas transiciones subrayan ya no la contigüidad sino la continuidad entre los dos mundos y la creciente interferencia y conexión entre los mismos hasta el punto en el que las acciones en el mundo fantástico se convierten en base causal de los hechos en el mundo real.

Para Lukasiwicz (2010: 68), con *El laberinto del fauno* Del Toro ha inaugurado un nuevo y poderoso género al que llama *neomagical realism*, en el que conjuga de forma innovadora realidad y fantasía, y considera el film como ficción imaginaria y a la vez como representación realista de un hecho histórico:

The fantastical layer of *Pan's Labyrinth* is separate and like a fairy tale, in contrast to magical realism. The realistic story told simultaneously with the fairy tale links the film with magical realism, but the film also

employs and departs from structures and strategies from more conventional fairy tales.

No obstante, la manera en que Ofelia abraza la fantasía no es del todo novedosa. *El laberinto del fauno* dialoga con el clásico del cine español *El espíritu de la colmena*, filmado por Víctor Erice en 1973.¹⁹ Ubicado también en la posguerra española, en 1940, el filme es protagonizado por la pequeña Ana, quien penetra en un mundo de fantasía que rompe con su realidad cotidiana, luego de invocar la presencia de la criatura de Frankenstein.²⁰ Monstruo que la impacta luego de ver en un cine de su pueblo la canónica película de título homónimo dirigida por James Whale en 1931. Asimismo, tiene contacto con un rebelde republicano que se esconde en el lugar. Pero la propuesta de Víctor Erice es a la vez etérea y poética, más anclada en la realidad y no presenta una división entre dos mundos. Del Toro, por el contrario, es un provocador que se adentra en el cine fantástico para renovar sus códigos, mantiene vivo el espíritu surrealista de Buñuel, apuesta por el barroquismo visual y hace explícito tanto el contexto sociopolítico como la crueldad de la guerra.

Según Barros (2010: 102):

19 Se han escrito numerosos artículos y libros sobre el film, pero centrados en el tema de la infancia sobresalen los ya citados textos de Barros (2010: 57-298) y Lury (2010: 105-144), el artículo de Kinder (1983: 57-76), así como el Harper (1991: 77-88).

20 Desde *Cronos* hay ecos de *El espíritu de la colmena*, tanto por la representación del silencioso personaje de Aurora como por la relación que establece con su abuelo Jesús Gris ya convertido en monstruo, que además hace referencia a la caracterización del personaje de la criatura de Frankenstein que aparece en la versión dirigida por Terence Fisher (*The Curse of Frankenstein*, 1957). Además algunas de las imágenes finales remiten a la emblemática escena de la criatura, la niña y la flor en el lago del ya citado clásico de Whale, cuando Gris duda si atacar o no a Aurora, y esta dice "¡Abuelo!", una de las pocas palabras que expresa a lo largo del film. Dicha escena es esencial en la trama de *El espíritu de la colmena* para el desarrollo del personaje de Ana.

... curiously enough, the only interpretation of *El espíritu* which really seems to understand the centrality of mysticism to the film, whether consciously or not, is not an academic work or article but rather an artistic reproduction or remake—namely, *El laberinto del fauno*. Of course, this film is just as much a new creation as it is an interpretation; and, as it is itself a retelling, it twists *El espíritu* in ways that make it both less complex and yet far more so.



Imagen 20. Ofelia herida cerca de la fosa mágica.

Representación estética de la violencia y la muerte

Como ya se dijo, las primeras imágenes de *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* muestran planos de niños muriendo. En el caso del último film se ve un plano de Ofelia agonizando y sangrando por la nariz, luego el tiempo retrocede y la sangre de la niña se desplaza en reversa hacia el interior de su nariz, mientras la cámara se mueve de forma circular hasta que penetra en su ojo y por medio de un largo *flashback* cuenta su historia, la cual terminará en el mismo

lugar y con su muerte, después que el capitán Vidal le dispara y ejecuta.

Según Lebeau (2008: 146) la imagen del niño en el cine es demasiado poderosa por todo lo que representa, y mostrar de forma explícita su muerte en pantalla es muy arriesgado, ya que no sólo simboliza la vida misma o la esperanza: “The murder of the children, the racist refusal of their right to be, casts the child as the very symbol of the human right, at once individual and collective, to exist, to *be*. To kill the child is to murder that right...”.

En *El espinazo del diablo* se muestran varios vasos comunicantes con la obra de Luis Buñuel, en especial con *Los olvidados*, por la dura mirada que posa sobre la infancia y juventud, la representación de algunos personajes y ciertos elementos de la trama.²¹ La cámara presenta de manera detallada cómo Jacinto golpea a Santi y luego le causa la muerte. También se mueve y detiene para mostrar los cuerpos mutilados y ensangrentados después de la explosión que provoca Jacinto, y muestra con detalle la espalda llena de heridas de uno de los niños más pequeños apodado Búho, al que Carlos intenta curar. Imágenes descarnadas que transgreden las convenciones y se mueven en el resbaloso terreno del espectáculo de la violencia.

Giroux (2003: 224-225) distingue tres tipos de violencia en el cine: ritual, hiperreal y simbólica. La ritual es banal, predecible, es espectacular en la forma y superficial en el

21 La principal relación con el clásico de Buñuel puede observarse entre los personajes de Jacinto y Jaime, equivalentes en cierto sentido a los de *El Jaibo* y Pedro. Jacinto mata a Santi en un ataque de furia porque cree que lo puede delatar, Jaime atestigua el hecho y se culpa por no hacer nada. *El Jaibo* mata a Julián porque cree que lo delató, Pedro intenta detenerlo, se siente corresponsable del crimen y termina asesinado por *El Jaibo*, quien además tiene relaciones sexuales con su madre. En *El espinazo del diablo* Jacinto tiene sexo con Carmen, madre simbólica de Santi y los demás huérfanos. De modo similar, el personaje de Carmen remite a otro personaje buñueliano, el de *Tristana* (1970).

contenido. La hiperreal es un tipo de ultraviolencia determinada por las innovaciones tecnológicas que sobreestimulan al espectador, busca satisfacer las emociones primarias, está desprovista de cualquier reflexión social e incluso puede utilizar la parodia para explotar aspectos miserables del ser humanos. La violencia simbólica conecta lo visceral con lo reflexivo:

... Une la movilización de la emoción y las obsesivas imágenes de lo insoportable... La violencia simbólica no se convierte en un fin en sí misma: sirve como referencia para una lógica más amplia y para un conjunto de observaciones. En lugar de proporcionar al espectador un *gore* estilístico, que ofrece la inmediatez del placer visual y del escapismo, la violencia simbólica prueba las complejas contradicciones que conforman la acción humana (...) y la existencia de cuestiones que nos unen a otros seres humanos y a un mundo social más amplio (...) rechaza las técnicas de los ritmos y encuadres rápidos, o de un modelo de repetición de imágenes que aturde y produce vértigo.

La violencia simbólica es la que se representa en la trilogía hispánica de Del Toro. En los tres films los niños luchan por sobrevivir en un ambiente de brutalidad dominado por adultos que fallan en protegerlos, y que incluso se pueden convertir en los verdaderos “monstruos” que los maltratan o asesinan. La supervivencia depende de su valor y de las decisiones que toman, muchas veces desafiando la autoridad y participando en hechos violentos. La rebeldía y la desobediencia son características esenciales de los huérfanos Aurora, Carlos y Ofelia; también los identifica su sentido de la responsabilidad y solidaridad, y la búsqueda de herramientas para sobrellevar su condición. Aurora dibuja, Carlos

y Ofelia son aficionados a la lectura. En *Cronos*, Aurora es ignorada por su abuela y sólo recibe afecto del abuelo, a quien cuida cuando se vuelve adicto a la picadura del escarabajo dorado, artefacto que oculta en una ocasión al observar los efectos que causa. Desobedece a su abuelo cuando a escondidas llega a la guarida del villano Dieter y lo salva de morir por segunda vez cuando Dieter intenta matarlo. Para ello, Aurora golpea a Dieter en la cabeza con su propio bastón. Al final ayuda a revivir al abuelo por medio del escarabajo y lo acompaña en su lecho de muerte.

Al igual que Aurora, Carlos, en *El espinazo del diablo*, encuentra afecto y comprensión en una figura paterna, la del culto doctor Casares. Un hombre impotente que al final muere sin lograr defender a los infantes, aunque los ayuda a escapar para que enfrenten a Jacinto. Carlos desafía primero la autoridad de Jaime, agresivo líder de los niños del orfanato que lo acosa cuando llega, y luego la de Jacinto, y por medio de su valentía y lealtad consigue que Jaime cambie de rumbo y que el grupo se una, en una subtrama en la que resuenan ecos de *El señor de las moscas*, de William Golding. Jaime y Carlos asumen la responsabilidad de salvar a los demás niños y la unión de todos será básica para enfrentar la pequeña guerra que se desata en el lugar para vencer a Jacinto, a quien masacran sin piedad y arrojan a la cisterna para que Santi consume su venganza en un abrazo de muerte. Pero el triunfo de Carlos y Jaime no es esperanzador, ya que en el plano final de la película los vemos salir del orfanato con los otros niños a un futuro incierto, y Del Toro lo confirma de cierta manera en *El laberinto del fauno*: los actores que interpretaron a Carlos y Jaime hacen una pequeña aparición como un par de rebeldes que mueren en uno de los enfrentamientos con las tropas del capitán Vidal.

Ofelia cuenta con el afecto de su madre pero esta es quien la lleva a la boca del lobo. También la protege y consuela

Mercedes, la valerosa ama de llaves aliada de los rebeldes o “huidos”, que tampoco la salva de su destino trágico, aunque sí logra rescatar a su hermano.²² De la trilogía, Ofelia es la que emprende un viaje de iniciación y descubrimiento más profundo y problemático, y a diferencia de Carlos, no cuenta con el apoyo y la solidaridad de otros niños que la ayuden. Es una niña rodeada de adultos que tiene que adaptarse a un nuevo y enigmático hogar en el mundo “real”, y también asumir el rol de heroína en el reino de la fantasía. Es el personaje infantil más desafiante y rebelde, y el que lleva el sentido de la responsabilidad hasta el límite de su propio sacrificio. Para Shaw (2013: 88): “In Ofelia, del Toro creates a feisty, courageous, disobedient, rebellious, imaginative, good-hearted heroine to counter the passive feminine archetype in the traditional fairy tale”. La misma Shaw sostiene que la película puede ser interpretada como una obra feminista.

Refiriéndose a las características narrativas de los cuentos de hadas, Gómez López-Quñones afirma (2009: 81):

En esta familia narrativa late un anhelo de pureza, de contrarios esencialmente buenos y esencialmente malos. Mientras los antagonistas ejercitan sistemáticamente su perversidad, los protagonistas superan los obstáculos para profundizar en un estadio superior de conocimiento y virtud. El resultado final para estos últimos es, como explica Zipes en sus ensayos, la identidad conseguida, el aprendizaje de uno mismo, la propia transparencia, un logrado auto-conocimiento, la conquista de una esencia íntima e idéntica a sí misma. Esta sólo es posible, como sucede en el caso de

22 Como Ofelia, Mercedes también arriesga la vida, protege y salva a su hermano, uno de los rebeldes. Conchita, la cocinera de *El espinazo del diablo*, anticipa el personaje de Mercedes.

Ofelia, tras la generosidad y el desprendimiento más absolutos.

Además de demostrar su valentía en las pruebas que le asigna el fauno, Ofelia intenta proteger a su madre por medio de la perturbadora raíz de mandrágora, es cómplice secreta de Mercedes, no duda en drogar al capitán Vidal para quitarle su hermano y rechaza sacrificarlo, y, en el proceso, desobedece a su madre, al capitán Vidal y al fauno, sin importar las consecuencias.

Conclusión

La trilogía hispánica de Del Toro está compuesta de alegorías multirreferenciales en las que por medio de una deslumbrante propuesta visual, y de estrategias narrativas en las que se mezclan el horror y la fantasía, se subvierte lo real para mostrar lo siniestro que se oculta detrás de lo cotidiano, al mismo tiempo que se hace visible lo culturalmente invisible o históricamente olvidado, como la Guerra Civil de España. *Cronos* y *El espinazo del diablo* contienen elementos de los cuentos de hadas reformulados para reforzar el punto de vista de los niños protagonistas, una mirada infantil que funciona para atestiguar y cuestionar la violencia destructiva de los adultos, seres representados en su mayoría como los portadores del mal. El cineasta depura los temas, el estilo visual y los intrincados juegos intertextuales en *El laberinto del fauno*, su obra más acabada respecto a este tipo de relatos, ubicados en un contexto realista y verosímil al que invade la fantasía. En los dos primeros filmes, los huérfanos Aurora y Carlos prefiguran a Ofelia como un agente de cambio responsable y solidario. Es la representación infantil más compleja y poderosa del niño liminal, que

además emprende el viaje de iniciación y descubrimiento más complicado y tortuoso. Víctima y testigo inocente, es una heroína atípica, rebelde, audaz y desobediente, que presenta el lazo de unión más fuerte con un monstruo que le ayuda en un itinerario en el que se contrasta la belleza y lo grotesco, pureza y maldad, vida y muerte.

La mirada es pesimista y violenta. En ella prevalece la fantasía sobre la realidad. El mundo fantástico es el único espacio en el que brilla un rastro de esperanza. En el mundo “real”, los humanos son crueles y destructivos, los auténticos monstruos. Adultos que maltratan, están ausentes o son incapaces de proteger a los niños, cuyas representaciones, como las de los “monstruos”, en menor medida, funcionan como filtros para detener o mostrar las impurezas y la maldad que impera en la humanidad.

Es una propuesta cinematográfica que busca renovar los cánones del género fantástico y de las narraciones de cuentos de hadas, sin olvidar emocionar e impactar al espectador, a la vez que ofrece una crítica despiadada sobre la infancia relacionada con diversos tópicos: orfandad, falta de afectividad, familia, religión, amor, amistad, solidaridad, violencia, sexo, guerra, tiranía, fascismo, vida y muerte. En la mejor tradición del cine clásico y de cineastas como Hitchcock, la trilogía hispánica de Guillermo del Toro son cuentos de hadas para adultos en los que conjuga el arte con el entretenimiento, y al hacerlo manifiesta, de forma contundente, el poder de las imágenes y de la imaginación.

Bibliografía

- Atkinson, M. (2007). “Moral Horrors in Guillermo del Toro’s *Pan’s Labyrinth*. The Supernatural Realm Mirror’s Man’s Inhumanity to Man”. En *Film Comment*, enero-febrero, pp. 50-53.

- Barros, J. M. (2010). *Re-membling Identites: Terror, Exile and Rebirth in Hispanic Film and Literature*. Disertación para el grado de Doctor en Filosofía, pp. 5-17. Duke University, Department of Romance Studies.
- Brinks, E. (2004). "Nobody's Children: Gothic Representation and Traumatic History in *The Devil's Backbone*". En *JAC*, 24:2, pp. 291-312. Illinois State University.
- Cantero, M. y Doherty, H. (2009). "Ofelia en El laberinto del fauno (o como las ideologías crearon monstruos)". En Caparrós Lera, J. M. (coord.), *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Historia*, pp. 47-60. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Chávez, D. (2011). "De faunos hispánicos y monstruos en inglés, la imaginación orgánica en el cine de Guillermo del Toro". En Vargas, J. C. (coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, pp. 371-407. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Decius, P. P. (2008). "Mirrors, wolves and tornadoes - oh my! An intertextual exploration of Guillermo Del Toro's *Pan's Labyrinth*". *Theses and Dissertations*, paper, pp. 205, 6-1. University of South Florida.
- Earles, S. (2009). *The Golden Labyrinth. The Unique Films of Guillermo del Toro*. London, Noir Publishing.
- Enjuto Rangel, C. (2009). "La guerra civil española: entre fantasmas, faunos y hadas". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 5, pp. 37-55.
- Giroux, H. A. (2003). *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Paidós, Barcelona.
- Golding, W. (2011). *El señor de las moscas (Lord of the Flies)*. Madrid, Alianza.
- Gómez López-Quiñones, A. (2009). "Hadas, maquis y niños sin escuela: la infancia romántica y la Guerra civil en El laberinto del fauno". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 5, pp. 73-92.
- Greenhill, P. y Matrix, S. E. (eds.) (2010). *Fairy Tales Films. Visions of Ambiguity*. Utah, Utah State University Press.
- Harper, S. (1991). "The Concept of Childhood in Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*". *España Contemporánea*, nº 4.2, pp. 77-88.
- Hartland, E. S. (2010). *The Science of Fairy Tales. An Inquiry into Fairy Mythology*. Whitefish, Kessinger LLC.
- Jones, T. (2010). *Studying Pan's Labyrinth*. Leighton Buzzard, Auteur.

- Kermode, M. (2006a). "Interview with Guillermo del Toro". *The Guardian*, 21 de noviembre. En línea: <<http://www.theguardian.com/film/2006/nov/21/guardianinterviewsatbfsouthbank>>.
- _____. (2006b). "Girl Interrupted". *Sight and Sound*, diciembre, BFI.
- Kinder, M. (1983). "The Children of Franco in the New Spanish Cinema". *Quarterly Review of Film Studies*, nº 8.2, pp. 57-76. University of Southern California.
- Labrador Ben, J. M. (2011). "La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-748, marzo-abril, pp. 421-428.
- Lebeau, V. (2008). *Childhood and Cinema*. Londres, Reaktion LTD.
- Lukasiewicz, T. D. (2010). "The Parallelism of the Fantastic and the Real: Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth/El Laberinto del fauno* and Neomagic Realism". En Greenhill, P. y Matrix, S. E. (eds.), *Fairy Tales Films. Visions of Ambiguity*, pp. 60-78. Utah, Utah State University Press.
- Lury, K. (2010). *The Child in Film: tears, fears and fairytales*. London - New York, I. B. Tauris.
- O'Flynn, S. (2008). "The Fragility of Faith in the Films of Guillermo del Toro". En Morefield, K. R. (ed.), *Faith and Spirituality in Masters of Word Cinema*, pp. 144-159. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Pastor, B. M. (2011). "La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*". *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-748, marzo-abril, pp. 391-400.
- Rose, J. (2009). *Studying The Devil's Backbone*. Leighton Buzzard, Auteur.
- Shaw, D. (2013). *Three Amigos: The Transnational Films of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. Manchester, Manchester University Press.
- Tallerico, B. (2008). "Exclusive: Guillermo del Toro interview". *UGO.com*, 18 de octubre. En línea: <<http://www.ugo.com/>>.
- Van Gennep, A. (2008). *Ritos de paso*. Madrid, Alianza.
- Zipes, J. (2011). *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. Routledge, New York.

Filmografía

- Buñuel, L. (dir.) (1950). *Los olvidados (The Young and the Damned)*. México, Ultramar Films.
- _____. (dir.) (1970). *Tristana*. Época Films, Talía Films, Selenia Cinematográfica, Les Films Corona.
- Cocteau, J. (dir.) (1946). *La belle et la bête (Beauty and the Beast)*. DisCina.
- Del Toro, G. (dir.) (1992). *Cronos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara, Grupo Del Toro, Guillermo Springall, Arturo Walley, Servicios Filmicos AHC, Larson Sound Center, STPC de la RM.
- _____. (dir.) (2001). *El espinazo del diablo (The Devil's Backbone)*. El Deseo, Tequila Gang, Anheló ProduccionesSogepaq, Canal+ España, Good Machine.
- _____. (dir.) (2006). *El laberinto del fauno (Pan's Labyrinth)*. Telecinco, Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Café FX, ICAA.
- _____. (dir.) (2004). *Hellboy*. Revolution Studios, Lawrence Gordon Productions, Starlite Films, Dark Horse Entertainment.
- _____. (dir.) (2008). *Hellboy II: The Golden Army*. Universal Pictures, Dark Horse Entertainment, Internationale Filmproduktion Eagle, Lawrence Gordon Productions, Mid Atlantic Films, Relativity Media.
- _____. (dir.) (1997). *Mimic*. Dimension Films, Miramax Films.
- Erice, V. (dir.) (1973). *El espíritu de la colmena (The Spirit of the Beehive)*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, Jacel Desposito.
- Fisher, T. (1957). *The Curse of Frankenstein*. Hammer Film Productions.
- Fleming, V. (dir.) (1939). *The Wizard of Oz*. Metro Goldwyn Mayer, Loew's Incorporated.
- Gilliam, T. (dir.) (2005). *Tideland*. Recorded Picture Company, HanWay Films, Téléfilm Canada, Foresight Film, Astral Media, The Harold Greenberg Fund, The Movie Network, Canadian Television Fund, Movie Central, Corus, Canadian Film or Video Production Tax Credit, Saskatchewan Film Employment Tax Credit, National Lottery through UK Film Council.

- Henson, J. (dir.) (1986). *Labyrinth*. Henson Associates, Lucasfilm, The Jim Henson Company, Delphi V Productions, TriStar Pictures.
- It's a Secret Studios (2003). *Cronos. Director's Perspective*. Lions Gate Home Entertainment. DVD.
- Jordan, N. (dir.) (1984). *The Company of Wolves*. Incorporated Television Company (ITC), Palace Pictures.
- McKean, D. (dir.) (2005). *MirrorMask*, Destination Films, Jim Henson Films.
- Petersen, W. (dir.) (1984). *Die unendliche Geschichte (The Never Ending Story)*. Neue Constantin Film, Bavaria Studies, Westdeutscher Rundfunk, Warner Bros Pictures, Producer Sales Organization, Bavaria Film.
- Soto, J. (dir.) (2004). *¿Qué es un fantasma? The Making of The Devil's Backbone Documentary*. Columbia TriStar Home Entertainment, DVD.
- Spielberg, S. (dir.) (2001). *AI: Artificial Intelligence*. Warner Bros. Pictures, DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Stanley Kubrick Productions.
- Whale, J. (dir.) (1931). *Frankenstein*. Universal Pictures.

Una adaptación literaria particular

Hombre mirando al sudeste de Eliseo Subiela

Matthias Hausmann

La literatura de ficción no era mi fuerte, pero en la historia de los hologramas que Rantés había contado, tenía la sensación de un eco literario. En alguna parte había leído algo parecido. (...) En algún libro. Y yo lo tenía: '[1.] Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos para captarlas y transmitirlos. [2.] Esta es la primera parte de la máquina; la segunda graba; la tercera proyecta. No necesita pantallas ni papeles. [3.] Si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados.

La invención de Morel, Adolfo Bioy Casares, 1940

Subiela, *Hombre mirando al sudeste*, 19:07-20:15

Son estos los pensamientos con los que el doctor Julio Denis comenta las declaraciones que Rantés, un nuevo paciente de su clínica mental, le ha hecho un poco antes. Con esas reflexiones del doctor, Eliseo Subiela inequívocamente pone de manifiesto la estrecha relación de su largometraje *Hombre mirando al sudeste* (1986) con la novela *La invención*

de Morel de Adolfo Bioy Casares (1940). Subiela también escribió el guión de este film con el que se convirtió en un director conocido mundialmente.¹ Llama la atención que invierta el orden en el cual las explicaciones de la máquina están puestas en la novela de su compatriota; allí el científico Morel sólo nombra las partes de su invención después de haber descrito la posible aparición de Madeleine.²

Así queda claro que *Hombre mirando al sudeste* se inspira en la novela de Bioy, pero que al mismo tiempo se trata de una recreación bastante libre del libro. Ese aspecto parece particularmente interesante pues existen dos adaptaciones libres más de la obra de Bioy: *L'année dernière à Marienbad* de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet (1961)³ y *The Piano Tuner of Earthquakes* de los hermanos Quay (2005).⁴ De esa manera, *La invención de Morel* ha inspirado tres adaptaciones libres de períodos y estéticas filmicas muy distintos.⁵ Este interés de directores diversos por la novela de Bioy se explica por el hecho de que *La invención de Morel* es una reacción a la experiencia del cine: su texto es impensable sin él,⁶ a cuyo desafío Bioy responde utilizando recursos de la literatura. Esto da como resultado una obra literaria que a su vez se presen-

1 *Hombre mirando al sudeste* se convirtió en "one of the most exported Argentine films of the mid-1980's boom" (Federico Hidalgo, "Hombre mirando al sudeste", en Barnard, 1996: 72).

2 Bioy Casares (2009: 155-ss.): en la novela el orden de las frases —con otros pensamientos entre ellas— es 1-3-2.

3 Cfr. Guiney (2012: 147).

4 Entre muchas otras alusiones, los hermanos Quay ponen al descubierto la relación con la novela de Bioy utilizando el nombre "Adolfo" para el protagonista y repitiendo varias veces una escena central de *La invención de Morel*: la mirada fija al mar de la mujer inalcanzable desde una roca.

5 Además hay dos adaptaciones filmicas "fieles" a la novela de Bioy —una francesa de 1967 (*L'invention de Morel* de Jean Claude Bonnardot) y otra italiana de 1973 (*L'invenzione di Morel* de Emidio Greco)— así como varias transposiciones a otros medios —una versión en cómic del artista francés Jean Pierre Mourey del año 2007, entre otras—, que ponen de manifiesto que esta novela ha sido una continua inspiración para artistas de diferentes medios.

6 Según el importante crítico de cine Agustín Neifert (2003: 335), "*La invención de Morel* es también una metáfora del cine. Si se quiere, casi un hecho cinematográfico en sí mismo".

ta como un desafío para los directores. Así ha evolucionado una verdadera “interrelación” de Bioy con el cine⁷ de la cual *Hombre mirando al sudeste* es un ejemplo significativo.

Hombre mirando al sudeste relata la historia de Rantés (Hugo Soto), quien llega a la clínica del doctor Julio Denis (Lorenzo Quinteros) afirmando ser un holograma enviado de otro planeta. El doctor se fascina con el caso de Rantés con quien tiene largas discusiones sobre el estado de nuestro mundo. Además se enamora de la amiga misteriosa de Rantés, Beatriz (Inés Vernengo). Junto a ellos, va a un concierto en el cual Rantés, repentinamente, comienza a dirigir la orquesta cuando los músicos empiezan a tocar la “Oda a la alegría”. La música dirigida por Rantés causa una euforia sin límites en los oyentes del concierto y también en los pacientes de la clínica mental a lo lejos. Asustado por el disturbio causado por ese concierto, el director del manicomio fuerza a Denis a tratar a Rantés con medicamentos fuertes. Rantés se pone más y más apático y finalmente muere cuando otro médico lo trata con electroshock, mientras que Denis queda como un hombre totalmente quebrado.

Con la muerte de Rantés permanece sin solución el enigma principal del film: la cuestión de si es un holograma o un impostor. La duda sobre su naturaleza queda intacta en el doctor como en el espectador, haciendo de *Hombre mirando al sudeste* un ejemplo clásico de lo fantástico cuya característica central es, como es sabido, la hesitación ante un acontecimiento a primera vista inexplicable.⁸ Ese carácter

7 “La vinculación de Bioy Casares con la pantalla merece observarse como interrelación” (Alberto Farina, “Bioy en el cine, el cine en Bioy”, en Suaya, 2010:13). Esa interrelación no puede ser profundizada en esta contribución; ella forma el punto de partida de un mayor proyecto que el autor de este artículo está preparando actualmente.

8 Tzvetan Todorov dio esta conocidísima definición de lo fantástico (1970: 29): “Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel”.

fantástico es otro vínculo con la novela de Bioy, en la cual la aparición de los intrusos en la isla causa una duda parecida. Justamente aquí se puede ver muy bien la inspiración y a la vez la variación de la obra de Bioy por parte de Subiela: Rantés declara que él y sus semejantes son exactamente como seres humanos, salvo por una cosa: “no podemos sentir” (16:59). Eso es el revés preciso de la esperanza de Morel en cuanto a sus “super-imágenes”, porque él espera que sus hologramas tengan los sentimientos de los humanos de los cuales son réplicas perfectas.⁹ Sin embargo, el punto decisivo es, en ambas obras, el mismo: la duda sobre el estatus ontológico de Rantés y los intrusos de la isla respectivamente, que queda en ambos casos sin solución segura porque hay argumentos para ambas soluciones. En la película de Subiela ciertas capacidades de Rantés parecen corroborar su declaración de ser una proyección enviada de otro planeta: por ejemplo, parece tener el don de la telekinesia. Además, afirman los pacientes que Rantés les había liderado en su carnaval musical por el manicomio aunque el doctor Denis lo vio durante el concierto completo —una contradicción que podría indicar que es una proyección que puede ser transmitida en varios lugares a la vez—. No obstante, hay otros indicios que hacen suponer que Rantés es un humano como todos los otros. Sobre todo su afirmación de no sentir nada parece ser contradicha por algunas de sus acciones. Se le ve claramente afectado por la música del concierto y constantemente ayuda a otras personas: provee a una familia pobre con comida, habla con mucha ternura con todos los otros pacientes y da su abrigo a uno de ellos que tiene frío. Este comportamiento parece indicar que sí siente, pero Rantés da una explicación totalmente contraria: “respon-

9 Morel está convencido de que los sentimientos de los hombres son transferidos a las imágenes; dice: “congregados los sentidos, surge el alma” (Bioy Casares, 2009: 157).

do racionalmente a los estímulos. Si alguien sufre, lo consuelo. Alguien me pide ayuda, se la doy. (...) Si alguien me mira, lo miro. Alguien me habla, lo escucho” (49:52s.). De esa manera, el amor al prójimo resulta completamente racional y queda inconcluso si Rantés es una proyección sin sentimientos o un simulador: el espectador tiene que decidir por sí mismo —como el lector de la novela de Bioy—.

Otro paralelismo entre el libro y la película es que la duda sobre el estatus de los presuntos hologramas es aumentada en ambas obras por el deterioro de la credibilidad de una persona central. Bioy nos presenta a un narrador cuya percepción es perjudicada por el calor y el cansancio; además, un editor perverso quien comenta el diario del narrador pone en duda algunas de sus observaciones centrales.¹⁰ Subiela pone en tela de juicio la credibilidad de Rantés desde el principio presentándolo como paciente de un manicomio. Además, esto permite otra comparación con *La invención de Morel*, donde el narrador tiene un sueño en el cual es a la vez paciente y director de un manicomio;¹¹ que en ese sueño a veces también Morel tenga el papel de director es particularmente interesante ya que de cierta manera Subiela también fusiona al narrador de Bioy y a Morel en una sola persona en su film: Denis lee las frases de Morel y es un hombre de ciencias, lo que lo acerca a la figura del francés en la novela. No obstante, se acerca también al narrador de Bioy porque es confrontado con seres enigmáticos cuyo estatus ontológico quiere aclarar.

Esto nos lleva a otro aspecto: el director argentino presenta la historia desde el punto de vista del doctor, cuyos

10 Esto se ve ya en el primer comentario que hace el editor; comenta la declaración del narrador que cree estar en la isla Villings de la siguiente manera: “Lo dudo” (Bioy Casares, 2009: 97). Estas palabras son emblemáticas de todas las notas del editor y refuerzan la desconfianza del lector hacia el narrador.

11 Cfr. Bioy Casares (2009: 141) y Catherine Grant (2000: 95-ss.).

pensamientos son frecuentemente dados a través de un *voice over*, una técnica filmica que se acerca a la forma literaria del diario que utiliza Bioy.¹² Así, en ambas obras, los acontecimientos son presentados desde el punto de vista de un yo-narrador que actúa como detective y establece teorías diversas que pretende corroborar. A pesar de todos los esfuerzos hechos hasta el final, ni los detectives-narradores ni los espectadores pueden estar seguros sobre el ser verdadero de los hologramas de Morel o de Rantés.

Se puede inferir de lo dicho hasta ahora que Rantés puede ser considerado como una figura clásica de lo fantástico, constantemente escenificado entre lo extraño y lo maravilloso. Esto también se ve reflejado en la misma película, en la escena en la cual Denis visita un circo con sus hijos y Rantés: todos miran a un equilibrista que se presenta aquí como símbolo de lo fantástico, cuya existencia siempre está amenazada por caer en lo maravilloso o lo extraño, como indica Todorov.¹³ Esta escena muestra asimismo que Subiela trabaja de una manera muy autorreflexiva, aspecto al que se volverá más adelante.

Sin embargo hay que resaltar que Subiela evoca el género fantástico para extenderlo y jugar con su tradición. Esto es otro enlace con Bioy quien alcanza tal actualización del género, entre otras cosas, a través de una rica intertextualidad.¹⁴ Subiela extiende esa dimensión hacia la interme-

12 Llama la atención que esa técnica del *voice over* es utilizada de una manera particular en la escena en la cual Denis reflexiona sobre la relación entre las declaraciones de Rantés y la novela de Bioy: aquí el *voice over* y el universo diégético se fusionan a veces porque el doctor responde dentro de la ficción a pensamientos de la voz *over*—resaltando aún más esta escena y por ende la inspiración de Bioy—.

13 "Le fantastique mène [...] une vie pleine de danger, et peut s'évanouir à chaque instant" (Todorov, 1970: 46).

14 El ya clásico estudio de Suzanne Jill Levine, *Guía de Bioy Casares* (Madrid, 1982), trata la dimensión intertextual de la novela de Bioy.

dialidad, utilizando diestramente el lado multimedial del cine. *Hombre mirando al sudeste* abunda en referencias a otras obras de arte, de las que *La invención de Morel* es el ejemplo más importante, pero ni remotamente el único.

Las alusiones a otras obras comienzan con los nombres de los protagonistas cuyo trasfondo es fácilmente descifrable. Julio Denis es una alusión abierta a Julio Cortázar quien utilizó ese nombre como seudónimo en sus primeros libros. Dicha importancia de uno de los autores más destacados de la literatura fantástica aclara más la escena en la cual Rantés pregunta al doctor si el desaguedero de la sala de patología va al cielo o al infierno. Esta declaración explícita que *Rayuela* es otro intertexto importante; la obra maestra de Cortázar no sólo presenta otro manicomio argentino al lector, sino que éste es también una etapa del protagonista en su búsqueda del cielo —búsqueda que se ve reflejada en el film de Subiela—. Hay una teoría que expone que el juego de la rayuela tiene uno de sus orígenes en la *Divina Comedia* de Dante, donde Beatriz es la guía del protagonista hacia el paraíso. También en *Hombre mirando al sudeste* la mujer principal lleva el nombre de Beatriz, pero finalmente no puede salvar ni a Rantés ni al doctor, quien permanecerá en su infierno personal después de la muerte de Rantés. Los aspectos religiosos que el nombre de Beatriz indica serán analizados al final de este artículo. Antes de ello, hay que comentar el apellido de la protagonista femenina Beatriz Dick, que es una referencia inequívoca a Philip K. Dick. Esto subraya por un lado que no sólo la tradición fantástica argentina es un elemento importante del film, sino que también posee influencias de la ciencia ficción de los Estados Unidos. Por otro lado, Philip K. Dick representa, quizás más que ningún otro autor, a la ciencia ficción en su dimensión literaria y filmica a la vez, porque muchos de sus cuentos y novelas han sido adaptados al cine, como en los casos de

Minority Report (Spielberg, 2002), *Total Recall* (Verhoeven, 1990) y, sobre todo, *Blade Runner* (Scott, 1982). Este último, con el tema de los replicantes, es muy cercano al film de Subiela, como en general las otras obras de Dick que frecuentemente enfocan el tema de la apariencia y la realidad —temática central de *Hombre mirando al sudeste*—.

Las alusiones a otros autores y obras de la literatura fantástica ponen al descubierto que por cierto el doctor Denis puede decir que “la literatura de la ficción no [es] su fuerte”, pero esto seguramente no vale para Subiela, quien muestra grandes conocimientos de lo fantástico y de la ciencia ficción; por eso Catherine Grant comenta (2000: 92) que su “fantastic plot [...] is heavily influenced by the generic conventions —both literary and filmic— of science fiction”. Sin embargo, lo importante es que Subiela —exactamente como Bioy— utiliza estas convenciones genericas así como las referencias a otras obras para lograr una re-escritura de lo genérico. Esto ya indica la fusión del nombre de Beatriz que combina alusiones a la literatura de Dante a la de la ciencia ficción del siglo XX. Esa combinación subraya además el estatus ontológico de Beatriz, que es tan ambiguo como el de Rantés.

Aparte de los nombres hay muchas referencias intermedias más, de las cuales destaca la referencia a una pintura: el doctor Denis piensa en dos ocasiones en el cuadro *Los amantes* de René Magritte (1928). Primero, en dos *inserts* durante la entrevista con un nuevo paciente que da comienzo al film y que pone de manifiesto que el doctor ya no se interesa por su profesión. El primero de estos *inserts* muestra las dos caras cubiertas que se conocen del cuadro de Magritte; el segundo, las presenta con grandes manchas de sangre. Esto prepara la tercera aparición del cuadro: en una pesadilla que tiene el doctor más tarde. Las manchas de sangre no son casuales, porque el trasfondo de la tela de Magritte es

el suicidio de su madre, lo que explica su integración en un contexto violento como hace Subiela. Además, es un cuadro que se ocupa de la identidad oculta, y de esa manera es también un símbolo de la verdad sobre Rantés y Beatriz, que por cierto, no se sabrá nunca. A ello debe sumarse que la importancia del suicidio de la madre de Magritte para el cuadro se ha escapado frecuentemente a los críticos —y por eso la integración del cuadro también es un apremio de Subiela al espectador de no opinar demasiado rápido y mirar detrás de las apariencias—.



Imagen 21. Magritte, *Les amants* (1928).



Imagen 22. La referencia a Magritte: una de las variaciones de Subiela (03:43).

Es interesante notar que la primera aparición de la obra de Magritte en los dos *inserts* descritos arriba está encuadrada en otros dos inserts durante la misma entrevista. El primero presenta un saxofón; el último, la proyección de un video privado subrayando ya en el comienzo de la película la importancia de los medios y de la música. La música tiene un papel primordial, lo que ilustra particularmente el hecho de que la *Sinfonía n° 9* de Beethoven sea tocada durante más de ocho minutos sin interrupción alguna (1:10:02-1:18:28). Además Subiela utiliza la música y la banda sonora en general para caracterizar a sus dos protagonistas masculinos. Escenas de Rantés son muchas veces combinadas con música electrónica y sobre todo con sonidos técnicos que evocan quizás un láser o la transmisión de datos. Pero tampoco se debe olvidar que Rantés toca el órgano, lo que subraya una vez más su estatus intermedio entre humano y proyección. Al contrario, Julio está solamente relacionado con música análoga, sobre todo con piezas de saxo que son tocadas a veces extradiegéticamente, y a veces diegéticamente por él mismo. Cuando toca el saxo Denis está fervoroso, mientras que por el resto de tiempo parece resignado y desilusionado. Una metáfora clara de la vida triste que lleva es su apartamento, que siempre está en penumbras, reflejando así su estado de ánimo.

Hablando del apartamento, es importante resaltar que Denis está rodeado por reproducciones técnicas que conciernen sobre todo a su “contacto” con su familia, de la que vive separado. Escucha mensajes de sus hijos en su contestador automático y es significativo que su hijo habla con el contestador como si fuera humano diciéndole “chau aparato, con vos no quiero hablar” (1:03:07), lo que subraya una vez más la difuminación de fronteras entre lo humano y lo técnico en este film. Más importante aún es el hecho de que Denis no logre pasar momentos felices con sus hijos, así que

los mensajes en el contestador son un aspecto central de su relación con ellos. Este aislamiento sentimental de su familia es aún más obvio cuando mira repetidas veces un video que fue rodado unos años antes cuando todavía estaba casado con su mujer y vivía con sus hijos. En el video Denis se ríe con su familia, mientras que después lo vemos sentado delante de la pantalla llorando.

Pero este film en el film no sólo es importante porque muestra qué triste se ha vuelto la vida del doctor, sino también porque resalta una vez más la relación con la novela de Bioy. Y esto no sólo porque el doctor “is haunted by his own artificial ghosts which come from machines of reproduction”, como comenta Grant (2000: 97), y que sí es un gran paralelismo de la situación que vive el narrador de Bioy en la isla rodeado de los proyecciones de Morel, sino que aún más importante parece el hecho de que el film en el film y en general los medios de la reproducción técnica que utiliza Denis preparan la reflexión del propio medio por parte de Subiela. Este también es el caso en *La invención de Morel*, donde las referencias al cine finalmente sirven para reflejar las posibilidades de la literatura. Entonces, la confrontación con otros medios sirve en ambos casos como preparación para enfrentar al propio medio.

Esa autorreflexividad es evidente en *Hombre mirando al sudeste*, porque una agudeza central de la película es que Rantés en cierta medida es una proyección —para el espectador al menos—. El estatus ontológico es inconcluso dentro de la ficción, pero para el espectador real en la sala de un cine Rantés es exactamente lo que le dijo al doctor: no es una existencia física real, sino una proyección producida por una máquina compleja. La discusión sobre el tema del ser de Rantés debería sensibilizar al espectador de que lo que está viendo es sólo una ilusión. Además, Bioy reacciona al desafío del cine con la literatura imaginando al

“super-medio” de Morel y contrastándolo con la literatura en su forma más básica: un diario escrito a mano. Subiela también se percata en que si la afirmación de Rantés fuera verdad, tales hologramas serían el mayor desafío para el cine, y se pregunta dentro del cine lo que tales proyecciones significarían. Tal autorreflexividad del cine también se ve en otra película de Subiela, *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995).¹⁵ Aquí se puede ver otra alusión a la novela de Bioy en una escena en la cual la imagen de una figura se superpone sobre otra, imitando así el procedimiento que utiliza el narrador de *La invención de Morel*. Esto parece indicar que Bioy es una importante influencia para Subiela, sobre todo a causa de la autorreflexión sobre el propio medio. En la novela de Bioy esto se hace entre otras cosas por un comentario del narrador quien, haciendo conjeturas sobre los intrusos, constata que son “hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo” (Bioy Casares, 2009: 95). Pero ese “yo” no es verdadero, sino sólo una figura literaria, no más que tinta sobre papel —así que este comentario pone de manifiesto lo ficticio de toda obra literaria que el lector siempre debe tener en cuenta, exactamente como lo hace Subiela con su “proyección” Rantés—. De esto se puede concluir que tanto Subiela como Bioy exhiben la ficcionalidad de sus medios respectivos y los problematizan también, manifestando su potencial de manipular a los lectores o espectadores.

Dentro de la ficción queda indefinido si Rantés es una proyección y el tratamiento de los médicos causa su muerte. La muerte física de Rantés se ve acompañada por una muerte moral del doctor Denis. Esto subraya en el final el hecho de que hay varios paralelismos entre ellos, que en

15 En este film, Subiela alude claramente al cine mismo a través de una invención de su protagonista; cfr. también el artículo de Grant (2000: 90), donde se ocupa de estos elementos metafílmicos.

cierto sentido se reflejan mutuamente, lo que combina otra vez la película de Subiela con la novela de Bioy, donde los antagonistas, Morel y el narrador, también tienen mucho en común. Por ejemplo, es notable que Rantés declare al doctor: “quiero investigar (...) el cerebro del hombre” (38:48s.). Así tiene la misma meta que Denis, quien como psicólogo también quiere entender la mente de los hombres. De este modo, se pone de manifiesto que los dos quieren mirar detrás de las cosas, lo que Subiela también espera de sus espectadores.

Sin embargo, la muerte de Rantés aclara que los dos son también antagonistas. El doctor mismo subraya esto en muchas alusiones en las que se escenifica como Poncio Pilatos y Rantés como Jesús, diciendo por ejemplo: “Porque en la medida que Rantés se acercara a Cristo, su final no sería muy distinto (...). Aunque en algún lugar de la historia del universo, si todo esto era cierto, yo me convertiría en el Pilatos de las galaxias” (52:35s.). La muerte de Rantés parece corroborar la opinión de Denis, porque efectivamente, su destino no es muy diferente al de Cristo —también tiene que morir porque otros se creen amenazados por él. Paralelismos entre Rantés y Cristo marcan todo el film y se ven sobre todo en las relaciones entre Rantés y los pacientes de la clínica—. Éstos le tocan como si fuera el salvador y le siguen como los apóstoles seguían a Cristo (52:10 / 31:10). En su agonía, las referencias se hacen más notables y explícitas; por ejemplo, cuando Rantés está tan débil por los medicamentos que cae, uno de los pacientes lo lleva y su cuerpo parece como una cruz sobre la espalda del otro (1:30:35s.). Además, su agonía nos permite volver al tema de la intermedialidad, ya que la escenificación de su cuerpo agotado se acerca deliberadamente a la iconografía cristiana. Esto es muy obvio en la escena en la cual la cámara pasa lentamente por su cuerpo entero que sólo está cubierto por un taparrabos (1:28:53s.).

—una representación que hace pensar en pinturas de la tradición cristiana como el cuadro *Die Beweinung Christi durch Maria Magdalena* de Ludwig von Löfftz (1883)—.¹⁶ La relación a la muerte de Cristo es aún más reforzada por las últimas palabras de Rantés: “Doctor, doctor... ¿por qué me abandona?” (1:29:25).

Pero la muerte de Rantés no sólo permite una relación con el discurso religioso sino también hace evidente alusiones a la historia argentina. Como ya se ha dicho, Rantés muere a causa de una “terapia” que incluye electroshock, lo que evoca directamente a la dictadura militar y la tortura de presos políticos, en la cual frecuentemente se utilizaba la picana eléctrica. Esta relación es aún más clara si se tiene en cuenta una declaración de Rantés en la que evoca a torturadores (1:23:48s.). Esta declaración no solamente anticipa su propio destino: también hace vislumbrar que hay una relación del film con la dictadura. Aunque la acción se desarrolla en el año 1985, la película puede ser vista como un comentario sobre los acontecimientos ocurridos durante la dictadura militar de la cual el manicomio es una metáfora poco velada.¹⁷

Esto subraya el tratamiento de Rantés, quien tiene que morir porque es alguien que se desvía de la opinión pública, de la “norma”, en un ambiente donde sólo el discurso reinante decide qué es lo aceptable. Esto se ve claramente en la escena en la que el doctor Denis recibe la orden de tratar a Rantés con medicina fuerte, y si hace falta también con electroshock (1:20:25). El hecho de que la oficina de su jefe exponga claramente la bandera argentina y que la

16 Por la alusión a Löfftz y otros cuadros parecidos, así como para muchas observaciones más sobre la película de Subiela, agradezco mucho a mi estudiante Nina Linkel de la Universidad de Viena.

17 Kantaris resalta que el manicomio puede ser visto como “a metaphor for the repressive military regime of the late 1970s in Argentina” (2000: 158).

conversación evoque también desfiles militares, resalta esta cercana relación con la dictadura. Sin embargo, el más claro indicio de esto es la orden de utilizar electroshock —una orden que Denis no se atreve a rechazar haciéndose cómplice del régimen—.¹⁸

Sin embargo, es importante resaltar que Subiela solamente insinúa tales implicaciones políticas y se cuida de dar opiniones inequívocas. Declara el mismo Subiela que no quiere expresar opiniones demasiado claras para distanciarse de un cine netamente político.¹⁹ Esa postura se puede relacionar con el género fantástico que también necesita que se eviten declaraciones inequívocas; al contrario, la duda es la base de tales obras, las cuales también pueden servir como meditación sobre aspectos políticos, forzando a los lectores-espectadores a no creer en las apariencias, lo que tiene especial importancia en los regímenes autoritarios modernos con su poder sobre los medios. Además, esto también se combina con la autorreflexividad del cine que se pone a descubierto al indicar que todo lo que vemos en un medio es en primer lugar una proyección, es decir, una ilusión.

Esto nos sirve para comparar una última vez la película con la novela de Bioy, que también tiene ciertos aspectos políticos que quizás no han sido estudiados profundamente hasta ahora —no es una casualidad que el narrador de *La invención de Morel* sea un fugitivo que declara ser condenado

18 Ese contexto político rotundamente argentino es uno de los aspectos que distinguen esta película de *K-PAX* (Softley, 2001), que muchos críticos ven como un *remake* del film de Subiela —una comparación de estas dos películas sería un tema para otra contribución—.

19 Grant (2000: 102) aporta declaraciones muy interesantes del director. Esa circunspección se puede observar también en su película *No te mueras sin decirme adónde vas* que ya hemos evocado; hay ciertas relaciones importantes entre las dos películas de Subiela, las cuales muestran sobre todo que el director argentino no quiere dar opiniones inequívocas, sino que prefiere que el espectador encuentre su propia interpretación —lo que podría también explicar su preferencia por el género fantástico—.

injustamente—. Además, es importante que el nivel de la historia (con la máquina de Morel) como el del discurso (con las notas pérfidas del editor) pongan de manifiesto manipulaciones de la realidad y de lo escrito, forzando al lector a encontrar su propia opinión.²⁰ Este quizás sea el lado político de lo fantástico.

Bibliografía

- Barnard, T. y Rist, P. (eds.) (1996). *South American Cinema. A critical filmography*. New York, Garland.
- Bioy Casares, A. (2009). *La invención de Morel. El gran Serafín*. Madrid, Trinidad Barrera.
- Farina, A. (2010). "Bioy en el cine, el cine en Bioy", en *Cine, un lugar para el amor*. Buenos Aires, Claudio Suaya.
- Grant, C. (2000). "Giving up ghosts: Eliseo Subiela's *Hombre mirando al sudeste* and *No te mueras sin decirme a dónde vas*". En Rix, R. y Rodríguez-Saona, R. (eds.), *Changing reels: Latin American cinema against the odds*. Leeds.
- Guiney, M. (2012). "'Total Cinema', Literature, and Testimonial in the Early Films of Alain Resnais". *Adaptation*, nº 5, p. 137-151.
- Kantaris, G. (2000). "The Repressed Signifier: The Cinema of Alejandro Agresti and Eliseo Subiela". En Domínguez, F. (ed.), *Identity and Discursive Practices*. New York.
- Levine, S. J. (1982). *Guía de Bioy Casares*. Madrid.
- Neifert, A. (2003). *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires, La Crujía.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

20 En otras de sus novelas el aspecto político es aún más importante. Hay que resaltar aquí *La aventura de un fotógrafo en La Plata* que bajo su superficie es también un ajuste de cuentas con la dictadura militar.

Filmografía

Resnais, A. (1961). *L'année dernière à Marienbad*.

Subiela, E. (1986). *Hombre mirando al sudeste*.

Softley, I. (2001). *K-PAX*.

Quay, T. S. (2005). *The Piano Tuner of Earthquakes*.

El concepto de *sello autorial* o *estilema de autor* en Steven Spielberg

David Caldevilla Domínguez

El estilo es el hombre.

Buffon

La estilística atraviesa actualmente una crisis de identidad, situada a medio camino entre la lingüística, la estética —de la que se halla más cercana— y la narratología, sin ser bien acogida por ninguna de ellas (García Jiménez, 1993: 67), lo que nos lleva indefectiblemente a considerar que es preciso enmarcar nuestro ámbito de actuación por mor de crear un lenguaje común o *koiné* en el que desarrollar plenamente los conceptos atinentes. Es decir, creado el campo de juego (narrativa cinematográfica en nuestro caso) definiremos las reglas (gramática) y sus posibles combinaciones (estilo).

Un estudio sobre una obra cinematográfica supone dos condiciones: a) la constitución de un estado intermedio y equidistante entre la propia obra y su análisis, y b) la modificación más o menos radical de las condiciones del visionado de la película.

No basta con mirar una película, hay que verla varias veces; pero también manipularla para seleccionar fragmentos, intentar las comparaciones en series de imágenes, en secuencias, en planos no consecutivos y en las divisiones

que sean menester de estudio, como las unidades que están por debajo del plano y las que están por encima.

Dando por superados los obstáculos técnicos, al tratar de describirlos sobre un papel, recurriendo al lenguaje escrito, nos hallamos ante un caso de transcodificación en el que, como bien apunta Jacques Aumont (1985: 14-ss.), entra en juego la subjetividad del transcriptor. Aun así, hay una serie de sensaciones audiovisuales producidas en el espectador que escapan a la descripción y a esa transposición a la escritura.

Roland Barthes en su famosa entrevista en *Cahiers du Cinéma* (nº 222, julio de 1970) nos previene: “Lo cinematográfico es, en la película, lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo cinematográfico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado”. Ante este estado de cosas, debemos aceptar como punto de partida que hemos de tratar insoslayablemente el concepto de historia narrativa en sus tres aspectos principales: (1) como *acción*, (2) como *texto* y (3) como *relato*. Dolezel separa el concepto de historia tanto del espacio como del tiempo y lo hace coincidir con la acción en su clásico *Verdad y autenticidad en la narrativa* (1980). Jesús García Jiménez (1995) define al texto narrativo como “aquel conjunto finito y estructurado de signos lingüísticos en el que una instancia enunciativa cuenta una historia”. Finalmente el relato es el significado de la historia contada, es el significado del texto narrativo y equivale al concepto de historia relatada.

¿Qué es, por tanto, la historia narrativa? “Aquello que es contado en unos medios determinados, de un modo determinado y con un fin determinado de acuerdo siempre con unas reglas de codificación y decodificación a las que llamaremos gramática”, por lo que García Jiménez (1993) cierra el marco epistemológico y abre la puerta de la aplicación empírica.

Por ello deberemos plantear qué es, qué significa, qué definiremos, en suma, como “sello autorial” dentro de la narrativa cinematográfica: este es quizá el elemento más importante a la hora de poder definir conceptos como *género* (y no a la inversa, como se ha venido haciendo hasta ahora) e incluso como *propiedad autorial* (aunque esto nos llevaría por un vasto camino de connotaciones legales y morales que no podemos abordar aquí y ahora).

Este efecto-género tiene una doble incidencia. Primero por la permanencia de un mismo referente diegético y, segundo, por la recurrencia de escenas típicas, que permite que se consoliden de película en película. Sería, por lo tanto, crear una serie de lugares comunes o tópicos, que nos plantean los carriles o vías por donde vamos a ser capaces de aceptar y descodificar correctamente los postulados que llamaremos “de género” aplicados a una película en concreto. Tampoco todos los géneros deben ser entendidos como de una misma categoría a la hora de crear un universo diegético propio. Este planteamiento lleva su tiempo de adaptación oral-gestual, y también la familiarización con las referencias a sociedades en las que los conceptos tradicionales se manifiestan de manera distinta.

Por lo tanto, el efecto género modela como frontera (a veces sólo referencial) la creatividad de un autor para un cierto tipo de realización. El conjunto (o subconjunto) conformará su *estilema de autor*.

Por ello, comencemos con la definición antes de pasar a la gramática: definamos *sello autorial* como la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable “a la mejor manera de un falsificador de obras de arte, generalmente pictóricas”, que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos *obra* y que como tal nos permite tomarla como

objeto de nuestro estudio (Caldevilla, 2005). En el caso del cine, o más genéricamente en todo el vasto fenómeno audiovisual, nos referimos a la más interesante para nosotros: la del director/creador (sin olvidar la faceta del productor). Aplicamos toda esta impedimenta cultural en nuestro *hic et nunc* a Steven Spielberg por su calidad de tal.

Los métodos clásicos de la búsqueda de estilo han sido:

- a) El propio de la *estilística clásica*: que establece, *a priori*, un sistema de posibilidades de estilo que puedan aplicarse a toda obra. Es método descriptivo y estadístico.
- b) El propio de la *Stilforschung* (investigación de estilos): es un análisis final. El receptor se siente atraído en un momento por “algo” que descubre en el texto. Desde la descripción (“deletreo”) da paso a un intento de interpretación de las características identificadas y su raíz psicológica para pasar a otras interpretaciones.

Seguimos las ideas de Vossler (1929): expresión es un sentido primordialmente estético. Es lo inventado y vincula al creador con la forma que le ha otorgado. En narrativa audiovisual este es el sentido de la expresión y del estilo.

Este nuevo lenguaje, el cinematográfico, tiene un carácter esencial (o sea, basado en esencias) y en ello reside su universalidad, lo cual permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales. Podemos afirmar que el cine y el lenguaje cinematográfico realizan el gran sueño de un esperanto visual.

El fin de la gramática cinematográfica es permitir la adquisición de un “buen estilo cinematográfico”, o bien de un “estilo armonioso”, gracias al conocimiento de las leyes fundamentales y de unas reglas inmutables que rigen

la construcción de una película. Y sobre la base del conocimiento de estas reglas, cada director o realizador podrá optar por seguirlas y adoptarlas o no, creando así su propio “efecto estilístico”.¹

Seguimos a Christian Metz (1979) en su afirmación de que el cine se postula como un lenguaje, pero se estudia gramaticalmente como una lengua. El cine es, por tanto, “como un lenguaje”.

Toda esta representación icónica viene determinada por la gramática cinematográfica: “la gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman una película” (Metz, 1979: 67).

La gramática cinematográfica funciona sobre un modelo normativo que halla su étimo en las gramáticas tradicionales del lenguaje verbal. Transmite una estética análoga, la de la transparencia y la del realismo, y sabemos que esta estética de la transparencia, fundada en la no visibilidad de la técnica, desempeña un papel primordial en el cine.

Para poder comunicar ideas creadas y no recreadas y contar historias, el cine hubo de elaborar toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos es lo que abarca el término *lenguaje* tal y como lo emplean dichos críticos y teóricos. El lenguaje cinematográfico está doblemente determinado por la historia y por la narratividad.

Debemos especificar que el cine, cuando es entendido como cine-lenguaje, que se limita a ser un simple vehículo de ideas o de sentimientos, oculta en sí mismo los fermentos de su propia destrucción como arte y tiende a convertirse en un medio que carece de un fin en sí mismo. Por eso

1 Spielberg crea su estilema de autor siguiendo las reglas que él considera acertadas y entendiendo de una forma singular el lenguaje cinematográfico y aplicándolo de la forma que él considera correcta.

debemos hacer caso a Marcel Martin (1955) cuando afirma que “para evitar toda ambigüedad habría que preferir el concepto de estilo al de lenguaje”.

El lenguaje cinematográfico no debe ser reducido a una simple nomenclatura de procedimientos narrativos y expresivos que supongan una mera amalgama de recursos o elementos, puesto que la totalidad es más (significa más) que la suma de las partes conformantes, en puridad gestáltica. Esa es la base que nos permite indagar las huellas del autor a partir de la disposición de esos elementos en una secuencia única e irrepetible.

La presencia del autor se basa en las elecciones/silencios (lo que se dice o presenta y lo que no se dice y se podría decir) y dentro de ellas, la forma de transmitir esos mensajes (un tipo de cine, de montaje, etcétera), los elementos y recursos que emplea para ello.

Esta creación de expectativas marca el ritmo o tempo de una película y en ella el director también puede jugar con elementos de retraso o aceleración, continuidades de miradas, activación de espacio fuera de campo, y un largo etcétera de situaciones y efectos aplicables dentro de los cánones que permiten una codificación/descodificación culturalmente correctas.

Por lo tanto y hasta ahora podemos definir al autor en su presencia activa o elección de ciertos conformantes del relato. Psicológicamente el autor como persona nos va a ser presentado desde más puntos de análisis. Los rasgos de la ideología y personalidad del director son importantes e inherentes a su creación. Vienen marcados, no sólo a la hora de escoger trabajos con los que ideológicamente se sienta más a gusto o comprometido, sino también a la hora de plantear un tratamiento de acentos, subrayados y silencios en temas que le son ofrecidos (ajenos) y planteados como un trabajo no personal en tanto y en cuanto gusto o voluntad

de realización pero sí en cuanto a la materialidad de la factura final. En el caso de Spielberg, su forma de escoger trabajos es simple: sólo realiza aquellos que diseña él mismo o que le llegan y le interesan como persona.

Sigamos la definición de Jean Mitry (1978) de cine:

... medio de expresión susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte en un lenguaje, es lo que se llama un lenguaje (...) el cine es una forma estética que utiliza la imagen que es en sí misma y por sí misma, un medio de expresión cuya serie es un lenguaje.

Mitry añade como perspectiva teórica, para reforzar la idea de autor-creador, el nivel de existencia del lenguaje cinematográfico, insistiendo en que el cine, aun siendo una representación de la realidad, no es un universo parecido al de la realidad, no se opone a la instancia del lenguaje; por el contrario, es éste el que permite el ejercicio de la creación cinematográfica como tal.

El sello autorial o estilema de autor hay que buscarlo dentro del ámbito de las codificaciones/descodificaciones correctas —atendiendo al criterio de gramaticalidad o agramaticalidad, es decir, aquellas correctamente, o no, codificadas y descodificadas—, admitiendo como tales las extrañas —aquellas cuyo significado puede resultar extraño o atípico e incluso hasta el extremo de crear descodificaciones aberrantes semánticamente, pero no agramaticales— (Caldevilla, 2005).

Hemos aceptado el cine narrativo como punto de partida con una serie de “trucos de cocina”, como dan en llamar los expertos directores y realizadores que funcionan muy bien como aplicaciones de esa gramática general (por

ser generalmente aceptada), porque se adaptan a representar la realidad tal y como nosotros culturalmente la conocemos, aunque los mecanismos por los que funciona sean algo oscuros y se ubiquen dentro de nuestra psicología perceptiva y cognitiva. Las bases de los lenguajes son inicialmente fisiológicas, más tarde gramaticales (o agramaticales), y por último semánticas (según el diccionario de cada espectador-descodificador).

La característica básica del cine es que no está sometido a la dictadura de una circunstancia como la lengua. Existe un lenguaje cinematográfico universal y más aún en tiempos del mudo, pero en el sonoro, que es un cine “semiesclavizado” las más de las veces a los diálogos, también posee, al ser considerado globalmente, un sistema organizado susceptible de descodificación similar, sea cual sea la nacionalidad de la lengua empleada en diálogos y voces fuera de campo.

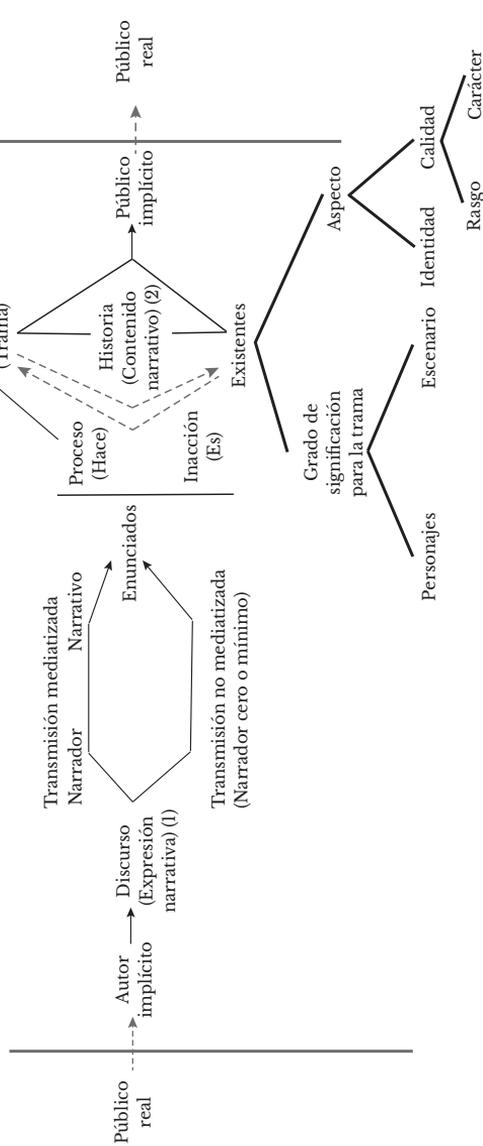
Es ciego entender que la labor del autor cinematográfico se basa en adaptar su estilo a las posibilidades narrativas. Desde los primeros años del cine este eligió para transmitir historias la vía narrativa heredada de la literatura decimonónica, que a su vez lo hiciera de la llamada clásica griega y latina.

El relato cinematográfico ha intentado en variadas ocasiones romper esquemas clásicos en lo referente a linealidad temporal discursiva, a dosificación de la información, a imágenes y sonidos reales o distorsionados e incluso a juegos de codificación cultural.

En el siguiente esquema, Chatman (1990) aclara la interfaz de usuario para un autor frente al cine y sus posibilidades.

DIAGRAMA DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

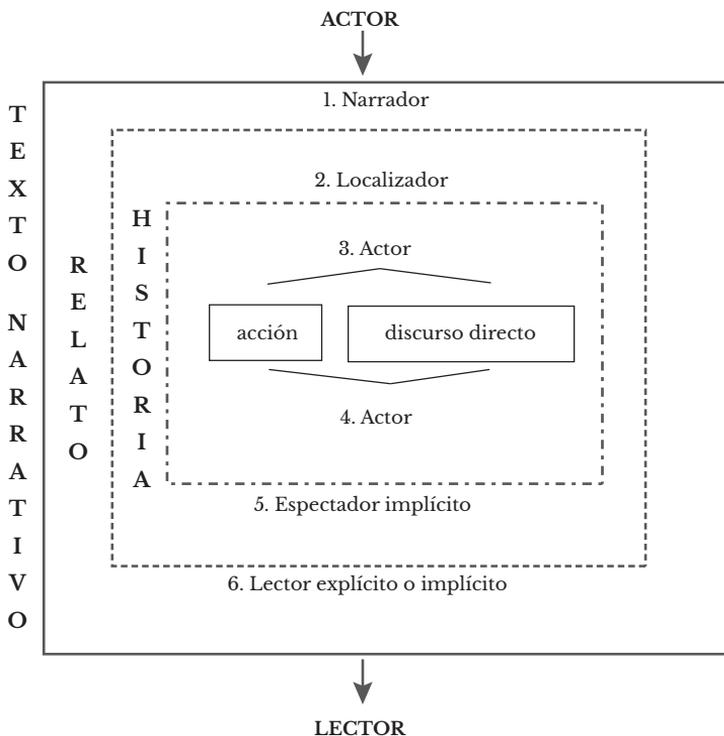
C	línea con flecha: comunicación explícita.
L	línea sin flecha: subdiase.
A	línea quebrada con flecha: comunicación implícita e inferida.
V	línea de puntos con flecha: relaciones de pares no inherentes a la estructura narrativa, pero responsables de ella en última instancia.
E	



(1) Esta es la forma de la expresión narrativa; su sustancia o manifestación aparece en varios medios (Verbales: novela, historia; Visuales: cuadros, revistas; Audiovisuales: cine, televisión...).

(2) Esta es la forma del contenido, no la sustancia.

Cuadro 2. Diagrama de estructura narrativa (Chatman, 1990: 287).



Gracias a ello, hemos de ubicar también el campo de las intenciones que se puedan o no plantear en la mente creadora y su consecución en el campo de los logros o fallos, lo que nos remite, de nuevo, a una opción o toma de postura personal sobre el perfil del receptor según el emisor. A esto damos en llamar opciones autoriales, quienes, por combinación, crearán el estilema propio de cada autor (e incluso de grupos de autores en una “escuela” o “género”).

Aplicado a la obra de Spielberg, se han hallado una serie de estilemas que pasamos a enumerar y que justifican en su conjunto, por yuxtaposición y/o adición, la existencia del llamado “sello autorial de Steven Spielberg”.

1. El sello Spielberg comienza por caracterizarse con una lucha entre la gran cantidad de contenidos sugeridos y la escasez de medios, ya sean éstos referidos al espacio, al tiempo o a la interpretación (minimalismo) con que los obtiene. Esto se puede ver ejemplarmente sobre todo en *El diablo sobre ruedas* (1971) y en *Influjo de mal* (1972).

2. Especial predilección por los mundos personales de protagonistas únicos, lo que lleva a un marcado sentimentalismo, en especial su visión sobre la infancia. Una constante visible en *E.T., el Extraterrestre* (1982), *Patea la lata* (1983), *Indiana Jones y el templo maldito* (1984), *El tren fantasma* (1985), *El imperio del sol* (1987), *Hook, el capitán Garfio* (1991), *Parque Jurásico* (1993), *Inteligencia artificial* (2001) y *La guerra de los mundos* (2005).

3. Spielberg adopta una manera de realizar que subraya al máximo los elementos hipnóticos (llamados así por Antonio Lara, 1990) como la música e imágenes en perfecta unión y amalgama para caracterizar personajes y acciones o dar tono ya dramático, ya cómico,

ya neutro a una escena. Sería algo así como mensaje subliminal dirigido al fondo del cerebro por medio del nervio acústico y óptico, de manera simultánea y redundante. Por ejemplo, la tetralogía de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989 y 2008).

4. El equilibrio innegable entre los aspectos técnicos y artísticos. Todas sus realizaciones poseen equilibrio narrativo (incluyendo las de fantaciencia), no exento de brillantez.

5. Spielberg recurre a elementos poco cotidianos, o, mejor dicho, fuera de lo común, rozando lo inverosímil, para dotar de plasticidad a sus historias y que estas contacten con el gran público. Este recurso a lo imaginativo no empaña, por otra parte, la sustancia temática que desarrolle y por tanto le sirve como línea de trabajo sea cual sea el género que pretenda abordar y los contenidos latentes o patentes en él impresos. Su acercamiento a los mundos imaginarios es constante, incluyendo la película de dibujos animados *Las aventuras de Tintín, el secreto del unicornio* (2011), en la que las posibilidades narrativas eran, literalmente, infinitas.

6. Spielberg se ha preocupado por personajes solitarios, generalmente infantiles, y de su rico mundo interior en sus obras, por lo que a la hora de analizar el ambiente que los rodea, a menudo ha adoptado su punto de vista único. Este estilema no tendría valor si no fuera por las magníficas interpretaciones que arranca a sus actores y está muy relacionado con la teoría minimalista de sus realizaciones ya expuesta como estilema. Ejemplo es el punto de vista de cámara en *El imperio del sol* (1987), que imita al del protagonista, un niño, y sobre todo *E.T., el Extraterrestre* (1982).

7. Construye universos hodológicos partiendo de los homogéneos, en los que adecua su encuadre, ritmo,

iluminación y acción a la trama psicológica del momento —con primeros planos en leve contrapicado, por ejemplo— que redundan en significados ulteriores que hacen avanzar por una parte los momentos clímax de la historia y por otra matizan su discurso de manera que le confieren un sello propio, incardinando su cómo mimético en su qué diegético. En sus obras acentúa el carácter positivo o negativo del personaje a partir de la iluminación cuando se acerca a él con la cámara. En la tetralogía de *Indiana* es una constante.

8. Provoca en el espectador una serie de atmósferas, ambientes, acciones físicas y estados de ánimo íntimos, mediante el empleo de los diálogos de los personajes que son siempre de naturaleza escénica, con los que logra crear numerosos guiños de complicidad con su público. Son siempre de índole diegética y rara vez están conformados por elementos prescindibles tanto para la trama como para la caracterización de los personajes y sus personalidades. En *Tiburón* (1975) desarrolla la relación de los tres protagonistas cazadores del gran escualo con una simple conversación en el barco, tras la cena.

9. Spielberg toma un plano amplio de una secuencia (generalmente medio-largo) y, para acentuar lo que pasa en ella, pasa por corte a un plano más cercano (incluso hasta el plano detalle) de una sección de la escena que es así activada y que es especialmente significativa para la acción, de manera que coincide esencialmente con el punto de vista anterior, básico para el encuadre, pero presenta los objetos en un tamaño mayor y más visibles para aumentar su legibilidad y conferirles mayor importancia ante el espectador. Esta forma de realizar, que en sí suele ser común en muchos autores, Spielberg la emplea mecánicamente. En ella basa la planificación de la escena.

10. Los datos que ofrece el director de una manera visual y auditiva (ya sea referente a personajes, acciones, espacios y tiempos) los va retomando para hacer avanzar la historia y crear una complicidad o guiños con respecto al espectador al que así, además, ayuda a identificarse con los héroes de sus metrajés. Se nos presenta como una escritura en espiral que, según avanza, vuelve hacia atrás un poco para volver a avanzar de nuevo. La dosificación de la información en la tetralogía de *Indiana* se basa en este sistema informativo.

11. Spielberg caracteriza a sus personajes no sólo por diálogos, acciones o movimientos sino que logra mediante la iluminación crear ambientes que los matizan individualmente. Es un maestro de la caracterización lumínica, que, en la saga de *Indiana* alcanza su cenit.

12. Con unos elementos sacados de la elección del punto de vista de la cámara, designados en exclusiva por el director (la caracterización de personajes y la “mirada” de la cámara a la altura de los ojos de un niño, por ejemplo en *El imperio del sol* de 1987), logra un ritmo visual vibrante en cuanto movimiento de personajes (coreografía o montaje interno) y acciones. El ritmo que imprime mediante el montaje en la moviola se basa en mezclar imágenes de breve duración y fuerte movimiento interno con las imágenes sonoras, valores hipnóticos en Spielberg, haciendo que el espectador sufra cambios en su estado de ánimo al compás de lo narrado, de manera que, por mimesis y transferencia, pasa a formar parte de la historia mediante el discurso del autor-narrador. Spielberg quizás sea uno de los directores que mejor entiende lo que Lacan llama “fase de espejo en el espectador”, por la que dicho espectador-receptor suspende la incredulidad típica que genera el hallarse ante una película.

13. Plantea el uso del sonido como un refuerzo constante e insistente, con muchos y ricos matices significativos. Lento o rápido, mediante instrumentos de cuerda o de viento, con toda la orquesta o sólo con ciertas partes de ella, pero sobre todo con elementos mutantes sobre el mismo leit-motiv de la música caracterizadora de cada personaje. Así, si se trata de una acción trepidante, oiremos, claro está, el motivo central de la música tal y como es concebido en su tono “normal”; si la acción se ralentiza o se tiñe de efluvios sentimentales, se hará más lenta e incluso se fundirá sobre otras melodías previas y posteriores, creando una amalgama sonora de bellos contrastes y matices simbólicos, con lo que además cambia el sentido del subrayado de la nueva acción. En lo referente a los efectos sonoros, las más de las veces, su empleo no implica ningún rasgo remarcable ya que son funcionales absolutamente, no se preñan de significado nuevo ya que su empleo podríamos considerarlo como el lógico, normal o estándar; pero, por el contrario, algunos sí le sirven para caracterizar al protagonista como el restallido del látigo. Estamos ante una influencia de George Lucas, al estilo de la saga galáctica de la que toma este rasgo caracterizador y de su común compositor John Williams. ¿Quién no podría tararear la música de *Indiana*? En esta tetralogía emplea el leit-motiv bajo muchísimas fórmulas distintas, acentuando el sema de la imagen.

14. Spielberg juega con la cámara para mostrarnos lo que le interesa con un valor antitético. Es decir, nos muestra dos planos iguales del mismo campo, con un contracampo entre ellos para, resaltando las diferencias entre ambos basadas en pequeños movimientos efectuados sin ser vistos o siendo patentes en

el momento del montaje de la toma, significar plenamente lo que interesa al personaje desde cuya posición se coloca la cámara, o los elementos de la acción que van a tener importancia en la trama o narración. Es su faceta más intimista, como en *El color púrpura* (1985) o *Amistad* (1997).

15. Relacionado con lo anterior y la selección de información útil, Spielberg elige pequeños detalles en el comportamiento de sus actores para describirlos claramente, evitándose así penosas tomas con diálogos monótonos o superfluos en un porcentaje elevado; es decir, prefiere o antepone la imagen a la palabra y pretende con ello que sean los personajes los que se autodefinan no por lo que dicen, lo cual sería muy fácil, sino por lo que hacen, y así enmarcan aún más no sólo sus respectivas personalidades sino también sus interrelaciones y estado anímico en cada momento. El virtuosismo de sus caracterizaciones se puede palpar en *Tiburón*, *Encuentros en la tercera fase* (1977), *1941* (1979) y así hasta sus últimas realizaciones: *Caballo de batalla* (2011) y *Lincoln* (2012).

16. Con sus anteriores creaciones a la primera entrega de la saga del héroe del látigo y el sombrero que data de 1981, ya se había hecho con un nombre en la industria del celuloide, pero es a partir de ahora cuando *En busca del arca perdida* (1981) lo catapulta vertiginosamente a la cima del estrellato, y llega el momento de plantearse el por qué de su éxito y si éste tiene que ver con lo que en *Cautivos del mal* (1952) de Vicente Minelli se denominaba el “toque Shields”, que traducido al hoy de 2013 sería el “toque Spielberg”. Así llamado por varios críticos de la época, como A. Lara, J. Batllé, M. Cantero, P. Crespo, J. P. Godard, por citar los más cercanos a mi forma de entender este fenómeno. La

conjunción de elementos comerciales (tramas, personajes, músicas), personales (caracterizaciones, diálogos) y personales (el cómo reflejarlos) sin duda crea ese sello gestáltico u holístico.

17. Cámara de refuerzo diamétrico de la acción: el personaje entra en campo, o se acerca desde el fondo del escenario hacia la cámara hasta un primer plano. Así se nos presenta a *Indiana*, a *E.T.*, a *Lincoln*.

18. Cámara de penetración psicológica: la cámara se acerca al personaje, generalmente en leve contrapicado con refuerzo de una iluminación generalmente nadiral. El sacerdote de Kalimá en *Indiana Jones y el templo maldito* (1984) es el arquetipo.

Este listado no pretende atribuir la exclusividad de sus elementos al sello Spielberg ya que casi todos pueden conformar sellos de otros autores, sino que, en su unión, se produce la magia holística del reconocimiento del trabajo de un autor de manera inequívoca; es decir, juntos conforman el “sello Spielberg”.

Obra completa de Steven Spielberg como director profesional hasta la fecha

El diablo sobre ruedas (Duel) (1971). Realización para TV.

Influjo de mal (Something Evil) (1972). Realización para TV.

Loca evasión (The Sugarland Express) (1973). Realización para TV.

Tiburón (Jaws) (1975). Película “comercial”.

Encuentros en la tercera fase (Close Encounters of the Third Kind) (1977). Película “comercial”.

1.941 (1979). Película "comercial".

Cuentos asombrosos (Amazing Stories) (1980). Película "comercial".

En busca del Arca perdida (Raiders of the Lost Ark) (1981). Tetralogía de Indiana Jones.

E.T., el extraterrestre (E.T.: the Extra-Terrestrial) (1982). Película "comercial".

En los límites de la realidad (Twilight Zone) (1983). Película "comercial".

Indiana Jones y el templo maldito (Indiana Jones and the Temple of Doom) (1984). Tetralogía de Indiana Jones.

El color púrpura (The Color Purple) (1985). Encaminada al Oscar.

El imperio del sol (The Empire of Sun) (1987). Encaminada al Oscar.

Indiana Jones y la última cruzada (Indiana Jones and the Last Crusad) (1989). Tetralogía de Indiana Jones.

Para siempre (Always) (1989). Personal.

Hook, el capitán Garfio (Hook) (1991). Película "comercial".

Parque Jurásico (Jurassik Park) (1993). Película "comercial".

La lista de Schindler (Schindler's List) (1993). Encaminada al Oscar.

El mundo perdido (The Lost World) (1997). Película "comercial".

Amistad (1998). Personal.

Salvar al soldado Ryan (Saving Private Ryan) (1999). Encaminada al Oscar.

I. A., Inteligencia Artificial (A. I. Artificial Intelligence) (2001). Personal.

Minority Report (2002). Película "comercial".

Átrápame si puedes (Catch Me if You Can) (2002). Personal.

La terminal (The Terminal) (2004). Personal.

La guerra de los mundos (War of the Worlds) (2005). Película "comercial".

Munich (2006). Encaminada al Oscar.

Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull) (2008). Tetralogía de Indiana Jones.

Las aventuras de Tintín (The Adventures of Tintin: the Secret of the Unicorn) (2011). Personal.

Caballo de batalla (War Horse) (2011). Personal.

Lincoln (2012). Encaminada al Oscar.

Bibliografía

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Barthes, R. (1970) "El tercer sentido". *Cahiers du cinéma*, nº 222, julio.

Caldevilla Domínguez, D. (2005). *El sello Spielberg*. Madrid, Vision.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. Madrid, Taurus.

Dolezel, L. (1980). "Verdad y autenticidad en la narrativa". *Poetics Today*, nº 1-3.

García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.

_____. (1995). *La imagen narrativa*. Madrid, Paraninfo.

Martin, M. (1955). *Le langage cinématographique*. París, Du Cerf.

Metz, Ch. (1979). *Psicoanálisis y cine. El significativo imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili.

Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine*. México, Siglo XXI.

Reyes, G. (1984). *Polifonía textual*. Madrid, Gredos.

Vossler, K. (1929). *Positivismo e idealismo en la lingüística*. Barcelona, Pobleat.

Parte III
Documental

Tierra de los padres y Moreno

Sobre cómo transformar la representación de la historia

María Cecilia Fiel

Definir lo político en el cine. ¿Representación política o política de la representación?

¿Cómo hacer cine en Argentina después de 1976? Si bien esta pregunta pareciera superada, dada la larga lista de libros y films que trataron de problematizar las condiciones y formas de producción cinematográfica posdictadura, dicha pregunta realizada a casi cuarenta años del golpe militar sigue imponiéndose como necesaria.

Es sabido que toda producción artística es una expresión de su tiempo, y *Tierra de los Padres* (Nicolás Prividera, 2012) y *Moreno* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2013) son películas en las que su contemporaneidad se impone con singularidad. El germen del primer film se encuentra en pleno conflicto por la “125”,¹ donde se generó una situación política polarizada que se manifestó en la tensión entre dos

1 Instalado en la sociedad como “la 125”, se trató de un decreto del poder Ejecutivo por el cual se instalaban determinadas retenciones móviles a la exportación de soja y girasol. Esta medida desató un paro agropecuario que se prolongó por cuatro meses.

actores políticos bien definidos: kirchnerismo y antikirchnerismo. Una tensión similar es la que se produjo en la crítica de cine entre quienes apoyaban o denostaban al film, y es desde esa misma tensión en que *Tierra de los padres* se erige como articuladora del debate. El segundo film se realiza en un contexto de revisión de figuras históricas que apuntan a reflexionar sobre un momento de consolidación de la independencia y construcción del Estado Argentino (como José de San Martín, Manuel Belgrano, Domingo Sarmiento, Juan José Castelli, y los caudillos del siglo XIX: José Gervasio Artigas, Estanislao López, Francisco Ramírez, Martín Miguel de Güemes, Justo José de Urquiza, Juan Manuel de Rosas, Manuel Dorrego, Vicente *Chacho* Peñalosa y Facundo Quiroga, entre otros).²

Ambos documentales ponen en cuestión cómo representar la historia, léase, lo político. Nosotros hemos decidido leer dichos films no desde el concepto de “film histórico”, que se orienta hacia el contenido, sino a partir de problematizarlos como “cine político”.

Tanto *Tierra...* como *Moreno* reproducen la tensión histórica en su propia construcción formal. Prividera lo hace al montar citas de los discursos históricos en sentido dialéctico, y Molina y Ardito a partir de quebrar con el estilo del documental biográfico clásico.

Ahora bien, ¿desde qué lugar lo hacen? Desde el linde de la historia, situación que les otorga distancia a la hora de elegir qué citar, qué narrar y, lo más interesante, *cómo*.

El concepto de “cine político” tradicionalmente ha estado asociado a diferentes significados. Una primera forma de entenderlo es dar cuenta de lo político como aquello que tematiza

2 Es de destacar que *Tierra de los padres* y *Moreno* compitieron en el Concurso Bicentenario organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en 2009, donde *Moreno* resultó ganadora del subsidio.

acontecimientos de luchas sociales y político-partidarios, por ejemplo. En este caso podríamos incluir películas como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) y *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985); ambas reproducen en sus formas un lenguaje estandarizado y, por ende, una relación del espectador con el film que apunta a la mera identificación y emoción.

También “lo político” ha sido entendido a partir del trabajo sobre la forma. Es decir, aquel que, independientemente del contenido, se plantea una renovación en su lenguaje que transgrede la forma estandarizada, un modo canónico de hacer cine. En nuestra forma de entender, “lo político” cuestiona el acto representativo y apela, aunque no necesariamente, a un espectador activo instándolo a la reflexión. Para nosotros es fundamental en una definición de “lo político” la disputa que se plantee sobre la representación hegemónica como también el intento por su transformación. De aquí que sea necesario interrogarse también sobre las formas en que el cine argentino ha representado determinados héroes o hechos de nuestra nación.

Sin embargo, “lo político” también puede aparecer asociado a una posición de izquierda o progresista de su autor y en cuanto a la función que le asigna a su obra. Pero, tomando un ejemplo extremo, *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1979), ¿no es acaso una película política? Sí, y lo es obscuramente. Y en esta línea podríamos citar las realizadas por Palito Ortega en los años setenta, las de Olmedo y Porcel, con guiones de Juan Carlos Mesa y Hugo Sofovich, entre otros. La premisa godardiana de “filmar políticamente” no nos asegura que el resultado no sea una forma reaccionaria.

Otras veces se confunde cine político con cine militante.³ De acuerdo a nuestra visión, la interpretación de Octavio

3 Recordamos que el cine militante de los años setenta tenía como prioritario el hecho de ser contrainformativo.

Getino y Susana Vellegia cae en esta confusión al mezclar ambas concepciones. Al preguntarse por qué es “cine político”, argumentan que lo es todo aquel que procura “lograr ciertos cambios en la realidad” (2002: 13). Pero en los hechos, observamos que se produce un cine político que no necesariamente procura transformar algo de la realidad sino confirmar cierto estado de cosas; por ejemplo, *Todos mienten* (Matías Piñeyro, 2009).

Consideramos que lo político está en la forma y debe ser leído desde allí. De acuerdo a Prividera, “se trata de asumir el carácter ilusorio de toda representación, en este caso bajo la impronta brechtiana de cierto cine moderno” (Koza, 2005); de aquí que entendamos la transformación de la representación como su aspecto sobresaliente.

Un acercamiento a los films

Las referencias filmicas de Prividera a la hora de construir formalmente *Tierra de los padres* han sido *Profit motive and the whispering wind* (John Gianvito, 2007),⁴ película filmada en un cementerio a partir de sucesión de lápidas, *Operai Contadini* (2001) y *Quei Loro Inconti* (2009) de Danielle Huillet y Jean Marie Straub. La primera, de Straub-Huillet, es una lectura de textos frente a cámara. En la segunda se respeta un “recitado” pero de un único texto, en un film retoma la forma de un antiguo trabajo, *Tout révolution est un coup de dés* (1977). Otra referencia es *Leyendo el libro del bloque* (Alexander Sokurov, 2009), donde también se leen pasajes del libro de Alexander Adamovich y Daniil Granin sobre el asalto a Leningrado.

4 Traducida al castellano como *El motivo egoísta y el viento susurrando*.

Respetando el planteo que llevará adelante durante todo el film, la placa inicial de *Tierra de los padres* presenta dos citas en tensión:

Una nación es la posesión en común de un antiguo cementerio y la voluntad de contar su historia. (Maurice Barrés)

La tradición de todas las generaciones muertas aplasta, como una pesadilla, el cerebro de los vivos. (Karl Marx)

En ambas se pone en juego una forma de pensar la construcción y consolidación de la nación. La cita de Barrés rescata el cementerio como elemento aglutinador cuyos (procesos) muertos los identifica con una historia arraigada en una concepción de la disciplina como algo inmóvil. La de Marx toma la tradición, en tanto discurso hegemónico fundado en una particular selección y jerarquización de su pasado que es actualizada desde el presente, pero con una concepción de la historia como dinámica, en tanto lucha de clases.

La propuesta de lectura desde la cual analizaremos el film plantea que, como anticipáramos al comienzo, *Tierras de los padres* incluye visiones contrapuestas de relatos históricos poniéndolos en tensión⁵ y permitiéndole al espectador realizar la síntesis. Esto no quita que el director, y especialmente a partir del plano secuencia final, no dé cuenta de su visión de la historia, ya que el mismo ha decidido narrar-

5 A lo largo del film se dan lectura a fragmentos de Esteban Echeverría, José María Paz, Facundo Quiroga, Domingo Sarmiento, Juan Manuel de Rosas, José Marmol, Hilario Ascasubi, Hernández, Juan Lavalle, Juan Bautista Alberdi, Carlos Guido y Spano, Martín Rodríguez, Bartolomé Mitre, Lucio Mansilla, Julio Argentino Roca, Leopoldo Lugones, Eva Duarte, Silvina Ocampo, Juan José Valle, Acdel Vila, Olivero Gironde, Monseñor Victorio Bonamin, Ibérico Saint Jean, Carlos Aiub, Rodolfo Walsh, Ángel Bustos, Emilio Massera, Paco Urondo, Joaquín Gianuzzi, solicitada "Los argentinos queremos decirle al mundo" y anónimos.

la desde el lugar de los vencidos. Y este es el punto en que puede diferenciarse de otros films contemporáneos, donde aparece alguna referencia del relato histórico pero en un aspecto lúdico, teatralizado y parodiado, tales como *Todos mienten* (Matías Pineyro, 2009) o bien *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011). Entendido como un “poema ensayo”, Prividera ha elegido contar la historia desde un lugar de fuerte carga simbólica: el cementerio de la Recoleta.

El conflicto originario de nuestra nación, léase civilización *versus* barbarie, retorna bajo otro disfraz. Aquella disputa de la generación del 37 devino en peronismo-antiperonismo, y hoy en kirchnerismo-antikirchnerismo. “Recordar para no repetir” ha devenido en olvido y repetición.

Del último plano del prólogo, donde se nos muestra un hombre fallecido víctima de la represión del 2001, se pasa por corte directo a un plano general del cementerio, es decir, se va de un muerto en la calle al lugar que alberga los muertos. Cementerio creado en 1881, en coincidencia con la formación del Estado moderno, alberga, de acuerdo a la historia oficial, a los padres fundadores de la nación.⁶ Dentro del primer grupo de citas que realiza el film tienen lugar las relacionadas al conflicto campo-ciudad expuestas por Sarmiento, y que explicitan el conflicto:

Añádase que desde la infancia están habituados a matar las reses y que este acto de crueldad necesaria los familiariza con el derramamiento de sangre y endurece su razón ante el gemido de sus víctimas. La vida del campo ha desenvuelto en el gaucho las facultades

6 De apenas diez hectáreas, en este cementerio yace lo más elitista de la sociedad argentina. Para el pueblo la ciudad ha destinado el cementerio de la Chacarita, que ya desde su fonética nos ubica en el campo de lo popular.

físicas sin ninguna de la inteligencia. La ciudad es el centro de la civilización. Allí están las tiendas, las artes, la educación. El desierto la circunda a más o menos distancia, la cerca, las oprime, la naturaleza las reduce a unos estrechos oasis enclavados a un llano inculto de centenares de millas cuadradas. Hemos de abandonar un suelo de los más privilegiados de América a las devastaciones de la barbarie.

De acuerdo a la dinámica del film, esta cita de Sarmiento bien podría ser la contracara de la de Walsh o Urondo, es decir, que no necesariamente entraría en tensión con la montada en la escena siguiente, sino con las que integran la totalidad del film.

El *crescendo* del film es acompañado por la puesta en escena: a lo largo de la película la temperatura de la imagen abandona la textura cálida del comienzo y muta hacia una fría. Lo mismo sucede con el sonido que cambia de textura progresivamente restándole nitidez sonora. Si había algún vestigio tragicómico en el comienzo, dado por el contenido de las citas, hacia el final solo hay lugar para lo trágico.

Aquella tensión entre los discursos es acompañada por las mismas lecturas: Lucía Cedrón leyendo sobre la tumba de Aramburu, Ángela Urondo leyendo a su padre.

Entre cita y cita se nos muestran escenas de las actividades cotidianas del cementerio: retratos de los empleados de maestranza, traslado de cajones, visitantes, gatos y aves que merodean. Aquí el documental adopta la modalidad de cine de observación, donde la cámara se limita a registrar lo que sucede delante de ella, no interviniendo la realidad en el momento de registro.



Imagen 23. Fotograma de *Tierra de los Padres*.

Ahora bien, es interesante cómo la referencia a las citas es mostrada segundos después de concluida la lectura, salvo en aquellos casos en los que sus autores no se encuentren enterrados allí, por ejemplo Rodolfo Walsh y Paco Urondo. Esto posibilita que el espectador no sólo intente “adivinar” a quién corresponde, sino que lo tome por sorpresa su autor. La cita de Eva Perón es un ejemplo en este sentido:

No entiendo los términos medios ni las cosas equilibradas. Sólo reconozco dos palabras como hijas predilectas de mi corazón: el odio y el amor. Nunca sé cuando odio ni cuándo estoy amando, y en este encuentro confuso del odio y del amor frente a la oligarquía, no he podido encontrar el equilibrio que me reconcilie con las fuerzas que sirvieron antaño entre nosotros a la raza maldita de los explotadores.

En *Mi mensaje* (1952), el discurso de Evita aparece como una reivindicación del odio de clase desde el lugar del oprimido. Así, se la ubica por fuera de cualquier intento revisionista desde el cual sería mostrada como la abanderada

de los humildes. Contrariamente, aquí se elige poner en escena su costado más violento y combativo. En este mismo sentido aparece la cita de Rosas, del discurso de asunción de 1835:

El remedio para estos males no puede sujetarse a formas, y su aplicación debe ser pronta y expedita. Persigamos a muerte al impío, al sacrílego, al ladrón, al homicida, y sobre todo al pérfido o traidor que tenga la osadía de burlarse de nuestra fe. Que de esta raza de monstruos no quede uno entre nosotros y que su persecución sea tan tenaz y vigorosa que sirva de terror y espanto.

Esta cita es un ejemplo de cómo cada una de ellas puede “disparar” hacia un juego de tensiones y contradicciones. Por ejemplo, la asimilación de Rosas a Perón como “segunda tiranía” por los antiperonistas, es retomada positivamente por los peronistas después del derrocamiento.

La forma del documental como de “re-citado” se puede entender en sus dos acepciones: como recitar, es decir, contar, leer oralmente un poema o un texto; o como un “volver a citar”. Es a partir de este doble significado que Prividera reproduce la tensión de dichos discursos aprovechando las contradicciones que facilita el mismo film. Pero la estrategia de “re-citado”, ¿no podría interpretarse como una “dialéctica de apropiación”, tal como define Emilio Bernini (2001: 45) leyendo *La hora de los hornos*?

La mencionada cita de Rosas, al igual que la de Lavalle que Prividera incluye en el film, también aparece en la película de Manuel Antín, *Juan Manuel de Rosas* (1971). Su pretensión renovadora de la década del sesenta aquí se expresa a modo de un “modernismo trunco”. Acompañando lo que fue el auge del llamado “cine histórico” en la década del

setenta, dicho film cae en los peores vicios del género, ya que, como ha señalado David Ouviaña (1994: 37):

Presenta las mismas deficiencias que las demás realizaciones históricas del período: farragosas explicaciones del entramado histórico, esquematismo de caracteres, actuaciones estatuarias, diálogos discursivos y sentenciosos.

Contrariamente, creemos que *Tierra de los padres* aparece como un modernismo “superador” respecto de la denominada “generación del sesenta”, a partir de la incorporación de lo popular y lo moderno; el primero está dado por su tema y el segundo por su forma. En esta línea se encuentra la interpretación de Silvia Schwarzbock (2012) al escribir que en el prólogo del film aparece “la brutal dialéctica entre lo alto y lo bajo, entre la pompa y lo barro, entre lo visible y lo oculto, entre lo público y lo secreto que le cabe a todo Estado”.

Dicha dialéctica entre lo popular y lo moderno ha sido atravesada históricamente por el peronismo, entendido como un “hecho maldito” que quedará atrapado en esa dialéctica. Esta irresolución política también está presente en el cine argentino y eso puede observarse en un film como *Todos mienten*. En la película de Matías Piñeyro, el discurso histórico es mostrado, lúdicamente, por un grupo de jóvenes que los citan o recitan... la repetición del fracaso expresado por la mirada, a nuestra opinión, de una burguesía reaccionaria.

Moreno también da cuenta de la historia de los vencidos. Y desde este lugar echa luz sobre lo que fue un crimen político: el premeditado asesinato de Mariano Moreno. Virna Molina y Ernesto Ardito se detienen en la figura del prócer argentino con especial énfasis en lo que ha sido “sepultado” por la historia oficial: su asesinato. Envenenado en altamar en 1811,

Moreno era líder del movimiento revolucionario que llevó adelante la lucha por la libertad y la igualdad en el sur americano. A modo de film biográfico, pero reelaborado desde un thriller político, *Moreno* cuenta su periplo de vida, su infancia, sus estudios en la Universidad de Chuquisaca, su participación en la gesta de 1810, el *Plan de operaciones*, sus éxitos y fracasos, su muerte y las consecuencias para nuestro país.

Este documental otorga un lugar privilegiado a la voz femenina de María Guadalupe Moreno, quien en 1811 le envía cartas a su marido sin saber que Moreno ya estaba muerto. Los realizadores sostendrán que es en las cartas de Guadalupe donde yace la clave para entender el nacimiento de nuestra república, dado que en ellas queda evidenciada la traición hacia el prócer, sus seguidores⁷ y por ende, hacia la revolución.



Imagen 24. Plano detalle de *Moreno*.

-
- 7 Explican Molina y Ardito en entrevista con la autora (agosto de 2013): “Las cartas de Guadalupe son una fuente en donde más allá de la historia de amor se develan las traiciones y persecuciones hacia los que apoyaban a Moreno. Y eso no se enseña en las escuelas. El juicio a Castellí, el intento de juicio y persecución a Belgrano, el cura Alberti quien se murió de un infarto defendiendo a Moreno frente al Dean Funes, etcétera. Estaría muy bueno que se utilicen las cartas de Guadalupe en las escuelas para enseñar historia”.

La particularidad de la lectura de Molina y Ardito sobre *Moreno* es la de poner en primer plano el *Plan de operaciones* que el periodista escribió al calor de los sucesos de 1810 y que la historia oficial se encargó de ocultar. Allí exponía su visión a favor de la industrialización, la autonomía económica, la igualdad de derechos y la unidad latinoamericana, ideas que se ubicaban en tensión respecto de la visión de Mitre de corte agroexportador. A pesar de los fallidos intentos de los mitristas y actuales voceros de esta ideología por ocultarlo, Moreno y los protagonistas del pasado retornan devenidos espectros que deambulan por la Plaza de Mayo y las torres de alrededor. De aquí que los realizadores nos muestren una Buenos Aires fantasmática, gótica, cargada de neblina y de una atmósfera lúgubre.



Imagen 25. Fotograma de *Moreno*.

El film entrelaza las voces de un historiador que, desde el presente, busca reconstruir los hechos del pasado, donde las voces de Moreno y Guadalupe irrumpen como espectros en el hoy. El historiador confiesa que guarda fuentes y documentos que no son más que retazos en el armado de un rompecabezas y que para reconstruir a Moreno faltan

piezas (sobre su niñez sólo se posee la biografía escrita por su hermano, Manuel Moreno, pero que, como se explica, esta “tiene más silencios que palabras”). Esta situación es potenciada aún más por la ausencia de archivo (no se poseen fotos, ni filmaciones, ni testimonios de sus protagonistas). Sólo tenemos los restos de ese pasado que debemos rearmar desde nuestro presente, y es en este punto donde cobra valor una de las frases del historiador: “de encubrimiento y silencio está hecha nuestra nación”.

La postura de los realizadores frente a la historia no es otra que la que se expresa al comienzo del film. Sobre plano negro el historiador dice:

—Cuando uno muere ya no dispone de nada. Los que quedan vivos moderan la imagen de lo que uno fue según sus gustos y necesidades. Por eso es la impotencia de la muerte lo que despierta a los fantasmas.

Plano seguido, el río rompe en las rocas dando cuenta de que el fantasma de Moreno está despierto y entre nosotros. A continuación es la voz de Guadalupe, que sobre un plano de su rostro adelanta el final de la historia:

—Ya está visto que los que se han sacrificado son los que salen peor de todos. Pues a mi parecer lo que vos y los otros patriotas trabajaron está perdido. No se cansan tus enemigos de sembrar odio contra vos, ultrajan tu memoria y hacen cuanto pueden para arruinarte.

Sin perder el eje en el *Plan de operaciones*, su implantación en el Paraguay lleva al país a un lugar pionero en la región. El castigo no fue otro que la guerra de la Triple Alianza. El documental muestra cómo, ya muerto Moreno, se intentó sepultar su proyecto político. Paul Groussac, director de la

Biblioteca Nacional en el siglo XIX, fue el impulsor de la campaña que acusó de falso al *Plan de operaciones* y negó que haya sido Moreno su autor. Esta postura es sostenida hasta el presente por voces como la de Tulio Halperín Donghi: defensor de una concepción de la historia cientificista, sin subjetividades, que acusa de curanderos a aquellos que hacen explícita su mirada política, caso de Norberto Galasso. Aquí ese fantasma del pasado se expresa en su máxima potencia reproducida en el discurso historiográfico actual.

Aquel enigma que mencionamos al comienzo es resuelto por Molina y Arditó dos siglos después. Una visita a la Facultad de Bioquímica de la Universidad de Buenos Aires confirma que Moreno fue envenenado con cuatro granos de antimonio tartarizado produciéndole una intoxicación arsenical. Esta forma de envenenamiento fue la utilizada por los ingleses para matar a Napoleón Bonaparte. Coincidentemente, Moreno viajaba en barco inglés.

Tomando como referencia la obra de los hermanos Stephen y Timothy Quay, los realizadores desarrollaron una estética visual con abundantes planos detalles y una utilización dramática de los objetos.

En aquel rearmado de la historia como un rompecabezas, lo fragmentario también se traslada al plano visual. Así, las imágenes no son más que “retazos”, fragmentos de objetos, planos detalle de páginas de libros, objetos de escritorio, santos de iglesias, etcétera. El caso de Guadalupe es ejemplar, dado que su rostro es mostrado por primerísimos primeros planos, o bien por primeros planos velados por el desenfoque, y se la construye desde detalles del vestuario y demás objetos femeninos. Como dice el historiador, Moreno es un fantasma, “una sombra sin cuerpo”; de aquí que la imagen de Moreno y Guadalupe sean imágenes “borrosas”, carentes de iconicidad, fantasmáticas. Para conseguirlo algunas imágenes fueron filmadas con ópticas

antiguas, las lentes *super takumar* de la década de 1960 y con cristales desconfigurados. Esto le otorga a la imagen una textura cinematográfica que la distancia de la textura digital producida por las lentes actuales. La estética sonora refuerza la estética visual, una banda sonora configurada desde sonidos de viento, cascabeles, llantos de niño, repiqueteo de caballos, que irrumpen de forma pasajera acompañando la atmósfera fantasmagórica.⁸

El film de Molina y Ardito, en sintonía con *Tierra de los padres*, también acude al cementerio de la Recoleta. Allí llegan a la tumba de Guadalupe, un lugar marginal y escondido, metáfora perfecta de su lugar en la historia. Muerto Moreno, los ingleses desaparecen su cuerpo y lo arrojan al mar, es decir, nos quitan la posibilidad del rito funerario. Y en este punto, tanto *Moreno* como *Tierra de los padres* son una síntesis de una repetición nefasta de nuestra historia. Asesinar, arrojar los cuerpos al río y robar la posibilidad del rito funerario.

Según el diccionario de la Real Academia Española, “cementerio” posee dos significados:

1. m. Terreno, generalmente cercado, *destinado a enterrar cadáveres*.
2. m. Lugar destinado al depósito de residuos de ciertas industrias o de maquinaria fuera de uso.

En cuanto a la palabra “cadáver”, dice:

1. tr. Poner debajo de tierra.
2. tr. *Dar sepultura* a un cadáver.
3. tr. *Sobrevivir a alguien*.

8 La forma en que incorporaron las entrevistas los distancia del formato clásico. Los entrevistados no aparecen mirando a cámara sino que están incluidos en interacción con sus actividades, Galasso dando una conferencia, Goldman dictando una clase, o bien por fuera de la sincronía imagen-sonido.

Lo que sobrevive a alguien no es más que su pensamiento. De aquí que la lucha de los muertos la continúen los vivos, pero que al fin de cuentas es una lucha entre vivos y muertos. Estarán los vencidos por las ideas y los vencidos por la muerte; y ambos films lo dejan en claro al proyectar hacia el presente los mismos conflictos del comienzo de la nación. El enterramiento de nuestros muertos permite una cercanía con los restos que es percibida como presencia viva del fallecido. En su tumba sostenemos el encuentro con los que ya no están. La ausencia de cuerpo es el vacío, la imposibilidad del duelo que deja una herida abierta y sin resolución.

Pero en las definiciones, además, se juega otra cuestión: la de “dar sepultura”. Aquello que se sepulta en un cementerio cuenta con el rito del enterramiento, sea cual fuere la creencia religiosa. Contrariamente, los que han sido arrojados al río y carecen del ritual se imponen con absoluta presencia en la vida de la nación, y esto es lo que muestra el epílogo de *Tierra de los padres* o *Moreno* con la disputa historiográfica actual. El plano secuencia del film de Prividera parte de una zona de la ciudad muy marginal como lo es la Villa 31, y recorre el barrio de la Recoleta mostrándonos la cercanía del cementerio oficial y “no oficial” (el Río de la Plata).

En nuestra definición de “lo político” que arriesgamos al comienzo, apuntamos que la transformación de la representación es sustancial. De aquí que hablemos de una *política de la representación*. Si representar es traer al presente algo ausente, la cuestión pasa por la construcción de ausencia transformando la representación dominante. Para nosotros, lo político de la representación está en su transformación formal e interpretativa, y tanto *Tierra de los padres* como *Moreno* disputan una representación hegemónica de nuestra historia.

Bibliografía

Bernini, E. (2001). "La vía política del cine argentino". *Km 111*, n° 2. Buenos Aires.

Getino, O. y Vellegia, S. (2002). *El cine de las historias de la representación*. Buenos Aires, Altamira.

Koza, R. (2012). "El polemista con una cámara: entrevista con Nicolás Prividera". En línea: <<http://ojosabiertos.wordpress.com/2012/08/05/el-polemista-con-una-camara-entrevista-con-nicolas-prividera-director-de-tierra-de-los-padres/>>.

Ouviña, D. (1994). *Manuel Antín*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Schwarzbock, S. (2012). "Lo oficial y lo maldito". *Otra Parte*, n° 27, primavera-verano.

Cine documental, discurso cinematográfico y crítica al poder.

Inside Job y *Restrepo*, dos ejemplos prácticos

Emma Camarero Calandria

Introducción

La llegada del siglo XXI supuso para el cine documental un renacimiento hasta entonces inédito en uno de los géneros cinematográficos más minoritarios, pero también más admirados. Las pantallas de los cines comerciales empezaron a programar, ante el aumento de público interesado, películas de no ficción hasta entonces relegadas a salas de cine de autor. Incluso el cine de ficción empezó a utilizar asiduamente técnicas casi exclusivas del cine documental con la intención de dotar de mayor credibilidad los acontecimientos narrados. Películas tan aclamadas por la crítica y tan dispares como *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008), *En tierra hostil* (Kathryn Bigelow, 2008) o *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008), utilizan técnicas de rodaje y recursos narrativos propios de documental.

El nuevo milenio es, sin duda, absolutamente audiovisual. Todo acontecimiento es susceptible de convertirse en imágenes. La inmediatez de internet transforma a su vez en evento mundial cualquier hecho al alcance de la cámara.

Gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías, la cámara forma parte de nuestra vida cotidiana. Todo puede transformarse en un evento audiovisual con la finalidad de ser observado de forma pública o privada (Dufuur, 2010: 313).

Todo está para ser contado o visto, y las últimas tendencias en la narrativa audiovisual potencian al cine documental, que ha recobrado todo su apogeo.

Para el documental no hay temas prohibidos, ya que es una forma de hacer cine que se atreve a tratar cualquier tema, sea de orden social, cultural o político, debido a que muchas veces transita por dentro de lo que se ha denominado *la condición humana* (Dufuur, 2010: 313).

Los avances tecnológicos se han convertido en los grandes aliados del documental, y los documentalistas del siglo XXI saben que pueden hacer olvidar al espectador gracias al ritmo, la tensión, las imágenes de archivo o domésticas, la posición de la cámara, el montaje, el tratamiento del sonido, las entrevistas o los testimonios, que en realidad tan solo nos están mostrando un punto de vista de esa verdad, y que esta en última instancia puede ser manipulada.

El interés del cine documental se encuentra precisamente en el descubrimiento de aspectos absolutamente desconocidos de la realidad. El problema del referente cinematográfico —ya sea para el film de ficción o para el film documental— se traslada de lo que podríamos considerar la “realidad existente”, a la realidad aceptada como verosímil por el espectador: la veracidad (Rodríguez Merchán, 1995: 166-167).

El documental en cualquiera de sus variantes narrativas puede convertirse en una forma de desestabilizar el poder y de crear la duda sobre la verdad institucional. Este ideal filosófico del cine documental como herramienta de transmisión de ideas y conductas ha estado siempre presente, desde Vértov a Grierson, los Maysles o el mismísimo Ken

Loach. Pero actualmente el tipo de montaje que desarrollan los documentalistas apunta a la reflexión en el espectador e incluye tácticas como la apropiación y el borrado del sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos, y la separación del significante y el significado (Weinrichter, 2005: 43). En definitiva, es el retorno del “efecto Kuleschov”.

Inside Job (Ferguson, 2010) y *Restrepo* (Junger-Hetherington, 2010) son dos claros ejemplos de esa tendencia actual del documental en convertirse en herramienta de reflexión y crítica sobre los poderes establecidos por las instituciones al más alto nivel. Hablamos del poder económico —*Inside Job*— y del bélico —*Restrepo*—. Salvo esa capacidad de generar reflexión que ambos documentales sin duda poseen, las semejanzas en el discurso entre ambos son prácticamente inexistentes. Y sin embargo ambas películas obligan al espectador a realizar una profunda reflexión sobre la realidad mostrada, a tomar partido, a plantearse si realmente los gobiernos y sus dirigentes nos han contado la verdad. Generar la duda es el objetivo de ambos trabajos.

El discurso cinematográfico y la crítica al poder en *Inside Job* y *Restrepo*

En *Restrepo* e *Inside Job* el análisis crítico plantea descubrir y hacer públicas las relaciones de poder que alimentan los discursos dominantes y suministrar armas a la población —especialmente a los grupos más vulnerables—, para conocer estos procesos y elaborar estrategias para defenderse o, al menos, para actuar o reflexionar con conocimiento de causa.

El análisis del discurso que hemos realizado parte de las siguientes premisas:

1. Identificar los componentes que *rodean* al discurso, que hacen comprensible su contenido, su cometido y su efecto:

- Contexto (físico, psicológico, político, cultural).
- Asunto o tema (explícito e implícito).
- Los agentes y los pacientes implicados (quién dirige la película, para quién, sobre quién, qué relaciones de poder alimentan).
- Productos (qué materiales se están generando desde ese discurso, con qué funciones, mediante qué canales).

2. Contenido del discurso:

- Ideología (valores, actitudes, visión del mundo).
- Recursos narrativos y audiovisuales.
- Argumentaciones.
- Técnicas de persuasión empleadas.
- Estrategias de apoyo y legitimación (datos, expertos, conocimiento directo de la realidad).

3. Generar un modelo completo sobre el discurso, que considere la relación entre todos los elementos analizados, su génesis, su expresión y sus consecuencias.

Si el poder es el potencial de movilizar la energía de las personas de forma que su comportamiento se encamine a realizar aquello que queremos (Álvarez y Svejenova, 2003: 13), los diferentes elementos que configuran el discurso narrativo de estos documentales y los que han hecho posibles tanto a nivel técnico como simbólico y narrativo, nos llevan a entender el incuestionable valor del cine documental para generar conciencia. Y, de paso, convertirse en un discurso

ideológico nuevo con el que enfrentarse con argumentos de peso a la irracionalidad del poder que envía a jóvenes soldados a morir en un lugar como el valle de Korengal en Afganistán. O cuestionar el cinismo y la falta de escrúpulos de banqueros, economistas y políticos que niegan reiteradamente su parte de culpa en la crisis financiera de 2008.

Inside Job

Es duro pensar que no existe una película más seria y necesaria que *Inside Job*.

Scott, 2010

Documental ganador del premio Oscar en 2011, aborda no sólo las causas sino también a los responsables de la crisis económica mundial de 2008, que significó la ruina de millones de personas que perdieron sus hogares y empleos y que, además, puso en peligro la estabilidad económica de los países desarrollados. A través de una extensa investigación y de entrevistas a financieros, políticos y periodistas, se muestra el auge de empresarios sin escrúpulos y la degradación de la política y la educación. *Inside Job* narra la historia de un gobierno de Wall Street y explica cómo la reciente crisis financiera ha sido efectivamente un “inside job” o delito interno colectivo ejecutado por banqueros, políticos, agencias calificadoras, burócratas y profesores universitarios. Todos ellos utilizaron la desregulación para crear y promover complejos instrumentos financieros con el objetivo de beneficiar a sus propias cuentas bancarias. Cuando el mercado *subprime* de hipotecas se desplomó, destruyendo los ahorros de toda una vida de muchas personas, ellos habían creado los mecanismos para evitar que la debacle

económica les afectara directamente. Tal y como se afirma en la película, esta crisis no fue un accidente.

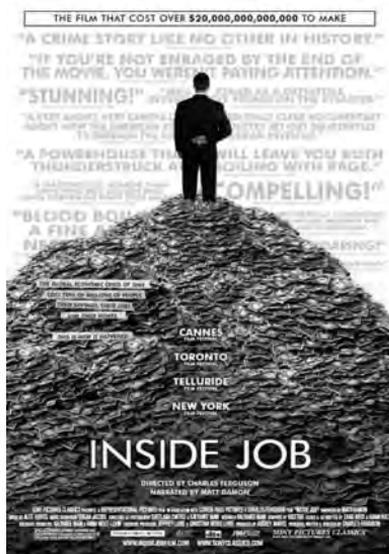


Imagen 26. Afiche de la película de Charles Ferguson.

“Quiero hacer notar que ninguno de los criminales detrás de la crisis de 2008 está en la cárcel”: con esta frase Charles Ferguson, su director, recogió el Oscar. Toda una declaración de intenciones sobre lo que esta película pretendía ser. Sin una clara ideología que sustente el guión, la película está en cambio cargada de valores que tratan de persuadir al espectador, estableciendo prioridades en los comportamientos de los personajes entrevistados. Lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo se definen así mediante juicios de valor. No se trata de opinar sobre los modos de actuar, se trata de que los datos esgrimidos sirvan al espectador para entender la profundidad de los argumentos. Las entrevistas a políticos, banqueros, economistas o

profesores universitarios son utilizadas, gracias al montaje, en la medida en que dichas declaraciones sustentan los valores que esgrime la película, utilizando una técnica muy simple pero efectiva: preguntar a la elite para hacerla caer en contradicciones y desenmascararla.

Uno de los aspectos más interesantes de *Inside Job* es incluir en la lista de teóricos culpables de la crisis a una serie de economistas y profesores universitarios destacados. Es interesante observar en la película tanto quiénes son y qué dicen los personajes públicos —políticos, financieros, economistas, escritores, periodistas, profesores e incluso prostitutas— que concedieron una entrevista al director del documental, como quiénes son aquellos que rechazaron ser entrevistados y acerca de los cuales sólo se puede leer este hecho y los nombres respectivos. Salvo en casos excepcionales, no se apela al sentimiento o a la emoción: se busca que sean los datos, las cifras, los hechos constatables los que trasciendan a nuestro subconsciente y formen nuestra opinión sobre los sucesos acontecidos. Los entrevistados elegidos carecen para el espectador de vida privada, porque Ferguson evita mezclar ambos ámbitos para no distorsionar los datos empíricos con teóricas empatías entre personaje y espectador.

Inside Job pretende enfrentarse a quienes ocupan su posición de poder en la estructura organizacional y utilizan todas las vías de actuación a su alcance —líderes políticos, medios de comunicación, publicaciones, agencias de noticias— para, a medio y largo plazo, persuadir a la población. Pero el sistema de valores sirve de guía para juzgar los acontecimientos del entorno y, por tanto, a los responsables de esos acontecimientos. Decidida a persuadir en un corto y rápido tiempo, *Inside Job* se aleja de cualquier ideología concreta, a sabiendas de que las personas deciden la credibilidad de las fuentes en función de su propia ideología.

Si el enemigo a batir es el poder económico y sus excesos, estos excesos se materializan en las personas que los cometieron. Lo negativo tiene forma humana, se ha enriquecido y según los datos presentados, miente. Mediante este discurso persuasivo, *Inside Job* puede plantearse romper el círculo vicioso del poder económico y convencer sobre sus argumentos.

Desde el punto de vista del lenguaje, *Inside Job* mezcla imágenes de altísima calidad, rodadas con grandes dispositivos cinematográficos, con imágenes de archivo, fotografías, entrevistas que son cortadas y montadas para enfatizar la teoría de la corrupción del poder económico y financiero. El montaje de imágenes y entrevistas —realizadas en lugares diferentes y en tiempos distintos— tiene un alto contenido simbólico en algunos momentos. Hay planos e imágenes que podrían estar en cualquier sitio y en casi cualquier película; es su posicionamiento en determinados lugares el que hace que el valor simbólico de esas imágenes sea el adecuado.

La magia del montaje, tan esencial en el género documental, es utilizada con enorme maestría por Ferguson para legitimar sus propias posiciones ideológicas, valores y su particular visión de la crisis del 2008. Un ingente trabajo de investigación que también pretende retornar parte de la dignidad perdida al propio sistema estadounidense, simbolizado por el plano final de la estatua de la libertad y la frase que Matt Damon enarbola como conclusión: “Hay cosas por las que vale la pena luchar”.

Restrepo

Restrepo es un documental ambientado en un mundo casi alienígena con un toque de surrealismo, pero en cambio, no puede existir nada más alejado del escapismo.

Eldestein, 2010

Restrepo narra el despliegue de un pelotón de soldados estadounidenses en el Valle de Korengal, Afganistán, considerado uno de los destinos más peligrosos para las tropas de los EE.UU. La película se centra en un remoto puesto de avanzada de quince hombres que se esmeraron en construir un pequeño fortín en el epicentro del fuego enemigo, al que llamaron Restrepo en honor a uno de sus compañeros muerto en acción. Se trata de una película totalmente experimental: las cámaras nunca dejan el valle, hay planos subjetivos del combate, no se realizan entrevistas con generales o diplomáticos, tan sólo los testimonios de los soldados que viven el día a día de la guerra, y ese es el objetivo: hacer que los espectadores se aproximen a la visión que tienen de la guerra aquellos que viven y mueren en ella, estableciendo sus propias conclusiones.



Imagen 27. Afiche de la película de Tim Hetherington y Sebastian Junger.

Entrevistados durante la promoción de la película, los dos reporteros-directores de este documental, Tim Hetherington y Sebastián Junger, dejaron clara su intencionalidad al rodar *Restrepo*. Su intención fue la de capturar la experiencia de combate, el aburrimiento y el miedo a través de los ojos de los propios soldados. No entrevistaron a sus familias o a los afganos, no exploraron debates geopolíticos. Las experiencias de los soldados son la clave para entender, independientemente de las creencias políticas. Las creencias son una manera de evitar ver la realidad. Esta es la realidad.¹

A diferencia de *Inside Job*, en *Restrepo* no hay datos cuantitativos para establecer valores o ideologías, solo cualitativos; los directores permanecen siempre junto a los soldados pero nunca inciden en sus actitudes y mucho menos en sus respuestas. Dejan fluir la historia como si de un río se tratase, y sólo en ciertos momentos, para mantener el ritmo e incidir en el dramatismo de los acontecimientos, interrumpen la acción con los testimonios de los propios soldados.

Restrepo pretende a enfrentarse a eso que Manzano (2005: 2) denomina *el discurso belicista*. En este discurso se pueden identificar muchos elementos, incluyendo las argumentaciones que sostienen una intervención armada en nombre de principios universales como la justicia o la libertad; pueden identificarse agentes como las entidades responsables de llevar la misión a cabo —como el ejército de un país concreto—, se identifica el reparto de papeles en el escenario —quiénes son los buenos y quiénes los malos—, etcétera. El discurso belicista se observa en declaraciones de líderes ante los medios, en libros, en foros de discusión, en conferencias... Se puede analizar y observar que se trata de un ejemplo particular inserto en el marco amplio del discurso belicista.

1 Cfr. <<http://restrepothemovie.com/press/>>.

La película busca el enfrentamiento al poder político y su discurso patriótico haciendo protagonistas de la narración a los soldados, actores sin decisión en las acciones a largo plazo pero sí en las inmediatas. Sus directores prefieren la veracidad a la calidad, en busca de una imagen que sea lo más real y creíble posible. Por ello no existen casi panorámicas, ni una estética consensuada. El discurso narrativo se construye porque surge la realidad de la guerra a cada paso. La calidad cinematográfica pasa a un segundo plano en busca de un neorrealismo, propiciado por la utilización de planos subjetivos rodados por los propios soldados. El sonido directo, tal y como sugiere Abbas Kiarostami, es clave para este tipo de narración. A veces tiene un papel mucho más preponderante que el de las imágenes, sobre todo en la narración de los combates. Por ello la música que tradicionalmente acompañaría a una secuencia en la narración clásica y que incrementaría la tensión, desde esta perspectiva, no se hace necesaria.

La narración no intenta guiar hacia una interpretación, sino que busca que nos planteemos todos los problemas que pudieran derivar de su visión. Imágenes hiperrealistas rodadas in situ, sonido directo y testimonios de los protagonistas son los tres pilares en los que se fundamenta la capacidad de *Restrepo* para hacernos vivir la guerra en primera persona.

La persuasión del discurso, su capacidad comunicativa, llega a través de lo que no se dice — ningún político o mando del ejército es entrevistado—, creando una sensación en el espectador que raya en lo absurdo. ¿Quién o quiénes son los responsables de la guerra en Afganistán? ¿Qué verdadero papel desempeñan los soldados enviados a un lugar tan remoto y de donde tienen tantas posibilidades de no regresar?

En *Restrepo* los valores participan, como elemento constituyente, en la formación de la identidad de individuos y

también del grupo. Los soldados tienen unas características definitorias que los conforman como diferentes al resto de grupos, al mismo tiempo que se señalan las coincidencias entre los miembros que lo forman. El conjunto tiene su identidad, formada a partir de las simpatías cognitivas, afectivas y comportamentales de sus miembros, y por supuesto, del entorno hostil que los une. Los valores son fundamentales en *Restrepo* para entender la identidad de un grupo.

Junger y Hetherington se introducen en el grupo pasando a formar parte de él, al modo en que los antropólogos estudian una tribu mimetizándose en ella. Es un regreso al cine de Jean Rouch y sus documentales antropológicos. Se unen a los soldados, son parte del grupo. Por ese motivo se narra la historia desde el presente —mostrando imágenes del día a día del pelotón—, para después analizarlas desde un futuro —a través de las entrevistas—, hablando en pasado. La perspectiva desde la cual analizan la guerra en las entrevistas está fundamentada en la experiencia. Ni los directores ni el guión tratan de condicionar la reflexión del espectador recurriendo a una narración cinematográfica al estilo clásico de tres actos, incidiendo en el dramatismo y recurriendo a los viejos trucos que impuso Hollywood.

Esta forma, en la que es la historia la que se narra a sí misma y no el director, anula casi por completo su presencia como articulador del discurso. El autor trata de colocarse del lado de un observador sin prejuicios, haciendo recaer el peso de *Restrepo* sobre la realidad mostrada y no sobre el criterio de quien la muestra —diametralmente opuesto al concepto crítico de *Inside Job*—. No está grabando un agente externo al grupo, sino un miembro del grupo. Es más: multitud de planos que se utilizan han sido tomados *real time* (Farocki, 2007) por soldados del pelotón sin intervenir para nada en el discurso narrativo, puesto que las cámaras van alojadas de forma autónoma sobre sus cascos.

La fluidez de los testimonios de los soldados —situados en un espacio neutro y negro con la intencionalidad de destacar sus rasgos y las emociones que suscitan los recuerdos revividos— se convierten en entrevistas psicológicas donde, a diferencia de *Inside Job*, lo que se busca es el aspecto sensible, la emoción, el drama, el trauma o el sentimiento que generan sus palabras en ellos mismos y en el espectador. Es un montaje causa-efecto donde importa tanto el valor de las palabras de los verdaderos protagonistas como las acciones de guerra.

Cine documental del siglo XXI. La crítica política y social en el punto de mira

Si el documental explora personas y situaciones reales (Rabinger, 2005: 17), en el caso de *Inside Job* y *Restrepo* tendríamos que hablar además, a pesar de las técnicas diametralmente opuestas en la concepción y génesis cinematográfica del producto, del documental como crítica social. *Inside Job* posee una marcada intencionalidad de decantar al espectador del lado de las tesis de su director. Ferguson hace sus distinciones críticas guiado por sus convicciones, su ideología, su interés por las formas: desea convencer de que la crisis económica de 2008 es producto de la avaricia del poder político y el financiero. En *Restrepo* en cambio, Hentherintong y Junger tratan de reflejar su profundo interés y respeto por la realidad. Pero ¿qué es la realidad? En *Restrepo* nos encontramos un reflejo de la riqueza y la ambigüedad de la vida de los soldados, pero esto lleva más allá de la observación objetiva. La realidad humana, cuando se encuentra bajo presión, se convierte en surrealismo y alucinación (Rabinger, 2005: 20). La mezcla de lo cotidiano y el horror de la guerra, soldados casi infantiles en sus

comportamientos, a ratos destrozados en sus testimonios a la cámara, quedan convertidos en el plano siguiente en terribles guerreros capaces de todo. Es aquí donde las percepciones de los directores quedan incluidas en el resultado final como parte del rico discurso narrativo resultante.

El auge del cine documental como forma de expresión va de la mano con la denuncia y reflexión que el realizador rescata en una sociedad que está en crisis. En el siglo XXI un fundamentalismo avalado por una tecnología omnipresente puede llevar a la confusión contemporánea, entre la visión directa de lo real y la visión técnica de ello (Catalá, 2008: 178). *Restrepo* e *Inside Job* no hubieran sido posibles sin los avances tecnológicos del cine en las últimas dos décadas. Entre otras cosas, porque son precisamente los avances en la tecnología bélica y financiera hacia los que, de forma secundaria, se dirige la crítica al poder en estos documentales. Mandos militares y políticos que ordenan desde bases alejadas de la zona de peligro, donde solo los soldados se enfrentan al enemigo, con estrategias de lucha casi medievales. Profesores de prestigio, políticos, financieros y expertos que provocan, gracias a las posibilidades tecnológicas, una crisis económica nunca antes vivida, y que a diferencia de lo que le ocurrió a los financieros durante el crack de 1929, sus fortunas permanecen intactas y su prestigio a salvo.

Una película por sí sola es incapaz de cambiar el sistema de valores de un individuo. Pero un conjunto de películas, un hábito de consumo de cine coherente con el bombardeo ideológico de otras vías de comunicación —las lecturas, los informativos televisados o los discursos políticos—, sí pueden tener un efecto sensible sobre el sistema de valores de los individuos y su identidad ideológica. Los públicos de diversas partes del mundo se reencuentran en estos documentales con una serie de situaciones que les son comunes, igualándolos en su condición de lo humano, de lo demasiado humano.

Bibliografía

- Álvarez, J. L. y Svejenova, S. (2003). *La gestión del poder. Breviario de poder, influencia y ética para ejecutivos*. Barcelona, Granica.
- Catalá Domenech, J. (2008). "El grado cero de la imagen. Formas de la representación directa", en Ortega, M. L. y García, N. (eds.), *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid, T&B.
- Chomsky, N. y Ramonet, I. (2001). *Cómo nos venden la moto*. Barcelona, Icaria.
- Dufuur, L. (2010). "Tendencias actuales del cine documental", *Frame*, nº 6.
- Edelstein, D. (2010). "Restrepo", *New York Magazine*, 18 de junio. En línea: <<http://nymag.com/movies/reviews/66799/index1.html>>.
- Farocki, H. (2007). *Films*. Coubevoie, Théâtre Typographique.
- Manzano, V. (2005). *Introducción al análisis del discurso*. Sevilla, Universidad de Sevilla. En línea: <<http://www.aloj.us.es/>>.
- Nichols, B. (2008). "Cuestiones de ética y cine documental", en *Archivo de la Filmoteca*. Valencia, De la Filmoteca.
- Rabinger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Madrid, IORTV.
- Rodríguez Merchán, E. (1995). "Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción". *Revista de Ciencias de la Información*, vol. 10. Madrid.
- Scott, A. O. (2010). "Inside Job", *New York Times*, 7 de octubre. En línea: <http://www.nytimes.com/2010/10/08/movies/08inside.html?_r=0>.
- Weinrichter, A. (2005). "Jugando en los archivos de lo real". En Torrерio, C. y Cedrán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra.

Filmografía

- Moore, M. (2001). *Bowling for Columbine*.
- Bigelow, K. (2008). *En tierra hostil*.

Garrone, M. (2008). *Gomorra*.

Ferguson, Ch. (2010). *Inside Job*. En línea: <www.sites.sonypicturesreleasing.es/sites/insidejob_site>.

Junger, S. y Hetherington, T. (2010). *Restrepo*. En línea: <<http://restrepothemovie.com>>.

Parte IV

Bandas sonoras

Los retos estéticos y creativos del nuevo sonido digital cinematográfico

Juan José Domínguez López

La tecnología del sonido cinematográfico se encuentra en estos momentos en un nuevo período de cambio. Desde la aparición de los primeros sistemas digitales en los años noventa del siglo XX, las configuraciones se habían mantenido relativamente estables. En los primeros años de la década actual, sin embargo, han aparecido dos nuevas especificaciones de sonido cinematográfico, coincidiendo con la digitalización de la distribución y proyección, que suponen un cambio cuantitativo y cualitativo de las características del sonido en sala. Se puede decir que la introducción del llamado *sonido digital 3D* supone el mayor reto estético y creativo en lo que se refiere a las posibilidades creativas del sonido cinematográfico desde la aparición de la banda sonora. La importancia de este cambio viene explicada por las posibilidades casi infinitas que supone la adopción de soportes informáticos en la proyección cinematográfica. Donde antes el celuloide ofrecía una pequeña superficie para colocar el sonido, ahora el disco duro ofrece un espacio ilimitado, lo que permite multiplicar el número de canales

de sonido disponibles y explorar, en principio, las nuevas posibilidades creativas del sonido *surround*.¹

A falta de hacer un estudio pormenorizado, parece evidente que el sonido *surround*, desde su aparición en los años cuarenta del siglo pasado y su posterior desarrollo en los cincuenta, ha servido principalmente para aumentar el carácter espectacular de algunas secuencias. Las manifestaciones más artísticas, los usos que mostraban una inquietud estética más allá de lo puramente espectacular, quedaron muy pronto aplastados por el peso de las normas no escritas de la industria acerca de lo que se suponía que era un buen sonido, teniendo en cuenta las limitaciones técnicas de las salas más modestas. Puesto que los primeros intentos de apurar las posibilidades técnicas de los sistemas no podían llegar a todos los cines, se optó por un enfoque conservador, de modo que el sonido quedaba constreñido al uso primordial de los tres canales de los que todo cine dispone, a pesar de que en las mejores salas se pudiera disponer de hasta ocho. Así, el sonido que se colocaba en esos canales restantes era —y lo sigue siendo hoy—, efectista, puntual y no agotaba las posibilidades expresivas del medio.

Los nuevos sistemas 3D de sonido van a permitir, por primera vez en la historia del cine, efectuar un acercamiento diferente a la banda sonora. Si antes era necesario preservar cierta información en ciertos canales, ahora no es necesario. Si se usa cualquiera de los dos sistemas de los que hablaremos a continuación, se puede efectuar una mezcla de sonido con múltiples elementos expresivos sin coartar ninguna posibilidad por tener que pensar en aquellas salas

1 Nos referimos al sonido que suena a través de los altavoces que están colocados alrededor de las butacas en la sala de cine y que permiten crear la sensación de que hay sonidos que provienen de lugares determinados de la sala. La mayor o menor concreción de la ubicación de esos sonidos depende del número de canales *surround* de que se disponga. Los actuales sistemas para proyección en 35mm cuentan con hasta cuatro canales *surround*.

que no dispongan de los nuevos sistemas al completo, ya que los procesadores de sonido digital de proyección presentes hasta en las salas menos equipadas pueden ajustar los canales para que, aunque se pierdan algunos de esos elementos expresivos, se mantenga la inteligibilidad de la obra. Los diseñadores de sonido quedan, por lo tanto, liberados de la responsabilidad de crear la banda sonora sin dejar de pensar principalmente en las posibilidades básicas del sistema para pasar a crear disponiendo de todas las posibilidades. Si es necesario, un sistema automático se encargará de hacer la correspondiente adaptación en las salas modestas.

A continuación haremos un repaso a las posibilidades que ofrecen los actuales sistemas de sonido digital cinematográfico sobre celuloide, para mostrar posteriormente las características de *Auro 3D* y *Dolby Atmos*, las dos nuevas especificaciones del sonido para proyección digital. Veremos finalmente las diferencias de planteamiento técnico que contienen, e indicaremos algunas consecuencias estéticas y creativas que supone su introducción.

El sonido digital sobre celuloide

Si bien la proyección de imagen cinematográfica se ha digitalizado hace apenas unos cinco años, el sonido es digital desde hace unos veinte, ya que la cantidad de datos a digitalizar hacía sencillo utilizar el mismo celuloide como soporte, como así sucedió en dos de los tres sistemas de sonido digital para proyección sobre celuloide (uno de ellos utiliza CD-Rom sincronizados con la película).

El primer sistema digital en aparecer fue el *Dolby Digital*, el más extendido. La primera película que utilizó este sistema, *Batman Returns* (Tim Burton), fue estrenada en junio de 1992. Utiliza una configuración de canales y altavoces 5.1, la

más extendida en sistemas tanto domésticos como profesionales: tres canales frontales (izquierda, centro, derecha) y dos canales de *surround*, en una disposición que llega a la parte de atrás de la sala desde ambos lados (izquierdo y derecho), junto a otro canal colocado en un lugar indefinido² para frecuencias graves. Con ocasión de la postproducción de la película *The Phantom Menace* (George Lucas, 1999), *Dolby* amplió el sistema con un nuevo canal de *surround* (central, en la parte trasera de la sala), en una configuración 6.1 bajo el nombre de *Dolby Digital Surround EX*.

El segundo de los sistemas digitales de sonido cinematográfico apareció en 1992, bajo la denominación *DTS*. En 2009 la empresa cambió su nombre a *Datasat* debido a que la empresa que lo distribuía decidió dedicar la marca *DTS* a los sistemas no profesionales.

El sistema *Datasat* tiene un planteamiento diferente al de *Dolby* o *SDDS*, puesto que utiliza CD-Rom sincronizados con el proyector mediante un código de tiempo escrito sobre la película. Los discos se leen mediante un dispositivo externo al estilo de un ordenador. La configuración típica del *Datasat* es también de 5.1 pero pueden añadirse más canales utilizando más discos.

El *Sony Dynamic Digital Sound* fue el último sistema en aparecer, en 1993, con la película *Last action hero* (John McTiernan). Este sistema ofrece, en principio, ocho canales de sonido en una configuración del tipo 7.1 —si bien también puede usarse en la configuración tradicional 5.1—, que, como el *Dolby*, son codificados sobre la propia película en el espacio que existe entre las perforaciones y el borde exterior. Los dos canales adicionales al 5.1 sirven para colocar dos altavoces en la posición centro-derecha y centro-izquierda

2 Las frecuencias graves tienen una escasa direccionalidad, por lo que siempre se perciben ocupando todo el espacio, sin depender de dónde se coloque el altavoz que las emite.

detrás de la pantalla, de forma que el movimiento virtual de los sonidos se percibe como más natural.

La aparición de los sistemas digitales no supuso un cambio radical en la forma en que se mezclaba y se reproducía el sonido cinematográfico desde la década de 1970. El uso de sistemas multicanal se había iniciado con la aparición del sistema *Fantasound* en los años cuarenta, utilizado en la película *Fantasia* (1940). Es interesante ver hasta qué punto ya en ese momento se tenía conciencia de que el espectáculo cinematográfico podía enriquecerse mediante un uso creativo del sonido que fuera más allá de la recreación realista, y que ese uso creativo podía tener resultados económicos. Garity y Hawkins, dos de los ingenieros que diseñaron el *Fantasound*, decían en un documento técnico (1941):

El público tiene que oír la diferencia y emocionarse a causa de ella, si queremos que nuestros esfuerzos para la mejora de la calidad del sonido cinematográfico se reflejen en la taquilla. (...) Debe enfatizarse que la perfecta simulación de un espectáculo en directo no es nuestro objetivo. El espectáculo cinematográfico puede evolucionar mucho más allá de las limitaciones inherentes al espectáculo en directo.

Posteriormente, tras la desaparición del sistema *Fantasound*, en la década de 1950 se produjo la aparición de diversos sistemas de sonido multicanal para acompañar a la proyección en pantalla panorámica. Fue el momento del *Cinerama*, el *CinemaScope* o el *VistaVision*, entre otros, con sus sistemas multipista de grabación magnética, también desaparecidos. Por fin, en 1976 apareció el primer sistema de sonido multicanal que tuvo continuidad, el *Dolby Stereo*, que evolucionó para convertirse en 1987 en el *Dolby SR*, precedente fundamental de los sistemas digitales que hemos

visto en este apartado, y que instauró la clásica configuración 5.1 que ha sido utilizada y publicitada como sinónimo de alta calidad hasta el momento.

El sonido en el *Digital Cinema*. El sonido 3D

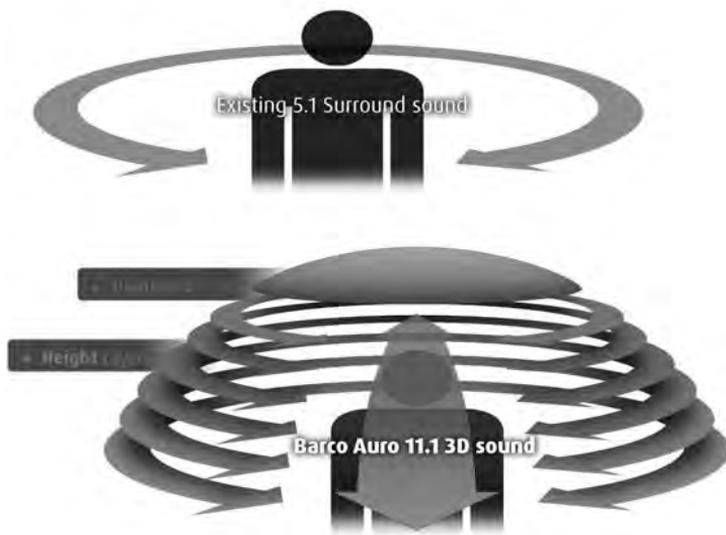
La especificación de lo que actualmente se denomina cine digital está diseñada por DCI LLC, un entente de Disney, Fox, Paramount, Sony, Universal y Warner creado en 2002. Este modelo está basado en estándares ISO, de modo que ha sido aceptado e implementado con relativa rapidez. La proyección digital ha introducido posibilidades en la proyección que todavía están por explorar. Uno de los ejemplos puede ser la consolidación de antiguas ideas, como el 3D, que fracasaron en su primer intento a mediados del siglo XX, o la opción de rodar y proyectar a cuarenta y ocho fotogramas por segundo, utilizada por primera vez en *The hobbit* (Peter Jackson, 2012).

En lo que se refiere al sonido, en un primer momento quedó anclado en los sistemas 5.1 tradicionales, pero en el año 2012 se estrenaron las primeras películas que utilizan nuevos sistemas que, además de recrear un espacio virtual sonoro horizontal a partir de los canales de *surround*, crean un espacio sonoro vertical dentro de la sala. Estos sistemas son el *Auro 3D* y el *Dolby Atmos*.

Auro 3D

El *Auro 3D* fue presentado en 2005 pero no tuvo su primer desarrollo serio hasta 2010. La primera película que se estrenó en este sistema fue *Red Tails* (Anthony Hemingway, 2012). En lo que se refiere a la configuración de canales, *Auro*

11.1 es el sistema que *Auro 3D* ofrece para la proyección cinematográfica en sala, si bien hay otros sistemas con otras configuraciones de canales para otras aplicaciones. Su planteamiento es relativamente sencillo, puesto que a partir de una configuración básica 5.1, lo que hace es duplicarla en altura. *Auro 11.1*, como su propio nombre indica, se compone de un total de doce canales de sonido de los cuales uno, dedicado a las frecuencias graves, se puede situar en un punto cualquiera de la sala, puesto que las frecuencias graves carecen de una direccionalidad definida. El resto de los canales se coloca en una serie de capas superpuestas. La primera capa estaría a la altura habitual de los altavoces en una configuración 5.1, con la misma disposición de tres canales frontales detrás de la pantalla (izquierda, centro, derecha) y dos canales de *surround* traseros al fondo del patio de butacas (izquierda y derecha). La segunda capa se situaría a una altura por encima de la primera (su denominación en inglés es *height layer*, o sea, capa en altura), con una configuración paralela a la inferior. Estos once canales (cinco en la primera capa y cinco en la capa de altura más el canal de graves) se complementan con uno situado por encima de las cabezas de los espectadores, en perpendicular, al que se le da el nombre de *Voice of God*. Esta configuración permite aprovechar la instalación antigua dedicada al 5.1 que pueda tener la sala, necesitando tan solo añadir y conectar al procesador los altavoces correspondientes a la capa en altura y la *Voice of God*.



Cuadro 4. Representación gráfica de la experiencia con sistemas de sonido 3D, en este caso Atmos, a partir del uso de las capas de canales (Fuente: Charlotte Van Inseghem, licencia Creative Commons).

Dolby Atmos

Este sistema fue anunciado en abril de 2012 y fue presentado en junio de ese mismo año. La primera película que lo utilizó fue *Brave* (Mark Andrews, Brenda Chapman y Steve Purcel, 2012). El planteamiento del sistema *Dolby Atmos* es diferente del ofrecido por *Auro 3D* tanto en lo que se refiere a la configuración de los canales como en el tipo de codificación que se efectúa.

En primer lugar, en la especificación del sistema *Atmos* no se habla de canales sino de *camas* y *objetos* (*beds and objects*). El concepto puede ser un poco complicado de explicar. Básicamente se separa al sonido en dos tipos: por un lado estarían las *camas*, asociadas a una mezcla tradicional

por canales, y por otro lado estarían los *objetos*. Estos últimos podrían posicionarse virtualmente en cualquier punto concreto de la sala al reproducir el sonido sólo a través de un altavoz o, como mucho, unos pocos agrupados, teniendo en cuenta que el sistema en su configuración actual soporta hasta sesenta y cuatro altavoces y hasta ciento veintiocho *objetos* o *camas*, y que cada altavoz tiene una amplificación y está conectado al sistema de manera independiente. El sistema se encargaría de decidir, a partir de la lectura de una serie de metadatos generados durante el proceso de mezcla, a qué altavoces debe enviar cada una de esas ciento veintiocho posibles señales. En definitiva, digamos que se da el uso de dos mezclas superpuestas o complementarias: la mezcla de *camas* por un lado, y los *objetos* independientes, que se integran durante la proyección gracias a la lectura de los metadatos. Este sistema permite adaptar automáticamente la reproducción a salas con más o menos altavoces (el máximo es sesenta y cuatro, pero puede haber salas con muchos menos), e incluso a salas que solo dispongan de sistemas de reproducción tradicionales como los 5.1.

En lo que se refiere a la disposición de los altavoces en la sala, por un lado hay una serie de ellos colocados en la misma línea horizontal en la que se colocarían los altavoces de los actuales sistemas 5.1, pero en mayor número, rodeando toda la sala. Otra serie de altavoces se colocan en el techo de la sala, en dos filas en paralelo, transversales a la pantalla, al estilo de los altavoces correspondientes a la *Voice of God* del sistema *Auro*. Como vemos, a diferencia del *Auro*, el *Atmos* sólo tiene dos capas de altavoces, pero se supone que con el uso de los *objetos*, la precisión de la ubicación de los sonidos es muy alta.

Este sistema de sonido 3D supone un reto más complicado para los diseñadores de sonido de las películas que el que supone el *Auro 11.1*, ya que no sólo hay que mezclar canales

sino también decidir qué elementos van a constituir *objetos* y cómo va a posicionarse cada uno de ellos en el espacio virtual sonoro. Sin embargo, a pesar de que la posproducción en *Atmos* parece más complicada, el número de películas que han sido posproducidas en este sistema, hasta el momento en que escribimos este texto, es mayor que las realizadas en *Auro*. Todavía es pronto, sin embargo, para hablar de sistemas hegemónicos o flujos de trabajo más estandarizados. De todos modos, el sistema *Auro* está apostando por mercados alternativos como el indio, donde tiene su mayor implantación.

Conclusión: consecuencias estéticas del uso de sonido 3D

Como hemos podido comprobar por sus características técnicas, la introducción del sonido 3D es el mayor cambio que se ha producido en el sonido cinematográfico no solo en los últimos veinte años, cuando se produjo la aparición del sonido digital, sino tal vez desde la aparición del sonido en salas. Si se aprovechan al máximo las posibilidades de los sistemas 3D de sonido, será posible, por primera vez en la historia del cine, diseñar espacios sonoros que sean tan ricos o más que los creados por la imagen. Donde la imagen tiene profundidad de campo, nitidez, color, etcétera, calidades diversas que permiten crear sensaciones muy diferentes según las elecciones estéticas que se hagan, el sonido hasta ahora solo ha tenido un papel secundario, de pariente pobre de la imagen, por más que se pudiera jugar con esos pocos canales de *surround*, o con alguna manipulación de las cualidades del sonido (tono, intensidad, timbre); pero, siempre que no se trastocaran ciertos principios establecidos por la costumbre, como suele suceder en el mundo del cine, a caballo entre lo industrial, lo artesanal y lo artístico.

La recuperación del concepto de *objeto sonoro*, creado por Pierre Schaeffer (1966) en la década de 1960, en el sistema de sonido *Dolby Atmos* no parece que sea casual. El músico e investigador proponía que los objetos sonoros podían constituir los elementos básicos de una composición. Estos *objetos* eran fragmentos sonoros, grabaciones de sonidos que luego eran manipuladas y combinadas en la composición o interpretación, puesto que cada objeto sonoro devenía un elemento único e irrepetible. Los instrumentos eran los aparatos de grabación y reproducción, y los intérpretes tenían que tener una parte de ingenieros para poder *tocar* esos instrumentos y obtener los resultados deseados. Los desarrollos de las ideas de Schaeffer llevaron al nacimiento de la música concreta y a la síntesis de sonido; y a que músicos como Raymond Scott se atrevieran a experimentar a la hora de hacer sus composiciones para dibujos animados o para la publicidad, partiendo muchas veces de *ruidos* y sistemas de síntesis.

Las propuestas de Schaeffer quedan, sin embargo, un poco lejos en el tiempo. Da la impresión de que tras ese primer momento del descubrimiento de las posibilidades de los *objetos sonoros*, ese afán experimentador se atemperó en el caso del sonido cinematográfico para convertirse en un fiel servidor de la imagen. Ideas como las que latían en el fondo del desarrollo del *Fantasound* fueron desechadas. En este sistema, la música, por ejemplo, podía moverse entre los altavoces, de manera que un grupo de violines sonara a veces a la izquierda y otras a la derecha, mientras que los vientos se movían en contrapunto, en un ejemplo perfecto de utilización del objeto sonoro. Pero a partir de la introducción de los sistemas multipista magnéticos en los años cincuenta se empezaron a definir reglas de uso, costumbres que, en el fondo, limitaron la expresividad de la banda sonora. Estas reglas definieron dónde debían colocarse, en ese espacio virtual

sonoro que creaba el *surround*, las voces, la música, etcétera. Tal vez una de las últimas personas que trató de olvidar estas reglas fue Benn Burt, diseñador del sonido de la primera trilogía de *Star Wars* (George Lucas, 1977, 1980 y 1983), que probó mover algunos diálogos y otros sonidos con valor informativo a los canales de *surround*. Tras comprobar en las dos primeras entregas de la saga que muchas salas no disponían de canales *surround*, y que si se colocaba información relevante en esos canales se podía perder, de manera que no se entendería la película, decidió eliminar en la tercera parte de la saga cualquier sonido en esos canales que pudiera ser determinante (Altman, 1995), para dedicarlos tan solo a apoyar los elementos más espectaculares, costumbre que se sigue respetando hasta ahora, a pesar de que en la actualidad apenas hay cines sin sistemas *surround*.

Así, el sonido cinematográfico se entiende dentro del cine comercial como añadido, como aderezo obvio de la imagen y nunca como un elemento que pueda entrar en contradicción con ella. Evidentemente, en las películas de ciencia ficción es donde más se ha podido experimentar con el sonido pero, en la mayoría de los casos, en esas películas también su uso ha sido obvio, buscando siempre adecuarse a lo que se espera que suene a partir de lo que se muestra, apoyando la recreación de explosiones galácticas, sables láser o rugidos de animales jurásicos con la mayor espectacularidad posible, y con una altísima calidad técnica y, por definirla de algún modo, artesanal. Un ejemplo de esto que decimos se encuentra, sin ir más lejos, en las películas con naves espaciales, en las que no se renuncia, en pro del espectáculo, a que suenen explosiones en un espacio donde no hay gases que transmitan el sonido y que, por lo tanto, tal vez supondrían un reto para que los diseñadores de sonido trataran de recrearlas de un modo más abstracto y no tan parecido a como suenan en la atmósfera terrestre.

Los sistemas de sonido 3D ofrecen la posibilidad de experimentar nuevos modos de entender la banda sonora a partir del uso de sus tres elementos tradicionales: diálogos, música y efectos. Ahora es posible hacer algo más que dedicarse a causar la mayor impresión en el público. Ya no cabe la excusa de que hay que tener en cuenta que algunas salas no están preparadas para el sonido multicanal o que tienen una menor calidad, puesto que la proyección digital puede adaptarse automáticamente a las condiciones de cada sala, cambiando en cada caso aquellos aspectos que pudieran quedar fuera de los límites de cada lugar en concreto. Sin embargo, si quienes son responsables del sonido no tratan de hacer avanzar sus posibilidades expresivas, lo más probable es que los nuevos sistemas sólo sirvan para elevar a una categoría superior esos efectos espectaculares de los que hablamos. Es tarea de las nuevas generaciones de compositores e ingenieros convencer a la industria de que otro sonido es posible, y también es el momento de que los directores se hagan responsables no solo de los actores y, en el mejor de los casos, de los encuadres de imagen, sino también del tipo de sonido, de la creación de ese espacio sonoro y de su calidad, para que el sonido deje de ser el esclavo de la imagen y se convierta en el contrapunto y complemento activo de ella. En 1942, Edward H. Plumb, uno de los diseñadores del *Fantasound*, el sistema multicanal de Disney de la década de 1940, decía que la fuerza para revitalizar la industria mediante el uso de nuevas tecnologías, como la que proponía el *Fantasound*, “no puede ser desarrollada totalmente hasta que el guión, la dirección, la música y la grabación sean planeadas (...) como una función orgánica” (Plumb, 1942). Esta idea está ahora más vigente que nunca. Plumb nos recuerda que el espectáculo cinematográfico tiene todavía muchos caminos por explorar y que si queremos que la industria cinematográfica se revitalice

es necesario recorrerlos de un modo orgánico. Los nuevos sistemas de sonido 3D nos dan una oportunidad magnífica para hacerlo.

Bibliografía

Altman, R. (1995). "The sound of sound. A Brief History of the Reproduction of Sound in Movie Theaters". En línea: <http://ifsstech.files.wordpress.com/2008/06/sound_of_sound_-_rick_altman.pdf> (consulta: 30 de junio de 2013).

Garity, W. y Hawkins, J. N. A. (1941). "Fantasound". En línea: <<http://www.widescreenmuseum.com/sound/Fantasound1.htm>> (consulta: 30 de junio de 2013).

Karagosian, M. (1999). "Multichannel Film Sound". En línea: <<http://mkpe.com/publications/d-cinema/misc/multichannel.php>> (consulta: 30 de junio de 2013).

Margouleff, R. (1997). "Creating surround sound mixes", *EQ*, vol. 8, nº 10, octubre.

Plumb, E. H. (1942). "The future of Fantasound". En línea: <<http://www.widescreenmuseum.com/sound/Fantasound2.htm>> (consulta: 30 de junio de 2013).

Schaeffer, P. (1966). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City, Michael Wiese Productions.

Weiss, E. y Belton, J. (ed.) (1985). *Film Sound. Theory and Practice*. New York, Columbia University Press.

Páginas web oficiales de las especificaciones y sistemas citados

Auro 3D: <<http://auro-technologies.com/>>.

Datasat: <<http://www.datasatdigital.com/>>.

Datasat Auro-3D Cinema Sound: <<http://www.datasatdigital.com/cinema/info-center/news/2012/auro-3d.php>>.

DCI (Digital Cinema): <<http://www.dcimovies.com/>>.

Dolby Atmos: <<http://www.dolby.com/us/en/professional/technology/cinema/dolby-atmos.html>>.

Dolby Professional: <<http://www.dolby.com/us/en/professional/index.html>>.

SDDS: <<http://www.sdds.com/>>.

Otras fuentes documentales

American Widescreen Museum: <<http://www.widescreenmuseum.com/>>.

Filmsound.org: <<http://www.filmsound.org/>>.

Todos los sitios web han sido consultados el 30 de junio de 2013.

El tango y las bandas sonoras del cine argentino

Los primeros tiempos. Crónicas en paralelo

Sandro Benedetto

Introducción

El tango, al igual que el cine, surgió hacia finales del siglo XIX. Su universo expresivo comprende música, danza y poesía. Nacido en el suburbio —“el arrabal”¹—, se constituyó como una expresión artístico-cultural de corte netamente urbano. Es el producto de la fusión de elementos heterogéneos, provenientes de las diferentes culturas presentes en la población rioplatense, más el aporte de las masivas oleadas inmigratorias europeas que tuvieron lugar desde las últimas décadas del siglo XIX.

Paralelamente a estos últimos acontecimientos, en ese fin de siglo se produce la irrupción del cine en todo el mundo. Cine que, al desembarcar en el Río de la Plata, tendrá una íntima y fundamental relación con el tango, que fructificará en una mutua difusión y desarrollo.

1 *Arrabal*: palabra castellana de origen árabe; suburbio, orillas de una ciudad, en contraposición a la zona céntrica de la misma.

Los inicios. El tango en la etapa muda del cine argentino

El cine llegó a la Argentina pocos meses después de aquel histórico 28 de diciembre de 1895, en el cual los hermanos Lumière proyectaron en un café de París sus primeras filmaciones.

Fue un 18 julio de 1896 cuando se realizó la primera proyección de cine en Buenos Aires —más precisamente en el Teatro Odeón—,² en donde ante asombrados espectadores se proyectaron los famosos cortos que los hermanos Lumière habían ya dado a conocer en París.

Casi simultáneamente, distintos locales de Buenos Aires comenzaron sus exhibiciones; las mismas se llevaban a cabo con diferentes sistemas de proyección, tales como el cinematógrafo francés, el *vivomatógrafo* —de procedencia inglesa— y el *vitascopio*, que patentara Edison en los Estados Unidos, y de quien ya se conocía en Buenos Aires el *kinetoscopio*.

Fue un pionero francés, Eugene Py, quien en 1987 produjo la primer obra cinematográfica nacional, el documental *La bandera argentina*, y también fue el primero en incluir el tango en una filmación realizada en el país a principios del siglo XX (aunque algunos historiadores sostienen que la misma fue realizada a fines del siglo XIX), y cuyo título era *Tango argentino*, corto de tres minutos en el cual un moreno, ex payaso de un prestigioso circo, baila un tango. Los sonidos llegaban al público por medio de un fonógrafo, ya que aún faltaban muchos años para que el cine sonoro hiciera su aparición. Lamentablemente el corto se ha perdido, pero se llegó a proyectar en diversas cortes de Europa como la de Alfonso III o la de Víctor Manuel II, y hasta en el Vaticano.

2 El lunes 6 de julio del mismo año se realizó una primera función para el periodismo en un local ubicado en la calle Florida 344.

Paralelamente a estos sucesos, en Buenos Aires se abrían las primeras salas de cine.

Estos acontecimientos preludian al primer largometraje argentino con temática popular: *Nobleza gaucha*, de 1915; que como era costumbre en los comienzos del cine argentino, su temática se relacionaba con la historia del país o con su literatura; en este caso el guión se inspiraba en el Martín Fierro.³ Algunas escenas mostraban a parejas bailando tangos en un mítico salón del barrio de Palermo, en la Buenos Aires de principios de siglo, llamado *El Armenonville*.

El filme tuvo tanto éxito que fue apodado “la mina de oro”, justamente por las ganancias que produjo al mantenerse en cartel por más de dos décadas. Años más tarde llegó a tener una versión sonorizada con escenas musicales agregadas.

Es conveniente aclarar que el largometraje argentino más antiguo que se conserva es *Amalia* de 1914 —versión cinematográfica de la novela de José Mármol—, estrenada en el Teatro Colón y protagonizada por damas y caballeros de la alta sociedad porteña. Acontecimiento que por la época, estrato social y lugar de estreno, poco tenían que ver aún con la música popular de Buenos Aires.

Son años de una intensa actividad cinematográfica en la Argentina; entre 1914 y 1918 se estrenaron unos setenta films realizados en el país, hecho motivado en gran medida por el repliegue de la industria cinematográfica europea a causa de la Primera Guerra Mundial.

En 1917 se estrena *El tango de la muerte*, constituyéndose como la primera película cuyo argumento está totalmente vinculado con el tango. Dirigida por José Agustín Ferreyra, quien había debutado en 1915 con el film *Una noche de garufa*,

3 El *Martín Fierro* es una obra literaria de género gauchesco, escrita en verso en 1872 por José Hernández, considerada como el libro nacional de los argentinos.

debiendo su título a un tango de Eduardo Arolas, y en donde se muestra por primera vez en la pantalla a una orquesta de señoritas. Dentro del argumento de *El tango de la muerte* encontramos personajes y lugares arquetípicos de las letras del tango: el barrio, el malevo, la muchacha que se desvía a la mala vida, el café, etcétera. El film constituye el origen de la asociación entre tango y muerte, tan recurrente en la poesía del género.

Ferreira, con su gran número de producciones sobre el tango y su mitología, se transformará en la etapa previa al arribo del sonoro en símbolo del tango dentro de la cinematografía nacional. Se lo recuerda como el artista que mostró uno de los múltiples rostros de aquel Buenos Aires, el de la humildad y el sufrimiento, y todo ello en veinticinco películas de las cuales han llegado tan sólo tres hasta nuestros días.

El año 1917 quedará en la historia de la cinematografía nacional como uno de los más relevantes, ya que durante el mismo, además del estreno de *El tango de la muerte*, la cinematografía argentina será la primera a nivel mundial en producir un largometraje animado, *El apóstol*, del realizador Quirino Cristiani. Por si fuera poco, en ese mismo año la figura del tango más importante de todos los tiempos, Carlos Gardel, debutaba en el cine con *Flor de durazno*, de Francisco Defilippis Novoa, aunque no con su inigualable voz, ya que se trataba de una producción previa al arribo del sonoro.

La utilización del universo tanguero para los argumentos cinematográficos no es un hecho aislado; solo a modo de ejemplo podemos encontrar más de diez producciones con dicha temática en el lustro comprendido entre 1922 y 1927. Y solo remitiéndonos a las dirigidas por José Agustín Ferreira encontramos: *La muchacha del arrabal* (1922), *Melenita de oro* (1923), *Mi último tango* (1925), *El organito de la tarde* (1925) y *Perdón viejita* (1927), entre otras.

Los artistas de tango y su participación como número vivo

El cine tuvo una etapa muda de más de tres décadas, pero jamás fue silente, ya que desde sus inicios las proyecciones cinematográficas se acompañaron con música en vivo; dicha presencia podía estar acompañada por un músico al piano o con otro instrumento, algún dúo o trío, y hasta disponer de una orquesta sinfónica para musicalizar las imágenes. Como sostiene Jorge Miguel Couselo en su trabajo *El tango en el cine* (1977: 1301), existió una zona intermedia entre el cine exclusivamente mudo y el sonoro, una “recorrida con balbuceos de sonorización en los cuales mucho o casi todo tendrá que ver el tango”.

Era muy común por esos tiempos asistir a los cines más importantes de Buenos Aires para ver un film con acompañamiento de música en vivo y, según el caso, la misma podía provenir de solistas, dúos, tríos y también orquestas típicas⁴ —formación instrumental que se convertiría en paradigma del sonido del género—. Su intervención consistía en la musicalización de algunos fragmentos filmicos, y además se los contrataba para que tocaran tanto durante los intervalos como al término de la función.

El letrista de tango García Jiménez (1977: 1302) comenta sobre dicho período:

... la inclusión de orquestas típicas en los cines originó una dualidad de interés en los espectadores, que se convirtieron en oyentes atentos, y adelantaron para nuestro país una peregrina sonoridad acompañante

4 Orquesta típica del tango: formación musical dedicada a la interpretación de música popular, generalmente de tamaño medio (hasta doce músicos aproximadamente), integrada habitualmente por piano, bandoneones, violines, contrabajo, guitarra, etcétera.

de la cinematografía, que, las más de las veces, resultaba contraproducente por el evidente divorcio entre la imagen de la pantalla y el sonido del palco orquestal.

El primer cine de Buenos Aires en contratar a un músico de tango —en este caso, un bandoneonista— fue el *Select Buen Orden*. Eran tiempos en que el cine con música en vivo proveyó una gran cantidad de trabajo a intérpretes y creadores del tango, muchos de los cuales eran, para ese entonces, grandes figuras, tal el caso de Julio y Francisco De Caro, Pedro Maffia y Pedro Laurenz. Muchas de estas luminarias tenían sus salas preferidas para trabajar, y algunas de las más importantes llegaron a emplear hasta tres orquestas para poder cubrir las necesidades de musicalización de todas las funciones.

A modo de ejemplo, en 1922, el día del estreno de *Una muchacha del arrabal* de José Agustín Ferreyra en el teatro Esmeralda de la ciudad de Buenos Aires, la famosa orquesta de Roberto Firpo tocó durante la proyección el tango cuyo nombre le dio título al filme.

Retomando a García Jiménez (1977: 1303), con respecto a la figura de Carlos Gardel, expresaba: “... en el [cine] Empire, de la esquina de Corrientes y Maipú, el suave encanto de Mary Pickford reafirmaba en la tela su título de ‘novia de América’, y en el proscenio, con su guitarra, su canto y su pinta, Carlos Gardel le daba al tango la milagrosa palabra...”. Era común en esta época que los cantantes y las orquestas tuvieran sus fanáticos seguidores, los cuales seguían a sus ídolos de sala en sala, más allá del interés por los filmes que se proyectaran.

La vinculación entre imagen y música en vivo llegará a su fin con el arribo del cine sonoro. En esa nueva etapa, si bien se ganó en sincronía y empatía entre las propuestas visual y sonora, la calidad y fidelidad de los parlantes que

amplificaban la banda de sonido en los primeros tiempos hizo que se perdiera la calidad perceptiva que la música en vivo proporcionaba al público asistente a las funciones.

En paralelo a lo que ocurría en Argentina, también a nivel internacional podemos observar las inaugurales apariciones del tango en el cine mudo, que cuentan con producciones tales como la comedia en tres actos *Max, profesor de tango*, de Max Linder, rodada en Berlín en 1912 pero de producción francesa, y que llevó al director hasta Moscú, donde enseñó a bailar tango a la aristocracia rusa.⁵

En cuanto a Charles Chaplin, en el primer largometraje cómico de la historia *Tillie's Punctured Romance* —*El pinchado romance de Tillie*— de 1914, encontramos una extensa escena de baile cuando, luego de ver a una pareja que hace una exhibición de tango, Tillie (Marie Dressler) se pone a bailar con un desconcertado Charlie tratando de imitar a la pareja de profesionales.

Con el correr de los años, Chaplin se convertiría en un entusiasta bailarín de tango. Julio De Caro recordó con emoción en su libro de memorias la presencia de Chaplin en ocasión del debut de su orquesta en el Palais de la Méditerranée de Niza en 1931, cuando Chaplin le pidió que tocaran el tango *El moñito* porque lo quería bailar. En aquella oportunidad también estaba presente Carlos Gardel, con quien entablaría una amistad, y se volverían a encontrar un par de años más tarde en la ciudad de Nueva York.

Estos y otros antecedentes sirvieron como preludeo a la película norteamericana *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de 1921, dirigida por Rex Ingram, que debido a una escena de la misma sería gran difusora del tango: donde el galán latino Rodolfo Valentino, con sus extrañas coreografías y atuendos de gaucho, lo difundiría y popularizaría en todo

5 Charles Ford, *Max Linder*, 1966.

el mundo. La película tuvo un enorme impacto cultural convirtiéndose en la película más taquillera de 1921, superando a *El pibe* —*The Kid*— de Charles Chaplin y fue la sexta película muda más exitosa de todos los tiempos.

Rodolfo Valentino, hasta ese entonces poco conocido, se convirtió en una súper estrella, asociado con la imagen de *latin lover*. Allí interpreta a un argentino que, vistiendo la indumentaria rural del gaucho, baila tangos. Fue tal la influencia del film que, inclusive en Argentina, se pudieron ver durante la década siguiente películas de estética similar que no se correspondían con la realidad del contexto social urbano, en donde el tango había florecido.

El arribo del sonoro en el cine argentino

Al igual que en el resto del mundo, en los inicios del cine argentino no fue una tarea sencilla la sonorización de películas. Tratándose de imágenes vinculadas al ámbito musical, en los comienzos la longitud de las películas oscilaba entre los sesenta y ochenta metros, que era lo que alcanzaba para poder filmar una canción.

La revolución que produjo en la industria cinematográfica mundial la llegada del sonoro no prescindiría del tango, ya que un mes después del estreno de *El cantor de jazz* de Alan Crosland en octubre de 1927, Douglas Fairbanks bailará de manera muy particular un tango, en el filme *El gaucho* de F. Richard Jones.

Entre los primeros experimentos sonoros es recordado el del italiano Mario Gallo, uno de los pioneros del cine de ficción en Argentina. En 1908 proyectó imágenes de la ópera *Cavallería Rusticana* de Pietro Mascagni, mientras que un grupo de cantantes presentes en la sala de proyección interpretaban la ópera en perfecta sincronía con los

movimientos de la boca de los artistas que aparecían en el filme. Tal experiencia fue realizada nuevamente con singular éxito en 1919.

Con la llegada del sonoro a la Argentina, la relación entre la producción cinematográfica nacional y la temática tanguera se hace aún más estrecha. Entre los antecedentes del cine sonoro se encuentra lo realizado por Eugene Py —citado anteriormente por ser el primero en introducir la temática del tango en una filmación—, quien sincronizó en 1907 el sonido de un fonógrafo con películas de pocos minutos de algunos pioneros del tango, como Alfredo Gobbi y Ángel Villoldo —sincronización de sonido e imagen obtenida más por casualidad que por desarrollo técnico—.

El período de transición del cine sonoro, marcado por la sincronización por discos (*sound on disc*) del sistema *Vitaphone*, dio lugar a un gran número de producciones cinematográficas sobre la temática del tango. En el proceso técnico de dotación de sonido indirecto a las películas, el actor recitaba frente a la trompeta de grabación para registrar el sonido de su voz en el disco. Posteriormente, en la filmación el actor gesticulaba, a modo de *play back*, escuchando lo que había grabado anteriormente.

En 1925 —dos años antes de *El cantor de jazz*— con la película *El alma de la calle*, el director José Agustín Ferreyra comenzó a experimentar con el sonido en el cine a través de la utilización de un disco, que en breves fragmentos del film intentaba, generalmente con deficientes resultados de sincronización, musicalizar las escenas.

El sistema óptico *Phonofilm*, patentado por Lee de Forest en los Estados Unidos, permitió que en 1927 algunos cines de Buenos Aires pudieran exhibir cortos sonoros importados. Ya en 1928 se comienzan a realizar cortos sonoros en Argentina empleando el sistema *Phonofilm*, y como de costumbre, algunos de los mismos incluían tangos cantados. Al

llegar el sonido al cine de la mano del sistema *Movietone*, se pudo grabar en la misma cinta el sonido y la imagen (*sound on film*), solucionando los problemas de sincronización del sistema anterior.

En un comienzo, tal como acontece en *El cantor de jazz*, la sonorización de los largometrajes era parcial, y sólo reservada a algunas secuencias claves y no a la totalidad de las películas. En *Muñequitas porteñas* de Ferreyra, estrenada en 1931, la sonorización fue total y, además, pionera en los diálogos. Si bien aún sujeta a los múltiples inconvenientes de sincronización del *Vitaphone*, la obra de Ferreyra inició un nuevo período en el cine argentino, en donde el tango estuvo presente una vez más.



Imagen 28. En *¡Tango!*, Azucena Maizani.

Con excepción de los países angloparlantes, el arribo del cine sonoro a diferentes regiones del mundo hizo que el cine norteamericano perdiera —aunque más no fuera por

un breve lapso de tiempo— su hegemonía internacional, fenómeno debido a que los films eran distribuidos hacia gran cantidad de países en el idioma original, el inglés. Eran tiempos en los que tanto el doblaje como el subtulado no eran frecuentes, y este último, además, excluía a un importante segmento analfabeto de la población, con lo cual su comercialización se tornaba dificultosa. Esta barrera idiomática fue aprovechada en algunos países para poder posicionarse de manera más firme en los mercados locales y/o regionales.

La llegada a la Argentina de los sistemas con sonido incorporado directamente en la película nuevamente tiene relación con el tango, ya que es en este contexto donde el director Eduardo Morera, pionero del cine sonoro nacional, realiza entre los años 1930 y 1931 quince cortos musicales con el sistema óptico —a modo de primitivos videoclips— con Carlos Gardel; acompañado de sus tres guitarristas o de la orquesta de Francisco Canaro. Además de cantar, Gardel entablaba breves diálogos con distintos artistas como Enrique Santos Discepolo, Canaro o Celedonio Flores. Es en uno de ellos, *Rosas de otoño*, en donde en una breve conversación con Francisco Canaro, a modo de introducción, expresa de manera profética: “como siempre, hermano, defendiendo nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino”.

Durante el año 1932 se realizó un paulatino reemplazo de los sistemas de sonorización de los discos sincronizados con la película por el sonido impreso en la misma. Este proceso de acomodamiento paralizó brevemente al cine argentino, que durante ese año sólo produjo dos estrenos.

Dos años antes del primer largometraje sonoro argentino, *¡Tango!*, Carlos Gardel estrena en Francia en septiembre de 1931 su primer largometraje: *Luces de Buenos Aires*, de Adelqui Migliar, en la que sus autores, protagonistas y colaboradores eran argentinos, por lo cual se sostiene que

puede considerarse como el primer largometraje del cine sonoro argentino hecho en el exterior. Luego, y tras el éxito de sus films rodados en Francia, Gardel pasó a realizar sus películas siempre contratado por la Paramount y en la ciudad de Nueva York.

En concordancia con lo expresado anteriormente por Salaberry, Fernando Martín Peña (2012) sostiene que las películas que Gardel filma en el exterior deben considerarse como parte de la historia del cine argentino debido a su identidad local, y a que la mayoría de ellas fueron producciones propias de Gardel y Le Pera —el autor de sus letras—, que Paramount aceptó financiar, debido al enorme éxito que tuvieron, favorecidas por la legitimación para la cultura local por su condición de “extranjeras”, señalando el camino a seguir a la incipiente industria cinematográfica nacional.

Cabe acotar que la tragedia aérea de 1935 en Medellín, Colombia, donde Gardel pierde su vida, truncaría su viejo anhelo de filmar en Argentina en los estudios Lumiton, y, como sostienen algunos historiadores, de fundar su propia empresa cinematográfica en la Argentina.

1933, el gran año del tango en el cine. Los hitos de una historia compartida

La flamante productora Argentina Sono Film inaugura su extensísima trayectoria con el estreno en abril de 1933 del largometraje fundacional del cine sonoro argentino —ya con sistema óptico—, *¡Tango!*, en donde los más importantes cantantes y orquestas de la época se reúnen bajo la dirección de Luis José Moglia Barth. La gran cantidad de luminarias del tango participando con su arte en una misma película, respaldando el comienzo del cine sonoro, se constituyó en un hecho único e irrepetible; aunque tal

catarata de números musicales resultó en detrimento de su estructura y homogeneidad.

Con el correr de los años, la integración del sonido a la imagen fue haciéndose más orgánica, permitiendo el crecimiento argumental de las producciones. Sólo tres semanas después del estreno de *¡Tango!*, la flamante productora Lumiton —competencia directa de Argentina Sono Film— estrena *Los tres berretines* de Enrique Susini, en donde la música de Buenos Aires, como de costumbre en estos momentos inaugurales, habita en su banda sonora. Cabe comentar que por esos tiempos surge otra importante productora, fruto de la unión entre la empresa Ariel y la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE), en donde trabajaba José Agustín Ferreyra, quien, como ya hemos manifestado, fue uno de los grandes pioneros del cine argentino.

¡Tango! y *Los tres berretines* se erigen como el puntapié inicial de una larga serie de producciones, entre las cuales encontramos *El alma del bandoneón* de 1935, dirigida por Mario Soffici, en la que el tango —ya sea con su música, sus coreografías o sus letras frecuentemente utilizadas como base de los guiones cinematográficos— instaura su protagonismo. Además, el gran éxito obtenido provocó el surgimiento de otras productoras cinematográficas, como por ejemplo la Productora Argentina de Filmes (PAF), donde inició su larga trayectoria en el país el director francés Daniel Tinayre; o Estudios Río de la Plata, del músico Francisco Canaro.

La repercusión que se logró a partir de estos filmes transformó a las producciones con temáticas relacionadas al tango en un gran negocio. La sola presencia de la música de Buenos Aires facilitaba la apertura del cine argentino en los mercados internacionales. Esta preferencia fue tal, que distribuidores del mercado latinoamericano regulaban la oferta y el interés de las producciones según la cantidad de tangos que cada una de las películas incluía.



Imagen 29. Fotograma de *¡Tango!*.

En tiempos en donde los avances tecnológicos estaban centrados en la experimentación sonora dentro de la industria cinematográfica, la empresa SIDE cobra singular importancia, ya que su dueño Alfredo Murúa —sonidista y productor—, desarrolló un sistema propio de sonido óptico que denominó *Sidetón*, que en el período que comprende los años entre 1933 a 1936 compitió con gran eficacia con sus pares extranjeros, ya que poseía la ventaja de haber desarrollado su fácil portabilidad en dos equipos móviles emplazados en camionetas.

Murúa convocó para trabajar en sus estudios a José Ferreyra, Manuel Romero y, en sus últimos años, a Enrique Santos Discépolo, quienes continuaron desarrollando en sus producciones la temática tanguera. A causa de la Segunda Guerra Mundial, comenzó a escasear el material virgen proveniente de Europa para las filmaciones, y como Murúa había competido con Kodak con su sistema *Sidetón*, no pudo aprovisionarse tampoco de los insumos provenientes de Estados Unidos, con la lógica consecuencia de discontinuar su producción.

Luego del arribo del sonoro, sería el director Manuel Romero quien se transformaría en el gran referente del

tango en la pantalla grande; con una trayectoria ininterrumpida, a la fecha de su fallecimiento acaecido en 1954 contabilizaba medio centenar de films. Sin olvidar que su relación con el tango excede lo cinematográfico, ya que también escribió más de un centenar de letras para el género.

El vínculo del cine de las décadas de 1930 y 1940 con la música ciudadana se afianza, y es amplia la lista de directores de cine que, además, escriben letras de tangos; entre los que se encuentran el ya citado Manuel Romero, Leopoldo Torres Ríos —padre de Leopoldo Torre Nilson— o Enrique Cadícamo; también cantores de tango devenidos en directores, como Hugo del Carril o Lucas Demare —que llegó a la dirección cinematográfica desde el bandoneón—, sin olvidar al multifacético Enrique Santos Discépolo, quien desplegó su talento como letrista, actor, guionista y director.



Imagen 30. ¡Tango! Otro fotograma.

Si bien el presente trabajo se circunscribe a los inicios de la relación entre tango y cine, es importante señalar que pasadas esas dos primeras décadas del cine sonoro en Argentina, los grandes nombres del tango fueron convocados —aunque más esporádicamente— para realizar la música incidental de importantes películas, mayoritariamente en la década de 1960. Horacio Salgán, Julián Plaza, Atilio Stampone y Astor Piazzolla son algunos de los ejemplos

que podemos citar. Este último, debido a su importante trayectoria internacional, más allá de sus trabajos en la música incidental de producciones nacionales, compuso la música para varias películas de origen europeo.

En cuanto a la difusión del tango a través del cine internacional, en épocas posteriores se va a producir una nueva oleada de películas extranjeras, y un buen número también de coproducciones entre Argentina y los Estados Unidos o Europa, que incluirán tango en sus bandas sonoras. Este fenómeno registra una mayor frecuencia desde la década de 1990 y se mantiene hasta nuestros días.

Ya ha pasado más de un siglo de aquel lejano 1912 en el que Max Linder con su *Max, profesor de tango* comenzara, entre otros, a sembrar a lo ancho del mundo esta pasión nacida en las orillas del Río de la Plata, que con su música, baile y poesía es sinónimo de Buenos Aires.

A modo de conclusión, podemos citar las palabras del historiador del tango Jorge Miguel Couselo (1977: 1327), quien expresa en tono profético: “Una historia del tango en el cine, no puede tener epílogo”.

Bibliografía

- Benedetto, S. (2006). “Tango, jazz y después...”, en *Los escenarios del adiós*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Couselo, J. M. (1969). *El negro Ferreyra, un cine por instint*. Buenos Aires, Freeland.
- _____. (1977). “El tango en el cine”, en *Historia del Tango*, vol. 8: *El tango en el Espectáculo*. Buenos Aires, Corregidor.
- De Tomaso, M. (2005). “La Música en el cine argentino”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, n° 6. INCAA.
- García Jiménez, F. (1976). *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.

Hamlet, P. y Visconti, E. (1990). *Carlos Gardel y la prensa*. Buenos Aires, Corregidor.

Manrupe, R. y Portela, M. A. (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires, Corregidor.

Ochoa, P. (2003). *Tango y cine mundial*. Buenos Aires, Del Jilguero.

Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.

Emilio Bellon

Licenciado y profesor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Rosario y profesor de Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Profesor Titular regular de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas en la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), y profesor Titular de Análisis del Film en la ENERC dependiente del INCAA. Director del primer proyecto UBACyT 1998-2000 dedicado al cine argentino: “La obra de Leopoldo Torre Nilsson como poética integral”. Impulsor de las Jornadas de Estética del Cine de la Cátedra de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas de la carrera de Artes (FFyL-UBA), que llevan doce años de realización interrumpidas. Director del primer proyecto binacional Argentina-Austria MINCYT-BMWF: “La coproducción transnacional en el campo audiovisual: identidades y procesos de transgresión cultural en el cine argentino del siglo XXI” (2012-2014).

Sandro Benedetto

Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Nacional de Música egresado de la carrera Arreglos y Composición. Docente en la Universidad de Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, Universidad de Palermo y EMPA. Publicaciones:

Análisis auditivo de la música (edición del autor, 1998), *No fue nada fácil...* (Laborde Editor, 2005), *Los escenarios del adiós: algunos bares del cine argentino* (Universidad Nacional Mar del Plata, 2006) y *Borges y las Artes —y las Artes en Borges—* (Universidad de Palermo, 2009). Compositor de música para teatro, danza y producciones cinematográficas. Director del área Cine y Música del Grupo Kiné.

David Caldevilla Domínguez

Licenciado y doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense. Diplomado en magisterio por la Universidad de Zaragoza. Acreditado a titular (ANECA). Docente en la Universidad Complutense, Universidad Europea de Madrid, IED, ESERP e IPAM (Oporto). Ponente y conferenciante en diversos cursos y profesor en varios títulos propios (Telemadrid, Walter & Thompson, McCann y otros). Secretario General de la Sociedad Española de Estudios de Comunicación Iberoamericana (SEECI) y del Fórum Internacional de la Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI). Investigador principal (IP) del Grupo Complutense de Investigación "Concilium". Autor de: *Asturias y La Rioja, una historia común*; *El sello de Spielberg, Cultura y RR.PP.*; *Manual de RR.PP.*; *Las RR.PP. y su fundamentación* y *La cara interna de la comunicación empresarial*. Miembro de comités científicos en congresos y revistas científicas internacionales. Firma invitada en diversas publicaciones y tertuliano radiofónico en COPE y RADIOINTERECONOMÍA. Medalla al mérito profesional por "Actualidad económica".

Emma Camarero Calandria

Doctora en Historia del Arte (Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad de Sevilla), licenciada en Geografía e Historia y profesora de Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad de Salamanca. En su labor como docente e investigadora en comunicación audiovisual, su trabajo se ha centrado en la investigación del género

documental, el análisis de las plataformas televisivas en Internet, la comunicación audiovisual institucional y corporativa y la imagen de la violencia de género en televisión. Con el documental *Detrás del lienzo* ha participado en el Festival Internacional de Cine de Valladolid, Seminci (2007), "Mujeres en dirección. Semana de Cine de Cuenca 2007". Dirige, desde el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, el Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. En Nicaragua ha dirigido el proyecto de investigación docente: "Formación, educación e innovación en comunicación audiovisual con tecnologías accesibles para sensibilizar sobre el tema del hambre en Nicaragua" y el rodaje del documental "Proyecto Nica". A partir de enero de 2014 forma parte de la Universidad Centroamericana de Managua como docente en la Maestría en Comunicación Audiovisual.

Juan José Domínguez López

Doctor por la Universidad de Sevilla y profesor de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, donde imparte las asignaturas de Realización de Cine y Televisión. Es autor de diversas obras, entre las que destaca *Tecnología del sonido cinematográfico* (2011). Es también productor, director y actor de cine con películas como *El Proyecto Manhattan* (2006) y *Hollywood* (2009), codirigidas junto al también profesor de la URJC Ramón Luque. Sus últimas investigaciones se refieren al teatro y la música. Actualmente se forma como improvisador teatral.

Cecilia Fiel

Licenciada y profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra en escritura de su tesis de maestría en Periodismo Documental para la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Como docente universitaria de grado es Ayudante de las cátedras de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Conjuntamente entre Argentina y Austria ha parti-

cipado del proyecto de investigación: "La coproducción transnacional en el campo audiovisual: identidades y procesos de transgresión cultural en el cine argentino del siglo XXI" (2012-2014). Como documentalista ha escrito, producido y dirigido *Margarita no es una flor*, por la cual obtuvo el subsidio del INCAA con unanimidad del jurado en octubre 2011. La misma formó parte de la selección oficial del 28° Festival Internacional de Mar del Plata (sección Panorama Argentino) en 2013, IV Festival Internacional de Cine Político (Buenos Aires, 2013) y III Festival de Cine de la UNASUR (San Juan, 2014).

Andrew M. Gordon

Profesor Emérito de Inglés en la Universidad de Florida. Ha sido Profesor Fulbright de Literatura Norteamericana en España, Portugal y Serbia, profesor visitante en Hungría, Rusia y Argentina, enseñó en los programas de Florida en Roma y París, y dio conferencias en Dinamarca, Suecia, Austria, Polonia, Japón, Corea del Sur y Egipto. Organiza el Congreso Internacional anual sobre Psicología y Artes. Entre sus publicaciones destacan: *An American Dreamer: A Psychoanalytic Study of the Fiction of Norman Mailer*; *Psychoanalyses/Feminisms* (editado con Peter Rudnytsky); *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness* (con Hernán Vera) y *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*.

Eduardo Grüner

Sociólogo, ensayista y crítico cultural. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales, profesor Titular de Antropología del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, y de Teoría Política en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Doctor en Ciencias Sociales (UBA), Literatura en las Artes Combinadas II (FFyL). Profesor de Teoría Política II (FCS). Ha dictado seminarios de posgrado y doctorado en diversas universidades del país, así como en la Universidad Andina

Simón Bolívar (Quito) y la Universidad Iberoamericana (México). Es investigador UBACyT y miembro del Consejo Académico del Instituto de Estudios, profesor Titular de Sociología y Antropología del Arte y de América Latina y el Caribe (UBA). Ha recibido el premio Konex a la Trayectoria en el rubro Ensayo Filosófico (2004) y primera mención en el Premio Libertador del Ministerio de Cultura de Venezuela (2006). Es autor de los libros: *Un género culpable*; *Las formas de la espada*; *El sitio de la mirada*; *El fin de las pequeñas historias*; *La cosa política* y *La oscuridad y las luces*.

Matthias Hausmann

Profesor asociado de Literatura Española y Francesa en la Universidad de Viena. Se doctoró con su investigación sobre las antiutopías francesas del siglo XIX. Ha publicado varios artículos sobre la literatura utópica y futurista, sobre las relaciones entre literatura y otros medios (cómic, cine, artes plásticas) y sobre el cine latinoamericano y europeo. Es coeditor de una colección sobre utopías y distopías urbanas (*Visionen des Urbanen*, Heidelberg, 2012) y de otra colección sobre el problema del poder en la narrativa de los siglos XIX y XX (*ErzählMacht. Narrative Politiken des Imaginären*, Würzburg, 2013).

Eduardo Russo

Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la 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 (Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Caldas, Universidad de Cartagena, Universidad de Guadalajara, PUCP de Lima y Universidad ORT de Montevideo, entre otras). Autor de *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008). Compilador de *The Film Edge*:

Contemporary Filmmaking in Latin America (2010). Actualmente prepara una nueva edición actualizada y aumentada de su *Diccionario de cine* y el libro *Kenji Mizoguchi: retrato del artista con mujeres y fantasmas*. Se encuentra compilando un próximo volumen colectivo: *Interrogaciones sobre Orson Welles*.

Mónica Satarain

Magíster y licenciada por la Universidad de Buenos Aires, especialista en cine, arte y medios. Profesora Adjunta de Estética del Cine en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Doctoranda en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora visitante de la Universidad Carlos III de Madrid y de la Universidad de Viena. Es colaboradora en diferentes revistas y periódicos nacionales e internacionales. Directora del grupo Art-Kiné de teoría e investigación cinematográfica (UBA). Su tesis de maestría "Comunicación y Cultura" por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, dirigida por Eduardo Grüner, versó sobre la obra de Leopoldo Torre Nilsson. Investigadora en el proyecto desarrollado entre Argentina y Austria MINCyT-BMWF: "La coproducción transnacional en el campo audiovisual: identidades y procesos de transgresión cultural en el cine argentino del siglo XXI" (2012-2014).

Juan Carlos Vargas

Doctor en Historia del Cine. Investigador de la Universidad de Guadalajara, México. Autor de los libros: *Los hijos de la calle. Representaciones realistas en el cine iberoamericano, 1950-2003*; *Los mundos virtuales. El cine fantástico de los noventa* y *Ana Ofelia Murguía, actriz*. Coautor de *Historia de la producción cinematográfica mexicana* y *Abismos de pasión: relaciones cinematográficas hispanomexicanas*. Coordinador de *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*. Director de <lojoquepiensa.net>.

Hernán Vera

Profesor Emérito de Sociología en la Universidad de Florida. Recibió el doctorado en Sociología de la Universidad de Kansas en 1974. Sus áreas de interés son: raza y relaciones étnicas, sociología del conocimiento y teoría sociológica. Entre sus publicaciones destacan: *Handbook of the Sociology of Racial and Ethnic Relations* (con Joe R. Feagin); *White Racism* (con Joe R. Feagin y Pinar Batur); *The Agony of Education: Black Students at a White University* (con Joe R. Feagin y Nikitah Imani); *Liberation Sociology* (con Joe R. Feagin) y *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness* (con Andrew M. Gordon).

Lauro Zavala

Doctor en literatura hispánica por El Colegio de México. Profesor e investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco (UAM-X), en la ciudad de México. Presidente del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (Sepancine: <<http://www.sepancine.mx>>). Pertenece a la Academia Mexicana de Ciencias. Entre sus libros más recientes se encuentra *Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2010).

