



Universidad
de Alcalá

Nusquamam: elementos de función utópica en el cine contemporáneo

Tesis doctoral

Alfredo Arjona González

Año 2013

Departamento de Filología, Documentación y Comunicación Audiovisual

Director Dr. Paul Patrick Quinn

Co-director Dr. Antonio Fernández Ferrer

*A mis hijos –Eleazar y Obed– por todo
el tiempo robado.*

*A mi esposa, mi más severo crítico, sin
cuyo sello no podría vivir.*

ÍNDICE

Introducción	iii
Parte I – Orígenes: el nacimiento de una obsesión		
Capítulo 1. <i>El nacimiento de una nación</i> y <i>La edad de oro</i> : de la Ciudad Celestial al Château de Silling	3
Parte II – Temas utópicos clásicos		
Capítulo 2. <i>Aelita, reina de Marte</i> : el sueño	35
Capítulo 3. <i>Roma</i> : la ciudad – <i>topos</i> o personaje utópico	65
Capítulo 4. <i>La soledad del corredor de fondo</i> : utopía e institución	99
Capítulo 5. <i>Nazarín</i> : utopías mesiánicas y quijotescas	127
Parte III – Realidades distópicas		
Capítulo 6. <i>Macario</i> : la mayor anti-utopía –la Muerte	163
Capítulo 7. <i>Trafic</i> : viaje, utopías técnicas y humor	193
Capítulo 8. <i>Sin novedad en el frente</i> : la guerra –distopía y realidad	221
Parte IV – Desde Hollywood sin amor		
Capítulo 9. <i>Avatar</i> : la utopía comercial	249
Capítulo 10. <i>West Side Story</i> : la utopía musical	281
Capítulo 11. <i>El beso de la mujer araña</i> : cine del otro lado	315
Capítulo 12. <i>Mandabi</i> : cine de otro lado	349
Parte V – Muerte y transformación		
Capítulo 13. <i>Allemagne année 90 neuf zéro</i> : muerte y renacimiento	401
Capítulo 14. <i>Los libros de Próspero</i> : la utopía total	43
Conclusiones	489
Bibliografía	499
Índice de películas	521

Introducción

Nusquamam: elementos de función utópica en el cine contemporáneo

Nusquamam nostram nusquam bene scriptam ad te mitto: prae-scripsi epistolam ad Petrum meum. Cetera tu vt recte cures, expertus sum non esse opus vt te adhorter.

Tomás Moro, *Carta a Erasmo*, 3 de septiembre de 1516, en *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, vol. 2: 1514-1517, carta 461

En ninguna parte

Nusquamam era la expresión latina empleada por Tomás Moro para referirse a *Utopía*. Hay un doble propósito en el empleo de esta expresión en el título de nuestra tesis: despertar la curiosidad –al menos de los legos en latín– sería el primero de ellos, sólo que en cuanto se desvela el misterio, puede igualmente acabarse el interés. El segundo es aportar un matiz a la etimología y, por lo tanto, al significado de la palabra utopía. Como es bien sabido, su origen es el griego, *οὐ* y *τόπος*, «no lugar». Sin embargo, en ocasiones¹ se ha insistido en otra posibilidad, el griego *εὖ* y, de nuevo, *τόπος*, con lo cual el significado sería el de «buen lugar». Aún sin desmentirla, esta segunda posibilidad no se encuentra en la expresión latina, que sólo admite su traducción por «ninguna parte».

Nuestro interés por la utopía en el cine surge con el visionado de *El nacimiento de una nación* en el marco más amplio del curso de doctorado impartido por el profesor Paul Patrick Quinn, de la Universidad de Alcalá de Henares, en 2004, que llevaba como título *El Imperio Contraataca: Cine, género y estudios culturales*. La mencionada película fue la primera de un heterogéneo abanico cuyo fin era provocar la discusión y el comentario sobre el cine como vehículo de discursos eurocéntricos, racistas, o

¹ Así lo explica, por ejemplo, Hugh Silverman, para quien «desde que Moro escribió su ficticia *Utopía*, se ha sabido que la lexicología de “utopía” indica un doble significado: tanto “en ninguna parte” (*ou topos*) como “buen lugar” (*eu topos*)» (1997: 327). Es decir, para Silverman, la doble etimología del término ya se conocía desde el siglo XVII.

sexistas, entre otros, así como del multiculturalismo y las llamadas estéticas de la resistencia. El texto básico del curso era la obra de Ella Shohat y Robert Stam, de la Universidad de Nueva York, titulado *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Según estos autores, en el caso del cine, el eurocentrismo se convierte en hollywoodcentrismo, estableciéndose muchas relaciones –cine y psicoanálisis, cine y nacionalismo, cine y consumismo–, de las cuales la relación entre cine e imperialismo ha sido la menos estudiada.

Al final de *El nacimiento de una nación*, David W. Griffith rompe la estética narrativa realista dominante a lo largo de toda la película con unas imágenes oníricas que evocan textos utópicos: el sueño de una sociedad perfecta, la visión de la «Ciudad Celestial de la Paz» y la figura de Cristo.

Como contrapartida, el segmento final de la película de Buñuel *La edad de oro*² nos ofrece la imagen invertida del universo de Griffith: la Ciudad Celestial era sustituida por el Château y la figura crística, aunque seguía siendo prominente, era totalmente opuesta en su función.

Partiendo del choque entre estas visiones tan dispares de lo utópico decidimos en un primer momento estudiar una serie de elementos –la ciudad, la colina, el sueño, la figura mesiánica, la guerra...– con la idea, como hipótesis de trabajo, de que la presencia de uno o varios de estos elementos en una película cualquiera confería cierto grado de significado utópico a dicho film. Nuestro trabajo de investigación, titulado *Nusquamam: el nacimiento de una obsesión*, se enfocó especialmente en la imagen de la figura mesiánica. Descubrimos que muchos de los héroes y antihéroes de películas de muy distinto origen, género o movimiento (cine expresionista alemán, comedia, Nouvelle Vague, *western*, Buñuel, el blockbuster de Hollywood, etc.) exhibían características mesiánicas. Pero nuestra investigación, a medida que veíamos y analizábamos las películas seleccionadas (*Metropolis*, *Fahrenheit 451*, *Lemmy contra Alphaville*, *El dormilón*, *Spider-Man 2*, *Simón del desierto* y *El Dorado*), nos llevó al hallazgo de otros elementos y relaciones cuyo estudio desbordaba los límites y objetivos de la misma. Este sería el origen de la presente tesis, cuyo objetivo es ampliar el trabajo de investigación así como analizar en mayor profundidad los elementos formales de las películas y dar atención a aspectos que entonces tan sólo vislumbramos.

² *La edad de oro* no formaba parte del ciclo de películas del mencionado curso. La relación entre ambos segmentos la establecimos posteriormente.

En definitiva, el objetivo de nuestra tesis es mostrar que toda una colección de elementos utópicos está presente en el cine sea cual sea su nacionalidad, momento histórico o género, sólo que, precisamente por esos factores, el énfasis, significado y objetivo de cada película será muy diferente. Al mismo tiempo, queremos señalar cómo estos elementos han sido empleados siguiendo básicamente las dos líneas o tendencias mencionadas: la eurocéntrica o, al tratarse de cine, *hollywoodcéntrica*, y la del cine de la resistencia, entendido esto último en un sentido más amplio del que suele dársele. Por último, nuestro análisis, siguiendo en lo posible esas dos líneas fundamentales, se desdoblará en dos niveles de significado de lo utópico: por una parte, el de la utopía en el cine y, por otra, su imagen en el espejo: el cine como utopía. Continuaremos, como fue el centro del trabajo de investigación, con el análisis y comentario de rasgos temáticos, pero daremos tanta o más importancia esta vez a los elementos formales, ya que hemos llegado a la godardiana conclusión de que es a través de los recursos técnicos como se pueden concebir y transmitir conceptos utópicos muy diferentes.

Pueden considerarse dos formas extremas de ver lo utópico. La primera consiste en reducirlo todo a utopía. Lógicamente, se parte de un concepto de utopía muy amplio. Aunque en este caso no habla de la utopía, Martin Gardner explica que términos como *liberal*, *radical*, *conservador*, *socialista* o *demócrata*, «se han usado con tantos significados que ya son tan ambiguos como *idealista* y *realista*. Siempre hay la tentación de definir una ideología de una manera tan amplia que, por definición, abarque a todo el mundo». Chesterton convierte a todo el mundo en conservador y Margaret Cole «emplea el mismo truco para convertir a todo el mundo en socialista». Son términos que «se están diluyendo en la vaguedad» (Gardner: 125 y 127). De modo análogo, al vocablo «utopía» le ha pasado lo mismo.

La segunda forma, contempla la utopía en un sentido más restringido, tomando como punto de partida la obra de Tomás Moro que da origen al término, no al concepto. Estas posturas ven la utopía como algo más definido y concreto, una sociedad ideal establecida según criterios de orden y/o libertad³.

Nosotros hemos preferido un camino intermedio. En nuestro trabajo, partimos del concepto de utopía de Ernst Bloch en su obra *El principio esperanza*. En Bloch, el

³ Como expone Ernst Bloch, hay una lucha o búsqueda de equilibrio entre las ideas de orden y libertad en las obras de Moro y Campanella.

concepto de utopía es un mecanismo que nos ayuda a entender nuestra época. Es por lo tanto un concepto muy diferente al habitual de Moro, Campanella o Bacon. La utopía debe sobre todo ser entendida como función. Hay tres funciones utópicas: 1) la crítica de la realidad; 2) las propuestas utópicas; 3) la generación de la esperanza. De hecho, Bloch escribe previamente una obra titulada *El espíritu de la utopía*. Entre esta obra y *El principio esperanza*, el concepto evoluciona. Partiendo de elementos predominantemente mesiánicos, apocalípticos y milenaristas, las utopías cerradas y de aislamiento de Moro y Campanella evolucionan, mediante un proceso de racionalización, hacia utopías de dimensión antropológica, como función esencial al ser humano. Lo utópico, desde esta perspectiva, es omnipresente en todas las culturas, pero será el marxismo el que permita el acceso teórico y práctico al futuro, poniendo al descubierto las insuficiencias del pasado y del presente.

Independientemente de la articulación filosófica de la utopía, Bloch encuentra aspectos utópicos en los cuentos de hadas, en los sermones bíblicos, en Platón, en la arquitectura, en la medicina, en la literatura. Considerando utopía y distopía dos caras de la misma moneda, nuestra modesta aportación ha sido encontrar rasgos y funciones utópicas en el cine. En este medio, la utopía puede examinarse de muy diversas formas. Por un lado, el estudio de la utopía podría limitarse al análisis de adaptaciones a la pantalla de obras que la crítica claramente ha clasificado como utópicas o distópicas. Sería el caso de las versiones cinematográficas de *Horizontes perdidos, 1984*⁴ o *Un mundo feliz*. Sin embargo, nos han interesado más otros aspectos y, por lo tanto, otros films. Por un lado, las mencionadas relaciones entre utopía e imperialismo y hollywoodcentrismo serán aspectos que exploraremos en esta tesis. Como decíamos, nuestra primera aproximación a la utopía en el cine se estructuraba en torno a estas imágenes: la amenaza; lo carnavalesco y festivo, incluso orgiástico; el mesianismo; la ciudad como espacio, como topos, en el que se materializa la utopía; la mentira que se esconde detrás de este tipo de sueños. Al ir desgranando los elementos presentes en la mencionada secuencia de *El nacimiento*, nos hemos ido dando cuenta de que la utopía se empleaba como disfraz de esos discursos, un disfraz de bondad, honradez, justicia y virtud que esconde la injusticia y afán de dominio de los sistemas totalitarios de las más salvajes distopías.

⁴ Las dos versiones, la de 1956, dirigida por Michael Anderson, y la de 1984, de Michael Radford.

También nos hemos ido percatando de la importancia que lo utópico tiene en el cine, del lugar central que ocupa en la experiencia cinematográfica⁵ en calidad de fábrica de sueños. Se trata del cine como utopía en su relación, sobre todo, con el reino de los deseos y de lo onírico.

A pesar de todo lo anterior —y aunque se ha escrito mucho sobre la utopía—, es poco lo que realmente se ha escrito sobre la utopía en el cine como veremos más adelante al hablar de la revisión de conocimientos, y son precisamente estos dos aspectos, el lugar esencial de la utopía en el cine y la escasez de estudios críticos sobre el tema los que justifican nuestra tesis.

El objetivo inicial fue evolucionando con el tiempo. La utopía en el cine no se limita obviamente a los temas mencionados y no se agota simplemente en señalar cómo los discursos eurocéntricos e imperialistas se articulan en torno a ella. Los cursos del programa de doctorado del programa *Edición e interpretación de textos*, nuestras lecturas y el visionado de muchas películas, nuestra memoria de otras muchas lecturas y films, y conversaciones con profesores y amigos, han contribuido a tomar conciencia y a acotar el campo de lo que realmente merecía la pena investigar.

La obra crítica sobre la utopía es muy vasta. Cientos de autores han escrito largo y tendido sobre el tema desde múltiples ángulos. Sin embargo, la obra específica sobre cine y utopía es prácticamente inexistente. Por una parte, disponemos de algunos «directorios telefónicos»⁶ del texto utópico que dedican algunas páginas al cine; pero, como decimos, son meros directorios o catálogos que se limitan a enumerar títulos y a ofrecer breves sinopsis de películas con tema utópico o distópico, sobre todo estos últimos, la mayoría films basados en alguna obra literaria; por ejemplo, la obra de M.K. Booker *Dystopian literature: a theory and research guide*. Habitualmente los catálogos distinguen entre obras utópicas y distópicas, como obras radicalmente distintas, ya sean obras literarias o fílmicas. Booker, por ejemplo, incluye como obras utópicas *Utopía, La*

⁵ Robert Stam dice que «la comparación perenne de la experiencia cinematográfica al estado de sueño, señala no solamente a su potencial de alienación sino también a su utópica estocada central. Los sueños no son meramente regresivos; son vitales para el bienestar humano. Son, como enfatizaron los surrealistas, un santuario del deseo, un indicio de la posible transcendencia de rancias dicotomías y una fuente de una clase de conocimiento negado a la racionalidad cerebral. Es tan fútil condenar la narrativa como tal—pretender, por ejemplo, que la narrativa inevitablemente sirve a las ideologías conservadoras— como lo sería condenar los sueños. Los seres humanos necesitan ambos; tanto el sueño como la narrativa son posiblemente funciones primordiales de la mente humana» (Stam, 1985: 253).

⁶ La expresión es de Krishan Kumar (1987: vii).

ciudad del sol, *Looking backward*, etc. Y como obras distópicas *Fahrenheit 451*, *La naranja mecánica*, o *El señor de las moscas*.

Además de estos catálogos, hay que considerar aquellas obras de carácter monográfico que incluyen en su título la palabra «utopía». Es el caso de la obra de Richard Porton, *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*⁷; que no por incluir el vocablo en el título trata más la utopía que otras muchas obras cuyo tema central sea lo político o lo social. *This Wounded Cinema, This Wounded Life: Violence and Utopia in the Films of Sam Peckinpah*, es otra obra con la palabra utopía en el título en la que su autora, Gabrielle Murray, parte de la obra fílmica de Sam Peckinpah para mostrar el papel que la violencia juega en sus películas como generador de utopías. Otras obras, como *Alien Zone II: The Spaces of Science-Fiction Cinema*, de Annette Kuhn, son estudios críticos, en este caso sobre la distopía en el cine de ciencia ficción. Incluso encontramos una obra sobre Luis Buñuel; se trata de la obra de Giuseppe Gabutti, *Luis Buñuel, l'utopia della libertà*, que no deja de ser una filmografía; muy útil, sin duda, para los lectores de lengua italiana. La revisión de estas obras y otras de similar índole no es medular para nuestra investigación, pero creemos conveniente tenerlas en cuenta.

Hay obras, por supuesto, en las cuales se trata directamente la relación entre cine y utopía. Es el caso, por ejemplo, del ensayo de José Antonio Rivera, *Carta abierta de Woody Allen a Platón*⁸, pero en esta obra, como en otras de similar índole, predomina el comentario de los aspectos temáticos y se descuida casi totalmente lo formal. Por otro lado, también tomando la obra de Rivera como ejemplo, el objetivo y planteamiento de estas obras es muy distinto al nuestro, ya que para empezar su énfasis está en la utopía, siendo el cine un recurso con el cual tratar temas utópicos.

Adicionalmente al texto de Bloch, *El principio esperanza*, para el conocimiento de la utopía en general, nuestro texto básico a este respecto será el estudio de Frank E. y Fritzie P. Manuel *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, obra en tres volúmenes resultado de la investigación de los autores a lo largo de más de veinticinco años. La obra desarrolla la historia del pensamiento utópico desde los griegos y las religiones judía y cristiana –con sus mitos, filosofía y organización de la sociedad los

⁷ Curiosamente el título original no incluye la palabra utopía: *Film and the Anarchist Imagination*, Londres, Verso Books, 1999.

⁸ Véase la referencia en la bibliografía.

primeros, y las tradiciones de los dos paraísos los segundos— antes del nacimiento de la utopía occidental propiamente dicha en los siglos XV y XVI, hasta llegar a las revoluciones utópicas de los siglos XIX y XX y lo que algunos han llamado el crepúsculo de las utopías. El concepto de utopía de Frank E. y Fritzie P. Manuel, es un concepto cercano al de Bloch, aunque asimismo difuminado, en ocasiones confuso, teñido de múltiples significados, según ha sido visto desde distintos ámbitos, literatura, política, filosofía, religión y ciencia, a lo largo del tiempo.

Dada la importancia de los motivos religiosos en lo utópico, otra obra fundamental será el trabajo de Mircea Eliade *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, en cuatro volúmenes, en la que el profesor Eliade enfoca la historia de las religiones desde el contacto del hombre con lo sagrado a través del mito, del símbolo o de alguna figura divina y no tanto de lo cronológico o geográfico.

Metodológicamente hablando, articularemos nuestro comentario en torno a la oposición del binomio Griffith-Buñuel. Por una parte, Griffith marca el patrón que seguirán múltiples cineastas⁹. Es el patrón que favorece y se nutre al mismo tiempo de la actitud eurocéntrica, o, en términos de Robert Stam, dado que estamos tratando fundamentalmente de cine, hollywoodcéntrica. Por otro lado, la secuencia de *La edad de oro* de Luis Buñuel se contrapone brutalmente a la anterior. En rigor, es la utopía sadiana, pero también es la utopía surrealista. Y también es la particular utopía

⁹ Como comentaremos en más detalle en el primer capítulo, para entender adecuadamente el último segmento de la película de Griffith, es necesario tener en cuenta el resto de la película —la cual es la más controvertida de toda la extensa filmografía de su realizador— por el debate, todavía hoy abierto, entre el elogio que aparentemente se merecen sus recursos formales y la repulsa hacia su contenido brutalmente racista. Si afirmamos que el patrón establecido por Griffith es seguido (consciente o inconscientemente, eso sí) por múltiples cineastas, es porque —en la misma línea que muchos de los críticos actuales de Griffith— no pensamos, junto con autores como Michael Rogin, Russell Merrit, Charlie Keil, Scott Simmon o Susan Courtney, que se pueda disociar, salvo por practicidad, lo formal de lo temático en esta película, y ello no sólo a la hora de analizar el film sino, al mismo tiempo, porque, como precisamente explica Courtney (2005), el desarrollo de códigos narrativos que se inicia en las películas anteriores a *El nacimiento* y culminan con ella dando paso a la construcción del cine clásico, no se refiere solamente a las diferencias con el llamado cine de atracciones, sino también a la forma en la cual la eficiencia de ese sistema narrativo consigue que este tipo de cine asegure su hegemonía y sea investido de poder a través de la construcción de una visión jerárquica de orden racial, sexual y nacional en el espectador (véase también el artículo «Politics», de Linda Williams, en Usai: 98-107). Por otro lado, la interpretación del contenido sería semántica o semiótica (véase Eco, 1992: 36-38). La interpretación crítica o semiótica consiste en explicar la primera, es decir, porqué un texto puede producir la interpretación o interpretaciones semánticas a que se haya llegado (en otras palabras, cabe hablar del contenido de la película de Griffith sin tener en cuenta la forma, pero no cabe hablar de la forma sin tener en cuenta el contenido). Lo cual no quiere decir que dicha interpretación sea única, puede haber múltiples interpretaciones críticas, pero al menos se pueden descartar las interpretaciones semánticas inaceptables.

buñueliana. Confluyen en esta secuencia los cuatro pilares que, siguiendo a Víctor Fuentes, sustentan la obra de Buñuel (véase Fuentes, 1989: 178-180):

- 1) el uso que Buñuel hace del antropologismo como recurso que le permite contraponer la irracionalidad del hombre frente a la razón científico-tecnológica;
- 2) el vínculo de la obra buñueliana con las «grandes convulsiones» del siglo XX;
- 3) el marco occidental en el que está inmersa su obra;
- 4) su visión del mundo dentro de la experiencia religiosa.

Estos ámbitos nos servirán de orientación en el comentario de los films que seleccionaremos, buscando las claves utópicas en elementos tales como lo religioso, lo folklórico y carnavalesco, en la crítica a los sistemas (la burguesía, en el caso de Luis Buñuel, por ejemplo), etc. Pero también en elementos más sutiles que entroncan con lo literario, como la ironía, la intertextualidad, la metaficción y el dialogismo entre otros, para lo cual el cine dispone no sólo de la palabra, sino también de la banda sonora, de la música y, sobre todo, de la imagen: el *decoupage* o segmentación, el montaje, los planos, los ángulos, el tiempo de exposición, la composición, fuera de campo, profundidad de campo, secuenciación, el movimiento de cámara y otros que iremos mencionando. Será necesario, por lo tanto, acudir a fuentes de conocimiento literarias, filológicas y cinematográficas.

El método de estudio que emplearemos para el análisis, comentario e interpretación de las obras seleccionadas tendrá en cuenta las aportaciones de cinesemiólogos como Laura Mulvey, Umberto Eco y Christian Metz; complementadas con las teorías de Mijail Bajtin; es decir, llevaremos a cabo un análisis cinemático translingüístico, el cual, al tomar en cuenta aspectos culturales, ideológicos, sociales e históricos, no sólo enriquecerá la investigación, sino que nos ayudará a relacionar conceptos que un análisis meramente lingüístico y aislado no conseguiría.

Una de las tareas más difíciles de nuestro trabajo ha sido seleccionar los films a comentar, o, aún más difícil, cuáles descartar. El trabajo no pretendía ser exhaustivo, los films eran meros botones de muestra de cómo diferentes elementos utópicos se veían desde diferentes ángulos. Aunque desde un principio tuvimos muy claro algunos films,

casi suponía un sacrificio descartar otros. También es cierto que no fue posible localizar otros films. Hemos intentado, a pesar de las limitaciones, que nuestra selección sea lo más representativa posible. Los criterios han sido, siguiendo los motivos y temas que emanan de la secuencia de *El nacimiento*, en parte de gusto personal, en parte de disponibilidad, pero siempre buscando un abanico amplio y variado de géneros y estilos. También agradecemos las sugerencias y films proporcionados por los profesores Paul P. Quinn y Antonio Fernández Ferrer al respecto, algunos de las cuales, pese a la dificultad que entrañaban, no nos arrepentimos en haber aceptado.

Comenzando con Griffith y Buñuel para marcar esas dos tendencias básicas, y sin pretender realizar una tesis historicista¹⁰, comentaremos películas de diferentes movimientos fílmicos y de varios espacios geográficos.

Muchas de las películas son adaptaciones o se basan en novelas o relatos de la literatura. Aunque a lo largo de los comentarios hacemos mención a algunas diferencias o similitudes que consideramos significativas, el trabajo tampoco pretende ser comparativo entre cine y literatura, o entre obra literaria y su correspondiente adaptación fílmica.

Hemos dividido los capítulos en cinco grandes bloques. En el primero, comentaremos los dos segmentos que dan origen a la tesis y que a su vez contienen la mayoría de los elementos utópicos sobre los cuales hablaremos a lo largo de los demás capítulos. En el segundo bloque, trataremos varios temas típicos de las utopías clásicas: el sueño, la ciudad, las instituciones y el héroe, comentando las películas *Aelita, reina de Marte, Roma, La soledad del corredor de fondo* y *Nazarín*. La tercera parte, se centra en la percepción de lo distópico bien como algo imaginario o como algo real. *Macario, Trafic* y *Sin novedad en el frente* serán las películas que analizaremos. El cuarto bloque viajará hasta Hollywood, y de allí a otras geografías, para comentar *Avatar, West Side Story, El beso de la mujer araña* y *Mandabi*. En el último apartado, antes de las conclusiones, analizaremos las películas *Allemagne année 90 neuf zéro* y *Los libros de*

¹⁰ Una tesis historicista de la utopía en el cine desembocaría en una lista de realizadores excesivamente larga e inmanejable. El trabajo podría verse reducido a una exposición esquemática de la historia de la utopía en el cine y, como consecuencia de lo anterior, no podríamos entrar en un análisis detallado de cada una de las películas, pues la tarea sería igualmente interminable. Sin embargo, seleccionar unos pocos ejemplos nos permite realizar un análisis que nos ayude a comprender los elementos utópicos, su función en las películas y su relación con otras utopías, especialmente las literarias.

Próspero, para hablar especialmente de la muerte y la transformación del cine, y del esfuerzo por alcanzar la utopía total.

Algunas indicaciones

La bibliografía se divide en dos partes, una en la que se han anotado las obras literarias o documentos más relevantes citados o empleados a lo largo de la tesis. Otra con las obras de consulta y estudios críticos. Por lo que se refiere a las obras que no están en la bibliografía se ha anotado a pie de página su referencia. Cumple indicar que las alusiones al diccionario de la Real Academia Española pertenecen a su vigésimo segunda edición. Para las citas bíblicas del Antiguo Testamento hemos utilizado la versión de la Biblia publicada por la Biblioteca de Autores Cristianos (Madrid, 1999). Las del Nuevo Testamento proceden de la edición crítica trilingüe de José María Bover y José O'Callaghan, publicada igualmente por la Biblioteca de Autores Cristianos (Madrid, 1977).

La traducción de las citas de obras no escritas en castellano es nuestra salvo que se indique lo contrario. No obstante, si dichas obras cuentan con publicación en castellano –lo cual se indica en la bibliografía–, las citas se han tomado de dichas obras y el año y páginas indicadas serán de dicha versión.

Una anotación más sobre las citas: salvo que se indique lo contrario, el paso de letra normal a letra cursiva en las citas o viceversa, es el que se encuentra en las obras originales de las que se obtuvo dicha cita.

Se incluyen como anexo un listado de todas las películas citadas a lo largo de la tesis, excepto algunas de las mencionadas por terceros en las citas. Para información sobre cuestiones de carácter técnico, recomendamos consultar alguno de los diccionarios sobre cine que se encuentran en la bibliografía, como el de Luis de Madariaga, el de José Antonio Páramo, o el de María Victoria Romero. La obra de Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, también es de gran utilidad a la hora de acercarse a los aspectos técnicos y formales del cine. Otras obras sobre temas específicos pueden encontrarse en la bibliografía.

Agradecimientos

No hay ninguna duda en mi mente de que la primera persona que debe figurar en estas breves líneas de agradecimiento es mi esposa. A ella y a mis hijos es a quienes dedico este trabajo. A lo largo de mi investigación, mi esposa me ha sugerido películas y lecturas según las encontraba. Además, se ha tomado la molestia de leer el manuscrito de esta tesis aportando una visión y crítica que, aunque de naturaleza muy personal, considero de incalculable valor. Su apoyo, tiempo y amor, han sido la clave principal para llevar a término la presente investigación.

Uno de mis hijos se hizo adulto durante la tesis, y el otro nació. El primero me decía que algún día ya le explicaría qué es lo que había hecho. Ahora ya la puede leer y juzgar él mismo. El segundo, de carácter sumamente espontáneo y divertido, me dice que estoy loco por la tesis. Sobre todo quiero pedirles perdón por todo el tiempo que la tesis les ha robado. Pero ambos, sin saberlo, me han ayudado. Cinéfilos desde la cuna, han visto ocasionalmente parte o la totalidad de algunas películas, y la ingenuidad de sus preguntas y comentarios –dicho sin ánimo peyorativo– me han hecho reflexionar sobre aspectos que ni el más sabio de los doctores hubiera sido capaz de alumbrar.

Continuando con el ámbito de lo personal, he de agradecer también a mis padres. A mi padre por inculcarnos desde pequeños el amor al cine. No conozco a ninguna otra persona que viva lo que llamamos «cine clásico» con tanta pasión. A mi madre porque ella siempre creyó que en sus hijos la utopía era posible. Y también tengo que agradecer a mis hermanos por su apoyo, sugerencias y comentarios. Uno de ellos se tomó la molestia de leer, corregir y comentar el manuscrito.

En el orden académico, quiero en primer lugar nombrar al Dr. D. Paul Patrick Quinn, director de la tesis. Su ayuda académica puede calificarse de inestimable, sin embargo, echaré de menos sobre todo nuestras conversaciones sobre lo divino y lo humano que hemos mantenido. Sin duda el trabajo de estos años ha dado paso a una sólida amistad y sinceramente espero que el haber llegado al final no represente que no podamos vivir y compartir otros buenos momentos y colaboraciones.

El segundo en nombrar es el Dr. D. Antonio Fernández Ferrer, co-director de esta tesis. Su motivación, su conocimiento, sus «tablas», han sido vitales a lo largo de todo el proceso de investigación y redacción del trabajo.

Un afectuoso agradecimiento para la Dra. Dña. Concepción Bados Ciria, profesora de uno de los cursos de doctorado en los que participé, por su amistad y

entusiasmo, y que ha contribuido con muchas ideas, filmografía y bibliografía a lo largo de estos años. También quiero agradecer al Dr. D. Luis Alberto Lázaro Lafuente, a la Dra. Dña. María de la Paz Toldos Romero, a la Dra. Dña. Carmen Méndez García y a la Dra. Dña. María Teresa Pérez Tapia. Todos ellos han contribuido de un modo u otro –bien con comentarios y bibliografía, bien con buenos y motivadores consejos– a nuestra investigación.

Especial mención debo hacer del Dr. D. Víctor Fuentes, que ha tratado en profundidad las relaciones entre cine y literatura en la obra de Luis Buñuel. Su obra y aportaciones bibliográficas (algunas de las cuales me proporcionó de forma personal) han contribuido a dotar de gran solidez el capítulo sobre la película *Nazarín*, pero su colaboración no se agota en ese capítulo, ya que la obra de Buñuel está presente a lo largo de toda la tesis de una u otra forma.

El capítulo sobre el cine africano y la película *Mandabi* ha despertado mucho interés y entusiasmo, dando pie a que muchas personas quisieran ayudarme con el mismo. Tratándose de un tema sobre el cual la bibliografía (tanto académica como no académica) es muy escasa en castellano, sinceramente agradezco todas las aportaciones recibidas. Al Dr. D. Ivor Miller, por sus interesantes conferencias, así como por responder a las preguntas que le planteé en los descansos de las mismas, celebradas en el Centro Conde Duque en 2004 en el ciclo de la Exposición *Madre África*, mucho antes que el proyecto de esta tesis viera la luz. También han sido de gran ayuda el Dr. D. Kenneth W. Harrow y la Dra. Dña. Françoise Pfaff. Un agradecimiento muy especial se lo debo a la hija de esta última, Marie-Helene, que de forma absolutamente desinteresada vio la versión en *wolof* de la película para luego contestar algunas de mis preguntas. De la Universidad de Alcalá, quiero agradecer al Dr. D. Landry Wilfrid Miampika y a la Dr. Dña. Maya G. Vinuesa, por la lectura y comentario del borrador de este capítulo, así como múltiples y valiosas sugerencias. En concreto, el Dr. Miampika me prestó varios ejemplares de su biblioteca personal, y a la Dra. G. Vinuesa debo agradecerle haberme puesto en contacto con Dña. Sandrine Ndione, senegalesa, quien se tomó la molestia de ver varias películas de Sembène y participó junto con la Dra. G. Vinuesa de la lectura y comentario del borrador del mencionado capítulo. Tanto en esos comentarios como en conversaciones mantenidas posteriormente, Sandrine ha aportado una visión local, fresca, personal y libre de ataduras académicas de mucho interés. Al

tratarse de una persona ajena al ámbito académico, quiero agradecerle en particular el tiempo que tan generosa y desinteresadamente ha dedicado a esta tesis.

En el orden institucional, quiero agradecer al personal de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares y de la Filmoteca Española, por su profesionalidad y amabilidad exquisita.

Por último, debo agradecer –no mencionaré sus nombres, la lista sería muy larga– a muchos compañeros, amigos y conocidos, por su apoyo, entusiasmo e interés en un proyecto que a veces parecía suyo.

Parte I – Orígenes: el nacimiento de una obsesión
El nacimiento de una nación
La edad de oro

En lo alto de un acantilado, una pareja sueña despierta con un lugar mejor, una Ciudad Celestial, un lugar en el que no exista la guerra ni el mal. Son Elsie Stoneman y Ben Cameron, dos de los personajes principales de El nacimiento de una nación, película de 1915 de David W. Griffith.

Pocos años después, en 1930, Luis Buñuel presenta su película La edad de oro. En su segmento final, aunque los elementos son en apariencia los mismos, la utopía que se nos ofrece es completamente distinta.

El nacimiento de una nación es considerada la película que introdujo muchas de las técnicas e innovaciones narrativas del cine moderno¹. Por otro lado, al film La edad de oro, se le considera como una de las joyas surrealistas de Luis Buñuel.

El debate está servido: a la rancia utopía imperialista y burguesa, Buñuel contrapone su utopía surrealista y sadiana.

¹ Para profundizar más en este asunto, sugerimos la lectura del artículo de José Javier Marzal, «David Wark Griffith» (ver bibliografía), en el que su autor cuestiona la «paternidad» de las técnicas del discurso cinematográfico empleadas por Griffith, atribución que se debería principalmente a la «autopromoción que él mismo se hacía» (1998: 217). Sobre las razones para esta autopromoción, puede verse también el artículo de Charlie Keil, «Style and Technique» en Usai: 62-69 (especialmente la página 63).

Capítulo 1

El nacimiento de una nación y La edad de oro

De la Ciudad Celestial al Château de Silling

Plenamente convencidos de su papel providencial no les costó mucho hacerse pasar por nuevos salvadores y mesías.

Frank y Fritzie Manuel, *El pensamiento utópico en el mundo occidental*

Breve recorrido histórico del texto utópico

Hay dos enfoques que prevalecen hoy en día en torno al texto utópico: el primero, recogido incluso en la definición que la Real Academia da en su diccionario, afirma que la utopía no es realizable: la evolución de los sistemas sociales hasta llegar a la democracia de los estados actuales –que sería el menos malo de los sistemas experimentados– lleva a estos teóricos a tal conclusión según la famosa y tópica ocurrencia; el segundo, que la utopía, o, más en concreto, el texto utópico, ha muerto, ya nadie escribe utopías.

En lo que concierne al primero, lo dejamos en manos de los sociólogos y políticos, aunque tal vez por eso nunca han sido realizables (excepto en el cine¹). La segunda afirmación creemos que es discutible, y muchos autores no comparten esta opinión.

Nuestra intención en este apartado no es ofrecer una historia exhaustiva del texto utópico, tarea que, por otra parte, sería interminable y podríamos estar cometiendo omisiones imperdonables. Sólo en los dos últimos siglos, sin ir más lejos, dice Claudio Magris, «la historia de la literatura occidental [...] es una historia de utopía y desencanto, de su inseparable simbiosis» (Magris: 16). Tampoco tiene mucho sentido

¹ Al mismo tiempo, el cine, como ya hemos visto en la introducción acerca de *El nacimiento*, es utilizado con frecuencia para fomentar y apoyar la permanencia de los más distópicos escenarios en la vida real.

limitarse a proporcionar una lista de autores y obras. Como dice Krishan Kumar, las relaciones históricas de la utopía tienen tanto interés como un directorio telefónico:

Una ristra de nombres –de libros y autores– se despliega, acompañada por resúmenes encapsulados del contenido de los libros. El efecto neto es la indigestión o el aburrimiento. Uno rebota entre los antiguos – los profetas bíblicos, Platón y los griegos; se da prisa a través de la Edad Media, con un vistazo a Agustín; te sirven a Moro, Campanella y Bacon como plato principal; entonces terminas con los socialistas del siglo diecinueve: con frecuencia con una coda que proclama o lamenta la muerte de la utopía en nuestro propio siglo (Kumar: vii).

Nuestra intención consiste más bien, tomando como base las formas utópicas a lo largo de la historia, en explorar cómo, a pesar de la afirmación de muchos autores de que la utopía ha muerto o desaparecido dando lugar a la distopía, la utopía pervive de otras formas. Una de esas formas es el cine.

Como ya hemos comentado, el término *utopía* fue acuñado por Tomás Moro para designar una república imaginaria con una sociedad perfecta. Mientras que el cuño era nuevo, el concepto, sin embargo, no lo era tanto, y lo encontramos en obras anteriores a Moro. El pensamiento utópico tiene sus raíces y se configura en torno a ideas fundamentales del ser humano, a sus más antiguas inquietudes y preguntas. Para muchos autores, el paraíso, bien como mito, leyenda o creencia, sería el punto de partida u origen de las utopías. Por ejemplo, Krishan Kumar señala que el concepto de paraíso ha ido adoptando diversas formas a lo largo del tiempo: la fuente de la eterna juventud, Eldorado, el Edén, el Jardín de las Delicias, la Arcadia feliz, las utopías clásicas, las revoluciones (la Revolución americana ve lo utópico como tierra de promisión), etc., y ha ido reflejándose en la literatura:

La Edad de Oro, la Ciudad Ideal, el país de Jauja; el Paraíso, el milenio, el ideal monástico: cuando consideramos el poder, en ningún caso perdido todavía, de estas ideas e imágenes, ¿no nos sentimos compelidos a aceptar con Orwell la esencial atemporalidad y universalidad de la concepción utópica? Nutrido por estas formas casi arquetípicas, ¿no sugiere que la utopía misma es un arquetipo, una propensión natural de la mente humana, tal como soñar? (Kumar: 19).

Para este mismo autor, sin embargo, no hay verdaderos textos utópicos hasta el Renacimiento. No habría, en sentido estricto, utopía en la edad antigua ni utopía cristiana²:

[...] aunque la utopía recibe profundas influencias clásicas y cristianas, no hay, hablando con propiedad, una utopía clásica o cristiana. La utopía moderna –la utopía occidental moderna inventada en la Europa del Renacimiento– es la única utopía (*ibid.*: 3).

Uno de los primeros textos que tienen que ver con la idea de paraíso es *El Gilgamés*. «Gilgamés [...] pudo ser un rey de la ciudad de Uruk», «famoso en su tiempo [...] por las grandes obras de mejora que introdujo en su reino» (Tamames: 26). En el relato, el rey de Uruk pierde la planta de la eterna juventud, pierde la inmortalidad y el paraíso.

El concepto de paraíso se presenta en casi todas las culturas como el lugar utópico por antonomasia al que el ser humano desea regresar, un lugar ideal perdido y anhelado:

Todo lo que sabemos acerca de los recuerdos míticos del paraíso, nos ofrece la imagen de una humanidad ideal, que goza de una beatitud y de una plenitud espiritual que, en la condición actual del hombre caído, jamás podrán realizarse. En efecto, los mitos de muchos pueblos hacen alusión a una época muy lejana, en la que los hombres no conocían ni la muerte, ni el trabajo, ni el sufrimiento, y tenían al alcance de la mano abundante alimento. *In illo tempore*, los dioses descendían a la tierra y se mezclaban con los humanos; por su parte, los hombres podían subir fácilmente al cielo. Como consecuencia de una falta ritual, las comunicaciones entre el cielo y la tierra se interrumpieron. Y los dioses se retiraron a las alturas. Desde entonces, los hombres deben trabajar para alimentarse, y han dejado de ser inmortales (Eliade, 1985: 11).

La antigüedad clásica –Hesíodo y Homero en Grecia, Virgilio y Ovidio en Roma– introduce una serie de conceptos que serán importantes en la formación de las utopías clásicas: la Edad de Oro, el viaje del héroe, o lo pastoral frente a lo urbano. Por otro lado, los fundadores y legisladores de ciudades estado, Solón de Atenas y Licurgo de Esparta, serán prototipos de los *nomothetai* (νομοθέται) clásicos: el rey Utopos de Moro, Sol de Campanella, el rey Solamona de Bacon. No hay que olvidar las

² Nosotros, por razones prácticas, seguiremos utilizando el término utopía para referirnos a obras anteriores.

comunidades pitagóricas del sur de Italia, que para algunos fueron la inspiración de la obra de Platón, *La República*:

La *República* de Platón es el único texto clásico que se parece remotamente a la *Utopía* de Moro [...]. Sin embargo, meramente por el hecho de leer unas pocas páginas de la *República* seguida inmediatamente por unas pocas páginas de *Utopía* bastan para darse cuenta de que uno se encuentra en dos mundos literarios bien diferentes (Kumar: 24).

La *República* ya encerraba en cierta manera una forma de distopía. Como explica Bertrand Russell:

Debe haber «una mentira real» que, como espera Platón, puede negar a los gobernantes, pero de todos modos engaña a los demás ciudadanos. Esta «mentira» se expone con gran detalle. La parte más importante es el dogma de que Dios ha creado los hombres en tres especies, la mejor hecha de oro, la segunda de plata y el rebaño vulgar de cobre y hierro. Los de oro sirven para guardianes. Los de plata deben ser soldados y los demás realizarán el trabajo manual. Generalmente, pero no siempre, los niños pertenecerán al mismo rango que sus padres; cuando no, deben ser ascendidos o degradados adecuadamente. No se cree posible hacer creer a nuestra generación este mito, pero todas las siguientes podrán educarse en su creencia (Russell: 156).

[...]

Cuando nos preguntamos: ¿qué logrará la *República* de Platón?, la contestación es bastante insípida. Logrará el éxito en la guerra contra pueblos más o menos iguales y asegurará el sustento de un pequeño número de gente. Es probable que no produzca ni arte ni ciencia, a causa de su rigidez. En este respecto, como en otros, sería como Esparta. A pesar de todas las hermosas palabras, es la destreza en la guerra y una alimentación suficiente todo lo que logrará. Platón ha experimentado el hambre y la derrota en Atenas; quizá, subconscientemente, creía que evitar estos males era lo mejor que un hombre de Estado pudiese realizar (*ibid.*: 156 y 158).

Las utopías judías y cristianas tienen por lo general su origen en el relato de la creación y del Jardín del Edén que encontramos en el libro de *Génesis* y que servirá de inspiración a muchos escritores (*El paraíso perdido* de Milton, por ejemplo). Se incorpora el concepto de la búsqueda, del retorno al paraíso. El ritual israelita en el tabernáculo representa ese retorno del hombre desde su estado caído a su estado exaltado para morar de nuevo en la presencia de la divinidad. Este ritual se materializa en la conquista de una tierra prometida, una tierra en la que fluye leche y miel, donde

los racimos de uvas eran tan grandes que tuvieron que transportarlos entre dos en una vara³. Es el paso del mito del paraíso a un proyecto de un lugar de felicidad.

Para los eremitas, el monacato⁴ y el cristianismo en general, siguiendo y alimentando corrientes milenaristas y apocalípticas, la verdadera utopía viene después de este mundo, lo cual les convierte en realidad en anti-utopistas; sin embargo, como preparación para recibir el Reino de los Cielos, crean una institución, el monasterio, reflejo de la institución suprema, la Iglesia, que siguiendo una ideología de perfectibilidad bien podría definirse como una sociedad ideal o utopía. Un texto básico del cristianismo será *Civitas dei*, de San Agustín, que se escribe como respuesta a los argumentos paganos sobre el saqueo de Roma, presentando de nuevo los conceptos antitéticos entre la Ciudad de Dios y la Ciudad de este mundo.

El descubrimiento de América y el progreso tecnológico y científico da paso a las primeras utopías, al tiempo que la sociedad fue ganando en complejidad (los sistemas de propiedad tendieron a privatizarlo todo, dentro de una densidad cada vez mayor en la estructura social).

En *De Optimo Reipublicae Statu*, conocida generalmente como *Utopia*, Peter Giles introduce a un tal Hithloday a Tomás Moro. Hithloday es un marino que ha viajado con Vespuccio. Después de una conversación en la que discuten diferentes aspectos de los gobiernos, Hithloday relata su visita a Utopía, una república cuya sociedad y forma de gobierno superan las de cualquier país conocido. Podemos extraer tres aspiraciones básicas de la utopía de Moro:

- 1) Una nueva forma de vida o propuesta de nueva ordenación social, concretada en términos de tiempo de trabajo: treinta y seis horas de trabajo semanales, a razón de seis horas diarias, tres por la mañana y tres por la tarde, descansando el domingo.
- 2) Transición de la vida de la ciudad a la del campo, que no deja de ser el retorno a la vida pastoral y bucólica de la Edad de Oro de los clásicos.
- 3) Un sistema de verdadera justicia, de administración racional y medida de las leyes, previamente elaboradas por la razón.

³ «Llegaron hasta el valle de Escol, cortaron un sarmiento con racimos de uvas, que trajeron dos en un palo [...]» (Números 13, 23).

⁴ Para más detalles sobre los eremitas y el monacato como utopía, véase el capítulo 5, dedicado a la película *Nazarín*.

Además de dar al género su nombre, Moro establece el modelo por excelencia de sociedad y provee el contexto filosófico para las futuras utopías y distopías. *Utopia* se diferencia de toda la tradición anterior al hablar no de la posibilidad de un estado ideal, como en el caso de Platón, o de un paraíso o edad perdida, ni de un futuro reino. *Utopia* habla de un lugar actual, una isla en la que los problemas sociales que aquejan al mundo del siglo XVI han sido resueltos. No obstante, la ácida conclusión de Russell es la siguiente:

[...] la vida en la Utopía de Moro, como en muchas otras, sería intolerablemente aburrida. La diversidad es esencial a la felicidad, y en Utopía difícilmente la hay. Éste es un defecto de todos los sistemas sociales planeados, tanto los reales como los imaginarios (*ibid.*: 568).

Moro abrió la puerta a multitud de obras similares, siendo posiblemente las más conocidas *Ciudad del Sol*, de Tommaso Campanella, y *Nueva Atlántida*, de Francis Bacon. Algo más tarde, la Enciclopedia también jugó un importante papel:

Desde la *Enciclopedia*, descubierto el nuevo mundo de la ciencia a difundir, de la Ilustración, ya no sería necesario pensar en el paraíso perdido como algo a reencontrar. O en una utopía a construir voluntariosamente. La aplicación de los conocimientos científicos, y la mayor comprensión de la sociedad permitirían el progreso. Más adelante, la Revolución Industrial, junto con toda la herencia del enciclopedismo, harían posible cambiar la faz del mundo, dominando la Naturaleza en todos sus aspectos (Tamames: 54).

La segunda aspiración de la obra de Moro contiene el controvertido tema del buen salvaje, el hombre en la Naturaleza, concepto que será esencial en Rousseau y en otros pensadores. Ramón Tamames lo resume como «el redescubrimiento que el mito representó respecto de la Naturaleza como cuna del hombre, que al alejarse de ella ineluctablemente deteriora su propia vida» (*ibid.*: 59).

Otros filósofos y estudiosos que contribuyeron al desarrollo del pensamiento utópico (y distópico) fueron Hegel, Darwin, Marx, Althusser, Nietzsche, Freud, Spengler, Toynbee, Adorno, entre muchos otros. No pasó mucho tiempo para que se intentaran llevar a la práctica experimentos utópicos: la ingente obra de Vasco de Quiroga en México, las misiones jesuíticas de los siglos XVI al XVIII en Paraguay, los experimentos del socialismo utópico, las revoluciones y constituciones, y un largo etcétera.

Si nos acogemos a la afirmación de que la utopía muere, habría que coincidir que tal vez sus últimos pensadores de peso fueron H.G. Wells y Edward Bellamy. Este último escribe *Looking Backward* (1888), una obra en la que se describe una sociedad que a través de una organización racional de la producción es capaz de satisfacer las necesidades económicas de la sociedad.

La producción distópica⁵, pese a su comparativamente mucho más breve período de existencia, es tan abundante que sería disparatado pretender hacer un resumen en unos pocos párrafos. Hay además abundancia de autores que han elaborado sus particulares directorios telefónicos, por usar de nuevo la comparación de Krishan Kumar, y que nos ahorran semejante tarea. Como M. Keith Booker dice en la introducción al suyo, «virtualmente cualquier obra literaria –y nosotros añadiríamos cinematográfica– que contiene un elemento de crítica social o política ofrece la posibilidad de [una] lectura [distópica]» (1994b: 3). Evidentemente, si hemos de mencionar un par de autores, estos han de ser sin ninguna duda George Orwell, especialmente por su obra *1984*, y Aldous Huxley, con su *Brave New World*, autores y obras que han conformado en gran medida la producción distópica del siglo XX, tanto en novela, como en el drama y en el cine.

El nacimiento de una obsesión

Basada en la novela y obra de teatro⁶ de 1905 de Thomas F. Dixon, Jr., *The Clansman*⁷, la acción de la película *El nacimiento de una nación*⁸, sin duda la obra más conocida de Griffith, narra las relaciones entre dos familias, los Stoneman y los Cameron, nordistas unos y sudistas los segundos, narración que se desarrolla con un amplio telón de fondo

⁵ Si la utopía era la búsqueda de una sociedad ideal como epítome de un proyecto cultural que investiga nuevas formas de definirse y de explorar alternativas al estatus social y político, la distopía es el examen crítico de las condiciones existentes y de los abusos potenciales que puedan resultar de la puesta en práctica de las supuestas alternativas utópicas. Como puede verse, la distopía desconfía de la utopía.

⁶ Eileen Bowser (véase Usai: 57) añade a las fuentes de inspiración de Griffith para *El nacimiento* otra novela de Dixon de 1902, *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden, 1865-1900*, así como otras fuentes, entre las cuales podrían figurar obras como *Civil War and Reconstruction in Alabama*, de Walter L. Flemming (1905) y *Battles and Leaders of the Civil War*, compilación de artículos generosamente ilustrados publicados en *The Century Magazine* entre 1884 y 1887 y escritos por individuos que participaron en el conflicto. Eileen Bowser y David Mayer (en Usai: 81-87) son de la opinión de que el peso más importante lo tuvo la obra de teatro a pesar de que es la obra que los críticos han tenido en menor consideración.

⁷ El título completo de la novela es *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*.

⁸ Ya nos hemos referido a ella simplemente como *El nacimiento* y a partir de ahora, y en capítulos posteriores, nos referiremos con mucha frecuencia de ese modo.

que abarca los acontecimientos de la historia de Estados Unidos desde la esclavitud, la Guerra de Secesión y el período de la Reconstrucción, hasta el asesinato de Abraham Lincoln y el surgimiento del Ku Klux Klan.

Desde un punto de vista temático, la película da pie a varias discusiones utópicas: la esclavitud, la guerra y la ideología del KKK, llegando a la escena final, que como ya hemos apuntado en la introducción es uno de los puntos de arranque de nuestro trabajo. Sin embargo, para entender adecuadamente este final es conveniente tener en cuenta el resto de la película (la cual además no se puede entender solamente desde una óptica temática, sino que hemos de recurrir a una interpretación crítica que dejará ver qué interpretaciones semánticas son inaceptables⁹) y algunos datos sobre Griffith y su obra que –aunque todavía hoy resultan casi tan controvertidos como la película y plagados de contradicciones que dificultan llegar a conclusiones unánimes– alumbran en cierto modo las razones por las cuales el realizador consiguió hacer una película que continúa siendo motivo de análisis y debate por los sentimientos enfrentados de admiración y repulsa que genera al mismo tiempo.

En primer lugar, es una película sobre la Guerra Civil americana, conflicto que se extendió desde 1861 hasta 1865, y sobre el período posterior denominado la Reconstrucción (desde 1865 a 1885). En 1915, la Guerra Civil no estaba, por lo tanto, muy lejana en el tiempo: cincuenta años después seguía viva para mucha gente, máxime si tenemos en cuenta que en esa época todavía quedaban muchos supervivientes. Para Griffith y su generación era un trauma obsesivo tanto desde el punto de vista político como historiográfico. Desde aproximadamente 1905 hasta el año de *El nacimiento*, se habían realizado veinticuatro películas sobre este periodo histórico, doce de ellas por el mismo Griffith, la primera de las cuales, *The Guerrilla*, data de 1908. Griffith era sureño, concretamente de Kentucky, y su interés por la Guerra Civil pudo deberse a esta

⁹ Sobre la interpretación semántica o semiósica y la interpretación crítica o semiótica, véase nuestra nota a pie núm. 9 de la introducción. Por supuesto, es posible hablar de contenido y forma por separado en esta y en cualquier película, sólo que caeríamos en lo meramente descriptivo y no podríamos hablar de interpretación en una exposición de ese tipo. Lo que proponemos no es que no se pueda decir «esto es un zoom, esto es un *travelling*, aquello es un ángulo picado», sino que hay que decir qué aporta cada elemento formal al contenido. Por esa misma razón, no nos parece coherente y sí engañoso que se ofrezca una interpretación del contenido pero se evite la interpretación formal sustituyéndola, como decimos, por una simple descripción. Como veremos a lo largo de la tesis, hay películas en las que algunos elementos formales pueden separarse y analizarse de forma independiente sin que la interpretación del contenido sufra por ello y, al contrario, hay películas en las que esto no es posible.

circunstancia y a que su padre, Jacob «Roaring Jake» Griffith¹⁰, había sido coronel del ejército Confederado y héroe de guerra durante el conflicto en cuestión. De hecho, algunos autores son de la opinión de que la memoria del padre influyó en la psique del hijo, y Griffith llegó a declarar que la película le debía más a su padre a que a él¹¹. Otros juzgan que la relación con su padre no parece haber sido muy positivamente profunda ni duradera, sino más bien traumática y negativa (falleció cuando él sólo contaba diez años dejándoles en la miseria debido a fuertes deudas de juego que había contraído, además de haberse convertido en un charlatán, un fanfarrón y un borrachín). Robert Lang afirma que «la película puede verse como un intento por parte de Griffith de resolver sus propios conflictos edípicos» (1994: 22), asunto en torno al cual gira el artículo de Michael Rogin¹². A modo de ilustración de estas interpretaciones, cabe mencionar la ausencia de la figura materna en la familia Stoneman; la figura de Lincoln, masculina y femenina al mismo tiempo, que se erige en la película como símbolo de unión del Norte y el Sur; el padre nunca llevó puesta la túnica del Klan, pero ésta puede verse como una mortaja y, por lo tanto, Griffith resucita al fantasma del padre para que en esta ocasión sí que cabalgue con el KKK; al final del film, la ausencia de la figura paterna (Lincoln) debe ser reemplazada por alguien de mayor peso específico: Cristo, el único capaz de salvar la nación. En cualquier caso, se cuenta que Griffith, cuya producción desde 1908 a 1931 supera las quinientas películas, abordó el trabajo de *El nacimiento* con una ilusión que no mostraba para el resto de sus películas, las cuales consideraba «salchichas» cinematográficas.

En segundo lugar, hay que destacar el carácter mítico o de leyenda que la Guerra Civil fue adquiriendo. La literatura, la escultura, la pintura y el teatro (y, un poco más tarde, el cine), al procurar conseguir el control de las imágenes de representación de la

¹⁰ Su apodo («Roaring» o «Thunder» Jake, que en inglés significan «rugiente» y «trueno» respectivamente) tiene que ver con la habilidad que poseía para la oratoria.

¹¹ Para más detalles puede verse la autobiografía de Griffith y el artículo de Michael Rogin, «“The Sword Became a Flashing Vision”: D. W. Griffith’s *The Birth of a Nation*», reeditado en la obra de Robert Lang que puede encontrarse en la bibliografía. *Roaring Jake* nunca cabalgó con el Klan, sin embargo, el joven Griffith recordaba sus relatos y su madre trasnochaba para coser las túnicas del KKK. Rogin concluye que las imágenes y recuerdos de su infancia terminaron reflejándose de un modo u otro en la película.

¹² El título del artículo de Rogin hace referencia a los recuerdos de Griffith de la espada confederada de su padre, instrumento que ya aparece, también según Rogin, en su película *Judith of Bethulia*, sobre el relato bíblico de la decapitación de Holofernes.

guerra, convirtieron la historia en mito¹³ (véase Usai: 55). De hecho, había una «necesidad psicológica», tanto para sudistas como para nordistas, de «evacuar una leyenda del caos y la contradicción de la experiencia» (Lang: 3). En el caso concreto de *El nacimiento*, es interesante apuntar que Griffith hace resucitar la llamada Leyenda Sureña o Causa Perdida, discurso que intentaba dar sentido a la derrota del Sur, justificando su esfuerzo y reclamando su presunta dignidad. Esta leyenda, que en 1914 era considerada por la mayoría de los escritores como algo del pasado, seguía teniendo un gran atractivo para Griffith: «al igual que su compatriota sureño Thomas Dixon, [...], [Griffith] obviamente todavía sentía la necesidad de redimir la derrota del Sur» (Lang: 6). La imagen compartida por Dixon¹⁴ y Griffith ha sido denominada la «Ilusión de la Plantación», concepto cuyos ecos son descaradamente utópicos y que consistía en la «creencia en una edad de oro del Sur prebélico, una edad en la que el régimen agrario feudal proveía la buena vida para el rico propietario aristócrata, ocioso y amable, y para el esclavo leal, feliz y obediente» (Carter: 350). De este modo, la Guerra Civil pasa a ser entendida por Griffith como una violación por parte del Norte de esa ilusión, convirtiendo la historia en melodrama (véase Lang: 6-7).

En tercer lugar, conviene señalar que Griffith se movía entre la búsqueda del rigor histórico y una peligrosa ingenuidad a la hora de abordar esa misma historia. Lillian Gish relata que cuando Griffith comentó por primera vez sus planes de rodar *The Clansman* explicando que para ello había comprado el libro del mismo título, indicó que iba a utilizarlo para contar la verdad sobre la Guerra Civil, ya que no se había contado con precisión en los libros de texto porque sólo los ganadores cuentan su historia (Gish y Pinchot: 131). Gish afirma que la investigación del realizador fue meticulosa, consultando diversas fuentes históricas, fotografías y planos. Para la segunda parte de la película, sobre la Reconstrucción –también según Gish–, consultó entre otras fuentes la obra (en cinco volúmenes) del entonces presidente de Estados Unidos, Woodrow Wilson¹⁵, *A History of the American People*. El presidente Wilson había sido profesor

¹³ Robert Lang es de la misma opinión: «En América, [...], la Guerra Civil se recuerda no como historia sino como leyenda. El proceso de convertir la sangrienta y traumática realidad en un melodrama victoriano comenzó poco tiempo después de cesar el conflicto» (1994:3).

¹⁴ Everett Carter (1960: 350) explica la visión de Dixon con las propias palabras de este último: si no fuera por la «maldición negra», el Sur, cuyo sueño se basaba «en la inteligencia, la cultura y la sangre», habría sido «el jardín del mundo».

¹⁵ El presidente Wilson y Thomas Dixon habían sido compañeros en la universidad. Tal vez esto ayude a entender el visto bueno que el primero dio a la película tras las proyecciones privadas (que según algunas fuentes consiguió el propio Dixon) que tuvieron lugar en la Casa Blanca antes de su estreno en

de historia y Griffith respetaba su erudición sobre el tema¹⁶. Cuando comenzó a ser atacado por la crítica, Griffith recurrió a defenderse citando los documentos que había consultado antes del rodaje incluyendo documentación de tribunales de justicia del Sur sobre la violencia de los negros. Pero, defendiendo su derecho constitucional a ofrecer su propia y particular visión de la Guerra Civil, también admitió que su punto de vista era sureño.

Como ejemplo de esa ingenua visión de la historia, obsérvese la siguiente declaración que realizó sobre cómo veía el futuro de la enseñanza de la historia:

El tiempo vendrá, y en menos de diez años... cuando a los niños en las escuelas públicas se les enseñará prácticamente todo con películas. Ciertamente nunca se verán obligados a leer historia de nuevo.

Imaginaos una biblioteca pública del futuro cercano, por ejemplo. Habrá largas líneas de cajas o pilares, adecuadamente clasificados e indexados, desde luego. En cada caja un pulsador y delante de cada caja un asiento. Suponed que deseáis «investigar» cierto episodio de la vida de Napoleón. En lugar de consultar a todas las autoridades, haciendo una lectura laboriosa en multitud de libros y terminando perplejos, sin una idea clara de qué ocurrió exactamente y confusos sobre cada aspecto por opiniones que se contradicen entre sí sobre qué sucedió, vosotros meramente os sentaríais ante una ventana adecuadamente ajustada, en un cuarto científicamente preparado, accionaríais la tecla y veríais de hecho lo que ocurrió.

No habrá expresión de opiniones. Vosotros meramente estaréis presentes en el quehacer de la historia. Todo el trabajo de escribir, revisar, recopilar y reproducir, habrá sido cuidadosamente atendido por un cuerpo de reconocidos expertos y vosotros habréis recibido una expresión vívida y completa (citado en Lang: 4).

Independientemente de que Griffith parece profetizar las enciclopedias electrónicas y los puestos o cabinas audiovisuales individuales de las bibliotecas actuales, no parece tener en cuenta –como dice Lang– que su panel de expertos podía disponer de opiniones tan contradictorias y sesgadas como las que se puedan encontrar en los libros, y algunos de ellos serían los mismos autores de dichas o similares obras.

Nueva York, algunas de cuyas frases fueron empleadas por Griffith para la propaganda de la película. Sin embargo, «más tarde, ante el furor subsiguiente del público, un avergonzado Wilson intentó retractarse de su apoyo, pero para ese entonces la película había estado en cartel varios meses con las orgullosas declaraciones de aprobación presidencial» (en Usai: 93).

¹⁶ Robert Lang comenta que Wilson estaba más interesado en impresionar al público que en el rigor de las ideas que pudiera exponer (1994: 15-16). Algunos autores indican que nunca completó su doctorado en el departamento de historia de la Universidad John Hopkins, dato que emplean como aparente prueba de la poca confianza que inspiran sus escritos.

En cuarto lugar, uno de los aspectos más importantes es el debate entre forma y contenido de la película. A este respecto la crítica está muy dividida. Sin embargo, en los últimos años suele apoyarse la idea de que forma y contenido no son separables. Es decir, no puede decirse que el contenido racista sea mayormente fruto de Dixon debiéndole a Griffith tan sólo la brillantez de los recursos formales y técnicos excusándole así de lo primero. A efectos prácticos, sin embargo, comentaremos primero los elementos temáticos del film. Acusado de racismo, Griffith se había defendido, como decíamos, recurriendo a las fuentes documentales en las que se había basado. Pero en su defensa también argumentó que la película no era racista: el villano no era Silas Lynch, el mulato que con su apellido está pidiendo ser linchado y sin embargo acaba linchando a Elsie Stoneman, sino el padre de ésta, Austin Stoneman¹⁷, y el Ku Klux Klan era tan defensor de los negros como lo era de los blancos. Los críticos que aceptan estos argumentos sacan a colación su película de 1908 *The Rose of Kentucky*, en la cual los villanos son los jinetes nocturnos que se visten de forma muy similar a los integrantes del KKK y aterrorizan al dueño de una plantación de tabaco y a sus empleados negros. Tom Gunning opina que probablemente las convicciones políticas de Griffith se subordinaban a su pasión por crear melodramas conmovedores: no importaba tanto quién llevara las túnicas blancas ni su significado político, podían ser héroes en *El nacimiento* y villanos y cobardes en *The Rose of Kentucky*. Pero esta película supone una plataforma demasiado pequeña para reivindicar que Griffith era anti-Klan, ya que ni siquiera está claro que se trata de jinetes del KKK y podría tratarse de una representación de miembros de otro grupo, como el movimiento ilegal de granjeros conocido como *White Caps* o *Whitecapping* que tuvo lugar a finales del siglo XIX y principios del XX (véase Gunning, 2001: 108).

Otro argumento en contra del aparente racismo es el episodio en el cual Gus persigue a Flora Cameron. A través de la alternancia de imágenes y de las miradas de los personajes, se crea en el espectador la idea de que la intención de Gus es violar a la chica, es decir, una falsa relación indicial, ya que no hay un vínculo consistente entre significante (la mirada de Gus) y significado (su intención de violar a la chica). El

¹⁷ Conviene observar que Griffith rescata a Stoneman, pero no redime a Lynch al final de la película.

suicidio de Flora ha sido interpretado más como una decisión de la muchacha por mantener su honor (una cuestión de orgullo sureño) que como un gesto racista¹⁸.

Pero éstos y otros argumentos (sus opiniones sobre el talento de los negros, las declaraciones de Lillian Gish sobre su buena relación con los negros, sus argumentos para utilizar actores blancos con la cara pintada en lugar de negros –decía que era difícil encontrar actores negros en California y que no había presupuesto suficiente para traerlos desde Nueva York–, entre otros) nos parecen demasiado débiles al lado de los muchos elementos claramente racistas de la película. Más bien estaríamos de acuerdo con Sarris¹⁹, y con el anterior comentario de Tom Gunning sobre la preponderancia del melodrama por encima de cualquier otro factor. Sarris rompe una lanza a favor de Griffith diciendo que probablemente no era consciente de las repercusiones de su tratamiento de la guerra y de la Reconstrucción, lo cual no parece descabellado dada la pobre e ingenua forma por parte del realizador de considerar la historia como hemos visto más arriba. Dicho esto, podríamos conceder a Griffith el beneficio de la duda y admitir que su intención no era ofender a los negros ni realizar una película racista. Sin embargo, la intención de la obra así como la intención del espectador se funden en una interpretación racista del film que deja sin valor cualquier afirmación de Griffith o de sus defensores²⁰ en sentido contrario. Es decir, desde el punto de vista semiótico, como nos recuerda Umberto Eco, no debe olvidarse que la intención de la obra no tiene porqué coincidir con la intención del autor. El lector, o, en nuestro caso, el espectador, puede desconocer completamente cuál ha sido la intención del autor así como las fuentes o citas en las que se ha basado y aún así interpretar dicha obra conformando la intención de la misma.

En cualquier caso, podemos concluir con Robert Lang (1994: 9, 12) que aceptar las afirmaciones en defensa de Griffith conlleva un serio peligro que radica en que Dixon era abiertamente racista, no así Griffith, cuya ingenuidad resulta a la postre más dañina que la dureza de Dixon, ya que es más fácil rechazar el mensaje directo de la

¹⁸ En la novela de Dixon, será una amiga de la familia quien será violada, mientras que en la versión teatral la violación es substituida por la persecución y posterior salto a la muerte de Flora. Sin embargo, tanto en uno como en otro caso, lector y espectador conocerán estos hechos a través de una narración relatada por Gus mientras se encuentra en estado hipnótico.

¹⁹ El artículo de Sarris, «*Birth of a Nation, or White Power Back When*», ha sido reeditado en la obra de Fred Silva que puede encontrarse en la bibliografía.

²⁰ Uno de los más acérrimos defensores de *El nacimiento* fue Seymour W. Stern, que llegó a comparar al «Sur durante la era de la Reconstrucción con Francia y Noruega durante la ocupación nazi» (véase Lang: 211).

obra literaria y las declaraciones del escritor que el sutil discurso de *El nacimiento*, porque mientras en el primero se detecta más rápida y claramente el detestable mensaje racista, el segundo es fatalmente escurridizo (prueba de ello es que la crítica lleva cerca de un siglo debatiendo la problemática del discurso griffithiano).

Respecto al contenido, se suele insistir en cuatro secuencias: 1) la compuesta por los planos 7 y 8, en los cuales la leyenda «la introducción de africanos en América sembró la primera semilla de la desunión» es seguida por un plano medio largo en el cual vemos a un ministro rezando sobre esclavos encadenados que van a ser subastados en una plaza, secuencia que exonera al Sur desde el principio de la película de cualquier responsabilidad sobre la esclavitud, ya que era el Norte quien se había encargado del tráfico de esclavos; 2) el mencionado episodio de la muerte de Flora Cameron y la venganza del KKK; 3) el complejo episodio que engloba la cabaña en la que se refugian el doctor Cameron, su esposa, su hija, Phil Stoneman y los fieles sirvientes negros de los Cameron junto con dos soldados blancos de la Unión y que será sitiada por soldados negros de la Unión; y el intento de Silas Lynch de casarse con Elsie Stoneman y la marcha del KKK para liberar tanto al grupo de la cabaña como a Elsie; y 4) la secuencia en la cual los hombres del Klan consiguen que los negros no participen en las elecciones.

La primera secuencia a la que hemos hecho referencia ya establece en la diégesis del film la razón por la cual el estado utópico ideal de unión y armonía va a romperse. Es la llegada de los negros a América la que va a causar dicha ruptura, y Griffith lo establece incluso antes de ofrecernos ninguna imagen identificando «el mal con “lo africano” al insinuar que América sin los africanos era un armonioso Edén» (Lang: 9). La institución de la esclavitud se convierte así en la causante de la Guerra Civil y en el desencadenante de otros muchos males. Esta secuencia funciona a modo de prólogo cuya contrapartida es el epílogo de la película, descrito por Mimi White como «una visión de la unión final en la que el Príncipe de Paz, Jesucristo, se sostiene en el aire por encima de una escena pastoral, prediciendo un estado generalizado y sin embargo no alcanzado de armonía global» (en Lang: 223).

La secuencia de la muerte de Flora, como indicábamos más arriba, ha sido interpretada de varias maneras, pero lo que no varía es el hecho de que un negro es el

causante de este violento episodio que termina con la venganza del Klan que arrojará el cuerpo sin vida y, según algunas fuentes, castrado, de Gus en la puerta de Silas Lynch.

En el tripartito episodio de la cabaña, del intento de matrimonio forzado y del rescate, es este último el que une a los dos anteriores y culmina de hecho con la última secuencia a la que hemos hecho referencia. El episodio de la cabaña, acompañado significativamente por la melodiosa *Auld Lang Syne*, es particularmente interesante por su carga simbólica: la cabaña es un microcosmos en el que se unen el Norte y el Sur; los ricos y los pobres; los blancos y los negros buenos, Mammy y Jake²¹ (buenos porque son fieles y defienden a las verdaderas víctimas de la cabaña, que –en la diégesis de la película– son los blancos); todos en contra de los negros malos. El ataque de estos últimos ha sido interpretado como un nuevo intento de violación de ese otro espacio inocente representado por la cabaña²². De modo paralelo, pero sin metáforas ni simbolismos, Silas Lynch pretenderá violar a Elsie para así conseguir su matrimonio²³.

Por último, algunas consideraciones respecto a la forma. Recordemos que, como ha insistido Godard, no hay técnicas inocentes en el cine. La separación de contenido y forma en *El nacimiento* –que atribuye todo lo malo de la película (el contenido) a la obra de Dixon y todo lo bueno (los recursos formales) a Griffith– no podría ser más engañosa y falaz. No cabe duda que, como por ejemplo dice José Javier Marzal, en *El nacimiento* Griffith «demuestra un absoluto dominio [...] de la mayoría de las técnicas que había estado ensayando durante años» (2001: 130). Pero si la película continúa poseyendo interés de análisis es por la fusión entre forma y contenido. Queremos señalar cinco aspectos formales destacando el modo en que subrayan el mensaje de

²¹ Mammy y Jake luchan codo con codo al lado de los blancos por una causa que es sólo aparentemente común, pero que no lo podía ser menos: la defensa de la «cuna aria». Ambos pasan a ser el prototipo de héroe cómico sin historia propia que actúa como comparsa del héroe principal en multitud de películas a partir de *El nacimiento* (véase Usai: 104).

²² Linda Williams (en Usai: 98-107) relaciona el significado de la cabaña con *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe.

²³ Una gran parte de la crítica de los últimos años ha concluido que Dixon y, en consecuencia, Griffith, pretendían con sus respectivas obras advertir y luchar contra el mestizaje, problema en el que para Griffith en concreto residía el grave peligro de la división de la nación. Para ello intentaban transmitir un mensaje que provocara la repulsa por parte de las mujeres blancas hacia los negros (esquema que, por otra parte, se adecuaba perfectamente al típico tema del melodrama de la amenaza a la mujer virtuosa). Este mensaje, al ser indirecto, tiene mucha más fuerza en la película que el mensaje antibélico que se promulga abierta y directamente (véase Lang: 12 y la obra de Susan Courtney de la bibliografía).

utopía racista de la película: 1) el estilo de los carteles; 2) la estructura paralela y polar de la película; 3) el cromatismo; 4) el punto de vista narrativo; y 5) el movimiento.

- 1) Muchos de los carteles empleados a lo largo de la película representan la voz del narrador que se permite emitir sutiles juicios morales sobre los hechos descritos en las imágenes (véase Marzal: 132). Ya hemos hecho mención de uno de los primeros, en el que la llegada de los negros a América se interpreta como el comienzo de la desunión de los blancos. Hay muchos otros. Por ejemplo, el cartel que introduce Piedmont, la población en la que residen los Cameron: «Piedmont, Carolina del Sur, hogar de los Cameron, donde la vida discurre pintorescamente de una forma que se va a acabar». El inocente conflicto entre los dos cachorros, blanco y negro, prefigura el conflicto en ciernes entre el Norte y el Sur. En la leyenda «Incidentes históricos de la primera sesión legislativa de la Reconstrucción», que aparece antes de las imágenes en las que nos negros se han adueñado de la sala donde tiene lugar la sesión y se comportan de forma grosera, la palabra «históricos» aporta el juicio moral. Otro de los títulos de esta misma secuencia reza «La indefensa minoría blanca», calificando así a los blancos como víctimas de lo que está ocurriendo. O la presentación de Gus: «Gus, el renegado, un producto de las viciosas doctrinas difundidas por los políticos».
- 2) La estructura paralela domina toda la película y es una buena prueba a favor del argumento de que «el estilo de Griffith nunca fue diseñado para ser ideológicamente neutral» (Usai: 69):
 - está estructurada en primera y segunda parte. Se puede pensar inocentemente que el propósito de esta división es un recurso práctico con el objetivo de proveer de un descanso al espectador. Sin embargo, la primera parte acerca emotivamente al espectador a la armonía y la unión de la familia Cameron, mientras que la segunda aprovecha esa carga emotiva para arrojar el mensaje racista; una razón más, subraya Michael Rogin (véase Lang: 251), a favor del argumento de lo indisociable de estética y contenido en *El nacimiento*;

- el texto y las imágenes también están plagados de duplicidades y opuestos: cachorro blanco y cachorro negro, Norte y Sur, blancos y negros, amor y odio, guerra y paz, esclavitud y libertad, la doble luna de miel... Especial relevancia tiene precisamente la división Norte y Sur: Griffith empleó todo su talento al servicio de esta división, por ejemplo, en detalles como situar las trincheras de los Confederados a la derecha y las de la Unión a la izquierda en las escenas de batalla para favorecer la interpretación de los espectadores.
 - cada personaje importante tiene su pareja: Ben y Elsie, Phil y Margaret, los hermanos menores de ambas familias se tienen el uno al otro, y Austin Stoneman tiene a Lydia. Por otro lado, los villanos Gus y Silas buscan pareja, aunque sea por la fuerza, en Flora y Elsie respectivamente;
 - otros paralelismos toman la forma de contrapartidas y resultan, por lo tanto, menos obvios, como, por ejemplo, la llegada de Ben Cameron a la puerta de su hogar frente al abandono del cuerpo mutilado y sin vida de Gus en la puerta de Lynch;
 - finalmente, hay imágenes que prefiguran otras: la familia en la colina durante la marcha del general Sherman se repite, por así decirlo, en la escena final de Ben y Elsie en el acantilado con la colina de la Ciudad Celestial en la otra mitad de la pantalla.
- 3) Es interesante anotar que la película, aunque en blanco y negro, hace un hábil empleo de estos dos tonos, especialmente para que el blanco desplace al negro «parodiando», como dice Linda Williams, la limpieza racial. Una de las escenas en las que mejor se ejemplifica esa limpieza es en la que sigue a la leyenda «Desarmando a los negros», a la que ya hemos hecho referencia. Linda Williams explica que el grupo de soldados negros vestidos con su oscuro uniforme y rodeado por los blancos hombres del Klan arroja sus armas al suelo y salen rápidamente del cuadro dejando un blanco vacío que se combina con las túnicas del KKK (véase Usai: 105). En el desfile que tiene lugar justo después del rescate final, el blanco vuelve a ser el tono

dominante: túnicas del Klan en hombres y caballos, Elsie en camión y hombres en magas de camisa, prendas de ropa todas ellas de color blanco. Curiosamente, los dos negros fieles que también han sido rescatados han desaparecido de esta escena. En definitiva, cada vez que aparece el Klan, su carrera y su actuación desplaza literalmente a los negros²⁴.

- 4) Las miradas orientan y refuerzan las reacciones del espectador. Por ejemplo, el asesinato de Lincoln «se orienta en parte en torno a la visión de Elsie²⁵, que utiliza sus anteojos para concederse vislumbrar mejor a John Wilkes Booth» (Usai: 66). Charlie Keil (en Usai: 65-68) ilustra la importancia de las miradas en varias secuencias: las miradas de la gente del pueblo a través de las ventanas de sus casas mientras el Klan cabalga hacia el rescate; las miradas de Lynch, oculto tras un árbol, hacia Elsie y Ben mientras comparten un romántico momento; las miradas de Gus hacia Flora; y las miradas de Phil hacia Margaret. En esta última secuencia, el rechazo de Margaret es explicado por Griffith mediante un *flashback* (una mirada interior²⁶, introspectiva, al fin y al cabo) con el cual se sugiere que Margaret tiene en su mente el recuerdo de su hermano muerto en la guerra. Una última mirada destacada por Joyce Jesionowski es la de Ben. Se trata de un punto de vista que coincide con el punto de vista narrativo. Su mirada establece los valores del Sur, como su enamoramiento ante el retrato de Elsie, que representa los valores que un caballero sureño espera de una dama: «lo que ve –y la forma en que lo ve– será el ángulo más significativo de visión al ser

²⁴ La interpretación más abundante de estas escenas tiene que ver con la búsqueda de la pureza racial (en la película se insiste en la pureza de la raza aria, lo cual en nuestros días trae a la mente el nazismo). Todo lo que supone una amenaza a dicha pureza, sea por medio del matrimonio o de la violación, es excluido. El mestizo, representado en la película por Lydia Brown, pero especialmente por Silas Lynch, que ha sido descrito como una criatura infame (ha sido comparado con el monstruo creado por el doctor Frankenstein y tiene ciertos ecos con el Calibán de Shakespeare: como Calibán, Lynch es adoptado por Stoneman) para la cual no puede haber lugar en el Sur, en el Edén. La llegada de Lynch a Piedmont supone para el Sur más una traición que una derrota (véase Lang: 20).

²⁵ La mirada de Elsie ha llamado la atención crítica por el hecho de ser una mujer quien realiza la acción, lo cual para la época era una transgresión de la tradicional y dominante mirada masculina. Este desequilibrio entre ambas miradas, masculina y femenina, en el cine ha sido explorado en profundidad por Laura Mulvey.

²⁶ Como veremos en el siguiente capítulo, la mirada como espejo interior será precisamente la que desarrollará el cine soviético de vanguardia.

la mirada física, emocional e ideológica de este personaje la que dirige la atención del espectador en torno al mundo de la película» (Usai: 77).

- 5) *El nacimiento* es una película con pocos movimientos de cámara. Razón de más para que los pocos que emplea Griffith resulten significativos. El mayor contraste lo aportan las escenas del rescate del clan, que, frente a la quietud de las escenas con las que se intercalan, se convierten en el clímax del film, destacando y dotando de poder a las fuerzas del clan al aportar movimiento y acción. La idea era, parafraseando las palabras del propio Griffith, llevar a cabo una operación a gran escala frente a las maniobras de rescate que se habían rodado o realizado hasta la fecha en muchas películas, salvando en esta ocasión no simplemente a una persona sino a toda una nación (véase Griffith: 88-89). Michael Rogin explica que mientras las escenas de batalla –filmadas pasivamente desde la distancia y siguiendo una línea curva– mostraban sufrimiento, las escenas del clan –galopando a toda velocidad, filmadas en primeros planos y en línea recta, con el clan cabalgando con o hacia la cámara– mostraban «movimiento y poder» (en Lang: 281).

Llegados al último segmento de *El nacimiento*, éste nos sirve de reflexión sobre el uso (y abuso) de la utopía como parte del discurso eurocéntrico e imperialista del cine, especialmente del cine estadounidense, así como nos lleva a considerar los elementos extraídos de este segmento como hipótesis de trabajo. En el segmento en cuestión vemos a los dos personajes principales de la historia soñando despiertos acerca de un futuro mejor. Una serie de imágenes se alternan en las cuales vemos primero una representación de guerra, destrucción y dolor que después se transforma en una multitud alegre y festiva que aguarda para entrar en lo que llaman la «Ciudad Celestial de la Paz». Una figura fácilmente identificable con Jesucristo está en medio de ellos, presencia ignorada pero al parecer sentida por todos. Es una figura etérea, superpuesta. Vemos asimismo una ciudad en una colina, uno de las profecías bíblicas con la que estaban obsesionados los colonos americanos de raigambre puritana.

A primera vista, este epílogo de la película rompe estéticamente con todo el metraje anterior. Para entender bien el sentido utópico de este final, es necesario

entender bien el resto de la película. Cabe cuestionarse en primer lugar el título²⁷: porqué el nacimiento de la nación en torno a los años sesenta y setenta del siglo XIX. El título, que difiere completamente del de la novela en la que se inspira, tiene que ver con el objetivo principal de Griffith. El realizador había declarado en una entrevista a principios de 1915 que la Guerra Civil se había luchado hacía cincuenta años, pero que la verdadera nación sólo había existido desde hacía quince o veinte años, ya que no podía existir unión sin la simpatía y la unidad de sentimiento. Como subraya Helmut Färber (2008), *El nacimiento* describe eventos históricos: la época de la Guerra de Secesión seguida del período de la Reconstrucción. Según Färber, la intención de Griffith era didáctica: la misión del cine era ser parte de la universidad de la clase trabajadora. Siguiendo una vieja tradición, Griffith representa los mencionados eventos a través de la vida ficticia de varios individuos, la película «se estructura alrededor de la amistad de sus dos familias, sus relaciones románticas, la enemistad creada por la guerra, su reconciliación y sus esperanzas finales del futuro» (Färber: 92). La reunificación del Norte y el Sur, presupone el comienzo de una reconciliación. Sin embargo, no era posible explorar adecuadamente este aspecto ya que, obviamente, «una representación completa del proceso entero de la “Reconstrucción” hubiera prolongado la película [...] más allá de la trama de Dixon» (*ibid.*: 93). Sin embargo, para una representación válida y convincente del nacimiento de la nación, se hacía necesario sugerir el nacimiento de esos sentimientos de simpatía y unidad a los que hacía referencia Griffith.

Färber sugiere que el director tal vez podría haber introducido un par de escenas, por ejemplo, una escena final en la cual Ben Cameron y Phil Stoneman ocuparan sendos cargos de importancia política desde los cuales trabajar codo con codo en la nueva legislación colaborando juntos desde la antigua oficina de Lynch:

²⁷ Originalmente, el título de la película era *The Clansman*. Sin embargo, la cuestión sobre el cambio del título no está del todo clara. Algunas fuentes adscriben el cambio a Dixon, quien según algunos lo habría sugerido tras una de las triunfales proyecciones privadas en la Casa Blanca y según otros tras su preestreno en Nueva York. Otras fuentes indican todo lo contrario. Lillian Gish relata que tras ver la película, Thomas Dixon le dijo al director que la película no era su relato en absoluto (y, sin embargo, años más tarde se cuenta que Dixon defendía *El nacimiento* como algo suyo), no era *The Clansman*, podía llamarse de cualquier otro modo, y fue entonces que Griffith sugirió el cambio de título (véase Gish: 154). Apoyando esta idea, cuando en algunas entrevistas se le preguntó a Griffith porqué había titulado su película *El nacimiento de una nación*, el director se limitó a contestar, sin objetar o corregir al entrevistador de que el título no hubiera sido cosa suya. Lo que sí está claro, como analiza Linda Williams, es que el cambio de título establece una distancia entre ambos autores y subraya lo que Dixon no había conseguido con su obra literaria: el renacimiento de un sentimiento nacional de la supremacía blanca (véase Usai: 102).

En cualquier caso, parece ser que Griffith era hasta cierto punto consciente, al menos intuitivamente, de esta omisión. También parece que intentó superar este vacío, al tiempo que intentaba introducir sus relatos personales –recombinando lo individual y la historia– a través del epílogo. Era plenamente consciente que semejante épica monumental exigía un magnífico desenlace. Sabía que lo necesitaba, aunque sólo fuera a un nivel emocional y rítmico, para suavizar las enormes emociones suscitadas por la carrera del rescate final. Pero más allá de todo eso, Griffith consciente o inconscientemente proponía por medio de este epílogo llevar a cabo una introspección de imágenes de reconciliación que se echaban de menos en su descripción narrativa de la historia. [...].

En la narrativa de *El nacimiento de una nación*, la historia –la historia de una nación– ha sido *narrada y reflejada* a través de biografías individuales: pero aquí, en este epílogo, la historia se *reemplaza* por él. La re-uniión de los amantes, Elsie Stoneman y Ben Cameron, significa la reunión del país. Sin embargo, esta reunificación –y éste es el punto crucial– no se representa por *El nacimiento de una nación*, sino que sólo se sugiere de esta extremadamente oblicua manera. Al investir a Elsie Stoneman y Ben Cameron, y por extensión a la película misma, con una visión del Príncipe de Paz desterrando a un bestial dios de la guerra, Griffith intenta hacer una apoteosis de la reunión de estos amantes, intenta transformarlos en una alegoría, una personificación del Norte y el Sur al borde de la reunificación (*ibid.*: 93).

Russell Merritt explica que esta secuencia, que se aleja totalmente del tiempo histórico, da paso a una visión universal de la humanidad. Sólo la leyenda final, «Libertad y unión, una e inseparable, ahora y para siempre», nos devuelve al tiempo histórico «sugiriendo la reconciliación nacional y el nacimiento de la nación americana», y la escena final dividida en dos partes, Ben y Elsie a un lado y la Ciudad Celestial al otro, «yuxtapone una imagen narrativa con la alegoría» (*ibid.*: 94).

El sueño americano de Griffith tiene su contrapartida en el sueño romano subvertido de Buñuel. El director aragonés nos ofreció la otra imagen en el espejo del universo de Griffith en el último de los cinco segmentos²⁸, el aguijón del escorpión, de *La edad de oro*. Su mismo título era un claro indicador de su contenido utópico y de su intertextualidad con el discurso de don Quijote a los cabreros. La secuencia, basada en un texto de Sade, *Los ciento veinte días de Sodoma*, es introducida por una descripción cuyo «moralismo supera al Griffith más insoportable» (Stam, 1985: 176). Muchos de

²⁸ De forma muy resumida, los otros cuatro segmentos son: 1) el preludeo documental sobre la vida de los escorpiones; 2) el episodio de los bandidos y los arzobispos; 3) el segmento de la fundación de Roma en el año 1930 de nuestra era; y 4) el episodio de la fiesta en la mansión de los padres de Lya Lys y la unión/desunión de los amantes. Una buena descripción y comentario de cada uno de los segmentos de la película puede leerse en Fuentes, 1989: 37-46.

los elementos presentes en *El nacimiento* también los encontramos en *La edad de oro*: la pareja de enamorados, que, a diferencia de la idílica pareja Cameron-Stoneman, se enzarza en lo más loco de su relación justo antes de iniciarse el último segmento; la ciudad en la colina es sustituida por la mansión, el Château de Silling; no hay ninguna multitud, sólo cuatro nobles corruptos rodeados por un grupo de mujeres y prostitutas; y, por supuesto, la figura del Mesías, que hizo estallar la polémica sobre la película. A pesar de las similitudes, no es difícil observar que lo que sugieren es totalmente diferente. Por un lado, tal y como dice Stam, «la secuencia tipifica el uso que Buñuel hace de la abstracción temporal» (*ibid.*: 176): la pareja de enamorados se encuentra en la Roma de 1930²⁹, año de la fundación de la ciudad imperial en el film y «burla buñueliana de claro sentido subversivo, pues lo que viene a cuestionar son los 1930 años de civilización cristiana-occidental» (Fuentes, 1989: 41), mientras que los habitantes del Château se supone que se encuentran en la Francia del siglo XVIII.

El comentario de Víctor Fuentes sobre el segmento no tiene desperdicio:

[En un] gran salto temporal y espacial pasamos a la imagen de un castillo en la cima –¿cima del deseo?– de una colina. La tosquedad de la maqueta contrasta con la importancia de lo que representa: se trata, nada menos, que del castillo de Silling, «el primero, si no el único, monumento absolutamente ateo» [...], escenario de la obra cumbre de Sade, *Los ciento veinte días de Sodoma* –«la más alta expresión del deseo en estado salvaje en la historia de la literatura y del pensamiento», según [...] le Brun, y que Buñuel viene a reinsertar en su *La edad de oro*. Reactualizar en nuestro siglo dicho monumento, y en un arte como el cine, tan mediatizado por los intereses del orden establecido, ya de por sí sería una gesta única. Pero, además, nuestro cineasta vino a levantar dentro de este monumento su propio altar, a rizar el rizo del escándalo sadiano; subvertiendo hasta éste, al identificar al duque de Bla[n]gis, el máximo perpetrador de las criminales orgías, con Jesucristo³⁰.

Todavía hoy se siente un estremecimiento en la sala cuando aparece en la pantalla el duque en la guisa de Jesús, después de que un letrado lo ha

²⁹ Con todas la matizaciones necesarias sobre los absurdos espaciales, modales y temporales que contiene: 1930 es la época según el film de la fundación de la ciudad imperial; la ciudad que vemos en varias imágenes aéreas es Roma, sin embargo, la acción que se desarrolla posteriormente tiene lugar en París; la aristocracia de la Roma imperial viste y se comporta como burgueses del siglo XX; la frase que introduce la última secuencia indica que ambas acciones ocurren en el mismo momento y, sin embargo, combina a un personaje vestido a la usanza de los judíos del siglo I y aristócratas franceses del siglo XVIII.

³⁰ Stam ofrece una posibilidad a nuestro juicio errónea: «El primero de esos bribones degenerados en aparecer [...] guarda un inconfundible parecido con el Jesús pictórico. El segundo es el duque de Blangis, y los dos restantes son [...] aristócratas franceses del siglo dieciocho» (1985: 176). Las fichas técnicas de la película que hemos podido consultar identifican al actor que interpreta a Jesucristo, Lionel Salem, con el Duque de Blangis, y ha sido confirmado por el propio Buñuel. Salem, nos dice también Buñuel, solía representar el papel de Cristo en las películas francesas hechas para la Semana Santa (véase Pérez Turrent y Colina: 32).

identificado como a un monstruo de la depravación y el crimen. El estupor entre los espectadores se ahonda cuando el personaje, con aire de manso cordero, acude a la puerta del castillo a atender a una joven ensangrentada. Pero lo que oímos, a puerta cerrada, es un desgarrador grito y, tras éste, vemos reaparecer a la figura de Cristo, el cual en el estupro y/o crimen se ha dejado hasta la barba. Ahondando en la sorpresa inquietante, la imagen que cierra el filme es la de una cruz cubierta de cabelleras de mujer, ondeando al viento y con música de pasodoble; genial introducción en el cine de Buñuel de uno de sus temas vitales: el de la sexualidad unida a la religión.

Final conmovedor y desorientador que ahonda la ambigüedad de la película, tan rica en significaciones contrapuestas. Filme ateo, pero visto por algunos religiosos como cristiano; filme sadiano, pero en el cual, a la negación ilimitada del otro, propia del pensamiento sadiano, parece contraponerse aquel otro pensamiento de Marx que nos recuerda que «el drama de la individualidad consiste en que el hombre es individuo solitario, y, a la vez, de una sociabilidad que se revela en todos los actos de su vida». De aquí, la crítica a las heladas aguas del cálculo egoísta y el que el tema de la imposibilidad de la unión amorosa tenga una raíz socio-política, pues ¿cómo realizar dicha unión en un mundo dominado por el egoísmo y el afán de posesión? (*ibid.*: 45-46).



Figura 1. La edad de oro

Aunque polos opuestos, como puede observarse, el tema religioso es abundante, más aún, central en ambas secuencias utópicas. La figura de Cristo aparece prominente

en la visión del dúo Stoneman-Cameron (ver figura 2); y es sin lugar a dudas el centro del segmento de Buñuel. De hecho, parece ser que fue una de las partes que se utilizó, sin desvelar en detalle el contenido, como propaganda del film. Así, Ramón Gómez de la Serna, en un artículo publicado en *El Sol*³¹, declaraba que en la nueva película de Buñuel aparecía Jesucristo «de una forma enteramente nueva».



Figura 2. El nacimiento de una nación

Elementos de función utópica

Como hemos visto, alrededor del concepto de una sociedad ideal se agrupan otra serie de conceptos: el viaje, el héroe, el ritual religioso. Estos conceptos cuando aparecen en una obra, ya sea fílmica o literaria, adquieren una función utópica³². Es decir, la

³¹ «La bestia andaluza», *El Sol*, 6 de marzo de 1930.

³² El concepto de función utópica aquí es diferente al de Bloch que mencionábamos en la introducción. Nosotros tomamos el término *función* de la teoría de la computación, según la cual una función es una rutina que detiene el procedimiento principal resolviendo una tarea o devolviendo un

aparición de uno o más de estos elementos a lo largo de casi cualquier película, nos permite diagnosticar la aparición de mensajes utópicos, sean éstos explícitos o implícitos.



Figura 3. *El nacimiento de una nación*

Una descripción pormenorizada del ya comentado segmento final de *El nacimiento de una nación*, sin necesidad de realizar un *découpage*, nos puede servir para identificar un buen número de este tipo de elementos. Comenzando aproximadamente en el minuto 185, vemos a la pareja formada por Elsie Stoneman y Ben Cameron en lo alto de un acantilado con un hermoso y apacible fondo costero. Aparece una leyenda: «Soñemos con un día dorado cuando la Guerra bestial ya no gobernará. En su lugar –el gentil Príncipe en el Salón del amor Fraternal en la Ciudad de la Paz» (*Dare we dream of a golden day when the bestial War shall rule no more. But instead –the gentle Prince in the Hall of Brotherly love in the City of Peace*). En la

valor. Es decir, los elementos o esquemas a los que nos referimos, al aparecer dentro de una película cualquiera, detienen, por así decirlo, el mensaje principal devolviendo un mensaje utópico.

imagen que sigue encontramos una montaña de cadáveres y una multitud atormentada por una gigantesca figura a caballo blandiendo una asimismo enorme espada por encima de su cabeza. De nuevo cambiamos de escenario, esta vez vemos una escalinata plagada de gente alegre, algunos casi bailando, vestidos con túnicas, unos con el torso desnudo, otros con vaporosos velos y una enorme y etérea figura, dos o tres veces mayor que el resto, que se asemeja a Jesucristo en el centro. El ambiente es festivo, casi de bacanal. Desde luego no se ven personas de color, sólo caucásicos (incluido Jesucristo, que, al fin y al cabo, era judío). La figura de Cristo se queda sola en la pantalla, el resto se funde en negro para reaparecer y un breve tiempo después desaparece Jesucristo. Vemos de nuevo a la pareja Stoneman-Cameron que da paso casi inmediatamente a la escalinata. Ahora vemos unas edificaciones al fondo, en la falda de una colina. La pantalla, como ya hemos comentado, se divide: a la izquierda, la ciudad en la colina; a la derecha, la pareja cogiéndose las manos sobre la rodilla de él (ver figura 3). La música, que hasta ese momento ha alternado compases idílicos y triunfalistas ya escuchados a lo largo de la película, da paso a las notas finales del himno nacional de EEUU, cuyas frases finales (que no aparecen en el film) dicen que la bandera ondeará triunfante sobre la tierra del libre y el hogar del valiente. Entonces aparece la siguiente leyenda, a la que ya hemos hecho referencia: «Libertad y unión, una e inseparable, ahora y para siempre» (*Liberty and union, one and inseparable, now and forever!*).

El lenguaje visual, jalonado por estas dos únicas leyendas y el fondo musical, no podría ser más elocuente. En tanto que reflexión final y moraleja de la película, la pareja Stoneman-Cameron, con su idílico telón de fondo, sueña junta, aspira a un mundo mejor, al sueño religioso del reinado milenarista de Cristo (hablaremos a lo largo de la tesis tanto de la función utópica del mar como del concepto del sueño compartido). La cita y la imagen superpuesta del hombre a caballo que representa a esa «Guerra bestial», traen a nuestra mente el jinete apocalíptico. Si fue, como nos lo parece, la intención del realizador referirse a dicho jinete, hay que observar que la enorme Tizona que maneja el gigante de la escena no se corresponde con la espada que maneja el jinete bíblico, que es una *machaira* (μάχαιρα), una espada corta romana; sería un detalle erudito que se le habría pasado a Griffith.

La utopía a la que aspiran y la forma en que es representada con la escalinata (símbolo de lo elevado y de ascenso y acceso a otras esferas) y la multitud a la espera de poder entrar en la, como la llaman, Ciudad de Paz, no deja sitio en el Salón de Amor

Fraterno para los otros, para otras razas o ideologías. De hecho, como comenta Färber (2008: 94), en su forma original, el epílogo resultaba aún más siniestro. Aunque no hay evidencia directa, aparentemente se mostraba una secuencia en la que se veía una deportación masiva de negros a África. Uno por uno, eran introducidos en barcos y, a medida que la secuencia finalizaba, los diez millones de negros salían hacia la jungla para no regresar jamás (véase Merritt: 42). Según Robert Lang, nunca hubo tal secuencia³³, aunque sí considera posible que hubiera una leyenda con una frase atribuida a Abraham Lincoln que rezaba «¡de vuelta a Liberia!» (véase Lang: 11).

Como podemos apreciar, el mar, el sueño, la ciudad, la colina, el amor, el Mesías, el enemigo, la guerra,... Cada uno de estos elementos remite al mensaje utópico de la película de una u otra forma, aunque algunos de ellos tan sólo crean una atmósfera propicia para dicho mensaje.

Por otro lado, comentaremos la función utópica de una estructura cíclica que llamaremos «el ciclo de la amenaza» y que también surge de nuestro visionado de *El nacimiento de una nación*. Se trata de una estructura fílmica muy fructífera, estructura que se ha replicado una y otra vez desde entonces hasta nuestros días. La naturaleza de la estructura invoca necesariamente la participación de tres personajes o grupos/categorías de personajes: villanos o enemigos, víctimas y héroes. En realidad resulta un esquema muy simple que no deja de ser típico de géneros literarios tan populares y antiguos como el cuento clásico, sólo que el cine, con su peculiar lenguaje, convierte con suma facilidad este esquema en un vehículo de discursos imperialistas. En Hollywood, la víctima siempre es América o lo americano, y el villano son «los otros».

Aunque hay muchas variantes, especialmente desde los años 80, momento en que la producción/reproducción del esquema se dispara, el esquema (ver figura 4) consiste en una narración que comienza en un estado inicial de felicidad que se verá

³³ Michael Rogin, por el contrario, sí parece estar de acuerdo con la existencia de esta escena. La dificultad reside en que a Griffith le gustaba juzgar las reacciones del público para posteriormente llevar a cabo modificaciones en la película (lo mismo ocurre con la mencionada escena de la castración de Gus. Un resumen de la descripción detallada de Seymour Stern de dicha secuencia puede leerse en el ya citado artículo de Rogin en Lang: 278. Es posible que el episodio de Gus y Flora en el bosque también contuviera imágenes eliminadas posteriormente de Gus echando espuma por la boca e incluso de la violación de la chica). En estos cambios del propio Griffith y otros forzados por la censura (que no actuaba para evitar el racismo, sino más bien para eliminar escenas problemáticas por su contenido sexual y violento) puede buscarse el origen de las conexiones ilógicas o de las lagunas argumentales que pueden observarse en la película tal y como la conocemos hoy en día (véase a este respecto el artículo de Eileen Bowser en Usai: 61-62 y Simmon, 1993: 108-110).

interrumpido cuando surja la amenaza, provocando el sufrimiento, muerte o destrucción de las víctimas. La situación hará necesaria la aparición e intervención del héroe, que se enfrentará y luchará contra la amenaza hasta dominarla, vencerla o destruirla a su vez, haciendo posible el retorno al estado inicial de felicidad, idilio, paraíso, o al menos a la esperanza de retorno. Y vuelta a empezar.

Las mayores variaciones las encontramos en el elemento amenaza. La amenaza, que se inicia en *El nacimiento de una nación* en forma de amenaza racial, adquiere múltiples formas: el indio, catástrofes, conspiraciones, corrupción, rebeliones, ataques terroristas o alienígenas, enfermedades, plagas o virus, super/archi-villanos, asesinos en serie o de masas, monstruos, locos, bombas, amenaza nuclear y sus consecuencias, la máquina, etc. Ahí tenemos a los alienígenas de *Independence day*, *Alien*, *Mars Attacks!* o *La invasión de los ladrones de cuerpos*; los archi-villanos que se enfrentan a superhéroes de la talla de Superman, Batman o los X-men; los virus de *Estallido o Esfera*; asesinos de masas o en serie; monstruos desde *Godzilla* a *King Kong* o *Tiburón*; la amenaza india del *western*; las catástrofes, que con mucha frecuencia ocurren en Hollywood o sus cercanías, desde terremotos a volcanes o violentísimas condiciones climatológicas. El ciclo podría representarse gráficamente con la siguiente figura³⁴:



Figura 4. El ciclo de la amenaza

³⁴ No debe entenderse, sin embargo, que las fases del ciclo siguen siempre el mismo orden. Por ejemplo, en muchas películas el personaje que se convertirá en héroe es presentado muy al principio del film. Tampoco es infrecuente que la película contenga más de un ciclo: pueden, de hecho, entrecruzarse varios ciclos, varias amenazas, varios héroes.

En Hollywood, el ciclo de la amenaza con frecuencia oculta el mensaje de una América, unos valores, un sueño, el sueño americano, que está por encima de cualquier amenaza, incluidos líderes corruptos que han llevado a la nación por derroteros no deseables. Sueño que late en los corazones de los verdaderos americanos, descendientes de aquellos que forjaron la nación. Sin saberlo, también oculta los verdaderos temores de una sociedad y de una cultura: el miedo al aislamiento del período de entreguerras, el miedo a la transgresión social, y, hoy en día, con mucha frecuencia, el miedo al terrorismo internacional.

La mesiánica figura de *El nacimiento de una nación* se transforma en el cine de Hollywood en el héroe americano, defensor del sueño/utopía de sus conciudadanos que necesita del ciclo de la amenaza para su existencia.

Parte II – Temas utópicos clásicos

Aelita, reina de Marte

Roma

La soledad del corredor de fondo

Nazarín

Las utopías clásicas se estructuran en torno a una serie de elementos o temas comunes a casi todas ellas. Uno de los principales es el viaje, que suele terminar en naufragio. Pero hay otros temas menos obvios: el sueño, la ciudad, las instituciones y el héroe, son algunos de ellos. El cine de vanguardia soviético y, en concreto, la película Aelita, reina de Marte, nos servirá para reflexionar sobre el sueño. Roma, de Federico Fellini, será nuestro pasaporte a la ciudad, no sólo como tema, sino también como personaje utópico. Con La soledad del corredor de fondo, de Tony Richardson, uno de los directores del Free Cinema, analizaremos el papel de las instituciones. Por último, Nazarín, película de Luis Buñuel inspirada en la obra de Pérez Galdós del mismo título, fusiona figuraciones mesiánicas y quijotescas en una misma persona.

Capítulo 2

Aelita, reina de Marte

El sueño

¡Oh ciudad no en la tierra!

Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*

El cine de vanguardia soviético

Lo que conocemos como cine de vanguardia soviético pertenece a un conjunto más amplio, una nueva forma de arte, el *avant-garde* ruso, que, aunque comienza en torno a 1890, se desarrolla dentro del régimen soviético al tomar el gobierno el control de todas las actividades artísticas. Esta búsqueda de control venía motivada por la intención de crear lo exclusivamente soviético, lo cual debía manifestarse en las diferentes formas de expresión artística¹.

El arte modernista que engloba movimientos artísticos como el suprematismo, el constructivismo² y el futurismo, y conocido como «Vanguardia rusa», comienza, como decíamos, hacia 1890 y se extiende hasta los años 30. El apogeo creativo se alcanza entre los períodos de la revolución de 1917 y 1932.

Por lo que se refiere al cine, hay que diferenciar entre cine soviético y cine ruso. La segunda expresión es más amplia, ya que incluye a la primera. Se trataría del cine

¹ Sin embargo, aunque no es tan claro en el cine, desde el gobierno también se llevó a cabo un esfuerzo para preservar la cultura y las manifestaciones folklóricas de las diferentes etnias.

² El constructivismo tendrá una enorme relevancia en el cine de vanguardia soviético. El término, que se utiliza por primera vez como algo positivo en 1920 en el *Manifiesto Realista* de Naum Gabo, es utilizado en primera instancia con intenciones despectivas para referirse al movimiento que surge en Rusia en 1914, y separa el arte «puro» del arte que se emplea con fines sociales (en el caso de la Unión Soviética para construir el sistema socialista). La obra canónica del constructivismo es la propuesta de Vladímir Tatlin para el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919), que consistía en una combinación de estética de máquina con componentes dinámicos que celebraban lo tecnológico (reflectores, pantallas de proyección, etc.). Tatlin era un representante del ala más adaptable y utilitaria del constructivismo, mientras que Gabo –que criticó la obra de Tatlin– afirmaba la existencia de un núcleo espiritual dentro del constructivismo (lo cual en cierta manera iba en contradicción con los fundamentos del movimiento). Una de las tareas del constructivismo al servicio de la revolución fue el diseño y producción de carteles propagandísticos para el gobierno.

ruso desde sus orígenes en la época imperial, cuando los zares lo importan de Francia, y llegaría hasta nuestros días. La primera expresión, sin embargo, suele aplicarse a la corriente vanguardista de autores como Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vertov. Nos recuerda Román Gubern en su *Historia del cine* (véase Gubern, 1989: 145-146) cómo en 1917 la chispa de la revolución prende en el país afectando a todas las facetas de la vida nacional, incluido el cine, que renace siguiendo un rumbo nuevo y original. Hasta ese momento, el cine en la Rusia de los zares –introducido en 1896 por los Lumière cuando rodaron la coronación de Nicolás II– se había inspirado en asuntos melodramáticos de influencia danesa e «hizo gala de un decadentismo y de una refinada extravagancia [...] que parecía empeñada en reflejar el ocaso histórico de una aristocracia para la que ya no había lugar en este mundo». Mientras que el cine había sido «contemplado con desconfianza por las autoridades y los censores» durante este período, será considerado de enorme trascendencia social por Lenin³, que llegaría a decir que el cine era la más importante de las artes⁴. Sin embargo, la transición entre el cine zarista, prerrevolucionario, y el Nuevo cine es lenta, en parte debido a la guerra civil⁵ desde 1917 a 1921.

En 1928 sale a la luz un Manifiesto (el «Manifiesto del Sonido», firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov⁶) en el que destacan la importancia de que la palabra y los diálogos no mermen, o incluso esclavicen, la libertad creadora del montaje y la propuesta de un empleo anti-naturalista y asincrónico del sonido. Pero hay dos aspectos por los que el nuevo cine supone una revolución expresiva, tanto teórica como práctica; el primero de ellos es el realismo de las imágenes y el segundo el magistral empleo del montaje.

³ Por aquel entonces el analfabetismo alcanzaba a un 80% de la población, siendo la radio el principal medio de comunicación para la formación de la población. El gobierno nacionalizará la industria cinematográfica para potenciar el nuevo medio encaminado igualmente a la formación de las masas.

⁴ En una conversación con Anatoly Lunacharsky, Comisario de Ilustración, responsable entre otros asuntos de la nacionalización de la industria cinematográfica soviética, Lenin dijo: «El cine es la más importante de todas las artes para nosotros» (citado por los editores de las Obras Completas de Lenin, en *Complete Works of V.I.Lenin*, vol. 44, Moscú, Progress Publishers, 1942: 579).

⁵ Los primeros documentales aparecen con la guerra civil, rodados desde el frente, aunque sobre este asunto debe tenerse en cuenta lo que apuntan Robert Eberwein e Hilario J. Rodríguez sobre las regulaciones militares que limitaban el trabajo a fotógrafos y documentalistas, lo cual ampliamos en el capítulo 8 de esta tesis.

⁶ Grigori V. Alexandrov (1903-1983) fue un colaborador de Eisenstein. En los años treinta dirigió el primer musical soviético, *Jolly Fellows*, al que siguieron otras películas, muchas de ellas del género musical.

Aunque analizaremos una película de otro realizador, conviene hacer mención de las contribuciones de dos de los grandes directores de la vanguardia soviética, Dziga Vertov –principalmente por su teoría del cine-ojo– y Sergei Eisenstein –por su indiscutible aportación al montaje cinematográfico, del que algunos le consideran el padre. La influencia de ambos llega, todavía hoy en día, hasta muchos directores⁷.

Dionisius Arkadieivitch Kaufman (1896-1954), a quien años más tarde su interés por el futurismo le lleva a adoptar el seudónimo de Dziga Vertov (*dziga* en ucraniano viene a significar peonza que gira continuamente⁸), es mayormente conocido, como decíamos, por su teoría del cine-ojo. De hecho, en 1919 crea –junto con otros cineastas entre quienes se encontraba la que llegaría a ser su esposa, Elizaveta Svilova– el grupo *Kinoki* y comienza a publicar sus teorías. Además de sus dos más importantes máximas de filmar la vida como es y capturar la vida por sorpresa, la teoría del cine-ojo rechaza los elementos básicos del cine convencional: la escritura del guión, los actores profesionales, el rodaje en estudios, y, por lo tanto, los decorados, la iluminación, etc. El objetivo es captar la «verdad» cinematográfica, separando el lenguaje del cine del lenguaje teatral y literario de modo autorreflexivo. A través del montaje de fragmentos, Vertov forma un todo que permite ver una verdad más profunda que no es percibida por el ojo que observa las partes. Y todo ello desde los presupuestos de la revolución proletaria.

⁷ El legado de Vertov lo encontramos, por ejemplo en el grupo *Dziga Vertov*, entre otros. En relación con nuestra tesis, puede observarse con facilidad la influencia de Vertov en algunas películas de Ousmane Sembène –como, por ejemplo, *Borom Sarret* y *Mandabi*– y en la película de Godard que analizaremos, *Allemagne année 90 neuf zéro* (como subraya Robert Stam [2001: 61], Vertov era considerado por Godard más radical política y formalmente que Eisenstein). David Bordwell (1999) indica que podemos ver la influencia de Eisenstein en directores tan dispares como Ritwik Ghatak, Ken Jacobs, Ousmane Sembène, Francis Ford Coppola y Peter Greenaway. Hay citas de escenas concretas en Eisenstein en películas de Pasolini, de Welles, de Sergio Leone, de Visconti, de Derek Jarman, de Ken Russell, de Valery Ogorodnikov, de Alexander Rogozhin, de Woody Allen, de Brian de Palma, y de muchos más. De Peter Greenaway, cuya película *Los libros de Próspero* estudiaremos en el capítulo 15, Alan Woods, por ejemplo, dice que «un puñado de directores europeos –más precisamente tal vez, un director europeo y un puñado de filmes europeos– le han [...] inspirado y continúan haciéndolo. El director es Eisenstein, por su alcance, su inteligencia, su presentación a través del cine de una ‘visión del mundo’, y por su ‘genio’, la creatividad intuitiva que Greenaway, temperamentalmente comprensivo con los artistas y realizadores despiertos y reflexivos, no valora menos en los actores que utiliza» (1996: 15). Woods también recoge la siguiente afirmación de Greenaway: «Sospecho que el cine sólo ha producido un gigante, un genio de gran talento –Eisenstein. [...] realmente pienso que puedes colocar a Eisenstein al lado de Miguel Ángel y Da Vinci sin avergonzarte. Tiene seriedad en sus objetivos, conocimiento del fluir de la cultura a lo largo de dos mil años, no veía el cine de ningún modo como un medio aislado, podía hacer todas las conexiones que otros muchos cineastas no querían hacer o no consideraban relevantes o ni siquiera valiosas» (*ibid.*: 234).

⁸ Annette Michelson comenta que «la onomatopeya del primer nombre, como Vertov decía en la intimidad, reproducía el sonido repetitivo de una manivela de una cámara al girar (*dziga, dziga, dziga...*)» (1984: xviii).

Significativamente, Vertov comienza en 1922 a filmar los noticiarios *Kino-Pravda*⁹ (Cine-Verdad). En 1929, con *El hombre de la cámara*, revoluciona el género documental. La película consiste en un día en la vida de un operador de cámara soviético que filma en una ciudad soviética desde que amanece hasta la noche. La diferencia con otros documentales urbanos con los que se ha comparado reside en dos aspectos: el análisis marxista de las relaciones sociales que realiza Vertov mediante el montaje y el énfasis de la película en el proceso de producción y comercialización del cine (rodaje, montaje y visionado por parte de los espectadores).

En cuanto a Sergei Eisenstein (1898-1948), sus películas más conocidas son *La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *Alexander Nevski* y la trilogía de *Iván el terrible*¹⁰. Como teórico, ya en 1923 escribe *El montaje de las atracciones* para LEF (*Levy Front Iskusstv* o *Frente Izquierdista de las Artes*), donde aunque se refiere principalmente al teatro, ya propone un procedimiento de libre montaje de acciones (o atracciones, entendidas como unidades autónomas y primarias para la construcción del espectáculo) que adaptaría más tarde al cine. Arbitrariamente elegidas, estas unidades independientes se orientan para conseguir un determinado efecto en el espectador (véase Romaguera y Alsina: 74-75). Más tarde, principalmente en sus libros *La forma del cine* (1929) y *El sentido del cine* (1942), continúa desarrollando sus ideas sobre el montaje, que para Eisenstein es esencial. El montaje permite la colisión de los fragmentos, empleándose para manipular las emociones de los espectadores y para crear metáforas. Las ideas emanan de la yuxtaposición de tomas independientes entre sí, como los elementos de un *collage*, cuyo producto es más que la suma de las partes. Por otro lado, establece un método para el montaje, diferenciando varias categorías formales, cada una superior a la anterior: el montaje métrico, el montaje rítmico, el montaje tonal, el montaje armónico y el montaje intelectual (véase Eisenstein, 2006: 72-81). Un buen ejemplo de lo que estamos hablando es la última secuencia de *La huelga*. La yuxtaposición de las imágenes de los huelguistas y las imágenes del matadero se asocian para crear el concepto de la muerte de los primeros.

⁹ Fundado por Lenin, *Pravda* era un diario oficial del gobierno y un órgano oficial del Partido Comunista. Se cerró en 1991 por decreto de Boris Yeltsin.

¹⁰ A la primera parte siguieron *Iván el terrible, segunda parte: la conjura de los boyardos*, que no se estrenó hasta 1958 por estar prohibida, e *Iván el terrible, tercera parte: las batallas de Iván*. El material de esta última, inacabada por el fallecimiento del realizador, fue confiscado y destruido en su mayor parte.

Yakov Aleksandrovich Protazanov (1881-1945)

La pérdida de la mayoría de sus primeras películas es una de las mayores dificultades que entraña el estudio de Yakov Protazanov. Para que nos hagamos una idea, tan sólo entre 1911 y 1918 dirigió más de ochenta largometrajes y, sin embargo, no llega a la docena el número de películas de las cuales se conservan copias. Entre ellas contamos con *La partida de un gran anciano*, *La reina de picas*, *Satanás triunfador*, *La pequeña Ellie* y *Padre Sergio*. Los estudiosos de este realizador han tenido que basarse en estas pocas películas que han sobrevivido y en descripciones de algunas otras. La información sobre Protazanov proviene además de dos tradiciones bien diferentes: la prensa fílmica pre-revolucionara rusa y la literatura fílmica soviética. Hay por lo tanto, como lo expresa Ian Christie, un buen número de lagunas y puzzles sin resolver, ya que tampoco existen entrevistas o escritos del propio director.

A partir de tan fragmentaria información, sólo podemos llegar a unas pocas conclusiones. En primer lugar, su interés por diversos géneros. No hubo un género o estilo que predominara en su prolífica carrera. Protazanov cultivó tanto la comedia como el típico melodrama ruso de final trágico. También estaba interesado en explorar los aspectos musicales y rítmicos del cine y realizó un buen número de películas basadas en canciones y baile, que aún así tal vez no sea del todo apropiado clasificarlas dentro del género musical.

En segundo lugar, y en común con otros realizadores del vanguardismo ruso, uno de sus grandes intereses fue la exploración psicológica. Principalmente, se caracterizaba, desde el punto de vista estilístico, por la renuncia al dinamismo propio del cine americano en favor de la duración¹¹ –es decir, tomas largas y continuas que enfatizan el fluir de la vida dentro del cuadro en lugar de crear gestos y movimientos a través del montaje– y de una coreografía de intensidad casi estática. Otro factor para conseguir la exploración psicológica era el control de los gestos del actor. De hecho, fue Protazanov quien desarrolló, junto con uno de sus actores más frecuentes, Mozzhukhin, uno de los efectos más formidables del cine ruso: la «mirada de Mozzhukhin». «Las partes en las que se especializaba [Mozzhukhin] eran [...] los neurasténicos, los

¹¹ Se trata de un aspecto del cine ruso que merece mayor atención, ya que por lo general se suele hablar del montaje como si fuera el único elemento estético importante de su cinematografía. La duración, o toma continúa, seguirá siendo un recurso formal relevante en el cine posterior al régimen staliniano, y en nuestros días un ejemplo más que notable de duración podemos observarlo en la película *El arca rusa*, de Sokurov.

personajes demoníacos, las personas con pasiones secretas o enfrentadas a desavenencias emocionales, atrapadas entre el deber y la pasión» (Christie, 1993: 9).

Christie cita las palabras del propio Mozzhukhin:

El principio técnico básico en cinematografía es el silencio absoluto en la pantalla y la creación se construye sobre la expresión interna, sobre la hipnosis de tu pareja, sobre la pausa, en las alusiones turbadoras, en las insinuaciones psicológicas... se acerca el tiempo cuando los guiones se escribirán de acuerdo a este principio sin palabra alguna y el drama psicológico del hombre se desplegará a través del cuerpo, el rostro y la mirada del actor (*ibid.*: 9).

Christie continúa explicando la diferencia entre este recurso y el estilo empleado en el cine americano y europeo occidental del período mudo:

Esta intensa mirada funciona de forma invertida, ofreciendo una ventana a la (normalmente) torturada psique del protagonista, más bien que a su relación externa. Es como si el tropo convencional de un primer plano de un actor como preludeo al flash-back de su memoria se extendiera, de modo que se invita a los espectadores a imaginar qué ha ocurrido antes y en el interior –como seña de subjetividad (*ibid.*: 9).

Por último, Protazanov fue un director que constantemente respondió a las condiciones circundantes. Su motivación desde el comienzo de su carrera fue «su habilidad para aprovechar bien lo cotidiano bien lo escandaloso e intensificarlo al punto en el que adquiere un significado moral real para los espectadores» (*ibid.*: 3) sin importar si lo que rodaba eran comedias o melodramas rusos. El término que utiliza Ian Christie para describir la técnica empleada por Protazanov es «flexionar», «doblar» o «moldear»¹². Lo que conceptualmente se quiere decir es que al recibir unos materiales (guión, actores, estilo visual) Protazanov los «moldearía», los sometería o dirigiría, en una búsqueda por desafiar y por lo tanto entretener al público.

Esta forma de trabajar es visible en las películas anteriores a *Aelita* que han sobrevivido. Por ejemplo, en la mencionada *La partida de un gran anciano*, una

¹² El término empleado por Christie en inglés es *bending*. Nosotros emplearemos la voz «moldear». Christie compara a Protazanov con Douglas Sirk, «quien no sólo se movió a través de al menos tres regímenes de producción totalmente diferentes, manteniendo su integridad como director, sino que también aportó a todo su variado material una inteligencia consistente y la búsqueda de lo que podría expresarse a través de una combinación de “kitsch, locura y basura”» (*ibid.*: 3). En una entrevista con Jon Halliday en 1970, Sirk declaró: «uno de los principales elementos de la realización de películas... consiste en moldear tus materiales a tu estilo y tu objetivo. Un director es realmente alguien que moldea los relatos... Un relato casi siempre te permite expresarte más allá de la trama o de los valores literarios» (citado por Christie, *ibid.*: 3).

película basada en hechos reales sobre el escandaloso abandono por parte de León Tolstoi de su esposa y de su hogar en Yasnaia Poliana, los productores, seguramente con la ayuda de Protazanov, para evitar las acciones legales de la familia de Tolstoi dirigidas a prohibir la película en Rusia, añadieron un final apoteósico en el que Tolstoi es recibido en el cielo (véase *ibid.*: 3-4). En *La reina de picas*, el actor, Mozzhukhin, y el director artístico, incrementaron la intensidad psicológica de las escenas a través de las mencionadas miradas. En *De la mano de su madre*, Protazanov moldeó los materiales con propósitos comerciales rodando dos finales diferentes. Por una parte, para el público ruso (acostumbrado al melodrama¹³), se filmó un final en el cual Lidochka –el personaje principal interpretado por Sofía Giatsintova– acaba en su ataúd, mientras que para la versión exportada se preparó un *happy ending* en el que Lidochka se recupera. Ambos finales fueron rodados el mismo día, uno seguido del otro, y con el mismo vestido blanco, todo ello según lo recuerda la actriz, ya que no hay copias disponibles de ninguna de las dos versiones (véase Tsivian, 2004: 341). Pero es en *Aelita*, como mostraremos más adelante, «en donde hay mayor evidencia concreta de la determinación de Protazanov a “moldear” su material hacia una visión que es inconfundiblemente suya» (Christie, 1993: 4). Un oportunista, le llamaré Christie, pero no meramente un cínico: «un hábil táctico que se molestó en rodearse con los mejores colaboradores, pero manteniendo incuestionablemente el control, esgrimiendo el bastón de mando de su marca de fábrica como maestro del espectáculo» (*ibid.*: 3).

Aunque no nos podemos desligar del momento histórico que le tocó vivir¹⁴, Christie sugiere que un mayor entendimiento de este realizador puede obtenerse si se le libera de los «ataques partidistas de la joven vanguardia soviética» e iluminando su estética por referencia a figuras procedentes de otros medios artísticos rusos, como Andreev y Ostrovskii¹⁵, para verle en un contexto ruso más amplio que el de su lealtad a la época soviética:

¹³ Sobre el gusto del público ruso por los finales trágicos puede verse Tsivian, 1991: 8-9 y 2004: 339-342.

¹⁴ Como afirma Christie, «las incertidumbres del presente [1993] son casi mínimas si se las compara con aquellas que le tocó vivir –desde la catástrofe de la Gran Guerra, las dos revoluciones de 1917, la evacuación a Yalta y el exilio en Francia y Alemania; para entonces regresar a las corrientes cruzadas del NEP [la Nueva Política Económica de Lenin], los amargos conflictos de la revolución cultural y la forzada conformidad con el primer plan de cinco años, la imposición del realismo socialista, las purgas y los procesos públicos de terror de Stalin, y finalmente la sombría lucha de la Segunda Guerra Mundial» (*ibid.*: 3).

¹⁵ Se refiere a Nikolai Andreev (1873-1932), escultor ruso, y a Alexander Ostrovskii (1823-1886), dramaturgo.

Del mismo modo que Eisenstein, Kuleshov y Pudovkin, por no mencionar el FEKS¹⁶, continúan bajo la urgente necesidad de ser reinterpretados desde un punto de vista menos asediado del que la historia ha permitido, también Protazanov debe unirse a Bauer¹⁷ y a las figuras descuidadas de la era soviética –Barnet¹⁸, Room¹⁹ y Ermler²⁰– antes de que la historia del cine ruso pueda con propiedad ser rescatada de la distorsión y los escombros que todavía lo oscurecen (*ibid.*: 11).

AELITA, REINA DE MARTE

Ficha técnica

Título original	Aelita
Nacionalidad	Unión Soviética
Año	1924
Duración	113 minutos
Director	Yakov Protazanov
Guión	Aleksei Fajko y Fyodor Otsep (basado en la novela de Alexei Tolstoi)
Intérpretes	Nikolai Tsereteli (Los/Spiridinov) Yuliya Solntseva (Aelita, reina de Marte) Valentina Kuindzh (Natasha) Nikolai Batalov (Gusev) Igor Ilyinsky (Kravtsov) Pavel Pol (Ehrlich) Konstantin Eggert (Tuskub) Yuri Zavadsky (Gol) Aleksandra Peregonets (Ihoshka) Vera Orlova (Masha) N. Tretyakova (Yelena)

¹⁶ La FEKS, ó Fábrica del Actor Excéntrico, fue un grupo creado en 1922 cuyos jóvenes integrantes tenían por objetivo teórico crear un arte revolucionario. Aunque el éxito de sus films fue relativo su influencia en el primitivo cine soviético es indudable, y todavía pueden percibirse ciertos rasgos procedentes de sus teorías en la producción del cine ruso actual.

¹⁷ Se refiere a Evgenii Bauer, director contemporáneo de Protazanov que se especializó en el melodrama.

¹⁸ Boris Vasilyevich Barnet, director soviético conocido por obras como *Suburbios* y *Agente secreto*.

¹⁹ Se trata de Abram Room, conocido sobre todo por *Tres en un sótano*.

²⁰ Fridrikh Ermler, uno de los cineastas más entregados a la propaganda soviética.

Sinopsis

Un extraño mensaje recibido por radio dispara la imaginación del ingeniero Los y le lleva a diseñar una nave espacial que le posibilite viajar a Marte. Su imaginación y los celos provocan que mate a su esposa. Para olvidar el incidente, Los –ocultándose bajo otra identidad– decide construir la nave. Acompañado de un ex-militar –Gusev– y un detective –Kravtsov, que sospecha de él–, Los llega a Marte, donde conoce a Aelita, su reina. Allí Gusev intentará una revolución de la clase obrera para establecer una República Socialista Marciana. Pero todo es una ilusión de Los soñando despierto. El mensaje es parte de la publicidad de unos neumáticos y su esposa no ha muerto. El ingeniero determina destruir su proyecto y dedicarse al trabajo real que tiene por delante.

Segmentación

- 1) *El mensaje*. La película comienza con la llegada de un misterioso mensaje a diferentes puntos del mundo. El ingeniero Los es uno de los que reciben el mensaje, e, intrigado por el mismo, lo manda al centro de desciframiento para averiguar su significado. Al mismo tiempo que esto ocurre, se nos ofrecen breves paréntesis que van introduciendo otros personajes principales del film: la esposa de Los, Natasha, que trabaja en un punto de comprobación para refugiados; el colega de Los, el también ingeniero Spiridinov; Gusev, un ex-militar herido.
- 2) *Observados desde Marte*. La acción se traslada a Marte, en donde conocemos a los principales personajes del planeta rojo: Aelita, la reina; Ioshka, su doncella; Tuskub, el gobernador (y padre de Aelita); Gor, el guardián de la energía. Los marcianos han desarrollado un nuevo telescopio. El invento se mantiene en secreto, pero Aelita, conocedora de su existencia, ansía utilizarlo. Cuando por medio de sus intrigas consigue mirar por el telescopio ve la vida en la Tierra, sus ciudades, sus desiertos y, finalmente, enfoca al ingeniero Los en el momento en el que se reúne con su esposa y la besa.
- 3) *De vuelta a la rutina*. Tras estos dos primeros segmentos, cuyo objetivo podría ser el de presentarnos a los personajes y las obsesiones de Los y Aelita por Marte y por la Tierra respectivamente, los personajes de la Tierra se entregan a

diversos quehaceres. Vemos a Natasha ocupándose de diversas tareas domésticas. Los y Spiridínov comienzan a trabajar juntos en el diseño de una nave espacial. Gusev, en el hospital conoce a Masha, una enfermera, con la que eventualmente contraerá matrimonio.

- 4) *Nuevos e inquietantes personajes.* La relativa tranquilidad de estos personajes se verá interrumpida con la llegada a Moscú del matrimonio Erlich, que tendrá un efecto negativo en casi todos ellos. La felicidad del matrimonio Los comenzará a quebrarse, al dejarse Los dominar por los celos; Spiridínov, antiguo novio o amante de Elena, terminará por marchar al exilio. Pronto nos damos cuenta de que los Erlich, unos burgueses venidos a menos tras la revolución, se han convertido en unos vividores y delincuentes que intentan mantener un estilo de vida a costa de los demás, aunque sea clandestinamente.
- 5) *El robo.* En el centro de distribución, Erlich hurta unos sacos de azúcar. Este delito es detectado y la policía interviene registrando, entre otras acciones, el apartamento de Erlich. Entra en escena un nuevo personaje, Kravtsov, que aspira a ser detective. Ante la negativa de sus superiores a que le den una oportunidad de demostrar su talento para la investigación policial, Kravtsov decide trabajar en el caso por su cuenta. Mientras, los celos de Los van en aumento. Ha recibido una carta en la cual se le ofrece un trabajo de varios meses fuera de Moscú.
- 6) *La sociedad marciana.* En Marte Aelita continúa obsesionada por lo que ha visto a través del telescopio, especialmente Los. A lo largo de este segmento nos enteramos del régimen totalitario que impera en Marte. Las clases trabajadoras son tratadas peor que si fueran esclavos. Un tercio de ellos es hibernado mientras no se les necesita.
- 7) *Matrimonios.* Antes de abandonar Moscú, Los, que para refugiarse de sus celos ha continuado trabajando en su proyecto espacial, confía sus planos a Spiridínov. Mientras Los se va, Natasha acompaña a Erlich a un baile. Lejos de allí, Los se concentrará en su trabajo de reconstrucción del país. Un nuevo salto a Moscú nos revela que Gusev y Masha contraen matrimonio mientras que Natasha comienza una nueva etapa laboral trabajando en un orfanato.
- 8) *El retorno.* Han transcurrido seis meses. Los vuelve a Moscú. Decide comprar unas flores para su esposa, pero al llegar a la casa encuentra a Natasha con Erlich. Nuevamente dominado por los celos, interpreta lo peor, saca una pistola

y dispara contra Natasha matándola. Toda esta coyuntura la aprovechará Los para retomar sus sueños: consigue los planos en casa de Spiridínov y con la ventaja que le proporciona que éste se haya ido, lo suplanta y comienza a construir su nave espacial.

- 9) *La nave*. Llega el momento del despegue. En la nave acaban, de diferentes maneras, Los, Gusev (que aburrido de su monótona vida se ha «alistado») y Kravtsov, que investigando el crimen de Natasha, el cual también ha decidido investigar por su cuenta, sospecha de Spiridínov y ha topado con el taller de Los.
- 10) *Llegada a Marte*. En Marte, la inminente llegada de una nave procedente de la Tierra es detectada. Desde el gobierno se decide eliminar a los alienígenas. Aelita, por el contrario, quiere conocerlos. De nuevo a través de sus intrigas, consigue su propósito y se reúne con los terrícolas. Cuando conoce a Los, le besa apasionadamente, tal como había visto que éste besaba a su esposa por el telescopio. Pero Kravtsov, en su afán de arrestar a Los, consigue que los marcianos decidan arrestar al ingeniero.
- 11) *Revolución marciana*. El plan de Kravtsov no obtiene los resultados deseados. Gusev arenga a los trabajadores marcianos para marchar en una revolución contra el sistema que los mantiene en la esclavitud. Aelita se une a la revolución levantando las sospechas del primero. Efectivamente, lo que Aelita quiere es aprovechar la revolución para obtener plenos poderes en Marte y gobernar junto a Los. Pero éste la empuja y Aelita muere.
- 12) *Despertar*. Los despierta de su sueño soñado despierto (como diría Bloch²¹). El extraño mensaje era parte de la publicidad de unos neumáticos. Vuelve a casa donde descubre que su esposa no está muerta. Le da las flores y destruye sus planos. Tienen mucho trabajo por delante.

²¹ Antes que Bloch, Platón ya nos había legado su mito de la caverna. Aristóteles, por otro lado, se adelanta asimismo al «principio esperanza» con la frase recogida por Diógenes Laercio en el libro V dedicado a la vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres: «la esperanza es el sueño del hombre despierto» (en *Los diez libros de Diógenes Laercio*, Madrid, tomo I, Imprenta Real, 1792, traducción de Josef Ortiz y Sanz: 278).

Temática socialista

La lista de temas sugeridos por el *Artistic Council Russfilm* incluía: 1) relatos épicos del folklore ruso; 2) relatos históricos y épicos de sabor heroico; 3) el día a día de trabajadores y campesinos del pasado y del presente; 4) día a día de la vida contemporánea (distinta a la de los trabajadores y campesinos); 5) vida diaria modernizada; 6) la vida diaria de los hombres del NEP; 7) películas de aventuras y películas de la vida cotidiana en la URSS; 8) películas de detectives revolucionarios; 9) películas utópicas, en la línea de miradas a un futuro más prometedor. *Aelita* combinaba por lo menos seis de esos temas.

En relación con las películas que versaban sobre la vida diaria y cotidiana en Rusia, para Horton (2000: 4-6), uno de los pilares de significado de *Aelita* lo hallamos en las escenas de lo doméstico. Todo gira en torno a la insatisfacción y rechazo del ingeniero Los respecto a su vida, su incapacidad tanto para relacionarse con la nueva sociedad comunista como para cumplir con los objetivos de dicho orden social. Su reconciliación con la vida doméstica se ejemplifica en el viaje de regreso desde Marte a la Tierra. Marte es así la contrapartida anti-doméstica que ayuda a desarrollar el tema a lo largo de la película.

La insatisfacción de Los comienza con su matrimonio con Natasha. Su búsqueda de algo alejado del matrimonio convencional le lleva a su sueño de Aelita. Las diferencias entre Natasha y Aelita saltan a la vista: rubia/morena, media melena/pelo corto, trabajadora y ama de casa/reina de todo un planeta, ropa sencilla/vestuario sofisticado. Horton incluso nos hace ver que hay una diferencia entre sus nombres: mientras que Aelita evoca la cultura clásica, Natasha es un típico nombre ruso. A Natasha la vemos ocuparse de tareas domésticas (ver figura 1): lavar, fregar, cocinar, mientras que Aelita tiene tiempo de sobra para sus intrigas palaciegas (ver figura 2). Los contrastes se realizan mediante el montaje, que yuxtapone escenas opuestas de Aelita y Natasha. Pero como se nos hace saber en dos ocasiones, Aelita es una sustitución de Natasha en la mente de Los. En el primer encuentro de Aelita y Los, ésta se transforma en Natasha cuando está en brazos del ingeniero. Más tarde, justo antes de morir, Aelita vuelve a transformarse en Natasha. Será entonces cuando Los despierte de su sueño con la firme decisión de enmendar sus errores. Horton señala lo siguiente sobre el carácter de la reina de Marte:



Figura 1. Aelita, reina de Marte



Figura 2. Aelita, reina de Marte

Aelita [...] es representada de acuerdo a las fantasías de la dominación masculina en una relación que parece casi narcisista y adolescente: es ingenua y manipulable, necesita que Los la enseñe a besar; está obsesionada con su imagen [de Los] y desesperadamente intenta verlo; está preparada para sacrificarse por él, poniéndose en peligro por él e incluso asesinando para conseguirlo (*ibid.*: 6).

Otro aspecto doméstico es la ya mencionada configuración del interior de la nave inventada y creada por Los. Horton añade que una tarea tan doméstica como empacar una maleta (ver figura 3), que realizan los tres personajes cuando se preparan a abandonar la nave, acentúa ese ámbito de aspecto cotidiano en que se encuentran.



Figura 3. Aelita, reina de Marte

Podríamos concluir que la insatisfacción de Los, desencadenada por este ámbito doméstico, es la que le lleva a soñar, soñar con otros mundos, otra mujer, otros desafíos. Es el sueño como antesala de la utopía. Bloch distingue entre los sueños de la vigilia y los sueños nocturnos. Hay cuatro características que distinguen a los primeros: 1) son más libres, menos opresores, «el sueño está a nuestra disposición» (2004: 119); 2) nuestro ego se mantiene más vivaz; 3) hay una tendencia a mejorar el mundo, un «interés revolucionario, que sabe cuán defectuoso es el mundo y que conoce cuánto

mejor podría ser» (*ibid.*: 127); 4) el sueño soñado despierto llega hasta el final, hasta que se alcanza la satisfacción, no se interrumpe a no ser por voluntad propia.

Esto no quiere decir que no haya una relación entre ambos tipos de sueño. El espectáculo nocturno puede continuar durante el día en la mente del soñador. O bien el sueño diurno puede ser una manera de resolver el sueño nocturno, de buscar satisfacción donde hubo temor, angustia o incluso dolor.

Cuando Los, en cierto modo, mata por segunda vez a su esposa, su sueño se vuelve demasiado inquietante como para encontrar una solución viable. Es entonces cuando «el único final coherente» –como dice Santiago Vila a propósito de *El hombre y el monstruo*, de Mamoulian– será despertar (Vila: 327).

Hay una lectura biográfica de lo anterior. Protazanov es un realizador que había salido de Rusia durante la guerra civil. Su regreso y adhesión a la revolución no significan, como apunta Horton (2000:4), que no estuviera inconscientemente inadaptado al nuevo orden en Rusia. La insatisfacción del ingeniero Los y su búsqueda de algo más, en otro lugar, con otra mujer, es un reflejo de la separación de Protazanov y su posterior retorno. En otras palabras, Los podría ser un doble del realizador, cuya experiencia, «atrapado entre el este y el oeste», se representa en la película. Esta teoría se ve reforzada por el hecho de que *Aelita* es la primera película que comienza a filmar al poco tiempo de haber regresado a Moscú²².

Un último apunte temático: lejos de todo lo que pueda considerarse ciencia ficción en *Aelita*, abundan en el film escenas y pinceladas sobre el matrimonio y la familia. Una de las escenas más impactantes a este respecto es la de los niños en el orfanato. Los bolcheviques estaban empeñados en la destrucción de la burguesía, considerándose la familia la principal institución burguesa, y, por lo tanto, la antítesis de la verdadera sociedad socialista. Zlata Lilina, directora del departamento de educación de Petrogrado, en sus ataques a la familia declaró que había que liberar a los niños de la perniciosa influencia de la familia. A finales de los años 20, sin embargo, la cuestión sobre la familia había dado un giro y la tendencia predominante fue el retorno a los valores de la familia tradicional.

²² Para más detalles, véase Youngblood: 103.

La gran pregunta que queda sin contestar es porqué Protazanov favoreció los valores del matrimonio y de la familia tradicional, ya que el debate se inclinaba más en su contra que a su favor. En cualquier caso, parece concluyente que Protazanov no veía estos valores como contradictorios con la necesidad de reforma ni con los ideales de la revolución. Pero para él, como lo expresa Horton (2000: 7), era más acuciante una evolución que una revolución; es decir, el futuro de Rusia no tenía por qué suponer una ruptura total con la sociedad existente hasta ese momento. Reconstruir y progresar no estaba reñido con mantener la unidad familiar como la unidad básica y fibra de la sociedad.

¿Qué clase de utopía?

Además del montaje paralelo –que yuxtapone escenas opuestas para así crear contrastes–, los aspectos formales que encontramos más relevantes desde el punto de vista utópico y que comentaremos a continuación son, en primer lugar, las cuestiones relativas a la adaptación del relato de Alexei Tolstoi, especialmente la forma en que Protazanov «moldea» este material, punto de partida de su película; en segundo lugar, veremos algunas cuestiones sobre tiempo y espacio; por último, hablaremos de los decorados, escenarios y vestuarios, especialmente de los contrastes entre Moscú y Marte, pero también de los contrastes internos en Moscú y en Marte.

Aelita: adaptación o variación

La novela de Alexei Tolstoy que sirvió de base a la película de Protazanov fue una de las obras más populares y ampliamente leídas del género utópico que surgieron en la Unión Soviética en sus primeros años²³. Concretamente, la novela, titulada simplemente

²³ Desde el siglo XIX, Marte ha sido un escenario popular y objeto de ficción. Antes de 1922 –cuando Tolstoi escribe *Aelita*–, ya contábamos con obras como *A través del Zodiaco* (1880) del británico Percy Greg, en la que su protagonista y narrador viaja a Marte para encontrarse con unos diminutos seres; *Luna de miel espacial* (1900), de George Griffith: una joven pareja es capturada por los marcianos durante su luna de miel a través del sistema solar; y *Estrella roja* (1908), del ruso Alexander Bogdanov, entre muchas otras. Posteriormente, el planeta rojo ha continuado siendo un atractivo telón de fondo para múltiples historias, entre las que podríamos destacar, por su interés utópico, *Los navegantes del Infinity* (1925), de J.-H. Rosny, en la que el ser humano llega a Marte donde se encuentra con dos razas marcianas; *Una odisea marciana* (1934), escrita por Stanley G. Weinbaum, que cuenta las peripecias de un marciano; la obra de C.S. Lewis *Más allá del planeta del silencio* (1938), respuesta de Lewis a las obras de Wells y Stapledon y que relata el encuentro con tres razas marcianas que viven en armonía singular; *Planeta rojo* (1949), novela de Robert A. Heinlein –que también escribió otras obras con Marte

Aelita, data de 1923, tan sólo un año antes que el film. En ella, Los, un científico soviético, ha inventado una nave espacial capaz de viajar desde la Tierra a Marte en cuestión de horas. El viaje lo llevará a cabo acompañado de Gusev, un soldado del Ejército Rojo. Los hace el viaje en gran medida para olvidar el reciente fallecimiento de su esposa. Gusev espera encontrar una dorada tierra de paz y abundancia que le alivie de los duros años como militar en las guerras civiles postrevolucionarias. En resumidas cuentas, ambos buscan una utopía personal libre de los problemas que enfrenta la Unión Soviética.

Al llegar a Marte, encuentran una civilización poderosa, de avanzada tecnología y riqueza material. Pero toda esta próspera utopía es un disfraz de la distopía que oculta: masas de obreros esclavizados son los que mantienen el estatus de la élite. La civilización marciana se encuentra en realidad en un estado de decadencia y declive. Curiosamente, la civilización marciana se ha visto impulsada mayormente por la llegada de colonos procedentes de la perdida Atlántida terráquea 20.000 años atrás (utopía, por lo tanto, dentro de una utopía).

En Marte hay tres personajes principales: la princesa Aelita, que enseñará a los terrícolas el lenguaje y la cultura de Marte; Tuscoob, el padre de Aelita y gobernador de Marte; y Gor, el líder de las fuerzas proletarias que se rebela contra el sistema marciano. Los y Gusev se unirán a la revuelta liderada por Gor. Aelita, enamorada de Los, también se involucra. La revolución, sin embargo, fracasa, Gor es asesinado y Aelita encarcelada. Gusev y Los pueden escapar y regresar a la Tierra en la nave de este último.

como escenario— en la que los marcianos ayudan a los colonizadores terrícolas a liberarse de las tiránicas autoridades de la Tierra; *Crónicas marcianas* (1950), de Ray Bradbury, en la que la avanzada cultura marciana es destruida por el contagio de enfermedades humanas. En el cine ocurre otro tanto, aunque coincide que *Aelita* es la primera película que emplea a Marte como su escenario. Algunas películas a mencionar, aunque la mayoría resultan deplorables en su estética y argumento, son *The Angry Red Planet* (1959), de Ib Melchior; *Robinson Crusoe de Marte* (1964), de Byron Haskin; *Santa Claus Conquers the Martians* (1964), de Nicholas Webster; *The Wizard of Mars* (1965), de David L. Hewitt. Entre las películas más recientes, realizadas después de la expedición del Mariner, podemos citar *Mars Attacks!*, film sobre una invasión marciana, aunque la acción no se desarrolla en Marte sino en la Tierra; *Planeta rojo*, del realizador Antony Hoffman (cuyo guión no tiene nada que ver con la novela de Heinlein) y *Misión a Marte*, de Brian de Palma.

Mención aparte hay que hacer de los relatos marcianos de Edgar Rice Burroughs. Según Ian Christie (1991: 88), la novela de Tolstoi estaría más cerca de estos relatos de Burroughs —calificados por algunos críticos como más afines al *western* que a la ciencia ficción— que de Bogdanov. De hecho, su trilogía compuesta por *Una princesa de Marte* (reciente inspiración de la película *John Carter*), *Dioses de Marte* y *El guerrero de Marte*, comparte muchas similitudes con *Aelita* que merecen mayor atención académica.

Desde un punto de vista utópico, los primeros capítulos de la novela tienen que ver de un modo u otro con el viaje: la entrevista con Silkes en la que le explica algunos detalles del viaje y de la nave o la búsqueda de un compañero de viaje. Posteriormente, algunos de los lugares que divisan en su viaje a bordo de la nave marciana son descritos como auténticos lugares de ensueño, que nos retrotraen a utopías de la naturaleza, de la inocencia, de retorno a la infancia. Así, un lugar llamado Azora –que, se nos aclara, significa gozo– es descrito como una

[...] anchurosa y rutilante llanura. Surcada por caudalosos canales, cubierta por penachos anaranjados de vegetación y alegres prados de color canario. [...] hacía recordar aquellas praderas alegres, de pollitos, que aparecieron en sueños en la lejana infancia. En las praderas brillaban las charcas, rutilaban los arroyos. [...] Azora era un país de maravilla (Tolstoi: 72).

Y, al igual que en otros textos utópicos, hay un desconocimiento del valor de los objetos preciosos, como el oro o los diamantes, que por otro lado suelen ser abundantes (ver *ibid.*: 69-70). Asimismo, otras referencias utópicas salpican el texto de cuando en cuando: en su entrevista con el periodista americano Silkes, el ingeniero Los menciona la posibilidad de la desaparición de un continente «al oeste de África, en el Océano Atlántico» (*ibid.*: 25). No será ésta la única mención: «un mundo nuevo, asombroso – pensaba Los–, posiblemente extinguido ya [hace] tiempo o fantástico, floreciente y perfecto...» (*ibid.*: 35). Más tarde, cuando el ingeniero Los elucubra sobre el espacio-tiempo, hace mención al «siglo de oro» (*ibid.*: 55). Y en su inspección de la casa marciana deshabitada se menciona nuevamente una civilización desaparecida (*ibid.*: 59-60). En los pensamientos de Masha sobre Gusev encontramos el tema de la búsqueda: «¿Qué es lo que busca, qué le falta? Siempre trata de hallar algo, alma intranquila, [...] Ya podías siquiera una vez cerrar los ojos y recostarte sobre mi hombro, hijo; no busques, pues no hallarás nada más caro que mi piedad» (*ibid.*: 39). Se trata del «espíritu de la búsqueda [que] nos impele siempre, eternamente» (*ibid.*: 41).

La utopía de la revolución también está presente. Dirigiéndose a la multitud que ha venido a presenciar el despegue, Gusev, empeñado, como se verá, en llevar la revolución a otros lugares, les dice: «Camaradas: transmitiré a los habitantes del planeta Marte un ardiente saludo de la República Soviética» (*ibid.*: 42).

Respecto a la película, como es bien sabido, el film contó con el apoyo de las autoridades soviéticas. A primera vista, su interés utópico estriba en dos razones principales: se enmarcaba dentro del vanguardismo ruso y lo que de utópico tiene como movimiento en un momento clave de la historia de la URSS y del siglo XX; su contenido y formato de ciencia ficción, como género, forma de expresión, generador de mundos, atmósfera ideal para la construcción y el análisis de utopías y distopías. Conviene, sin embargo, delinear, aunque sea brevemente, las similitudes y diferencias entre la ciencia ficción y la utopía. Hay una cierta tendencia a considerar que un género literario como la utopía está adscrito a la ciencia ficción, y viceversa. No cabe duda no sólo de que ambos géneros mantienen una relación, sino de que también –no ya el género, sino lo que ha dado en llamarse impulso utópico– desempeña un papel importante en los mundos imaginarios de la ciencia ficción. No obstante, es necesario hacer algunas matizaciones.

Siguiendo a Umberto Eco (Eco: 2000), frente a una narrativa que suele denominarse realista, la ciencia ficción formaría parte, junto con el género fantástico²⁴, de otra narrativa que construye mundos estructuralmente posibles cuyo contenido se articula en torno a la respuesta que pueda darse a preguntas condicionales contrafactuales. Por otro lado, la estructura de la realidad que se nos presenta es diferente a la que encontramos en el mundo real. Por ejemplo, las fábulas de Esopo implican una estructura biológica o zoológica diferente a la del mundo real. Una vez entendido esto, se abren cuatro vías:

- 1) La *alotópica*, en la que se construye un mundo diferente pero se hace ver que es más real que el real. Puede haber relatos de ciencia ficción que sigan esta vía, pero es más común en la fábula u otros relatos fantásticos.

²⁴ Para Borges la literatura fantástica estaba por encima de la literatura de ciencia ficción, o lo que él llamaba ficción científica, ya que decía que el término «science fiction» estaba mal traducido. La inferioridad de la ficción científica radicaba en exigir más de un acto de fe: «si nos dicen que si un hombre se pone un anillo, como en la “Volsunga saga”, se vuelve invisible, nos exigen un solo acto de fe. En cambio, si nos dicen que tiene que sumergirse en un líquido especial, que tiene que ser el vino; que tiene que estar desnudo para que no se vea la ropa, como en el admirable “hombre invisible” de Wells, nos exigen varios actos de fe. Y pensamos, además, por qué el autor no inventó ese aparato. En el otro caso, nos piden un solo acto de fe, ya tradicional: el de un objeto mágico, y lo aceptamos más fácilmente. De modo que yo creo que, quizá con el tiempo, se vuelva al sistema de un solo objeto mágico, un solo acto de fe, y no sucesivos actos de fe y trabajosos laboratorios. Creo que es más sencillo aceptar un anillo que un laboratorio». En cualquier caso, «la ficción científica sería un género de la ficción fantástica, nada más. No tienen por qué oponerse» (citado en Ferrari: 41).

- 2) La *utópica*, en la que se construye el mundo como debería ser. Los relatos de ciencia ficción utópicos son aquellos que nos presentan mundos paralelos, lo cual nos lleva a otro problema, ya que el relato utópico clásico también presenta mundos paralelos. La diferencia estaría, según Eco, en que «en la ciencia ficción el mundo paralelo está justificado siempre por rasgones y desmalladuras del tejido espaciotemporal, mientras que en la utopía clásica es simplemente un no-lugar difícilmente identificable, un rincón remoto [...] de nuestro mismo mundo físico» (Eco, 2000: 188).
- 3) La *ucrónica*, en la que se imagina un hecho conocido sin que tenga resolución a menos que adquiriera un carácter utópico. Son los relatos de ciencia ficción en los cuales se regresa al pasado, sólo que la ciencia ficción ucrónica está sobre todo interesada en los mecanismos de la modificación del pasado y en la posibilidad cosmológica de ese regreso al pasado.
- 4) La *metatópica y metacrónica*, que sería la más habitual de la ciencia ficción, en la que se construye una fase futura del mundo real como lo conocemos en el presente basando dicha construcción en las tendencias de ese presente.

Volviendo a la variante utópica de la ciencia ficción, se nos plantea un problema adicional, ya que mientras que el género utópico clásico pone el énfasis en el contenido, la ciencia ficción utópica lo pone en la forma, es decir, le interesa más la posibilidad cosmológica de ese mundo paralelo, y no ya de un único mundo paralelo, sino de múltiples mundos paralelos, así como resolver las paradojas que se originan con la aparición de estos mundos.

Aelita, reina de Marte es considerada normalmente como una película de ciencia ficción; de hecho, los historiadores la han clasificado como la primera película de ciencia ficción del cine soviético. Dicho lo anterior, no parece que sea así. Desde su punto de vista crítico, Christie y Horton tampoco son de esa opinión. Así, Ian Christie ha señalado que, a diferencia de la novela en que se inspiró –que, no cabe duda, es ciencia ficción– se trata de «una obra ambiciosa, de múltiples capas que se nutre tanto de fuentes rusas prerrevolucionarias como post-revolucionarias e influencias europeas contemporáneas para reflejar la nueva vida soviética más plenamente que cualquier otro filme de la época» (Christie, *ibid.*: 80). Andrew J. Horton ha sido aún más explícito. El

clima del film no es de ciencia ficción, ya que la mayor parte del mismo se desarrolla en Moscú, y la acción que ocurre en Marte era una ilusión del protagonista resultante de su imaginación insatisfecha.

Profundizando un poco más, Horton explica que «la película puede ser pro-comunista pero tiene un cariz decididamente anti-revolucionario» (Horton, 2000: 1). Consiste en una trama compleja cuyos «temas y estilos [...] intentan unirse dentro de una trama sofisticada que comenta la realidad social, política e histórica de la Rusia de los años veinte». Protazanov utiliza la ciencia ficción como parte de un rico lenguaje metafórico para hablar de asuntos que concernían a su aquí y ahora.

Más que de adaptación, *Aelita* es más bien una variación sobre un tema, y, por lo tanto, según Douglas R. Hofstadter, una creación²⁵. Se trata de un buen ejemplo de la táctica empleada por Protazanov para «moldear» sus materiales. Mezhrabpom²⁶ contrató a Fyodor Otsep y a Aleksei Faiko para escribir el guión. Faiko explicó posteriormente cómo Protazanov haría toda clase de peticiones, buscando y esforzándose por hacer algo nuevo e interesante. El resultado, de nuevo dice Christie, fue una película con muchos estratos:

[...] era una película de múltiples capas, estructurada alrededor de un sueño disfrazado, que no sólo distendía los simplistas aspectos heroicos y el romance de la novela de Tolstoi²⁷, sino que efectivamente ridiculizaba estos sentimientos desde un punto de vista más firmemente enraizado en la realidad social (y psicológica) del período de la NEP. Esta es la realidad de los refugiados y ex-militares que regresan de la guerra civil, de los especuladores y de la resentida burguesía que hace memoria de su estatus perdido y de los profesionales idealistas y, sin embargo,

²⁵ Ver el artículo del profesor Hofstadter «Variations on a Theme as the Crux of Creativity», en *Metamagical Themas*, Nueva York, Basicboks, 1985: 232-259 (hay una versión en castellano en el número 75 de diciembre de 1982 de la revista *Investigación y ciencia*, titulado «Las variaciones sobre un tema son la esencia de la imaginación»: 106-114).

²⁶ El estudio Rus, existente desde 1915, fue retitulado en 1924 como *Mezhrabpom-Rus*, creación de la NEP y resultado de la inyección de capital de la *Internationale Arbeiterhilfe* (en inglés *Workers' International Relief* ó *Mezhdunarodnaya Rabochaya Pomoshch*, en ruso, expresión de la que *Mezhrabpom* es acrónimo), con sede en Berlín. Esta nueva fuerza de producción será inaugurada de hecho con *Aelita* ese mismo año.

²⁷ Tolstoi llegó a quejarse de que su novela había sido alterada hasta tales extremos. Se consideraba a sí mismo un escritor que había sido «desafortunado en el cine». Sin embargo, en cierto modo, *Aelita* anticipó varias obras de Tolstoi. A su regreso a la Unión Soviética, escribe *Ciudades de Azura*, que sorprende por su paralelismo con la película de Protazanov: un joven arquitecto comunista sueña con construir *ciudades de azura*, pero cuando cae enfermo y tiene que regresar a su ciudad natal se da cuenta de que poco ha cambiado desde la revolución, excepto para lo peor. Cuelga sus diseños utópicos de un poste y prende fuego a la ciudad, para después entregarse a las autoridades con las amargas palabras de que la vida no perdona a los soñadores y visionarios que se alejan de ella. La obra más madura y personal del novelista culminará con el tercer volumen de *El camino al Calvario*, obra que también se considera anticipada en la película (véase Christie, 1991: 87-90).

exhaustos, que quieren construir un mundo nuevo, pero que todavía tienen sus raíces en el viejo. Nada de esto, sin embargo, se retrata a través del «realismo». En cambio Protazanov concibe una compleja construcción de caja china que moviliza la acción con rapidez a través de diferentes registros y echa a pelear a un amplio espectro de actores procedentes de diferentes tradiciones teatrales (1993: 5).

Esta primera forma de «moldear» de Protazanov no es obviamente la única. Y si seguimos comparando novela y película la lista puede llegar a ser bastante extensa: en la novela, Los es viudo, mientras que en la película Los está casado (aunque se quedará viudo en su sueño a través del uxoricidio); en la novela, no hay crimen ni por lo tanto detective; el despegue es un acontecimiento público en la novela y, por el contrario, clandestino en la película; el viaje y las peripecias en Marte son una realidad (y parte central) en la novela, entrando en muchos detalles de la cultura, la sociedad y la geografía marciana; un sueño en la película, concediendo mayor importancia a los detalles sobre la vida en Moscú en la época del NEP, de Marte sólo se nos ofrecen algunos decorados, vestuario y pequeños detalles sobre la forma de gobierno y la sociedad marciana. Como concluye Ian Christie, la película apenas puede considerarse una adaptación de la novela: «poco, de hecho, se retiene más allá del título y los nombres de los personajes principales, mientras que los añadidos llegan a ser substancialmente una nueva narrativa que incorpora temas bien diferentes» (1991: 88).

Probablemente las inconsistencias del argumento de la película sean producto del excesivo «bending»; inconsistencias que, como recoge Ian Christie, fueron ya criticadas en su época. Por ejemplo, B.G.²⁸, escribe en el *Pravda* (octubre de 1924):

[...] no queda claro dónde [Los] se va dormir, o dónde y cuándo despierta. Es como si despertara después de intentar asesinar a su esposa, sólo que entonces ¿de dónde salen las escenas en Marte? Y además, a Tolstoi se le ha añadido el relato de la vida del ingeniero antes de su despegue.... El levantamiento de los trabajadores marcianos tiene el sello de los filmes extranjeros ‘monumentales’, que intentan transmitir cantidad más bien que calidad (citado en Christie, 1991: 82-83).

En el diario *Izvestiya*²⁹ apareció la irónica frase «la montaña ha producido un ratón». Por su parte, el comisario Lunacharsky hubiera preferido que la narración

²⁸ No ha sido posible averiguar quién fue B.G.

²⁹ *Izvestiya* fue un importante diario nacional ruso publicado en Moscú desde 1917 a 1991. Su nombre completo era *Izvestiya Sovetov Deputatov Trudyashchikhsya S.S.S.R.*, cuya traducción sería «Noticias de

fílmica no se hubiera alejado de Tolstoi. Las críticas de años más tarde, sin estar familiarizadas con la novela y la película, se limitaron a retomar estas primeras opiniones.

Ya desde su estreno, se explicó el distanciamiento entre novela y película como un deseo de corregir ciertos aspectos de la novela que resultaban cuestionables ideológicamente³⁰. En nuestra época, el escritor Yevgeny Zamyatin encuentra que Tolstoi se basaba en la teosofía mística del mito de la Atlántida de Rudolph Steiner. Para Christie, incluso a un nivel superficial, el rechazo de Marte en la novela resulta ambivalente (*ibid.*: 90): por un lado, se apoya la ideología del nuevo régimen soviético, pero por otra, como dice M. Keith Booker:

[...] su crítica implícita del idealismo utópico potencialmente señala a un criticismo del utopismo que formó una parte importante del temprano proyecto soviético y que permaneció como un aspecto central de la retórica oficial soviética incluso durante los decididamente no utópicos años del estalinismo.

Al fin y al cabo, el objetivo de la novela era «minar las fantasías románticas de utopía y recomendar que los individuos no buscaran escapar del aquí y ahora a favor de un mítico paraíso, sino que trabajaran para mejorar el mundo en el que ya vivían» (Booker: 262-264).

Tiempo y espacio

Desde el punto de vista utópico/distópico, merecen especial atención los elementos temporales y espaciales. Como Andrew J. Horton ha señalado, tanto los elementos temporales como los espaciales conllevan una importante carga de significado. Por lo que respecta al tiempo, la película juega con el pasado, el presente y el futuro, y el futuro –excepto para el burgués Erlich que añora su pasado– siempre es representado en la película como algo mejor. La película se mueve siempre hacia delante, a excepción de unos pocos *flashbacks* que comentaremos en breve, con una estructura narrativa perfectamente lineal y ascendente. En los primeros segmentos de la película se muestran escenas donde predominan la miseria y el caos: en los trenes, en el centro de

los Consejos de Diputados de la Gente Trabajadora de la U.R.S.S.». De hecho, era una publicación oficial.

³⁰ Dichas explicaciones proceden del mismo artículo del *Pravda* escrito por B.G. que ya hemos citado (véase Christie, 1991: 82).

comprobación de refugiados, con la escasez de viviendas, el calzado de los refugiados (que es comparado con un primer plano del calzado de los asistentes al baile clandestino), el oportunismo delictivo, etc. Los segmentos centrales nos mostrarán escenas de recuperación y reconstrucción: las escenas de Los trabajando durante los seis meses en que se ausenta de Moscú; o las escenas de construcción de la nave espacial, aunque fuera un sueño, que nos lleva a alturas tecnológicas ausentes completamente en las primeras escenas. La celebración teatral en el centro de comprobación no deja de subrayar la celebración de la nueva vida soviética. Por último, las escenas del orfanato, por ejemplo, ilustran cómo la política de Lenin ha ido mejorando las condiciones económicas y sociales: todo allí es apacible y armonioso si lo comparamos con el centro de comprobación en el que previamente trabajaba Natasha. El orfanato es una ocasión para hacer un paréntesis en el que se nos habla del brillante futuro de la nueva generación. Todo ello se cierra con la escena en la que el progreso social se refleja en el espejo cuando Los renueva su compromiso con la revolución quemando sus diseños y sueños y determina que junto con su esposa se dedicará al verdadero trabajo que tienen por delante.

Como decíamos, el pasado se nos presenta sobre todo a través de unos pocos *flashbacks*. De acuerdo con Horton, no se trata de *flashbacks* que nos transportan a otro escenario temporal, sino que son del pasado inmediatamente anterior a la revolución y se encuentra «inextricablemente vinculado a la ideología, representando todas las características negativas del régimen zarista». Los recuerdos de Erlich, cuyo nombre irónicamente significa «honesto» en alemán (*ehrlich*), son algunos de tales *flashbacks*. Cuando le sirven en la fiesta que organizan en casa de Spiridinov, el vino le sabe a vinagre. El *flashback* consiste en el recuerdo de Erlich: vestido con mejores y elegantes ropas, tomando un espumoso bien frío servido por un camarero mientras fuma un estupendo cigarro, el sueño de Erlich dura unos pocos segundos tras los cuales volvemos a verle en casa de Spiridinov, con ropas nada ostentosas y con su vino barato. En la misma línea están los recuerdos de sus vecinos: el civismo y el orden son añorados. Su vecina incluso rompe a llorar tras su recuerdo del trato exquisito de que era objeto. La idea subyacente es la misma, y estos *flashback* contrastan fuertemente con las escenas en las que se insertan. Erlich y el vecino concluyen que los tiempos pasados eran mejores.

Pero la crítica del pasado también incluye «la clase de actitudes burguesas del individualismo que permitían a un hombre consumir sus energías en proyectos de investigación de ninguna utilidad para reconstruir la sociedad, tales como los viajes espaciales» (Horton, 2000: 3). El pasado vencerá a Spiridinov, que en su nota a Los escribirá precisamente que el pasado ha sido más fuerte. Al asumir el papel de su doble³¹, Los se enfrentará a una lucha similar de la que finalmente saldrá triunfador, rechazando la actitud burguesa individualista que mencionábamos.

El presente es lo que Los asume al despertar de su sueño. Es significativo que la vida de Protazanov, como decíamos más arriba, no deja de tener cierta similitud con la actitud de Los: su regreso del exilio después de la guerra civil fue una forma de darle la espalda al éxito internacional del que sin duda hubiera disfrutado y enfrentar el presente de la Unión Soviética y el trabajo que les aguarda. Pero se trata –como en el caso de los mecanismos que articulan la narrativa fantástica– de condicionales contrafactuales, y, como dice Denise J. Youngblood, la especulación sobre qué hubiera producido el realizador si no hubiera regresado a la URSS no tiene ningún sentido (véase Youngblood: 123).

En cuanto al espacio, puede verse con referencia al tiempo (véase Horton: 4), de nuevo con una carga ideológica y en relación a una particular actitud y forma de pensar. El pasado mantendría una correspondencia con occidente, mientras que el futuro lo mantendría con el este. Los viajes no sólo son espaciales, sino ideológicos, y tienen «la naturaleza de una odisea de descubrimiento personal» (Horton, 2000: 4). El viaje ya aparece con el misterioso mensaje³² que se recibe en las estaciones de radio. El viaje de Los al este para reconstruir Rusia (y, por lo tanto, el futuro), le da fuerzas para regresar con su esposa. El viaje de Spiridinov al oeste es una pérdida; el regreso de Marte simboliza el abandono del sueño burgués de Los, un sueño que le ha desviado de los verdaderos objetivos comunistas, y que es, por lo tanto, un triunfo. Hacia el final de la película, Gusev y Masha esperan un tren que les lleve al este, al futuro, a la participación activa en la regeneración de la sociedad.

³¹ Recuérdese que la pareja Los/Spiridinov es representada por el mismo actor, Nikolai Tsereteli.

³² Temáticamente, nos recuerda uno de los ejes principales de la película *Contact*, en la cual un mensaje de radio procedente de la estrella Vega contiene en clave los planos para elaborar una nave de tecnología alienígena con la cual viajar para establecer contacto.

El lugar que mantiene correspondencia con el presente es Moscú, mientras que Marte se mantiene fuera de las coordenadas temporales y espaciales. Su aspecto futurista, al fin y al cabo, pertenece al mundo imaginario de Los, un mundo avanzado tecnológicamente, con telescopios interplanetarios y artilugios que permiten congelar y descongelar a la gente a placer, un mundo al que él se acerca al ser capaz de inventar una tecnología que le permite viajar hasta allí.

Decorados, escenarios y vestuarios

El conjunto de diseños de decorados y vestuario fue creación de los constructivistas Alexandra Exter e Isaac Rabinovich. Originalmente, los decorados iban a ser mucho más elaborados, pero el alto coste de producción obligó a reducirlos considerablemente.

Protazanov y sus guionistas proyectan el mundo de fantasía de Tolstoi en un escenario en el cual el viaje tiene lugar dentro de un sueño. Y no se queda ahí: lo banaliza al extremo de que durante el viaje todos los personajes se disfrazan o desdoblan: Los en Spiridinov; Gusev vestido de mujer (ya que Masha, intentando impedir que Gusev se vaya, ha ocultado sus ropas); y Kravtsov pretendiendo ser lo que tan sólo aspira llegar a ser, un detective. El interior de la nave, su mencionado aspecto doméstico, también raya en lo ridículo, con mesas, sillas y tuberías que recuerdan las del suministro de cualquier casa, y la ausencia de elementos que recuerden o se acerquen a la tecnología punta es total. Los decorados de Marte, por el contrario, están al servicio de dar continuidad a los contrastes de los que hemos venido hablando. Categorizados como cubistas en su tiempo (ver figura 4), nos recuerdan en gran medida a los decorados empleados por Lang en *Metrópolis*, y al igual que en ésta, el planeta oculta bajo su apariencia utópica una horrible distopía. Frente al caos reinante en la URSS que lucha por reconstruirse, la estética constructivista impera en Marte, con construcciones utópicas y funcionales. La arquitectura angulosa proporciona a las escenas bien marcados e inquietantes claroscuros. Resulta difícil determinar, dada la baja calidad de las copias disponibles, si para algunas de las escenas de Marte Protazanov empleó una clave tonal baja y, al contrario, una clave tonal alta para algunas escenas de los eventos que ocurren en la Tierra³³. A la par, el juego de luces y sombras

³³ En un capítulo posterior, hablaremos de la película mexicana *Macario*, de Roberto Gavaldón, en la cual se utiliza una clave tonal baja para las escenas oníricas explícitas.



Figura 4. Aelita, reina de Marte

realza la estética constructivista tridimensional. Pero independientemente de si lo hizo o no, las escenas en Marte, de fuertes contrastes de luces y sombras, presagian la opresión de la que todos sin excepción son víctima: los gobernantes no viven tranquilos; de hecho, Aelita, aunque es reina, tiene escaso poder; Tuscoob duerme en un espacio más público que privado (ver de nuevo la figura 4), tal vez para evitar, aunque parezca una contradicción, ser asesinado, pero su temor, al fin y al cabo, no proviene de lo que el pueblo –esclavizado y congelado– pueda hacerle, sino de lo que puedan intrigar contra él gentes más cercanas; el pueblo es la víctima más clara, ya que vive bajo un severo régimen feudal, peor que si fueran esclavos; y los terrestres no son precisamente recibidos con calor y alegría.

El vestuario de los marcianos marca asimismo una gran diferencia con el de los habitantes de la Tierra, y mucho más con el estilo austero que impera en esos momentos en la URSS. Su diseño es un claro ejemplo, al igual que los decorados, del arte constructivista, con un predominio de líneas y planos, de figuras geométricas planas y sensación de dinamismo que subrayan la superior tecnología de los marcianos. A pesar de este aspecto futurista, algunos elementos no dejan, sin embargo, de tener ecos de culturas antiguas, como la egipcia. Tal es el caso de los tocados cónicos de los gobernantes de Marte. Lo mismo ocurre con algunos detalles de los decorados, como la

pentalfa que vemos en algunas de las máquinas empleadas por los marcianos. Por otro lado, algunos de los hábitos, como la indumentaria de la ayudante de Aelita, Ihoshka, parecen querer decirnos algo sobre la función de quien los lleva, ya que dan la impresión de enjaular a ésta entre sus alambres. El contraste del vestuario es visible también dentro de Marte, si comparamos la indumentaria de la clase dirigente con los harapos uniformados de la clase obrera.

Una de las prendas que más llama nuestra atención es el triple corpiño de Aelita, (ver figuras 2 y 4) que nos remite en literatura a otra reina, Aya, la madrediosa de *El rodaballo*, de Günter Grass, que amamanta a hombres y niños con sus tres pechos³⁴. Pero tendrá una continuación fílmica casi casual en el cartel publicitario utilizado en el Festival de Cannes de 1972 para *Roma*, de Federico Fellini, película que comentaremos en el capítulo siguiente y en la cual el color rojo, como el color del planeta de Aelita, es fundamental. El cartel –que desató el escándalo entre los círculos feministas aunque parece ser que fue una decisión de la distribuidora francesa de la película y no de Fellini– mostraba la silueta de una mujer con tres senos como referencia a la loba capitolina y sus múltiples ubres, símbolo de Roma. Algunos años más tarde, en una película de 1990, *Desafío total*³⁵, parte de cuya acción se desarrolla en el planeta rojo, conoceremos a un personaje, una chica de alterne mutante de triple pectoral que no usa corpiño pero que dada su mutación bien podría haber usado el de la reina de Marte³⁶.

³⁴ Véase el capítulo «El tercer pecho» (1986: 17-21). En esta novela, la pérdida del tercer pecho simboliza el inicio del declive del matriarcado.

³⁵ Basada en un relato de Philip K. Dick: *We Can Remember It for You Wholesale*.

³⁶ La película tiene otras similitudes con *Aelita* que no rayan tanto en lo anecdótico. El protagonista principal de la historia es un personaje doble: Douglas Quaid/Hauser –ambos interpretados por Arnold Schwarzenegger–; Hauser se desdobra a su vez en dos personalidades distintas, una afín a Quaid y otra totalmente contraria, como un moderno Jekyll y Hyde. Quaid es un hombre aparentemente corriente que también sueña con viajar a Marte y que procura averiguar la verdad sobre su pasado. Cuando por fin llega a Marte conocerá a muchos mutantes, seres con partes corporales monstruosas, que viven oprimidos por una clase dirigente que literalmente controla incluso el aire que respiran. Santiago Vila propone precisamente *Desafío total* como una de las películas más adecuadas para reflexionar sobre el «desdoblamiento del sujeto, así como sobre la manera de representar el dispositivo cinematográfico como “pantalla de sueños”» (Vila: 327).

El tercer pecho reaparece en un film de ciencia ficción, *Paul*, del realizador Greg Mottola, en 2011; aunque de forma mucho más tangencial –casi casual y anecdóticamente–, llama la atención de todo el que lo ve en la diégesis del film.

Conclusiones

Vicente Aleixandre, considerado un escritor surrealista, comienza su obra *Sombra del paraíso*, de donde se toma el epígrafe con el que iniciábamos este capítulo, hablando del paraíso perdido y, por lo tanto, de la nostalgia utópica que es uno de los motores de los sueños. Su ciudad, leemos, no es de este mundo, no está en la tierra. La frase tiene también ecos bíblicos, la frase de Jesús a Pilatos «mi reino no es de este mundo»³⁷, evocando al mismo tiempo la ciudad visitada por Jesucristo, la Ciudad Celestial de la Paz, en *El nacimiento*.

La ciudad en la que vive Aelita tampoco es de este mundo, está en otro planeta, en Marte. El ingeniero Los, como Aleixandre, añora ese otro lugar. Pero el cine soviético de vanguardia no está dispuesto a que los compatriotas sueñen con nada que no sea el nuevo régimen socialista. La ciudad marciana soñada por Los no puede dejar de compararse con el sueño realizado de Joh Fredersen en *Metrópolis*, de Fritz Lang, cuyo argumento tiene muchas similitudes: basado en una novela de la von Harbou, y con guión de ella misma y de Lang, la película nos sitúa en el año 2026. *Metrópolis* es una ciudad supuestamente ideal, de impresionante arquitectura y altamente tecnológica. Sus habitantes viven felices sin apenas nada de qué preocuparse. El cerebro y amo de este paraíso arquitectónico y tecnológico es Joh Fredersen. En la ciudad hay zonas de auténtico placer: los Jardines Eternos y el Club de los Hijos. La mayoría de los habitantes, sin embargo, vive felizmente ignorante de que diez pisos por debajo de la tierra coexiste otra ciudad, la ciudad de los obreros, gentes que viven en condiciones infrahumanas, con turnos de trabajo de diez horas y tratados como auténticos esclavos. Lo único que les frena a sublevarse son las palabras de María, una bella joven que les habla del amor como esperanza de un futuro mejor. Cautivado por la belleza de María, Freder, el hijo de Joh Fredersen, descubrirá lo que está pasando y luchará del lado de los obreros, salvará a los niños de una inminente catástrofe y mediará entre los obreros y su padre.

En *Aelita*, sin embargo, todo es un sueño del que el ingeniero Los acaba despertando.

³⁷ Juan 18, 36.

Capítulo 3

Roma

La ciudad, topos o personaje utópico

La heroica ciudad dormía la siesta.

Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*

«Quien no pertenece a la ciudad de Dios, pertenece a la ciudad del Diablo»

El Diccionario de la RAE define en su primera acepción la palabra «ciudad» como el «conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas». Evidentemente, esta definición no es muy útil para nuestro análisis de la ciudad como uno de los temas estrella en las utopías clásicas. Sin embargo, otras definiciones de ciudad se realizan desde ángulos mucho más significativos. Así, hay quien define la ciudad desde el punto de vista económico; otros desde la política, la sociología, la religión o la historia. En la Edad Media, por ejemplo, desde una concepción religiosa, se consideraba ciudad a aquella población que tuviera una catedral dentro de sus murallas. La cuarta acepción del Diccionario, que dice que ciudad es el «título de algunas poblaciones que gozaban de mayores preeminencias que las villas», entra, sin embargo, dentro de las definiciones políticas. Y para complicar más las cosas, tenemos nuevos conceptos: las expresiones «ciudad global», «megaciudad», «megalópolis» y otras, como, por ejemplo, el concepto de metrópoli, término ya empleado en la antigua Grecia para referirse a ciudades que eran cabeza de un estado y que pasarían a ser colonias, pero que hoy en día suele utilizarse para las grandes urbes de más de un millón de habitantes, como Nueva York, Londres, París, Tokio, etc., o también añadiéndole alguna característica por la cual dicha ciudad es conocida, creándose las expresiones «metrópoli financiera», «metrópoli industrial», «metrópoli de las artes», «metrópoli de las ciencias» o «metrópoli de la cultura», etc.

La utópica ciudad celestial que visualizan Elsie Stoneman y Ben Cameron en *El nacimiento*, es un concepto al que se le puede seguir la pista hasta fechas muy antiguas.

Ya en la Edad Media se diferenciaba entre la Ciudad de Dios y la Ciudad del Hombre, binomio que Tomás Moro, Campanella y otros utilizarán en sus obras explícita o implícitamente. Es una lucha perenne entre la armonía de la primera y el caos de la segunda, entre el peregrino Abel y el fundador de la ciudad, Caín, cuyos seguidores piensan que su ciudad es permanente. En la *Ciudad de Dios*, san Agustín estudia esta dicotomía y propone que el único lugar donde –fruto de su espiritualidad– la sociedad ideal es posible, es en la ciudad celestial, siendo la ciudad terrena tan sólo una morada temporal en el viaje del cristiano, peregrino en la tierra, hacia su destino eterno, morada que, en cualquier caso, debe imitar el orden celeste, lo cual no era la situación de Roma. De hecho, *La Ciudad de Dios* tiene un interés especial por su relación con Roma, dado que se escribió como respuesta a aquellos intelectuales que buscaron en la influencia cristiana la explicación a la caída de la ciudad tras el saqueo de los godos en el 410. Su argumento era que dicha caída:

[...] no hubiera ocurrido nunca [...] si sus ciudadanos se hubieran mantenido fieles a las virtudes paganas y a los dioses paganos. Agustín, al responder a esta acusación, le da la vuelta; Roma cayó no porque fuera demasiado cristiana, sino porque no era lo suficientemente cristiana (Cook y Herzman: 112-113).

En *Fellini 8½*, en una de las conversaciones entre el protagonista, Guido, y un cardenal, este último –tras citarle algunas afirmaciones de Orígenes en una de sus homilías según las cuales fuera de la Iglesia no hay salvación– le recuerda a Guido el axioma básico de la *Civitas Dei* en los siguientes y contundentes términos: «quien no pertenece a la ciudad de Dios, pertenece a la ciudad del Diablo».

Sin embargo, seguramente la idea del siglo XIX reflejada en *El nacimiento* no proceda de tan atrás. Era un tema recurrente y obsesivo del puritanismo que se asentó en América en el siglo XVII, como queda reflejado, por ejemplo, en la adaptación fílmica de la novela de Nathanael Hawthorne, *La letra escarlata*¹. Esta visión puritana, eso sí, no dejaba de ser una interpretación de pasajes bíblicos sobre la Nueva Jerusalén², como el que encontramos en el capítulo 21 del Apocalipsis:

Y vino uno de los siete ángeles [...]. Y me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que bajaba del cielo de cabe Dios, radiante con la gloria de Dios (Apocalipsis 21, 9-11).

¹ Hawthorne (1804-1864) escribió la novela –cuyo título original es *The Scarlett Letter*– en 1850.

² En la mencionada película, el reverendo Dimmesdale (Gary Oldman) hace referencia en un sermón dominical al sueño de construir «la Nueva Jerusalén, nuestra ciudad sobre la colina».

Volviendo al diccionario, María Moliner³ nos recuerda que, mientras que Jerusalén es la ciudad santa, Roma es la ciudad eterna.

No hay duda de la importancia de Roma a todos los niveles. Es el tercer destino turístico más visitado de la Unión Europea y su casco antiguo fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1980. Su origen legendario, con Rómulo y Remo (753 a. C.), ha dado pie a múltiples cábalas, y la etimología de «Roma» cuenta con muchas teorías: como vocablo proveniente de Remo o de otros personajes de la mitología; como derivación del griego *ῥώμη*, que significa fuerza; derivación del etrusco *rumach* (ubre), que haría referencia al mito de la loba que amamantó a los dos niños; entre otras.

Su historia se expande a lo largo de alrededor de dos mil años. Fue el centro del Imperio Romano⁴, que comienza hacia el 27 a. C. con el emperador Augusto, también conocido como Octavio. El programa de este emperador incluyó la reconstrucción de la ciudad a gran escala, dotándola de magníficos e impresionantes edificios. Patrón de las artes, en su corte estuvieron Virgilio, Horacio y Sexto Propercio, y estableció la Pax Romana (período de paz de aproximadamente doscientos años). Le siguieron emperadores como Calígula, Nerón, Trajano y Adriano. Durante unos mil años, Roma fue la población más importante políticamente, más rica y grande de Occidente, y durante varios siglos la ciudad más poderosa de Europa. Con el reinado de Constantino I, el obispo de Roma logró importancia tanto política como religiosa y llegó a ser conocido como el papa, estableciendo Roma como el centro de la iglesia. Sin entrar en muchos detalles, aún cuando el papado se localizó brevemente en Aviñón, Roma perduró como la capital de la Santa Sede –siendo, por lo tanto, un lugar significativo para la cristiandad– hasta la anexión en 1870 al reino de Italia. No será hasta 1929 que surja lo que hoy conocemos como Ciudad del Vaticano.

En 1922, el fascismo italiano, guiado por Benito Mussolini llevó a cabo la Marcha sobre Roma, triunfo absoluto del *Duce*. En ese período la población de Roma creció considerablemente, pasando de doscientos mil a más de un millón de habitantes.

Desde el punto de vista artístico, se la considera una de las ciudades más bellas de la antigüedad. Los papas Alejandro VI y León X entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI la transforman en un centro de arte y uno de los mayores

³ Madrid, Gredos, 1998.

⁴ No hay que olvidar los legados de Roma en calidad de Imperio: la historiografía, el derecho, la propia *idea imperial* o el latín.

centros del Renacimiento italiano. Murallas, puertas, fuentes, basílicas, iglesias, arcos, templos, palacios, esculturas... Desde los tiempos de la república, a través de la época imperial, durante la época pre-cristiana, la Edad Media y hasta nuestros días, artistas y arquitectos han ido dejando su impronta en una ciudad con una historia de más de tres mil años. El catálogo artístico completo de Roma es inmenso, lo mismo que el catálogo de artistas y arquitectos –de la talla de Bramante, Leonardo da Vinci, Bernini o Rafael– que residieron en Roma.

La Roma actual, con una población de más de dos millones setecientos mil habitantes⁵, es una metrópoli cosmopolita y la capital italiana de la política, la economía y los medios de comunicación, con gran influencia internacional en lo que se refiere a literatura, cultura, música, religión, educación, moda, cine y gastronomía. El cine tiene también su hueco en la ciudad. Por un lado, es un paraíso para cinéfilos, con múltiples rincones que les trasladan a películas emblemáticas como *La dolce vita*, *El ladrón de bicicletas*, *El eclipse*, *Ayer, hoy y mañana*, *El padrino III*, y muchas más. Por otro lado, la ciudad cuenta desde finales de los años treinta con Cinecittà, los estudios de cine en los que el cine americano ha rodado películas ambientadas en el imperio romano como *Cleopatra*, *Ben-Hur* y *Quo vadis*.

Los comienzos de Cinecittà y la importancia que todavía hoy tiene para el cine italiano e internacional merecen que les dediquemos unas líneas. Como Lenin y Hitler, Mussolini se dio cuenta rápidamente de las enormes posibilidades del cine. De hecho, Mussolini empleó la frase «el cine es el arma más poderosa» (*la cinematografia e l'arma piu forte*) durante la inauguración del complejo en un enorme cartel al pie de una igualmente enorme foto en la cual el *Duce* miraba a través de una cámara, evocando la frase de Lenin y enfatizando, con la unión de foto y cartel, la importancia que su régimen concedía al séptimo arte (véase Bondanella: 4-6). El cine en Italia había nacido en Turín, pero con la creación de Cinecittà –versión fascista de Hollywood– Mussolini lo traslada a Roma convirtiéndola así en la capital del cine. Para subrayar ese régimen fascista inspirado en la antigua Roma, Cinecittà se estrena con una epopeya romana, *Escipión el africano*. La inauguración en 1937 –el 21 de abril, fecha que se consideraba la de la fundación de la antigua Roma– cuenta con la presencia del *Duce* en un acto al que asisten oficiales de alto rango, niños uniformados, trabajadores alineados como si de tropas se tratara, generales y miembros del parlamento italiano, con banderas y

⁵ Este dato y los que siguen, recabados del Istat –el Instituto Nacional de Estadística italiano–, corresponden a 2010.

fanfarrias (véase Fellini: 11). Había también un buen número de extras vestidos de legionarios romanos. Como irónicamente describe Ettore Scola, el *Duce* los arengó, «se exaltó como si hubiese sido un César de la antigua Roma. Y a estos pobrecitos disfrazados de romanos [...] les hizo un discurso sobre la patria y la conquista de África. Un cuadro interesantísimo» (en Tirri: 11-12). Ironías aparte, este mismo autor indica que todo el gran cine italiano –a excepción del neorrealismo, que filma en la calle– se rodó allí; fue, históricamente, «el espacio en el que se plasmó la imaginación y el trabajo de la gran mayoría de los realizadores, comenzando por Fellini» (*ibid.*: 14). El cine americano de los años sesenta y setenta fue allí buscando no tanto escenarios históricos, ya que todo se rodaba en estudios, sino mano de obra económica y de gran calidad (los artesanos del cine romano –maquilladores, electricistas, maquinistas– trabajan con una pasión que en otros lugares no se encuentra). Hoy en día, es un lugar muy explotado por la televisión, y los que antes eran extras que actuaban de gladiadores son ahora el público que aplaude en diferentes shows televisivos. Se trata de una transformación provocada por motivos comerciales y no artísticos, pero que permite que Cinecittà mantenga balances positivos (véase *ibid.*: 13-14).

Fellini y el neorrealismo italiano

El neorrealismo es un movimiento fílmico cuyos límites no están claros. Surge en Italia entre los últimos años de la Segunda Guerra Mundial y los primeros años de la posguerra, extendiéndose a lo largo de aproximadamente dos décadas. Sin embargo, no puede decirse, como señala Sánchez Noriega, que todas las películas italianas de los años cuarenta y cincuenta sean neorrealistas. Antes del neorrealismo, el cine italiano estuvo marcado por una fuerte represión política y cultural y por el severo control ejercido por la Dirección General de Cinematografía, institución creada en 1934 –una vez asentado el fascismo en el poder– con el objetivo concreto de controlar la producción fílmica. Este organismo, como si de un Gran Hermano se tratara, «sobre todos vela y todo lo vigila» (Aristarco: 121). El único contraataque posible durante esos años fue la «resistencia pasiva» de algunos cineastas que frente a los temas de exaltación imperialista del fascismo⁶ –con sus películas históricas y de apoyo al

⁶ No es este el lugar para hablar en detalle de este asunto, pero desde finales del siglo XX los estudiosos del período han rechazado que el fascismo italiano, en la mayoría de los casos, empleara el nuevo medio como arma propagandística. Como explica Peter E. Bondanella, los italianos –críticos,

franquismo y a la Alemania nazi– propusieron en un primer momento adaptaciones literarias y trabajos con argumentos intemporales:

A partir de 1940-1941 un grupo de directores se niega a colaborar con el fascismo. En vez de alinearse con Genina y Gallone, Alessandrini y Forzano, eludiendo las circulares propagandísticas internas de los jerarcas, prefiere refugiarse en la academia, en trabajos estilistas, en el formalismo; siguiendo las pautas de una corriente literaria del momento se da al *elzeviro* (artículo periodístico [en letra holandesa, Elzeier], que abría la tercera página de los diarios de la época, auténtico «género» literario en los años 20 y 30), al fragmento, a la prosa artística: formas éstas entendidas como ámbito de meditación y de belleza apartada de los avatares del momento histórico. Se inicia así una «resistencia pasiva» a la sombra de los narradores atentos sobre todo al pasado (*ibid.*: 142).

A esta resistencia pasiva, la seguirá poco a poco una «“resistencia” más comprometida y activa» (*ibid.*: 145), con Visconti, Pavese, Vittorini y otros jóvenes

historiadores, políticos e incluso veteranos de la industria del cine que habían aprendido su oficio durante el fascismo– estaban ansiosos por olvidar los años del fascismo y ejercieron su influencia para marcar aún más la diferencia y originalidad, si cabe, entre el nuevo cine y el cine realizado hasta entonces: «por tres décadas después de la guerra hasta que una retrospectiva en 1975 y una conferencia en 1976 inspiraron una fresca y nueva mirada al cine fascista de Italia, el clima altamente cargado ideológicamente de la vida intelectual italiana simplemente no permitía un análisis desapasionado de la producción fílmica del período» (1993: 3). Como resultado de la negligencia de los críticos para estudiar las más de setecientas películas de esta etapa, aproximadamente la mitad de ellas se han perdido irremediablemente. El enfoque actual concluye que: 1) la calidad de muchas de las películas producidas era muy alta; 2) aunque muchos de los films contenían temas patrióticos o nacionalistas, no pueden clasificarse como películas de propaganda o películas fascistas: «sólo rara vez se esperó que las películas comerciales reflejaran la ideología del régimen. La mayoría de los fascistas se contentaban en permitir que la industria fílmica proporcionara entretenimiento al público en masa», sin olvidar que «el fascismo tomó un genuino interés en la salud de la industria del cine y quería que floreciera, sin, como quiera que fuera, insistir en la pureza ideológica de sus productos. De hecho, el modelo del régimen totalitario era Hollywood, no la rígidamente controlada cultura popular de la Rusia soviética o de la Alemania nazi» (*ibid.*: 5). Estas dos conclusiones vulneran el carácter mítico del neorrealismo, que no fue, por tanto, tan revolucionario como se ha pretendido: «de hecho, la cultura fílmica italiana bajo el fascismo fue rica, multifacética y un trampolín altamente heurístico para la producción cinemática de la posguerra» (*ibid.*: 3-4). Ya hemos hablado de la creación de Cinecittà, sin embargo, hubo más contribuciones importantes de cara al futuro del cine italiano: 1) la fundación del Centro experimental de cinematografía; 2) el entrenamiento de profesionales (directores, escritores y técnicos) sólo superados por los Estados Unidos; 3) la creación del Festival Internacional de Cine de Venecia; 4) la edición de la revista *Cinema*, a cuya cabeza, en calidad de editor, estaba el hijo de Mussolini, Vittorio, y que contaba con la colaboración de De Santis, Visconti y Antonioni, entre otras figuras del futuro neorrealismo; 5) la aprobación de un fondo gubernamental para la producción de cine italiano y 6) la creación de sociedades universitarias de cine. Una de las más sorprendentes declaraciones que apoyan lo anterior y que al mismo tiempo apuntan a la necesidad de una revisión histórica del papel que probablemente jugó el fascismo en los orígenes del neorrealismo proviene del periodista y escritor favorable al régimen Leo Longanesi: «Debemos hacer películas que sean extremadamente sencillas y sobrias en su puesta en escena sin emplear escenarios artificiales – películas que se filmen tanto como sea posible de la realidad. De hecho, realismo es precisamente lo que le falta a nuestras películas. Es necesario salir directamente a la calle, sacar la cámara de cine a la calle, los patios, los cuarteles y las estaciones de tren. Para hacer un cine italiano natural y lógico, sería suficiente salir a la calle, parar en cualquier lugar y observar lo que ocurre durante media hora con mirada atenta y sin preconcepciones sobre el estilo» (en Bondanella: 7).

influenciados por la lectura de novelas norteamericanas. Paulatinamente, se van introduciendo temas y formas de trabajar que anuncian y enuncian el neorrealismo⁷.

Sánchez Noriega define el neorrealismo como un cine caracterizado «por un nuevo lenguaje, nuevos modos de producción y nuevas relaciones entre artistas y la sociedad»:

Por ello tiene dos dimensiones indisolubles: la estética, que atiende a la forma de captar la realidad, y la ética, que concibe esa realidad como verdad con la que ha de estar comprometido el cineasta. Es un realismo funcional que emplea los medios de expresión propios del lenguaje cinematográfico, la ficción fílmica, para documentar la existencia histórica. Es decir, es un cine que trata de aprehender la realidad referencial a través de la mirada directa y, por tanto, dejando en un segundo plano los componentes cinematográficos y la construcción técnica y simbólica de la imagen. Se trata de captar sin artificios el devenir de los sucesos en su espacio concreto (Sánchez Noriega: 349).

Hay que destacar que el neorrealismo no es un movimiento de maestros y manifiestos, aunque suele considerarse a Cesare Zavattini su principal ideólogo y promotor. Tal vez habría que buscar las causas de su aparición en el clima sociopolítico y en el consenso entre las distintas posturas políticas por reconstruir el país. Algunos de los cineastas más representativos del neorrealismo, fueron Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti y Giuseppe de Santis. Los rasgos estéticos de sus películas fueron, en general, la austeridad en los modos de producción; el rodaje en exteriores; el compromiso social; el empleo de actores no profesionales; los temas cotidianos; el carácter documentalista y la combinación de elementos dramáticos, incluso trágicos, con elementos humorísticos (véase Sánchez Noriega: 350).

Federico Fellini, junto con Michelangelo Antonioni, es un cineasta cuya obra va más allá de la estética neorrealista (véase Sánchez Noriega: 355). De hecho, la película que comentaremos, *Roma*, es posterior a *La dolce vita*, película esta última con la cual

⁷ Independientemente de lo que hemos comentado en la nota anterior sobre el posible papel del fascismo en la génesis del neorrealismo y como comentaremos enseguida, hay varias prácticas que suelen definirse como neorrealistas, tal como el empleo de actores no profesionales, el «salir a la calle» y el uso abundante de exteriores, el documentalismo, etc. Sin embargo, no debe llegarse a la conclusión –como han hecho y sostienen algunos historiadores– de que la presencia de algunos de estos elementos en el cine italiano de los años veinte signifique que sea precursor del neorrealismo, ya que, como explica Guido Aristarco, estos elementos ya estaban en el cine soviético de los años veinte o en los documentales de John Grierson «con resultados estéticos completamente distintos» y por sí solos «no caracterizan en absoluto la estructura y la actitud moral» del neorrealismo (*op. cit.*: 153).

«abandona la herencia neorrealista» y la obra de Fellini entra en la modernidad cinematográfica con un cine más autobiográfico y surrealista, rompiendo con la continuidad narrativa y mostrando la subjetividad de los personajes. Sin embargo, la influencia del neorrealismo –en mayor o menor medida– será palpable a lo largo de toda su obra.

Para entender adecuadamente a Federico Fellini, como apuntan Pilar Pedraza y Juan López Gandía (véase Pedraza y López: 9-10), hay que atravesar muchos velos que a modo de prejuicios han ido acumulándose dificultando el estudio de su obra y haciéndola al mismo tiempo más incomprensible. Algunos de los velos más tupidos son la crítica realizada en su propio país y la influencia ideológica del catolicismo y sus medios de comunicación. Todo ello ha desembocado en estudios y análisis superficiales que han destacado rasgos sociológicos o existenciales de su obra en el mejor de los casos. Eliminados los velos descubrimos, entre otras muchas cosas, que «la obra de Fellini ha tenido un carácter de modernidad», descubrimos a «un artista que reflexiona por sus propios medios sobre los temas y problemas que le interesan, pero poniendo un espejo de barracón de feria ante la sociedad donde ésta puede verse a sí misma, aun grotesca y caricaturizada» (*ibid.*: 10).

Sin entrar en detalle en la obra de Fellini, nos parece conveniente destacar algunos rasgos fundamentales de la misma antes de abordar nuestro comentario sobre *Roma*. Lo haremos siguiendo a Pedraza y López Gandía ofreciendo principalmente unas pinceladas de una película clave en el universo felliniano. Se trata de *Fellini 8½*, la cual es una obra programa, punto central y clave desde la cual –según estos autores con quienes coincidimos– «pueden entenderse mejor los límites y marcos estrechos y las anticipaciones de toda la obra anterior, donde es posible encontrar ya hallazgos de puesta en escena, conflictos internos entre varios modos de representación y la necesidad de apertura hacia nuevas formas creativas» (*ibid.*: 12). En ella «están en germen casi todas sus películas de los años 70» (*ibid.*: 11). Horacio Vázquez-Rial va algo más lejos expresándolo del siguiente modo: «en *Ocho y medio* está todo su cine, una síntesis del anterior y un anuncio del posterior» (Vázquez-Rial: 9). En *Fellini 8½*, Fellini nos muestra a un director de cine, Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), agobiado porque no encuentra inspiración y cuyos recuerdos y fantasías serán tanto tormento como refugio. Es cine dentro del cine, pero como apuntan Pedraza y López Gandía, es más que eso: es el «interior del artista» (*op.cit.*: 133).

Muchos de los temas recurrentes de Fellini están en esta película: los sueños, incluso las ensoñaciones diurnas, y la mezcla de realidad y fantasía; los recuerdos; las diferentes edades del personaje; el cine y el espectáculo; el espectador como actor y viceversa; la muerte y el infierno, prefigurados, por ejemplo, en las escenas del baño turco, donde las toallas se asemejan a blancos sudarios; la iglesia, cuya presencia es constante y atormentadora; la mujer; los tabúes; etc.

En el orden técnico, destacaríamos sobre todo la estructura de *mise en abyme*, que en Fellini «es mucho más compleja, hasta el punto de que se ha convertido en un género» (*ibid.*: 26). En el paradigma de *Fellini 8½*, como ha señalado Christian Metz, hay una doble estructura en abismo: nunca vemos la obra, sólo sus posibles desarrollos hasta que los reabsorbe en un final común que los engloba a todos.

Los movimientos de cámara de Fellini son abiertos y múltiples, y representan la técnica más recurrente del realizador (Murray: 232). El movimiento es una forma de asegurarse de que el mundo que ha inventado es verdadero. Son, por lo tanto, como el *travelling* godardiano, movimientos subjetivos.

Los códigos sonoros, especialmente la música, o incluso los ruidos armónicos, son otro aspecto que hay que destacar en el realizador. No es fácil disociar las imágenes del sonido que las acompaña. De hecho, es como si las primeras se configuraran, se dibujaran, a partir del sonido, de la música. El universo de Fellini es un paraíso perdido, una utopía, que saboreamos gracias al vínculo que se establece con las imágenes a través de la música. Hay una coreografía incluso en los objetos, como las cenizas al viento en *Y la nave va*. E igualmente importante es la decisión del autor respecto a la ausencia de música, como en el claustrofóbico y asfixiante comienzo de *Fellini 8½*. Los ruidos que escuchamos son los que escucha Guido y son, por lo tanto, subjetivos. El silencio se romperá con el despertar del sueño, de la pesadilla, y la llegada del médico a la habitación del director. La ausencia de sonido también es en ocasiones una evocación del cine mudo, que dota estas escenas de Fellini de un aire entre grotesco y cómico.

Igualmente subjetivos son muchos de los puntos de vista del realizador. Continuando con *Fellini 8½*, tardaremos en ver el rostro del protagonista, y muchos de los planos consisten en ver lo que éste ve. Y cuando por fin vemos su ojeroso y maltrecho aspecto, es en un espejo, es decir, continuamos viendo lo que ve el personaje.

Bien haga uso del color o del blanco y negro, la iluminación es esencial en Fellini⁸, ya que al igual que la música, dota a las imágenes del carácter y contrastes que desea transmitir: frialdad o calor, lo tenebroso, lo repugnante, lo siniestro,...

La transición de unos planos a otros, la forma de enlazar y dar continuidad a lo que de otro modo serían escenas completamente ajenas, la realiza Fellini en ocasiones a través de la música y en ocasiones a través de objetos, algunos de los cuales, como las sábanas o las cortinas, representan telones simbólicos al mismo tiempo de la pantalla de cine, del lugar de los sueños.

Y, ¿qué hay de utópico en todo lo anterior? Una forma de resumirlo o, más bien, de englobar la utopía felliniana es a través de la imagen del círculo como forma utópica por excelencia. «La forma circular, como plenitud utópica –dicen Pedraza y López–, encadena con otros motivos redondos» (*ibid.*: 151). Refiriéndonos una vez más a *Fellini 8½*, lo circular, lo redondo, lo esférico, la curva, está en el ocho del propio título; en el comienzo uterino de la película; en el movimiento de los limpiaparabrisas y de las manivelas del automóvil; en la transformación de Guido en globo; en las imágenes que nos devuelven los espejos; en el puchero y en la cuba circular llena de vino de los baños de su infancia (secuencia en la que puede además observarse la circularidad del movimiento de cámara); en los moños de sus cuidadoras y en las curvas femeninas, especialmente de la Saraghina; en el ciclo del agua; en lo envolvente de las toallas y «sudarios» del balneario; en las citas de Orígenes (con su primera y circular inicial) que cita el cardenal creando un palíndromo; en la «rueda» de prensa; en el movimiento serpenteante del látigo, cuyo uso convierte a Guido –dice Deena Boyer (1967: 164)– en «una mezcla de vaquero, de superman y de marqués de Sade», trío al que añadimos el de domador de fieras, evocador y convocador de uno de los mayores círculos fellinianos: el circo; en la disposición circular de los comensales en torno a la mesa; en los bailes y danzas circulares, que prefiguran la danza de la Muerte, pero también las danzas de las festividades cósmicas (circulares) paganas de Roma; en los continuos retornos al pasado y del pasado al presente; etc.

⁸ Fellini había acariciado, aunque sin grandes expectativas, la idea de una carrera televisiva. Sin embargo, en 1970, una de sus pocas experiencias (la RAI emitió *Los clowns* esa Navidad) le desanimó, ya que en aquella época la mayoría de las televisiones italianas eran monocromas. El director declaró enfurecido que la televisión sacrificaba la luz, la cual era esencial para crear imágenes con todos sus matices. El blanco y el negro había diezmado la sustancia y la forma de su película (véase Baxter: 313).

ROMA

Ficha Técnica

Título original	Roma
Nacionalidad	Italia/Francia
Año	1972
Duración	119 minutos
Productor	Ultra Film y L.P.A.A.
Director	Federico Fellini
Guión	Federico Fellini y Bernardino Zapponi
Fotografía	Giuseppe Rotunno
Música	Nino Rota
Intérpretes	Peter Gonzales Falcon (joven Fellini) Federico Fellini (Fellini) Fiona Florence (Dolores) Marne Maitland (guía en el metro) Galliano Sbarra (presentador del Teatro de la Barafonda)

Sinopsis

Fellini, a través de un *alter ego*⁹, recuerda lo que desde su niñez supuso Roma hasta que en su juventud materializa su sueño visitando la Ciudad Eterna. Al llegar al presente (1971), el propio Fellini hace acto de presencia para dar cuenta de lo que Roma supone en la actualidad rodando un documental sobre la ciudad, pero volviendo a intercalar más recuerdos ficticios de su *alter ego*.

Segmentación

- 1) *Notizie*. El narrador recuerda las noticias que tuvo de Roma en su infancia en un medio rural entre finales de los años 20 y principios de los 30. Roma estaba presente en las experiencias escolares, en las obras de teatro y en el cine, en las emisiones radiofónicas de las bendiciones papales y en las conversaciones en los cafés. Roma también estaba en el tren, que con grandes letras anunciaba el destino de sus viajeros.

⁹ Como dicen Pedraza y López, en *Roma* asistimos a una fantasía personal del autor, no se trata ni de un documental ni de unas memorias: «la Roma de esta obra sin principio ni final [...] se diluye en lo imaginario conforme avanza [y] es fantasmal y ficticia, “su” Roma» (*op.cit.*: 233).

- 2) *Termini*. Es el tren el que nos introduce en el siguiente segmento y en la ciudad de Roma. Han pasado varios años (1939), el narrador es un joven periodista que llega a la estación de Termini. Dos grandes secuencias ocupan la mayor parte de este segmento: el encuentro del joven con los diversos y variopintos ocupantes de la pensión y la cena en la *trattoria*. En esta última nos familiarizamos con algo tan importante para los romanos como la comida.
- 3) *Documental*. El salto temporal o elipsis del siguiente segmento es importante. Son los años setenta. Fellini quiere mostrar cómo es Roma para el visitante en ese momento a través del rodaje de un documental. En una primera secuencia de este segmento acompañamos a Fellini y a su equipo mientras rueda por la autopista hasta llegar a Roma. Es lo que Pedraza y López Gandía han llamado un carrusel de imágenes (véase *ibid.*: 243), aunque también lo podríamos calificar de *mockumentary*. La película que rueda Fellini se convierte en una película dentro de una película. A la mañana siguiente, le acompañamos a un prado donde filma a unas turistas y se entrevista con unos jóvenes y un abogado, un romano, que teme que Fellini desfigure Roma: la película debería presentar sólo las mejores facetas de la ciudad.
- 4) *El gran teatro del mundo*. Los recuerdos del narrador nos transportan a un teatro de variedades, de nuevo en los años treinta. Fellini se concentra más en el público que en el escenario del teatro. Esta vez apenas vemos al joven periodista. Hay un anuncio, una alarma, de bombardeo. El público, los actores y otro personal del teatro se ocultan como pueden y charlan o dormitan hasta el amanecer.
- 5) *El metro de Roma*. Volvemos a los años setenta. El equipo de Fellini visita las obras del metro de Roma. Después de atravesar varias galerías, presenciamos el hallazgo de una antigua casa romana adornada con hermosas esculturas y pinturas murales, pero éstas últimas se desvanecen al haberse alterado el microclima en el que habían pervivido durante siglos.
- 6) *En las calles*. El sexto segmento es casi continuación del anterior, pero muy diferente en cuanto al tema que va a tratar. Fellini se encuentra de nuevo en el exterior. Hace un día magnífico y filma a las multitudes de jóvenes que invaden escalinatas y repisas de la Roma monumental. Este ambiente juvenil y hippie le sirve para introducir más recuerdos de los años treinta: las visitas a los burdeles

de Roma, donde nuestro joven periodista y el espectador reciben su «educación» sexual recorriendo varios tipos de burdel.

- 7) *Pasarela de moda*. De nuevo en los setenta, nos encontramos en el palacio de Domitilla. El servicio limpia el polvo de los retratos, mudos habitantes del palacio. Van llegando toda una serie de invitados, entre los cuales el más importante es un cardenal. Han venido a presenciar un pase de modelos muy particular: modelos religiosos y litúrgicos. Vemos todo tipo de atuendos, para diferentes órdenes y oficios, curas en patines y en bicicleta, monjas con extraños tocados, misioneras listas para un safari, indumentaria litúrgica con luces y neones, todo ello acompañado de música entre péplum y religiosa acompañada al órgano y culminando con un deslumbrante atuendo papal de un personaje que evoca al ya fallecido pontífice Pio XII¹⁰.
- 8) *La notte*. Es de noche y Fellini nos lleva a la Fiesta de Noantri, el lugar –nos informa– más visitado de Roma. La gente, de todas las edades y clases, charla, canta, baila, cena. Fellini entrevista a varios personajes, entre otros a Gore Vidal y a Mastroianni. Por último, intenta hablar con Anna Magnani, pero ésta le despide sin mayores contemplaciones. Durante todo el segmento asistimos a todo tipo de eventos, como por ejemplo una carga policial contra unos jóvenes.
- 9) *Exit*. Nada más dejar a la actriz, todo se queda mudo. Es el último segmento. Pero el silencio dura muy poco, una bandada de jóvenes en moto lo rompe y se apodera de las calles. Bajo otra luz, la de los focos de las motos, volvemos a ver los monumentos, hasta que el grupo abandona la ciudad y todo se queda a oscuras.

La ciudad como personaje

Sería no ya difícil, sino un error, separar completamente lo formal de lo semántico en un film de Fellini en general y en *Roma* en particular. Dicen Pedraza y López Gandía:

[...] la *Roma* de Fellini es un mito y un espectáculo amasado con elementos heterogéneos y anacrónicos: cine de *peplum*, retórica imperial fascista, arqueología, cultura popular, turismo, sexo, neorrealismo, modernidad, iglesia. Roma es la loba y la vestal, popular y aristocrática,

¹⁰ El Papa en el momento del rodaje era Pablo VI, pero de acuerdo con Rosenthal «no cabe duda de que la aparición final, durante un paroxismo de genuflexión, es Pio XII. La congregación llora y le llama porque su muerte marcó el comienzo de su declive» (1976: 88).

antigua y *hippie*, apasionada e indiferente. Roma es Julio César, Marco Aurelio, Anna Magnani, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, un magma de elementos mezclados inextricablemente en una nebulosa de la que sólo el nombre puede dar cuenta. Para todo el que ama Roma, lo interesante y lo emocionante es la impura mezcla de cosas, un *collage* compuesto de carteles electorales y cinematográficos sobre los muros antiguos, y qué duda cabe de que Fellini siente por ella un peculiar amor, aunque mire con recelo su boca devoradora de gran madre que paraliza a sus hijos en el interior de su seno monstruoso (*ibid.*: 234).

Intentaremos, no obstante, dentro de ese *collage* diferenciar en lo posible la temática utópica del film para luego centrarnos más en los elementos formales que mayor relación tienen con lo utópico.

El tema principal de *Roma* es sin duda Roma, la Ciudad Eterna, una ciudad utópica porque, como oiremos decir a Gore Vidal hacia el final de la película, se encuentran allí la iglesia, el gobierno y el cine, trinidad creadora de ilusiones. Ya hemos apuntado en la introducción el peso que la ciudad en general y Roma en particular tienen para la utopía. Veamos ahora cómo ese tema principal y otros muchos subtemas se plasman en las escenas de la película. Sólo en el primer segmento, la presencia de Roma es constante:

- la película arranca con la palabra *Roma* en grandes letras mayúsculas sobre fondo rojo. Las líneas de crédito, en una fuente muy inferior, van apareciendo a pie de fotograma. Al mismo tiempo escuchamos una sintonía inspirada, según la han identificado Pedraza y López Gandía, en los films de péplum;
- vemos a tres campesinos que circulan en bicicleta de izquierda a derecha. No está claro si anochece o amanece. Llama la atención sobre todo la silueta de uno de los campesinos que porta una guadaña al hombro. La cámara enfoca y se acerca a una gran piedra con la palabra *Roma* grabada. De nuevo en letras mayúsculas y enormes;
- asistimos a una excursión escolar. El maestro habla a los alumnos de Julio César y su paso del río Rubicón. Él mismo cruza el río, instando a los niños a imitar su gesto mientras va recitando la frase que según Suetonio pronunció Julio César: *alea iacta est*;
- otro de los recuerdos del narrador tienen que ver con una estatua de Julio César que había en el pueblo. Pero la cabeza de la estatua está medio rota;
- de nuevo Julio César hace su aparición, esta vez en una representación teatral. Se trata de la muerte de Julio a manos de Bruto;

- una secuencia particularmente interesante: los niños están en clase, les están mostrando diapositivas. A medida que las pasan, uno de los curas comenta la imagen, o, más bien, le da un título sucinto limitándose a decir lo que se representa en cada imagen. La primera es la estatua de la loba capitolina, ícono de Roma, ya que se trata de una representación de la loba que según la leyenda amamantó a Rómulo y Remo con todas las implicaciones sobre la fundación de la ciudad que de este símbolo se derivan. La cuestión es que, tras mostrar un puñado de diapositivas, aparece la imagen de una mujer casi desnuda, sentada de espaldas. El cura, que parece que se sabe de memoria el orden en que deben aparecer las imágenes, queda totalmente desconcertado, se escandaliza y, probablemente, es su escándalo el que provoca que los niños se alteren a su vez. El ayudante del cura (un cura más joven) que va pasando las diapositivas, se pone nervioso y no acierta a quitar la diapositiva, de modo que la mujer permanece en la pantalla más tiempo del deseado. El cura comentarista se interpone entre el proyector y la pantalla intentando impedir que los niños sigan viendo a la mujer, les grita con desesperación que no miren, que es el diablo, que cierren los ojos. Por fin, el ayudante consigue sacar la diapositiva y volvemos a ver, fin de la secuencia, a la loba de Roma;
- la familia se dispone a comer. Una de las mujeres irrumpe en el comedor llena de alborozo. El Papa va a dar su bendición. Las mujeres lo dejan todo, se arrodillan y persignan mientras el Papa da su bendición vía radiofónica. El padre, que está sentado a la mesa con su sombrero de ala, está desesperado, no soporta toda aquella beatería, quiere tomar la sopa. Exasperado agarra la olla y se va de la sala. Las mujeres han obligado a los niños a arrodillarse, indicándoles que no hagan caso a su padre;
- ahora acompañamos a la familia al cine. La película que proyectan es de romanos y cristianos. El narrador-protagonista recuerda a la esposa del farmacéutico, una ninfómana peor que Mesalina. La escena que sigue es casi otra secuencia, en la que vemos a la mujer con sus muchos pretendientes/clientes;
- la última secuencia de todo este primer gran segmento sobre los recuerdos del niño en el pueblo, nos muestra el apeadero del tren, pues ni siquiera se le puede llamar estación. Se detiene un tren. De nuevo la palabra *Roma*, en mayúsculas.

Los niños se apoyan en una valla para ver el ferrocarril. Hay gallinas picoteando aquí y allá.

Estas secuencias del pueblo y la vida pueblerina contrastan claramente con Roma y su vida agitada, palpitante y llena de variedad. *Roma* es una película plagada de contrastes. Hay asimismo muchas «Romas» que contrastan entre sí. John C. Stubbs indica que se alternan en la película cuatro puntos de vista sobre la ciudad y sus mitos: Fellini «muestra Roma como percibe que debe haber sido en tiempos antiguos, como le parecía que era cuando vivía en provincias siendo un muchacho, como le parecía en los años treinta como un joven recién llegado para ponerse a prueba a sí mismo contra los desafíos y oportunidades de la ciudad, y como la encuentra en la época contemporánea ahora que ha llegado a la mediana edad» (Stubbs *et al.*: 32). Pedraza y López reducen estas ópticas a dos: por un lado, tenemos la Roma oficial, la Roma fundada por Rómulo y Remo, la Roma del esplendor, de los monumentos, la Roma del Papa, de la Iglesia; es la Roma que defiende el abogado romano entrevistado por Fellini en el tercer segmento. Por otro lado, tenemos la Roma escondida, subterránea (literal y figurativamente), la de los patios de luces vecinales, de la prostitución, los ladrones, los estafadores, los excrementos, la suciedad, la enfermedad... Fellini va tejiendo ambas ciudades en una sola a partir de múltiples detalles:

- la diapositiva de la loba fundadora que da la cara frente a la diapositiva de la otra loba, que nos brinda la retaguardia;
- la estación de tren del pueblo con sus gallinas y la estación Termini, repleta de variedad que el joven viajero observa con ilusión y curiosidad admirándose más y más: soldados, guardias, vendedores, carteles de cine¹¹, etc.;
- los campesinos del principio de la película que van en bicicleta contrastan en muchos aspectos con los motoristas del final¹². Por un lado, es obvio, su medio de transporte. Por otro lado, su número. También su edad, ya que, aunque no sabemos la edad exacta de unos y otros, adivinamos que los campesinos no son tan jóvenes como los motoristas. Pero recordemos que lo inquietante de la escena de los campesinos es la guadaña, que convierte a quien la porta en la

¹¹ Un enorme cartel de una película de Vittorio de Sica (como actor) y Assia Noris, *I grandi magazzini*, del director Mario Carmerini –junto con otros carteles de lotería que hemos visto a lo largo del andén– nos indica el año en que nos encontramos, 1939.

¹² Hay una cierta estructura dialogística en el film: Fellini personifica a Roma que entabla en la película un diálogo consigo misma análogo al diálogo que Fellini tiene consigo mismo y con su *alter ego*.

Parca Atropos. Las motos son conducidas por el contrario por jóvenes parejas. Sobre el pueblo, lo rural, se cierne la muerte. La ciudad es el futuro. Las jóvenes parejas que cabalgan sobre sus motos portan una carga de fertilidad, de vida. Las ruinas por las que van pasando son tan sólo treinta años más antiguas que las que vimos en el pueblo, pero la ciudad renace cada día. No importa que los jóvenes sean apaleados, como lo fueron poco antes en la Fiesta de Noantri (la fiesta de «nosotros mismos»). Son los dueños absolutos del día y de la noche romana, pero aunque Fellini deposita cierta esperanza en ellos ya no forman parte de él y se pierden en la oscuridad (véase Stubbs *et al*: 35).

Un aspecto muy interesante que merece mención aparte, es cómo Fellini va deconstruyendo en su film casi todo lo que se considera importante en Roma: la política, la economía, los medios de comunicación, la literatura, la cultura, la música, la religión, la educación, la moda, el cine y la gastronomía, elementos que, como decíamos al comienzo del capítulo al hablar de la Roma actual, son centrales en la visión que habitualmente se tiene de la ciudad. Veamos algunos ejemplos:

- 1) *La moda y la religión*. Tanto el mundo de la moda como la religión son criticadas a un mismo tiempo en la que sin duda es una de las secuencias más impactantes del film: el desfile de moda religiosa ya casi al final de la película. No deja de recordarnos a dos realizadores españoles, Luis Buñuel y Pedro Almodóvar¹³, que muy de vez en cuando en su obra insertan críticas similares en forma y contenido a la curiosa pasarela de Fellini.
- 2) *La música y el ruido*. Aquí tenemos que hablar de la música diegética y la música no diegética. De esta última, el predominio de música que recuerda las películas *péplum* lo dice todo. En cuanto a la música diegética, es tan patética como la no diegética. En el colegio, los niños son instados a cantar para pasar página al escándalo provocado por la diapositiva de la mujer desnuda. Aquí y allá escuchamos a algún personaje tocando la guitarra y cantando. En el teatro de variedades popular, los números no parecen interesar más que cuando salen las

¹³ El desfile de moda religiosa de Buñuel comienza ya en *Un perro andaluz*, con los dos maristas que son arrastrados por el suelo. Pero seguirá en *La edad de oro* y a lo largo de muchas de sus películas, en algunas de las cuales él mismo se disfraza de religioso. Contamos de hecho con anécdotas según las cuales se disfrazaba de cura, de fraile o de monja con los labios pintados para gastar bromas. Pedro Almodóvar, por su parte, cuenta con su propio pase de modelos eclesiásticos a lo largo de su filmografía, como las monjas víctimas de diferentes adicciones de *Entre tinieblas* o el cura pederasta de *La mala educación*.

chicas ligeras de ropa. Cuando por fin llega el deseado silencio de la noche, es rápida y bruscamente interrumpido por el rugir de las motos que atraviesan sin piedad toda la ciudad.

- 3) *La gastronomía*. Asistimos en la película a varias comidas. La primera, la de la familia, interrumpida por la bendición del Papa. Más tarde, la de la noche en que el joven Fellini llega a Roma. Por último, la gente comiendo en restaurantes y chiringuitos, también durante la noche en que Fellini ha llegado a la ciudad, esta vez en 1971. En la primera comida, la beatería de las mujeres arruina un momento clave de la vida familiar, a la vez que desconcierta al niño que se ve inmerso en una experiencia decisiva entre la irreligiosidad de su padre y la devoción de las mujeres. Cuando ya es un joven periodista, no hay bendición papal de por medio, pero la comida nocturna está cargada de exceso y de gula, pecado asimismo capital; es un ambiente caótico, de confusión, donde no se sabe si son los habitantes quienes comen o la ciudad quien los devora¹⁴. En la última comida, no parece que los alimentos sean el principal objetivo de los comensales, sus intereses son otros.
- 4) *Las comunicaciones*. En los años treinta, el joven Fellini llega a Roma en tren, a la estación de Termini¹⁵. En los años setenta, por carretera¹⁶. Pero pese a una teórica mejor comunicación, la entrada en Roma es violenta, vertiginosa. Las comunicaciones urbanas tampoco salen bien paradas: el joven Fellini es transportado en tranvía, y en los años setenta la visita al metro deja entrever todos

¹⁴ Lo que decimos acerca de los comensales es cierto del resto de grupos humanos que presenciamos en la película. Preguntándose qué había en *Roma* más allá de la ciudad como protagonista, Liliana Betti dice que «cada vez que iba al plató durante el rodaje, un detalle no dejaba de llamar[le] la atención. Los decorados y períodos podían cambiar, pero el espectáculo delante de la cámara siempre era el mismo: seres humanos condenados a vivir a través de sus vacíos fetiches, viejos o nuevos, en perpetuo movimiento. Los feroces espectadores del pequeño Teatro de la Barafonda y los sombríos héroes de los espectáculos de variedades sobre el escenario. Los deprimentes desfiles de los fascistas y su avergonzado público. El show lúgubre y festivo de moda eclesiástica y sus espectadores de máscaras pálidas y tristes. La enfermiza vuelta al ruedo de las prostitutas ante sus voraces clientes. El absurdo carrusel del tráfico en la circunvalación. El viaje hacia el enorme vientre tecnológico de un metro durante su construcción. El enjambre aturdido de una multitud de fiesta en el Trastevere como si estuviera en un oscuro acuario infernal. Y por último pero no menos importante, la ridícula y ruidosa excursión atravesando la ciudad nocturna de cerca de treinta jóvenes centauros, representantes estériles de una rebelión oscurantista o decadente. Nunca antes había exaltado Fellini de igual modo al individuo por medio de la celebración de los humildes ritos de la colectividad» (1979: 193-194).

¹⁵ Termini es la principal estación de ferrocarril de Roma y una de las más grandes de Europa. A diario pasan por ella unos 400.000 viajeros.

¹⁶ El viaje en tren nos hace reflexionar sobre lo que señala Stuart Rosenthal como una diferencia que podemos encontrar en *Roma* y en *Almas sin conciencia* frente al resto de la filmografía de Fellini: la ausencia del mar, que en *Roma* supone en cierto modo un anuncio de la atmósfera distópica de la ciudad: «Fellini asocia el mar con el relativamente libre y seguro período de su juventud» (1976: 43). En otras películas (*La dolce vita*, *El jeque blanco*), se llega al mar después de mucho esfuerzo y de un largo viaje.

los problemas de la ciudad para proveer a sus habitantes y visitantes un medio de locomoción rápido y eficiente. Se trata del tema utópico del viaje, presente en la película, en primer lugar, en la estación del tren¹⁷, «lugar en que se inicia el descubrimiento de la Roma “real”» (*ibid.*: 232). El tren metropolitano, el metro, también será el objeto de una de las secuencias importantes de deconstrucción en *Roma*. Con ella, Fellini realiza una de sus típicas estrategias dirigidas al espectador: «para mantener su espectáculo en funcionamiento como un buen circo o una proyección de diapositivas, Fellini asigna a cada elemento sólo el tiempo suficiente en la pantalla para llamar nuestra atención, pero nunca lo bastante como para que lo estudiemos». Así, como espectadores, deseamos ver el hallazgo de los frescos con detenimiento, pero Fellini «está continuamente mostrándonos y ocultándonos¹⁸. El movimiento impide que nuestros ojos se posen sobre los frescos, de modo que nunca se nos permite la visión definitiva que nos gustaría» (Rosenthal: 93).

- 5) La comunicación verbal merecería un capítulo aparte, pero dicho en pocas líneas, el lenguaje no es capaz, ni en los años treinta ni en los setenta, de vencer las barreras impuestas por la religión, la superstición y los intereses burgueses.

¹⁷ Curiosamente, la primera exhibición pública de la historia del cine por parte de los hermanos Lumière en 1895 fue *La llegada de un tren a la estación*. En *La obra civil y el cine, una pareja de película*, sus varios autores desarrollan en uno de sus capítulos las relaciones entre el cine y el ferrocarril y las razones de su atractivo (véase *op.cit.*: 119-147): 1) el tren, al proporcionar la visión de imágenes enmarcadas en movimiento, es una metáfora apropiada del cine: «incluso la fugaz visión de postes telegráficos pasando velozmente delante de la ventanilla de un tren en marcha coincide con el parpadeo cinematográfico de las veinticuatro imágenes por segundo»; 2) tanto el tren como el cine trasladan a las personas a otros lugares; 3) el tren, como el cine, hace que los lugares lejanos sean ahora cercanos; 4) tren y cine participan del cambio industrial; 5) ambos son medios de comunicación y unión; 6) las conquistas del tren las hemos conocido a través principalmente del cine, no de la escuela; 7) desde un punto de vista visual, la técnica del *travelling* encuentra en el ferrocarril su más auténtico paso a través del espejo, especialmente cuando se trata de filmar el paso de un tren o cuando se utiliza el propio tren para colocar la cámara; 8) son muchas las películas que han retratado la fascinación humana por el tren; al mismo tiempo, el tren ha sido motivo de inspiración e incluso centro argumental de multitud de películas; 9) el tiempo y el espacio del tren –más que los de cualquier otro medio de transporte– se asemejan al pequeño universo aislado espacial y temporalmente del cine: «un viaje en tren comporta un tiempo determinado y unas localizaciones específicas que el viajero-protagonista puede usar a su antojo. Puede mirar por la ventanilla o moverse y observar al resto de pasajeros» (*op.cit.*: 130); también podrían mencionarse los horarios y la puntualidad a que están sujetos los trayectos de un tren y la proyección de las películas en las salas de exhibición, hecho que ha sido una herramienta cinematográfica en películas en las que los horarios de un tren son importantes.

¹⁸ En parte, lo hace por razones técnicas: como explica Rosenthal (*op. cit.*: 93), los frescos, diseñados en un estudio, si hubieran sido sometidos a una inspección detenida, hubieran dejado de parecer auténticos. Pero aún así, lo prioritario para Fellini al emplear estos movimientos es «desequilibrar nuestras facultades perceptivas».

6) *La religión*. Pedraza y López expresan muy bien cómo la religión queda deconstruida por Fellini. Refiriéndose al episodio del pase de modelos litúrgico escriben:

La epifanía papal, preludiada en el contracampo por las luces espejeantes, la emoción de los personajes, la música *in crescendo*, llega a contagiar al espectador, que asiste a una apoteosis que va más allá de lo espectacular y penetra en lo inefable. Se trata de una emoción efímera que se va apagando conforme se apagan las luces de la escena y el busto del papa se borra. Y luego no queda nada, y el enlace con la secuencia *Roma la nuit* la anula para pasar “a otra cosa” y a otro mundo (*ibid.*: 236).

Este último tema, lo religioso, es palpable a lo largo de toda la película. La presencia de la religión es constante. En *Roma* «hay sátira de las instituciones, autocrítica, burla de la Iglesia, pero incluso en los momentos más delirantemente irrisorios se desliza el éxtasis ante la monstruosa belleza que se produce en el texto» (*ibid.*: 234). La siguiente lista no agota todas las formas mediante las cuales lo religioso se apodera de la pantalla:

- el colegio al que asiste el protagonista es de curas;
- muchas de las imágenes de la sesión de diapositivas son edificios religiosos; volveremos a ver ese tipo de edificios desde el tranvía, cuando el protagonista llega a Roma y ve algunos de los edificios religiosos que antes había visto en diapositivas; en uno de ellos (la basílica de Santa María Maggiore), un grupo de sacerdotes sube las escalinatas con presteza recordándonos al grupo de curas que persiguen a Guido en *Fellini 8½*; cuando Fellini entra por la autopista y cuando los jóvenes atraviesan las calles con sus motos también veremos edificios religiosos, esta vez iluminados por las bengalas o por las luces de los vehículos;
- el Papa está presente, aunque sea a través de la radio, desplazando al patriarca familiar y relegando la comida a un segundo plano, como algo sin importancia comparado con el valor del alimento espiritual que sus palabras proporcionan a las mujeres;
- la película a la que acude la familia es de romanos y cristianos¹⁹;

¹⁹ Según John Baxter, la película que ven es una evocación de *Maciste en el infierno* (suponemos que se refiere *Maciste all'inferno*, de Guido Brignone de 1925). Es discutible si podemos referirnos a ella como un péplum, ya que aunque el péplum es un género fílmico de películas ambientadas en el mundo greco-romano de la Antigüedad y son películas que no pretenden ser cine histórico, sino de aventuras, en rigor el género comienza en 1958 con la película *Hércules*, protagonizada por Steve Reeves. Por lo tanto, la película que ve la familia no sería un péplum, ya que es de fecha anterior. La época dorada de los péplum, con personajes como Hércules, Ursus y Maciste, se prolonga hasta mediados de los sesenta.

- la dueña de la pensión le deja muy claro que en su casa son gente de iglesia, aunque su lenguaje soez parece contradecirla;
- durante la cena en la *trattoria*, veremos a un sacerdote ir de mesa en mesa pidiendo limosna;
- al verse interrumpida la función del teatro de variedades por la alarma de bombardeo, alguno de los presentes no acaba de creer que Roma pueda verse afectada por una amenaza semejante ya que en ella reside el Papa;
- huelga decir que la secuencia más religiosa, y una de las más importantes, de la película es precisamente el desfile de moda; previamente, en los cuadros del palacio de Domitilla donde va a celebrarse el evento, vemos varios retratos de personajes religiosos. Por otro lado, el invitado más importante al pase de modelos es un cardenal. Pese a lo dicho más arriba sobre la deconstrucción de lo religioso, hay que reconocer lo que también añaden Pedraza y López: «en el desfile de modelos eclesiásticos del palacio de Domitila, la riqueza de la puesta en escena llega a anular la intención satírica» (*ibid.*: 234-236).
- la religión pagana también está presente: Roma es la vestal, haciendo referencia a las sacerdotisas en la religión romana consagradas a la diosa Vesta²⁰.

No es difícil percatarse de que gran parte de los elementos religiosos mencionados pueden relacionarse con escenas de *Fellini 8½*. Por ejemplo, por citar sólo cuatro, el colegio al que asiste Guido, que es asimismo un colegio católico; los retratos de personajes religiosos que vemos en la escena del traumático tribunal al que es sometido Guido siendo un niño; la presencia de un cardenal en varias escenas de la película; la irreligiosidad y paganismo de los protagonistas.

²⁰ Este tema puede consultarse en la obra de Robin Lorsch Wildfang, *Rome's Vestal Virgins. A study of Rome's priestesses in the late Republic and Early Empire*, publicada en Nueva York por Routledge en 2006. La primera consideración de este autor es la esencialidad de Vesta como la diosa de los hogares romanos: Vesta «estaba fundamentalmente asociada con el fuego doméstico que ardía en los hogares del *aedes Vestae* y en los hogares individuales de las casas romanas. Por otro lado, ella y su fuego representativo eran esenciales para la preservación y continuidad del estado romano. Mientras continuara su culto, continuaría Roma». De ahí la importancia de las vírgenes vestales de Roma, cuyo culto estaba unido a Roma. «Sin las vestales y su culto, a los ojos de los romanos no hubiera habido Roma» (*op.cit.*: 6). Curiosamente, Vesta es caracterizada como un ser virginal y un ser maternal, sin que esta circunstancia se considerase algo contradictorio (véase Wildfang: 7), lo cual no debe sorprendernos, ya que la creencia en el culto a la virginal Madre de Dios de la cristiandad, que podríamos ver prefigurado en el culto a Vesta, consiste igualmente en la conjunción de ambas características: ser virgen y madre al mismo tiempo.

Dos temas adicionales presentes a lo largo del metraje de *Fellini 8½* –a caballo entre lo utópico y lo distópico, y clasificables asimismo como subtemas religiosos– son la muerte (y la resurrección) y el *descenso a los infiernos*. Ya hemos comentado cómo en la escena del baño turco las toallas evocan blancos sudarios, y toda la película puede verse como la muerte, el paso por el infierno y la resurrección final del protagonista. Ambos temas tienen asimismo su correlato en *Roma*. La muerte la encontramos desde el principio, en ese «corto prólogo oscuro y siniestro. Sobre un paisaje nocturno desolado, oyéndose el soplo del viento, pasan de izquierda a derecha tres campesinos en bicicleta, uno de ellos llevando esa guadaña como la Parca Atropos, la muerte» (*ibid.*: 236). Toda la película es un descenso a los infiernos (véase *ibid.*: 242). Este descenso es más que evidente en la visita al metro²¹ de Roma. La resurrección, entendida como continuidad, como renacimiento, la plasma Fellini en las secuencias en las que aparecen grupos de jóvenes, símbolo de fertilidad, como los que filma en la escalinata, los que entrevista en el parque, los que se pelean con la policía, o esos jóvenes motoristas del final de la película, que a su vez es un nuevo comienzo.

Roma, utopía de la mirada

Roma nos ofrece una utopía en la que domina la contemplación. «El tono de *Roma* [...] [es] de contemplación abismada y entregada a la riqueza del objeto» (*ibid.*: 234). De hecho, se ha dicho que la película puede verse sin sonido²² y todavía es capaz de transmitir gran parte de su fuerza²³. Hay muy poca participación, tanto por parte del Fellini ficticio como del verdadero. Ya es de por sí una invitación a la contemplación el propio comienzo de la película, con las enormes letras de Roma sobre fondo rojo, inmóviles, y el tono narrativo del hombre que recuerda las «noticias» de Roma de su niñez y las experiencias de su juventud, comenzando por esa roca, también inmóvil, con la palabra Roma grabada a fuerza de escoplo.

Nuestro narrador, de niño, se limitaba a seguir y contemplar: atraviesa el arroyo en la excursión escolar; contempla, aunque se anima ante la diapositiva recalcitrante, las

²¹ El metro de Roma consta de dos líneas, y se proyectan una o dos líneas más para el futuro. La primera línea comenzó a construirse en los años treinta. Se abrió finalmente en 1955.

²² Lo cual no debe considerarse contradictorio con lo que decíamos más arriba sobre la difícil disociación de sonido e imagen en Fellini.

²³ No debe olvidarse que Fellini es también un gran dibujante de comic, género en el que muchas veces las palabras son innecesarias.

imágenes con el resto sus compañeros; va al teatro o al cine; se asoma a la ventana para ver las ocas; se arrodilla sumisamente durante la bendición radiofónica del Papa; y (primer sueño que materializará) abandona el juego para contemplar el tren con destino a Roma desde la valla. En muchas de las mencionadas secuencias, hay algún elemento propio de la mirada: el proyector, la pantalla, las diapositivas, la ventana, el escenario, los espectadores. Incluso esa valla que mencionamos nos recuerda a la barrera desde la que se contemplan algunos espectáculos. Es un ejercicio cinemático cargado de voyeurismo en el que el espectador diegético (el narrador) y el espectador no diegético (nosotros en la sala de cine) sufren un proceso de desautomatización y distanciamiento.

En las secuencias del Fellini joven, el periodista, que llega a Roma, también hay un predominio de esa actitud de contemplación. Pero el matiz es muy diferente: mientras que en el pueblo las miradas de sus encerrados habitantes son hacia fuera, en la ciudad las miradas son internas. Basta comparar el tedio con el que los niños contemplan las diapositivas (hasta la carnal interrupción de que se ha hablado) con el interés de las miradas del periodista en su viaje en tranvía. Muchos de los edificios que ve son los mismos de las diapositivas, mas ha cambiado completamente el punto de vista y, por lo tanto, su actitud. En el pueblo se trata de inertes dispositivas mientras que en la ciudad los mismos edificios parecen estar dotados de vida, de ruido, de turbulencia. El joven Fellini es «un artista que contempla el mundo con la mirada extática y fantasiosa del creador» (*ibid.*: 233). «El joven lo presencia todo, pero apenas participa. Es un mero mentor que nos conduce en el descubrimiento de Roma [...]. No es alguien que mira desde provincias, un Moraldo²⁴, sino una mirada pura desde la actualidad²⁵ a un ayer mítico» (*ibid.*: 240). Para empezar, el chico se ha hecho periodista, es, por lo tanto, un observador profesional que se distingue de los demás personajes por su forma de vestir²⁶, su corte de pelo (más acorde a los años setenta), sus maneras, manteniendo una distancia que acentúa su posición de observador. Al llegar a la estación, en el viaje en tranvía, en la pensión, nuestro personaje se limita a poco más que mirar y escuchar; hace pocas preguntas y articula pocas palabras. Incluso durante la comida no es mucha su participación: se sienta a la mesa, come poco y habla menos.

²⁴ Moraldo Rubini es uno de los personajes protagonistas de *Los inútiles*, película cuya acción se desarrolla en la ciudad natal de Fellini, Rimini. Al final de la película, harto de todo, Moraldo se subirá a un tren con destino a Roma.

²⁵ La actualidad, se entiende, de los años setenta.

²⁶ Nuestro joven periodista viste de blanco. Es una imagen de pureza, de inocencia, frente a lo que se encuentra en Roma.

Finalmente, en el burdel de lujo –que puede considerarse otra materialización de sueños infantiles–, aunque con algo más de iniciativa, tampoco puede decirse que sea mucha su participación. Abundan los lugares diseñados para mirar o en los que lo habitual es mirar: el cine, el teatro, la pasarela de moda e, incluso el lugar que más contrasta con este último, el burdel subterráneo, en el que no son modelos litúrgicos los que son contemplados, sino las mujeres que buscan a sus clientes, la mayoría de ellos mirones, hombres, que acuden en auténticas manadas y que se limitan a mirar. Las cortesanas les imprecán, les invitan y motivan a la acción, intentando conseguir clientes, mas fracasan de forma rotunda en la mayoría de los casos. En estas escenas más que otras, el placer es el placer del *voyeur*. De nuevo, en todos estos lugares, hay objetos que están metonímicamente relacionados con la mirada: ventanas, espejos, cámaras. Y hay que destacar que todo lo anteriormente dicho sobre la contemplación y la mirada, tiene relación con la pantalla de cine como espejo de esa mirada. De ese modo, en el cine, vemos a la familia como ellos verían la pantalla; de hecho, las imágenes que alcanzamos a ver de la película de romanos las vemos como ellos las están viendo, bien medio cortadas y oblicuas, bien desde muy abajo, como si estuviéramos también en primera fila²⁷.

El Fellini real –en principio y según la narrativa de la película– sigue siendo el periodista, que ha vuelto a Roma para hacer un reportaje de cómo es Roma en esos momentos. Pero, bien periodista o bien director de cine que en su *mise en abyme* juega a filmar un documental, continúa siendo un mirón profesional. Su voz la escuchamos muy poco. De hecho, en la versión original en italiano, la voz del narrador no es la voz de Fellini. Sólo se escucha su voz cuando da órdenes durante el rodaje (órdenes que por otra parte están encaminadas a que la cámara «mire») y en algunas entrevistas que realiza.

²⁷ La escena, o, más bien, el cuadro contrapicado de Fellini –el padre con la boca abierta, su esposa llorando, los niños muy serios y atentos– tiene un claro reflejo en una película de John Huston, *Annie*. En la escena que sigue a la canción *Let's go to the movies*, Annie, acompañada del señor Warbucks y de Grace, se sientan en la sala de un cine. La película que verán es *Margarita Gautier*, de George Cukor, de 1936 (recuérdese que la película está ambientada en los años de Franklin D. Roosevelt como presidente de EEUU, es decir entre 1933 y 1945). En las primeras imágenes que Huston nos ofrece de los espectadores, éstos, incluso el perro de Annie, que también les ha acompañado, miran la película: Warbucks y Grace muy atentamente, Annie –que con aire divertido obviamente disfruta de una experiencia que no había tenido previamente– tan pronto mira a la pantalla como dirige miradas y sonrisas a Warbucks y a Grace. Pero al final de la película, vemos a Grace llorando, a Warbucks pensativo y a Annie profundamente dormida.

Filmar, entrevistar y, de nuevo, recordar (que en cierta manera es volver a mirar y, en este caso, una invitación a que el espectador también mire). Todas ellas actividades de observación. Y, en la secuencia final, escuchar, primero el silencio, y enseguida el ruido infernal de las motos, como moderna jauría de lobos y lobas que se adueña de la ciudad.

En estas secuencias es sobre todo la presencia de la cámara la que más se asocia con el hecho de mirar y observar. A este respecto, hay que destacar que Roma es una ciudad que se hubiera prestado a espectaculares tomas panorámicas²⁸, incluso aéreas²⁹. Sin embargo, la película no cuenta ni siquiera con planos generales largos. Tampoco hay por contrapartida planos de detalle y son pocos los primeros planos. Los pocos edificios y monumentos importantes que nos ofrece, sólo están en pantalla unos breves segundos. Fellini parece querer decirnos que Roma son sus habitantes. Al igual que con los elementos temáticos, Fellini deconstruye formalmente las imágenes mediante un hábil montaje en el que va solapando la Roma oficial, institucional, arqueológica, con la otra Roma. Por ejemplo, cuando el joven periodista coge el tranvía casi sin poder entrar, sosteniéndose agarrado como puede, el viaje permite al espectador ver a través de los ojos del protagonista, que contempla por primera vez algunas de las maravillas de Roma de que tanto le han hablado. Pero toma el relevo una imagen inquietante y no menos impactante, y es el espectador quien lo ve primero: un camión de reparto de carne con un individuo medio desnudo cubierto de sangre.

Hay que añadir que a lo largo de la película la mayoría de los planos son generales, cortos, americanos y medios. Además, todo lo que vemos es visible desde una posición de peatón o de conductor, excepto en aquellos pocos casos en que se utiliza la grúa. Llama la atención, por ejemplo, que cuando llegan al parque y desde la grúa una de las técnicas de cámara comienza a decir lo que puede ver. Fellini no nos ofrece esas imágenes, sino que enfoca a la gente que merodea por el lugar del rodaje, como el *latin lover* y la turista americana, los jóvenes y otras personas que hacen comentarios aquí y allá.

Ya decíamos más arriba qué es lo que Fellini decide mirar y qué quiere que, en calidad de espectadores, miremos: los monumentos, los coches, los auto-stopistas, los túneles... Pero también mira a los mirones: en el teatrillo su mirada no se vuelca en el

²⁸ De hecho, Fellini había previsto inicialmente «una panorámica a vista de pájaro de la ciudad a través de unas nubes turbulentas» (Baxter: 312), pero esta secuencia fue finalmente desestimada.

²⁹ Imágenes que sí nos había ofrecido Buñuel en *La edad de oro*.

escenario, sino en los espectadores del mismo, creando una reflexividad cinematográfica de espectadores que miran a espectadores. Se trata de la misma estrategia que utilizó en el parque. En el Palacio de Domitilla, su mirada se dirige en primer lugar a los cuadros, cuya razón de ser es ser mirados. Los retratos, a su vez, dan la impresión de devolver esa mirada. Pero es durante la pasarela de moda que la metáfora del *voyeur* es más patente. De nuevo, para Fellini, aunque no tanto como en el teatrillo, lo que pasa entre el público que asiste al desfile es importante y va alternando lo que ocurre entre los invitados de la princesa con lo que ocurre en la pasarela. Sin embargo, hay una diferencia entre la mirada de los años setenta y la mirada de los años treinta. Como explica Rosenthal (1976: 53), en los años treinta la gente es el espectáculo. Es la época de la guerra y hay un mayor interés por las personas. En los años setenta, la mirada es más tecnológica y más caótica. Las visitas a los diferentes lugares en los años treinta son «cabalgatas virtuales de rostros y personalidades memorables» y el clima es más relajado, sin el gobierno de las máquinas que predomina en los años setenta, las manifestaciones, los ataques verbales de que es objeto el director en el rodaje de los años setenta, los grupos de personas sin rostro, etc. Sólo hay rostros reconocibles (al menos para el público italiano) durante el desfile de modelos religiosos, culminando con el de Pio XII en un claro ataque satírico de Fellini a la «aristocracia negra» que pasa el tiempo «deseando que los días de Pio XII regresen» (*ibid.*: 166), un «clero que se ha alejado de la simplicidad de la propia vida y enseñanzas de Cristo», mostrando «cuán irrelevante ha llegado a ser la religión para las masas en la Roma moderna» (Murray: 210). Stubbs coincide con esta visión: en los años treinta, en plena época del fascismo italiano, todos los lugares «hierven con vida y una cierta energía estridente», cualidades que no se encuentran en la ciudad de los años setenta (1978: 34). Para realzar aún más ese contraste, el desfile incluye a la Muerte en esa simbólica carroza construida con esqueletos humanos.

Una técnica muy relacionada con la actitud contemplativa del film es la del plano secuencia. El espectador, aunque es libre de elegir qué mira dentro del cuadro, de nuevo se ve obligado a seguir lo que Fellini decide captar con su cámara. Esto también ocurre en otras escenas, sin tratarse de planos secuencia, en las que yuxtapone imágenes que van hacia la derecha con otras que van hacia la izquierda, creando una sensación de mayor movimiento, como en algunas de las escenas del burdel de lujo o la escena final del recorrido de las motos.

El *travelling* es otra de las técnicas utilizadas en la película, técnica que por otro lado evoca de nuevo el tema utópico del viaje. Sin duda los *travellings* más importantes son los de la autopista en la entrada a Roma y los del metro. El rodaje en la autopista es considerado por Pedraza y López como un espectáculo más de la ciudad del cual se nos hace partícipes. Es la fase más dura del trabajo del artista con quien compartiremos su privilegiado punto de vista:

Un rodaje en malas condiciones de luz y de tiempo atmosférico, en medio de un impresionante atasco de tráfico. Se trata de un acercamiento físico al espacio y el tiempo del rodaje: salimos por la tarde y entramos en Roma por la noche, tras asistir al crepúsculo y vivir incidencias reales e imaginarias en amalgama inextricable, que parece larguísima aunque apenas dura algo más de diez minutos. No es un documental de la autopista, sino del trabajo artístico en toda su profundidad hasta las capas más hondas (*ibid.*: 241).

La secuencia intenta dar respuesta a la pregunta de qué es lo que ve el visitante de Roma en nuestros días (es decir, en 1972) al llegar a la ciudad. Ahora, dice, se llega por autopista. Toda la secuencia es un *collage* de *travellings* encadenados en los cuales vemos un poco de todo. Para hacerlo más difícil, se desata un fuerte aguacero. La autopista es prácticamente un arroyo por el cual los coches circulan a toda velocidad. Vemos hippies y prostitutas en las cunetas³⁰; edificios en ruinas, antiguos y modernos; obras de edificación abandonadas, carteles publicitarios. Fellini va dando instrucciones a sus cámaras. La grúa sube y baja para dar cuenta de la feroz entrada. Los coches se adelantan unos a otros.

La escenografía de Fellini también merece un comentario. Sus escenarios son barrocos, recargados y caóticos, como cuadros del Bosco. Se transmite una sensación de asfixia, de angustia. Piénsese especialmente en el ambiente de los interiores: de la sala de cine, de la pensión, del teatro, del metro o de los burdeles. Son ambientes donde falta oxígeno, un descenso a los infiernos, donde predomina el azufre. Pedraza y López, por

³⁰ En *Le Ton beau de Marot* (Londres, Basic Books, 1997: 29-30), Douglas R. Hofstadter relata la siguiente anécdota de su primera y juvenil visita a Roma en el verano de 1963. Invitado por un físico italiano, Gherardo Stoppini, durante el viaje en coche desde el aeropuerto hasta Roma, éste, en un inglés de marcado acento italiano, le dijo: «ten cuidado con las guerras», a lo cual el joven se limitó a asentir sin entender qué quería decirle. Stoppini entonces añadió «un muchacho de tu edad puede querer ir con una guerra, pero tú nunca, nunca debes hacerlo». Justo en ese momento, el vehículo pasó al lado de dos marimachos de dura mirada, cortísima falda y cigarrillo colgando sugerentemente del labio. Stoppini las señaló con un movimiento de cabeza y el joven Hofstadter entendió lo que para Stoppini significaba «ir con una guerra». El juego de palabras de esta anécdota se encuentra en la similitud fonética entre las palabras inglesas *war* (guerra) y *whore* (ramera).

ejemplo describen la pensión como una caverna, «un vientre poco acogedor, sofocante [...]». Aquí todo es pesado, grasiento, vulgar y vil» (1999: 239). Y si una escena ya está lo bastante cargada, Fellini siempre añade algo más, como en el túnel del comienzo de *Fellini 8½*, donde cuando Guido consigue salir del coche, un hombre le tiene agarrado por una pierna con una cuerda. En la pensión, la sensación sofocante y opresiva del ambiente la incrementa con la radio –detalle, por otro lado, del todo neorrealista– que no deja de sonar. De nuevo como en el túnel, no hay música, pero sí ruido. Otro ejemplo de esa milla adicional hacia la asfixia la proporciona el insecticida que se utiliza para ahuyentar a los mirones en el lupanar. Y algunos exteriores conservan una idéntica estética agotadora: en la *trattoria* no sólo se come, sino que se habla continuamente de comida³¹.

Acerca del cromatismo de la película, si hay un color que predomina, es el rojo. De hecho, Rinaldo Geleng había diseñado para la publicidad de la película en Cannes³² un cartel con una imagen de Anna Maria Pescatori (una conductora de autobuses de Roma que realiza un breve papel en la película) sobre un fondo rojo: se trataba de un «ocaso sangriento como fondo para resumir todo lo que Fellini sentía sobre el “rostro romano” y el cielo que lo formaba y reflejaba» (Baxter: 323). El film comienza con el color rojo de fondo. Al igual que las grandes letras de la palabra Roma³³, cuyo diseño imita antiguas letras romanas, seguramente no está elegido al azar. Es un rojo cardenalicio y que por lo tanto remite a lo eclesiástico. Pero también es la sangre de las arenas de los

³¹ Sobre este detalle tiene mucho que decir Elena Kostioukovitch. En su obra titulada *Por qué a los italianos les gusta hablar de comida* (Barcelona, Tusquets, 2009) –libro que tiene su origen en la extrañeza que le causó a esta autora el hecho de que en Italia cualquier conversación durante una comida o una cena invariablemente acabara derivando en hablar de comida–, explica que se trata de un «código culinario» que forma parte de la idiosincrasia de los italianos y detrás del cual se halla todo un conglomerado de contenidos ideológicos y no meramente gastronómicos, «un código que tanto los extranjeros como los mismos italianos han de estudiar en profundidad si quieren captar todos sus matices» (*op.cit.*: 19). Una película que no podemos dejar de mencionar a este respecto es *La gran comilona*, del italiano Marco Ferreri, película en la que, como comentó Buñuel, «la comida adquiere dimensiones pantagruélicas» (Pérez Turrent y Colina: 158).

³² Como indicamos en el capítulo anterior, este cartel fue sustituido por otro por decisión de la distribuidora de la película en Francia. Irónicamente, el rojo fue el color de la pintura arrojada sobre los carteles de Cannes por parte de las feministas en su protesta contra la película o más bien contra el nuevo cartel que, como decíamos consistía, en la silueta de una mujer con tres pechos a modo de loba capitolina.

³³ Las letras, inmóviles, ocupan casi todo el campo. Es como si Fellini las hubiera grabado en piedra: «lo primero para Fellini es la palabra “Roma” escrita. Ésta es la piedra fundacional de su reflexión», como la piedra que poco después veremos al pasar los campesinos (piedra que también emplea Buñuel en su irónica fundación de la ciudad en *La edad de oro*). Por el contrario, el resto de los títulos aparecen superpuestos en pequeñas letras blancas «como si se tratara de subtítulos» (Pedraza y López: 236). Una vez más, es la importancia de Roma, esta vez como palabra, frente a todo lo demás, una indicación constante de que la película es una meditación sobre ella.

gladiadores. De nuevo responde a un enfrenamiento entre dos Romas. El rojo lo veremos en la sangre de la furgoneta de la carnicería; en la piel quemada del hijo de la dueña de la pensión; en el tomate de las comidas; en las luces del teatro; en el Palacio de Domitilla, y no sólo en algunos de los atuendos, tanto de los cuadros como del pase de modelos, son en las butacas, en las cortinas y en la alfombra de la pasarela. El rojo nos recuerda asimismo los mencionados temas de la muerte (el color de la sangre) y del infierno (el color de las llamas).

Un aspecto, también a caballo entre lo temático, lo semántico y lo formal, es el casting. Los rostros son para Fellini uno de los aspectos más importantes de sus películas (Murray: 21). Fellini tenía más de treinta mil fotografías de caras y retratos en armarios, paredes y suelos en sus oficinas³⁴ y experimentaba no poca agonía cuando tenía que decidir qué actores elegir para éste o aquél personaje. En *Roma*, Fellini utiliza primeros planos de rostros, especialmente en las escenas de la niñez y juventud del protagonista: ya hemos hablado de los rostros de la familia al completo en la sesión de cine, pero también enfoca a otros espectadores, de los cuales incluso nos cuenta su breve historia; a la dueña de la pensión; a las mujeres de los burdeles; los personajes (espectadores y actores) del teatrillo; y así uno tras otro. En los años setenta, todo es más vertiginoso, es otra Roma, que le rechaza, como Anna Magnani; otra Roma que, salvo rara excepción, no se deja filmar de cerca. La mayoría son personajes sin rostro, duplicados, multiplicados y deshumanizados, como el grupo final de jóvenes motorizados.

No podemos dejar de comentar el uso que Fellini hace de la luz, especialmente de la luz artificial, aunque también de la natural. Una vez más, lo que se busca es dirigir la mirada del espectador. En una película como *Roma*, filmada en color, la luz es la forma que Fellini tiene a su alcance para «combinar» el movimiento con la inmovilidad que para el director supone el empleo del color: «la luz es el secreto para hacer que destaquen las cualidades artísticas de un rostro o de un paisaje» (Murray: 26), y cuando el director mueve la cámara, la luz cambia. Algunos ejemplos de lo anterior ocurren durante la tormenta en la autopista: Fellini aprovecha los relámpagos para mostrar los monumentos que adornan la entrada a la ciudad iluminados por la luz de los mismos. Y cuando no hay relámpagos, los crea con la pistola de bengalas, llegando a confundirse

³⁴ Véase, por ejemplo, la selección de Christian Strich en su obra *Fellini's Faces: 418 Photographs from the Archives of Federico Fellini*, Nueva York, Holt, Rinehart, and Winston, 1981.

los resplandores naturales con los artificiales. Las luces de los vehículos también proporcionan a Fellini un medio de mostrar la ciudad, ya sea en las afueras, en la escena de luces y sombras de la noche de los años treinta, ya en la escena final en la cual vemos los monumentos alumbrados por los focos de las motos. Y no hay que olvidar al último modelo del desfile en el Palacio de Domitilla: el iluminado y deslumbrante atuendo papal.

Por último, la imagen del círculo –a la cual aludíamos al hablar de los elementos fellinianos en general– es también omnipresente en *Roma*. Se trata de la Ciudad Eterna y el círculo es un símbolo de lo eterno; lo circular lo veremos en elementos de gran envergadura, en gran parte de la arquitectura de la ciudad como en los teatros y circos, en el Coliseo; también en la felliniana obsesión de las curvas femeninas y en todo lo relacionado con los vientres, reales y figurados; pero también lo encontramos en otros muchos detalles: las ruedas de las bicicletas y patines, el rodar de los trenes y tranvías, el curvo colmillo de mamut hallado en las excavaciones del metro; y, por último, lo percibimos en conceptos y movimientos: el concepto de renacimiento, tanto de la propia ciudad como de sus habitantes; el viaje por la circunvalación de Roma (la Grande Raccordo Annulare³⁵); el concepto de regreso: regreso a la infancia, regreso a los días de la Roma Imperial, regreso a los días de Pio XII; el movimiento coreográfico de las rondas de las prostitutas o de los modelos en la pasarela; y todo culmina sobre ruedas, en ese frenético grupo de jóvenes motorizados.

Conclusiones

Una de las características de un héroe es ser un personaje que permanece, y debe permanecer, alerta. La descripción con la que Clarín comienza *La Regenta*³⁶ desafía esa

³⁵ Las escenas están rodadas en Cinecittà, dada la imposibilidad de rodar en el auténtico cinturón. Fellini hizo construir una sección de autopista de cuatro carriles, cuarenta farolas, cincuenta señales de tráfico, carteles publicitarios y dos restaurantes (véase Baxter: 312).

³⁶ Es interesante anotar la apreciación de Sergio Beser sobre *La Regenta* y su relación con el cine: «en este primer capítulo [...] y en el resto de la obra, encontramos planos panorámicos, movimientos de cámara, en “travelling” o “zoom”, cambios o fragmentaciones de planos, papel de la iluminación y la banda sonora, primeros planos o americanos, etc.» (en su artículo «Espacio y objetos en *La Regenta*», en la colección de ensayos de Frank Durand (ed.), *La Regenta*, Madrid, Taurus, 1988: 55). Víctor Fuentes, de hecho, ha destacado la relación entre Clarín y Luis Buñuel, relación descuidada u olvidada a pesar de reconocerse que «Buñuel es el cineasta mundial que mejor ha sabido llevar al cine toda la tradición artística y literaria de [su] país» (2005: 188). Sobre *La Regenta* en particular, además de las afinidades y semejanzas entre esta novela y la obra fílmica del realizador, Fuentes responde a la pregunta «¿pensó

expectativa. En esta novela, Vetusta es un personaje más, pero también es un *topos*, una ciudad en la cual prevalece sobre todo la hipocresía, y es, por lo tanto, un *topos* distópico. Vetusta, el héroe, duerme la siesta, sin prestar atención a lo que hacen sus hijos, aquellos a quienes es su deber proteger, sin ocuparse para nada de ellos, indiferente e inconsciente –pues está sumida en el sueño– de sus temores, sentimientos o deseos, de sus tristezas o alegrías.

Algo similar observamos en *Roma*. A diferencia de *La dolce vita* y *Satiricón*, donde Roma era el escenario de la sociedad romana, en esta película, la ciudad pasa a ser el personaje principal. Mientras aquellos que viven en un pequeño pueblo de provincias tienen presente a la Ciudad Eterna en cada pequeño acontecimiento con el que la relacionan, y hablan, sueñan y proyectan sus ilusiones en lo que consideran el más ideal de los lugares, Roma no parece percatarse de ello. De hecho, no parece importarle en lo más mínimo. El siguiente texto de Pedraza y López lo resume muy bien:

Para Fellini, Roma es una entidad materna cuya característica más notable es la indiferencia: una madre con muchos hijos, demasiados para estar pendiente de uno en concreto. Y además está el padre, el Santo Padre, también omnipresente. Por eso el romano es, en palabras de Fellini «un grotesco mamoncillo que tiene la satisfacción de ser acunado continuamente por el papa» (*ibid.*: 234).

Edward Murray también incide en el aspecto familiar y maternal que Roma supone para Fellini:

En 1965, Fellini le dijo a Lillian Ross que, para él, vivir en Roma no era como habitar en una ciudad, sino como hospedarse en su propio apartamento privado; comparó las calles de la ciudad a los pasillos de un edificio en el que uno tiene sus habitaciones. «Roma todavía es la madre», añadió. Fellini realzó más o menos lo mismo en un ensayo que escribió para el *New York Times* (3 de junio de 1973). En su artículo, el realizador –viendo la sociedad romana como una gran familia– describe los cementerios de la ciudad como un enorme apartamento. (Uno se acuerda de *Fellini 8½*, en la que el fallecido padre de Guido se queja de que su fosa no es lo bastante espaciosa para él, como si estuviera obligado a conformarse con alojamientos baratos). De nuevo, Fellini compara la ciudad con una madre –una, que en cualquier caso, tiene demasiados hijos.

El ensayo del *Times* subraya la ambivalencia que Fellini siente por Roma. Por un lado, arguye que Madre Roma es «la mejor madre que uno pudiera desear», porque «la suya es una cálida indiferencia»; no hace que sus hijos se sientan dependientes. Por otro lado, discute si Madre Roma, aunque

Buñuel en llevar *La Regenta* al cine?» (*ibid.*: 189) de forma afirmativa a partir de afirmaciones de Fernando Castro, hermano de Julio Alejandro, guionista de varias películas del director.

previene la neurosis con su «placentario³⁷ vientre», coarta la genuina edad adulta; ella produce hijos que son un «poco deformados». Roma es una ciudad de «muchachos de mamá» (1977: 203).

Esa entidad materna está representada de muchas maneras. Por ejemplo en la dueña de la pensión, «su hijo de veinte o más años quemado por el sol gatea y se acuesta a su lado adoptando una posición fetal» (Stubbs *et al.*: 33). La madre le regaña por haberse quemado, pero no ha hecho nada para evitarlo. Cuando el joven Fellini llega a Roma por primera vez y observa de primera mano lo que en su niñez sólo había conocido de oídas, en diapositivas o en el cine del pueblo, lo hace con renovado interés, con toda la ilusión de la que es capaz, procurando absorber cada experiencia, cada encuentro, cada rincón de la deseada ciudad. Pero ésta no le paga con la misma moneda. A diferencia de Utopía –que es una ciudad que da la bienvenida a sus visitantes y que les ofrece lo mejor que tiene–, la dueña de la pensión le recibe ásperamente, con desconfianza. La visita del Fellini de los años setenta encuentra una recepción similar, ejemplificada en la vertiginosa entrada a la ciudad en medio de la tormenta y en la casi inmediata disolución de los frescos del metro, que de ese modo no se dejan ver ni disfrutar; en el espectacular ejercicio de luces del pase de modelos en el que se convierte la bendición papal que recibía de niño a través de las ondas de radio, pero que ahora no le aporta nada desde un punto de vista espiritual; en la disipación de su vigor con ramerías, que nada tiene que ver con los sueños eróticos de su infancia; o en el rechazo de Anna Magnani, que en lugar de brindarle amistad, y al igual que la ciudad, desconfía de las verdaderas intenciones del realizador.

El final de las películas de Fellini siempre queda abierto, indeterminado, debido al respeto del director por el misterio y por considerar que si ofreciera un final o una solución fácil, estaría incurriendo en la deshonestidad al hacer algo que no había sido capaz de hacer con su propia vida; prefiere, por lo tanto, dejar que el espectador concluya a través de la imaginación lo que ocurrirá con el relato, con los personajes, y de ese modo no le desanima a que busque soluciones en su propia vida. Hasta el final de sus películas, Fellini va dejando interrogantes³⁸ en la mente del espectador (Murray: 28), y *Roma* no es una excepción. De este modo, la deconstrucción que Fellini lleva a

³⁷ La palabra empleada en inglés es «placetary», juego de palabras entre «placentero» y «placenta».

³⁸ Las enervadas cejas falsas de Casanova y de Toby Dammit –según declaraciones de Donald Sutherland y Terence Stamp en algunas entrevistas– funcionaban a modo de curvos interrogantes faciales; cejas que también encontramos en algunos de los personajes femeninos de Fellini: la ceja que le pinta Guido a Carla, en *Fellini 8½*, o las cejas de Dolores, en *Roma*.

cabo en *Roma* invita a la reflexión, por ejemplo, sobre los argumentos de Agustín sobre la caída de Roma en su *Ciudad de Dios* sobre los cuales hablábamos al comienzo del capítulo. Por nuestra parte, es una nueva oportunidad de retornar a la reflexión sobre el enfrentamiento entre la Ciudad Celestial de *El nacimiento* y el *Château* buñueliano-sadiano de *La edad de oro*³⁹, contestación especular a la también mencionada afirmación del cardenal en *Fellini 8½*, teniendo en cuenta no sólo quién lo dice, sino dónde y cómo: lo dice un cardenal, representante de la iglesia de mucha envergadura; lo dice en un balneario, descenso a los infiernos, pero como nos recuerda Edward Murray, Dante sitúa el infierno en el centro de la Tierra⁴⁰; y lo dice desnudo, desprovisto de sus mantos y prendas de autoridad sacerdotal: «quien no pertenece a la ciudad de Dios, pertenece a la ciudad del Diablo».

³⁹ En *La edad de oro*, como ya indicábamos en el primer capítulo, asistimos, por un lado, a la irónica fundación de Roma, y por otro al juego de la indiferencia de la burguesía hacia los más desfavorecidos, por ejemplo, el episodio de la explosión durante el *cocktail*, que a nadie parece importar pese a haber resultado herido o muerto alguien del servicio, y, poco después, la secuencia del padre que mata a su hijo: los asistentes se ponen en alerta al oír los disparos, pero no le dan mayor importancia cuando descubren lo ocurrido ni toman ninguna medida al respecto. Se trata de un asunto que Buñuel continuará desarrollando a lo largo de toda su obra.

⁴⁰ Según Murray, Fellini estaba familiarizado con Dante y esta escena «es una felliniana y desordenada visión en la cual el representante de la Iglesia se encuentra en el centro de la tierra, donde Dante confina al mismo diablo» (1977: 146). Tito Masini, el actor que encarnó al cardenal, contaba en aquel entonces ochenta y cinco años. Como nos cuenta Deena Boyer (1967: 145), Fellini lo escogió por su aspecto frágil, hablaba con un hilo de voz y caminaba lentamente. Pero se hallaba perfectamente y aguantaba lo que fuera necesario a la hora de actuar: largas horas de espera, el calor, los gruesos vestidos de lana, la humedad del bosque... Sin embargo, el equipo de Fellini temblaba cada vez que el director decidía rodar una nueva secuencia con el cardenal. Como suele decirse, la realidad supera a la ficción: el rodaje de la entrevista entre Guido y el cardenal durante el baño turco de este último, se realizó un cuatro de agosto, con una temperatura exterior de 36°C. A las seis de la tarde hubo que dar el rodaje por terminado porque Masini acabó quemándose en su particular «infierno» con un chorro de vapor (véase Boyer: 144).

Capítulo 4

La soledad del corredor de fondo

Utopía e institución

...les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizá había otros caminos y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo...

Julio Cortázar, *Rayuela*

Utopía airada

El movimiento cinematográfico británico que conocemos como *Free Cinema* se sitúa dentro de lo que Heredero y Monterde han llamado la «amplia y heterogénea galaxia de nuevas propuestas fílmicas» que aparece a principios de la segunda mitad del siglo XX, y, por tanto, junto con la *Nouvelle Vague*, el *New American Cinema*, el *Nuevo Cine Alemán*, el *Cinema Novo Brasileiro*, etc. Estos nuevos cines abren la puerta a la modernidad¹ con sus imágenes, modelos industriales y códigos lingüísticos:

¹ Desde la diferencia que establece entre «la historia del cine» y «el relato del cine», Carlos Losilla argumenta que así como la historia del cine es una invención también lo es la idea de modernidad de estos «nuevos cines», idea que surge precisamente a mediados de los años cincuenta. Para Losilla la historia del cine es la que provoca su muerte, que no es otra cosa que la ausencia del relato. Por ello propone acabar con esa historia a través del relato: «el relato es personal e intransferible. [...]. El relato hace que existan muchas historias, y, por lo tanto, destruye la historia, o por lo menos eso debería hacer» (2012: 12).

Nuevas técnicas y nuevas formas estéticas, nuevas maneras de relacionarse con la realidad, nuevas miradas sobre las respectivas sociedades en las que nacen, nuevas generaciones de creadores y profesionales, nuevos discursos y nuevos conceptos cimentan la irrupción de una clara conciencia reflexiva sobre el hecho cinematográfico y sobre la propia práctica del cine (2001: 9).

Su campo de cultivo residía en el trabajo de cineastas individuales, como Antonioni, Fellini, Cocteau, Buñuel, Bresson, Bergman o Tati; en «el asentamiento de las bases teóricas del cine moderno» por parte de autores como André Bazin; en «el descubrimiento de nuevas cinematografías como la japonesa» lo cual significaba que «el cine occidental tenía alternativas consolidadas y [...] que no había, por lo tanto, una única forma de “hacer” cine, identificada con el clasicismo hollywoodiense»; sin olvidar las «brechas» que cineastas como Hitchcock o Welles habían abierto en el modelo de Hollywood. (Monterde, 2001a: 13).

Pero el *Free Cinema* es, de entre estos movimientos, el «indiscutible pionero de tan reveladora avanzadilla»² (Herederó y Monterde, 2001: 9). Entre 1946 y 1952, se expusieron en la revista de cine *Séquence* una serie de ideas: 1) el enlace con el documentalismo de Grierson (lo cual redundaba en toda una serie de contradicciones del movimiento³: por un lado, el *Free* dependió de la adaptación literaria; por otro, el documentalismo es de todos los géneros el que menos debería depender de lo literario; y, en tercer lugar, el documentalismo del *Free* pretende al mismo tiempo alejarse del de los años treinta y cuarenta); 2) la necesidad de un mayor compromiso social y 3) la oposición al cine comercial. Estas ideas fueron llevadas a la práctica en 1956: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson y Lorenza Mazzetti, presentan en Londres cuatro cortos. Es el nacimiento del *Free Cinema*, movimiento cinematográfico británico en línea con la corriente literaria conocida como los *angry young men*⁴, entre quienes conviene destacar a Sir Kingsley Amis, John James Osborne, Alan Sillitoe y Colin Henry Wilson. La rebelión de este grupo, expresaba el «rechazo hacia una sociedad conformista, jerarquizada y puritana, anclada en el pasado, y donde los viejos valores de solidaridad y hermandad, y las esperanzas de cambio, se [habían] disuelto en la mera búsqueda egoísta de la satisfacción personal», reclaman «una apertura de la sociedad

² Aunque, como indica Monterde, otros cines –el cine polaco, por ejemplo– habían comenzado antes que el *Free Cinema* (véase Monterde, 2001a: 15).

³ Véase Monterde, 2001b: 96.

⁴ La expresión era un eslogan periodístico para referirse indiscriminadamente a dramaturgos y novelistas británicos de mediados de los 50 cuyas posturas políticas eran radicales o anárquicas.

hacia el exterior» (tras el «repliegue de la nación» provocado por la pérdida del protagonismo mundial), «una postura más comprometida [...] con la realidad contemporánea», una actitud menos autocomplaciente consigo misma y una vuelta hacia el viejo espíritu renovador de la guerra»; en definitiva, «una especie de llamada al país para que [...] buscarse una nueva identidad nacional dentro de la coyuntura posimperialista en la que había comenzado a vivir a partir de la guerra», todavía «alimentando sueños imperiales» (Santamarina: 28-29).

Estrictamente hablando, el *Free Cinema* se reduciría a las películas exhibidas en los seis programas que lo compusieron, algunas de las cuales no eran películas británicas, empezando en febrero de 1956 y terminando en marzo de 1959. Para otros, el *Free Cinema* es un concepto algo más amplio que incluiría el resto de las películas de sus realizadores siempre y cuando respondieran a los presupuestos básicos del movimiento.

En su manifiesto y en otros textos posteriores, Lindsay Anderson reduce a tres los ejes en torno a los cuales giraban los programas del *Free*: «el arte como expresión personal, las obligaciones del director como comentarista de la sociedad contemporánea y la necesidad de compromiso de parte de cineastas y críticos» (Monterde, 2001b: 77). Anderson comenzaba su manifiesto con contundencia: «yo trabajo en el cine, y esto me proporciona un motivo más para sentirme deprimido cada vez que vuelvo a Inglaterra»⁵ (Anderson, 2007: 254). El cine inglés del momento era «burgués de la cabeza a los pies [...] en nombre de un ideal nacional caduco y desgastado»⁶ (*ibid.*: 255).

Como indica Jesús Angulo,

[...] se trata[ba], básicamente, de arremeter contra un cine caduco y cansino, sí, pero sobre todo contra una sociedad hipócrita, engreída y no menos caduca. Anderson critica la sociedad británica [...]: su puritanismo, sus sueños imperiales, su altanera autosuficiencia, su ignorancia de las clases más desfavorecidas... (Angulo: 165).

Lo que no supo hacer el *Free* fue ofrecer una alternativa sólida y duradera al cine caduco al que servía de crítica (véase Zunzunegui, 2001: 71).

⁵ Como lo expresa Quim Casas, Anderson era de «naturaleza mestiza» (en 2001: 141): su padre era escocés nacido en la India, su madre de Queenstown, Sudáfrica, y él había nacido en Bangalore, India.

⁶ Probablemente esta frase, en la que Anderson califica al cine inglés con estos dos atributos, sea la más citada de todo el manifiesto del *Free Cinema*.

La utopía angry de Tony Richardson

Aunque fue uno de los exponentes y pioneros del *Free*, Tony Richardson (1928-1991) acabó en Hollywood, hecho por el cual recibió algunas críticas, ya que aparentemente al hacerlo parecía indicar no tan sólo un cambio geográfico, sino un alejamiento y desplazamiento de dirección con respecto a los presupuestos del movimiento. Sin entrar en esa discusión y admitiendo que es cierto que sus films a partir de *Tom Jones* y más tarde Hollywood sufren cambios, abundan en sus películas una serie de temas recurrentes: el *anger* (enfado), el resentimiento, la conciencia de estar siendo manipulado, la preocupación por la vida de las clases trabajadoras, la defensa de los marginados (los personajes procedentes de las antiguas colonias inglesas) y el tema militar (que en este realizador es siempre anti-militar) y anti-imperialista. Los personajes son «jóvenes trabajadores o en paro, de clase media-baja, desesperanzados y críticos con la sociedad que les rodea. Viven siempre en la provincia, y Londres, cuando no es ignorado, tan sólo supone una lejana posibilidad de huida» (Angulo: 169).

Richardson ha sido calificado en ocasiones como un hombre del teatro, lo cual no es del todo preciso. Sus padres querían que se dedicara a la política, la abogacía o la diplomatura. Sin embargo, él tenía muy claro que quería ser director de cine, y para ello eligió comenzar por el teatro, como un medio a través del cual conseguir su fin. Es en el teatro, eso sí, en donde podemos encontrar algunas de las claves sobre su cine. En primer lugar, en el teatro, como en el cine, el panorama era de caducidad: «dramas de salón y comedias que representaban los pasatiempos ingeniosos y triviales de las clases altas, obras versificadas, reestrenos y musicales huecos estaban a la orden del día» (Radovich: 6). Junto con George Devine, Richardson estudió y llevó a cabo la posibilidad de un teatro que presentara obras nuevas y obras olvidadas o rara vez representadas. Y es en el teatro en donde Richardson comienza a dejar paso a los desfavorecidos, a un teatro de realismo social, con la representación de la obra de John Osborne *Mirando hacia atrás con ira* en 1956:

Mirando hacia atrás con ira fue la trompeta precisa que se necesitaba para anunciar la nueva empresa [...].

[...] Los decorados y los temas ya no serían exclusivamente los salones y vidas de los listos, inocuos ricos sino que también incluirían los más sórdidos, lúgubres apartamentos y vitalidad terrenal de las masas. Este «teatro de realismo social» generó una revolución del teatro inglés que se distinguió por una preocupación e inquietud cada vez mayor por la clase trabajadora, el desarrollo de los enojados, los anti-héroes alienados y una

creciente insatisfacción con el estancamiento e ineffectividad a nivel social y político (*ibid.*: 10-11).

Al mismo tiempo, su interés residía en crear un nuevo público que permitiera que el nuevo teatro fuera al menos comercialmente viable. En segundo lugar, el estilo de sus películas es claramente teatral y hay en sus películas un sentido de la acción: algo tiene que estar ocurriendo continuamente, y unos eventos suceden a otros. Pero su estilo es también muy variado, abarcando diversos registros que a veces recuerdan al cine negro, otras al cine épico y otras al *western*.

Richardson es también un adaptador de historias, «buscó siempre un soporte literario para sus películas» (Angulo: 167). Mientras que Anderson escribió un manifiesto y Reisz un estudio sobre el montaje, Richardson, en parte por su adscripción al teatro, estaba cerca de los *Angry Young Men*. De hecho, llegó a fundar su propia productora, la Woodfall Films, junto con John Osborne y Harry Saltzman. La intención del trío era

[...] alejarse de las costosas producciones británicas de la época, demostrando que se podían hacer buenas películas con presupuestos reducidos; propiciar un cine despojado de alharacas y [...] con un «*blanco y negro desolado*» de regusto neorrealista; hablar de la Inglaterra provinciana y oculta relegada por el cine oficial; abrir el grifo del agua fría para arrastrar la engolada costra que ocultaba los problemas reales de una juventud desconcertada, sí, pero iracunda (*ibid.*: 166).

Richardson, pues, adaptó al cine obras de Osborne, de Sillitoe y de Delaney, entre otros, buscando en ocasiones la complicidad de los escritores a la hora de elaborar los guiones.

Desde un punto de vista formal, en muchas ocasiones no hay diálogos ni música (por ejemplo en *Momma Don't Allow*), lo cual Richardson emplea para realzar la ausencia de esperanza de los protagonistas, cuyos sueños son siempre pequeños, «agradable[s] paréntesis para ir tirando» (*ibid.*: 169). Por eso los delirios de grandeza de Colin (convertirse en deportista profesional, cobrar dos peniques por cada respiración y una libra si jadea, jubilarse a los treinta y dos, disponer de mucho dinero, un *Jaguar* y secretaria que conteste a sus fans) sorprenden tanto a su amigo. De hecho, el amor, como tema que también está presente en sus películas, es un amor pasajero, breve, que no cura las heridas infligidas a los protagonistas. Es un tema tratado con mayor amargura, si cabe, que el amor entre Winston y Julia en *1984* de Orwell: cuando uno

está enamorado, todo lo demás no importa, el amor vence a la distopía⁷; pero precisamente por esa razón, será finalmente truncado por el sistema como si nunca hubiera existido. En el *Free*, su ausencia, brevedad o interrupción, también subraya la imposibilidad de ser feliz. Según Jesús Angulo, «quizás la única relación que contenga algo de placidez en el cine de Richardson sea la que se establece entre Colin y su amiga, que, sin embargo, quedará frustrada con la detención del protagonista, en *La soledad*» (*ibid.*: 171).

A estos detalles hay que añadir la búsqueda de realismo a través de escenarios, tanto interiores como exteriores, naturales, y de una puesta en escena poco elaborada, lo cual Richardson hace intencionadamente para aportar precisamente ese toque de realismo, aunque también porque detestaba la perfección cinematográfica (Radovich: 9) prefiriendo concentrarse en la importancia de las personas y del «cada día». Las clases obreras no eran personajes adecuados para el cine dominante precisamente por su «imperfección», excepto para ser «presentados como objetos de burla o en papeles cómicos estereotipados» (*ibid.*: 9 y 13).

Tom Jones romperá con gran parte de lo arriba expuesto, no sólo por estar filmada en color. Como decíamos, Richardson toma una nueva dirección: no se trata de una película de bajo presupuesto, sino de toda una superproducción; lo contemporáneo da paso a la Inglaterra del siglo XVIII; los espacios son ahora casas de terratenientes y lujosos salones londinenses; la puesta en escena es mucho más elaborada; se busca la complicidad del espectador haciendo que los actores se dirijan a la cámara y, por lo tanto, al público en *apartés*; se emplea el humor. Mantiene, aunque de forma menos directa y abundante, la crítica social a la Inglaterra clasista e hipócrita con escenas del Londres de los miserables que sirve de contrapunto al lujo de los demás escenarios (véase Angulo: 175-177).

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO

Ficha técnica

Título original	The Loneliness of the Long Distance Runner
Nacionalidad	Reino Unido

⁷ Julia le dirá a Winston que cuando estás feliz en tu interior ya no te importa ni Gran Hermano ni los Planes de Tres Años ni los Dos Minutos de Odio ni ninguna de las invenciones del Partido (véase Orwell: 293).

Año	1962
Duración	104 minutos
Director	Tony Richardson
Guión	Allan Sillitoe
Música	John Mervyn Addison
Intérpretes	Michael Redgrave (director de Ruxton Towers) Tom Courtenay (Colin Smith) Avis Bunnage (señora Smith) Alec McCowen (Brown) James Bolam (Mike) Joe Robinson (Roach) Dervis Ward (detective) Topsy Jane (Audrey) Julia Foster (Gladys) Raymond Dyer (Gordon) James Fox (Willy Gunthorpe)

Sinopsis

Un joven, Colin Smith, se encuentra internado en un reformatorio por haber sido hallado culpable del robo a una panadería. Detrás de este incidente hay un profundo inconformismo contra el sistema que iremos descubriendo a través de sus recuerdos mientras se entrena para una carrera de fondo. Finalmente, a pesar de encontrarse en perfecta posición de lograr la victoria y dar un giro completo a su vida, Colin decide detenerse a pocos metros de la meta permitiendo que otro sea el ganador.

Segmentación

- 1) *Correr siempre ha sido muy importante en nuestra familia.* La película comienza bruscamente. No hay créditos iniciales, sólo vemos a un corredor, de espaldas. La cámara le sigue en un *travelling* a lo largo de la carretera por la que avanza. Todavía no sabemos su nombre, ni por qué le vemos correr en solitario. Escuchamos una voz en *off* que identificamos con el personaje en la pantalla. «Correr siempre ha sido muy importante en nuestra familia –dice– sobre todo para escapar de la policía». No hay música, sólo la voz en *off* y el sonido diegético de los pasos al correr sobre la húmeda carretera. Cuando la voz en *off* se detiene, toman el relevo la música y las líneas con el título de la película y los

créditos: actores, director, guionista, etc. No obstante, la cámara continúa persiguiendo al corredor hasta que termina el segmento, de una duración por encima del minuto y medio.

- 2) *Colin Smith*. Terminan las líneas de crédito. Ya no vemos al corredor de espaldas, sino un *close up* del rostro de un muchacho a quien identificamos inmediatamente con el corredor y con la voz en *off* que habíamos escuchado durante el primer segmento. La cámara ha girado, sugiriendo un primer giro psicológico del personaje que irá cobrando sentido a medida que avanza la película y sabemos más del personaje. Este segmento será precisamente la presentación formal de Colin Smith, un muchacho que se ha quedado recientemente huérfano de padre y que ha sido detenido por un robo a una panadería. Es llevado a un reformatorio en el cual los chicos realizan diversos trabajos manuales y se les motiva a hacer deporte. A través de diversos *flashback* (que son extraordinariamente largos) nos iremos enterando de más detalles de la vida de Colin y la relación que mantenía con su familia y otros personajes más o menos relevantes, así como de la relación que va entablando con sus compañeros del reformatorio, con el director y otros funcionarios. Todo lo anterior ocurre tanto en el discurso del presente, como en los *flashback*. En realidad, prácticamente toda la película es un enorme *flashback*⁸ con otros *flashback* en su interior creándose una estructura de caja china. Es decir, si el primer segmento es el presente, el segundo segmento es un *flashback* que nos retrotrae a semanas, tal vez meses, antes de que a Colin se le permita correr en solitario, y su primera carrera en solitario sería un *flashback* que contendría el segundo segmento, *flashback* en el que vemos a Colin por primera vez con su familia, con su amigo Mike y el primer encuentro con las chicas.
- 3) *Corriendo en solitario*. Gradualmente, Colin Smith se convierte en el favorito del director del Borstal. Este segmento comienza en el momento en que a Colin se le permite correr en solitario por primera vez. Las carreras de Colin serán de nuevo salpicadas por diversos *flashback* que nos darán más información sobre el pasado de Colin y la razón por la cual termina internado en el reformatorio: el robo en una panadería. Hay un nudo argumental que da paso al cuarto segmento,

⁸ James M. Welsh indica que toda la película «podría considerarse como un registro de los pensamientos y memorias de Smith mientras corre e intenta dar sentido a su desventajada joven vida» (1999: 12).

la aparición en el Borstal de Mike, el amigo y cómplice de Colin en el robo a la panadería. Hasta ese momento parece que Colin da por hecho que va a ganar la carrera, o al menos esa es la dirección que ha tomado. Pero la pregunta de su amigo, «de qué maldito lado estás ahora de repente», actúa como un jarro de agua fría y hace que el semblante de Colin cambie, reflejando incertidumbre.

- 4) *La carrera*. El desenlace de la película, se inicia con la llegada de los externos que competirán contra los chicos del Borstal en la carrera. Ha llegado el esperado día. Colin se pone en cabeza con facilidad, ganando una enorme y desigual ventaja. Pero detiene su carrera a pocos metros de la línea de meta, ante la desesperación de gran parte del público y la frustración contenida del director del centro.
- 5) *Epílogo*. Tony Richardson podía haber terminado *La soledad* con la secuencia final de la carrera, que es sin duda la más conocida, recordada y comentada. Sin embargo, decidió ofrecer un epílogo, un último segmento que no llega al minuto de duración. En esta escena que da fin a la película, vemos a Colin en el taller en el que había comenzado a trabajar recién llegado a la prisión. Ahora ha vuelto a ser uno más, sin privilegios, lo cual queda bien patente cuando el director acompañado de otros visitantes entra en el taller. Richardson congela la imagen para mostrarnos los materiales que manejan los chicos: máscaras de gas para ser utilizadas con propósitos militares.

Utopía e institución

Algunos de los temas sobre los cuales la película ayuda a reflexionar son las diferencias de clase y la ostentación del poder por parte de las clases más privilegiadas; la cultura del consumo como nuevo opio del pueblo; el aparato militar; el concepto de familia; etc. Pero hay un elemento que actúa como catalizador de todos estos temas a lo largo de la película, se trata del ataque que *La soledad* hace contra las instituciones⁹.

La primera institución contra la cual se arremete es la policía en esa frase de la voz en *off* del primer segmento: «correr siempre ha sido muy importante en nuestra

⁹ Aunque el papel de las instituciones en el diseño de las utopías ya lo encontramos en la antigüedad, sin ir más lejos en la *República* de Platón, pero también en Campanella, es a partir del siglo XVIII cuando cobra mayor relevancia, trátase de instituciones religiosas, políticas o de partido, legales o educativas. Especialmente relevante es el papel que han desempeñado estas últimas, las instituciones educativas, en la génesis de las utopías.

familia, sobre todo para escapar de la policía». El desprecio hacia la policía lo veremos con detalle en las secuencias en las cuales, tras el robo a la panadería, la policía interroga a Colin y registra la casa. La policía les trata con desprecio y prepotencia; la madre le hace un desafiante gesto obscuro (el *v sign*). En ningún momento parece pensar que su hijo haya cometido un delito. Ni que no lo haya hecho. Simplemente no piensa en ello, le da lo mismo. Nuestro joven corredor se mostrará incluso impertinente preguntando al inspector si tiene una orden de registro y ofreciéndole una insignificante cantidad de dinero a cambio de que le deje en paz porque quiere desayunar. Más tarde veremos llegar a la policía con la orden de registro. Les vemos en ángulo picado. Atraviesan un par de calles hasta llegar a la casa de los Smith. Al mismo tiempo escuchamos un arreglo de *Jerusalem* (composición de Hubert Parry que escucharemos en diferentes arreglos a lo largo de toda la película) en tiempo de marcha¹⁰, de modo que la policía parece que participa en un desfile envolviendo toda la escena del registro de la casa con un aire de comicidad.

No podemos dejar de recordar el más cómico de los cuadros de este registro domiciliario. Los jóvenes han ocultado la caja que contenía el dinero en el interior de una gran maceta. En la composición en cuestión Richardson ofrece un curioso triángulo de la maceta, Colin y un policía. El objeto cobra cualidad de protagonista en esta composición: la planta –mudo e inmóvil cómplice de Colin, que se ríe para sus adentros mientras el vegetal es totalmente ignorado por la policía que continúa registrando el inmueble– es el elemento más relevante del triángulo.

El reformatorio es, obviamente, la institución que recibe más atención a lo largo de la película¹¹. Tanto el lugar, como sus funcionarios y las actividades que allí se

¹⁰ Hablaremos más de esta pieza musical en el siguiente apartado. En la escena que estamos comentando, la pieza está arreglada en escala mayor –a diferencia de los arreglos escuchados hasta este momento a lo largo de la película que están en escala menor– dotándola de un sonido, por lo tanto, más alegre. No se trata además de una marcha militar de tono triunfalista, sino de una pieza de aire festivo. Las escalas menores, como dice Roger Evans, tienen un efecto sombrío (véase *Cómo leer música*, Madrid, Edaf, 1981: 65. Traducción de Rafael Lassaletta).

¹¹ El reformatorio y la cárcel han recibido mucha atención en el séptimo arte. Por mencionar unos pocos títulos, contamos con *Los cuatrocientos golpes*, *La leyenda del indomable*, o *Un condenado a muerte se ha escapado*. Una institución aún más distópica si cabe es el campo de concentración, muy relacionado con el género bélico: *La gran evasión*, *La lista de Schindler*, *Noche y niebla*, serían algunas películas al respecto. De todas las anteriores, *La soledad* ha sido comparada mucho más con *Los cuatrocientos golpes*. Welsh, por ejemplo, encuentra muchos paralelismos entre ambas películas, especialmente en la forma de redefinir al protagonista. La mayor diferencia para Welsh estriba en el carácter parcialmente autobiográfico y más personal de Antoine Doinel frente a Colin Smith. Truffaut describe a Antoine desde dentro, mientras que Richardson es un observador (véase Welsh y Tibbets: 11-12). Como apunta Welsh, estas y otras similitudes han sido también utilizadas por los detractores de Richardson como arma arrojada para argumentar que era un director de escasa originalidad y que se

realizan, tienen el objetivo oficial y explícito de hacer de los internos futuros hombres de bien a través de una disciplina basada en estrategias de premio-castigo (siendo los castigos desproporcionados en comparación con los premios), la instrucción rayana en el adoctrinamiento, el orden y la uniformidad (lo primero que se hace con los nuevos internos es cambiar su ropa por monos de trabajo). El único momento de relativa libertad lo disfrutaban en los minutos previos a la hora de acostarse, cuando cada muchacho hace lo que le apetece: unos juegan a las cartas, otro toca la guitarra y canturrea, otros simplemente no hacen nada. El ambiente que reina nos recuerda al de los barracones durante el periodo de instrucción de *Sin novedad en el frente* (película que comentaremos en un capítulo posterior), sólo que los jóvenes de esta última todavía no habían perdido sus ilusiones.

Pero detrás de la declaración de intenciones del reformatorio (que seguramente no consigue con la mayoría de los chicos, muchos de los cuales al terminar su condena seguirán una trayectoria que les llevará a la institución de la cual el reformatorio es sólo un reflejo, la penitenciaria), se ocultan los sueños del director de trepar en el escalafón social y laboral.

El dinero, la familia, la situación laboral, son igualmente rechazados por Colin¹². A pesar de haber robado en la panadería, Colin no da la impresión de estar realmente interesado por el dinero¹³. Cuando su madre insiste en que acepte un billete que le ofrece, Colin, una vez a solas en su cuarto, lo quema, contemplando impasible cómo se convierte en cenizas. El robo ha sido para Colin simbólico, una forma de mostrar su rechazo al sistema. Por eso también intenta convencer a Mike para que espere antes de gastar el dinero. Y el robo le reporta además el placer de burlarse de la policía en sus repetidas visitas.

Su rechazo del empleo que le ofrece la empresa en la que trabajaba su padre podemos igualmente considerarlo otra manera por la que Colin manifiesta su

limitó a realizar una imitación del film de Truffaut. Welsh se suma a autores como William H. Horne para indicar que Richardson, aunque tal vez no imprimió al personaje de Colin con la fuerza interior de Antoine por las razones expuestas, era un realizador que sentía empatía por los personajes que vivían al margen de la sociedad (*ibid.*: 14).

¹² Al principio de la película *Trainspotting*, la voz en *off* del protagonista, mientras le vemos correr huyendo de la policía, nos invita a elegir toda una suerte de ideales de la vida acomodada: empleo, familia, electrodomésticos de última generación, salud, seguro dental... sólo que él, que resume lo anterior con la frase «elige la vida», ha rechazado todo eso. La diferencia entre él y Colin estriba en aquello por lo cual han sustituido ese tipo de vida: Colin por una ideología anti-sistema y Renton por la heroína.

¹³ Sobre el dinero como institución hablaremos más detenidamente en el capítulo 12.

inconformismo con un sistema en el que no cree. Sin embargo, al igual que el rechazo hacia la institución del matrimonio y la familia¹⁴, no es *La soledad* la película del *Free* que destaque por su tratamiento de estos temas.

Queremos terminar comentando dos escenas en las cuales encontramos el ataque a sendas instituciones: el gobierno y el aparato militar. Una noche, Colin y Mike ven en la televisión¹⁵ un discurso del primer ministro en el cual se exaltan una serie de valores: patriotismo, prosperidad, democracia... Tras escucharle durante unos minutos, los chicos dejan la imagen pero bajan el volumen¹⁶ para a continuación reírse a carcajadas de los gestos del ahora mudo político. Su alegría será interrumpida por la llegada del amante de la madre de Colin, que no entiende lo que hacen los muchachos.

Por último, «no es el ejército la institución preferida de Richardson» (Angulo: 169-171). Volviendo al epílogo de la película, lo realmente interesante, desde el punto de vista utópico, de esta escena, es que mientras que en la anterior ocasión en que vimos a Colin y a los demás internos trabajando en el taller no se mostró con claridad al espectador en qué consistía el trabajo que realizaban ni el material que manejaban, ahora Richardson congela la imagen y nos muestra en un inquietante fotograma final el material que los chicos están manipulando (ver figura 1): se trata de mascaracas anti-gas amontonadas sobre la mesa del taller, máscaras que evocan la Primera Guerra Mundial y los horrores de cualquier guerra. Obviamente la decisión que Colin toma en la escena anterior tiene consecuencias inmediatas, negativas para él. Su momento de gloria al detenerse en la carrera casi al borde de la meta es del todo fugaz. Deteniendo su carrera se enfrentaba al sistema y manifestaba su disconformidad con el mismo. Pero volviendo a la masa de los no privilegiados, le encomiendan tareas que van a favor del sistema y que están claramente relacionadas con una de las facetas más anti-utópicas del mismo: el aparato militar.

¹⁴ Como nos dice Jesús Angulo, los jóvenes del *Free Cinema* no quieren «reconstruir el odiado esquema familiar» (2001: 173).

¹⁵ Sobre el cine y la televisión en Gran Bretaña puede leerse el artículo de John Wyber «Las dos alternativas. El realismo y lo poético en el cine y la televisión británicos, 1950-1982» (en la bibliografía).

¹⁶ En el relato de Sillitoe, esta acción de ver imágenes sin sonido es un juego al que están acostumbrados y del que participa con risa y alborozo toda la familia.



Figura 1. *La soledad del corredor de fondo*

Códigos ambiguos del Free

Una de las características del *Free Cinema*, tal vez una de las que se encuentra en el germen de por qué su vida fue tan corta, es la ambigüedad. Ésta se transmite no sólo a través del contenido, sino de los elementos formales empleados en los films. Del abanico de recursos técnicos empleados por Tony Richardson en *La soledad*, comenzaremos hablando de los ángulos. Es conveniente tener en cuenta lo que nos recuerda José Antonio Páramo:

[...] el ángulo desde el que se hace una toma tiene una considerable influencia en la actitud del espectador hacia lo filmado, ya que nos coloca en un punto de vista determinado con respecto a la puesta en escena. La importancia que tiene la angulación como punto de vista nos tienta a asignar significados absolutos a los ángulos [...]; pero nada más lejos de la realidad (2002: 42).

Es decir, un ángulo picado da sensación de superioridad a quien observa y de inferioridad a lo observado, mientras que el contrapicado crea una sensación opuesta a la anterior. Pero como explica este autor, esos valores no son absolutos, lo cual es utilizado hábilmente por Richardson en esta película con el objetivo de invertir todo tipo de jerarquías como pasamos a exponer.

Podría decirse que la utopía del *Free Cinema* es una utopía que navega en la ambigüedad. Y esto queda muy claro en los ángulos picados y contrapicados. Estos son siempre muy leves y se produce además una alternancia entre los personajes que

aparecen en esas escenas. No queda por tanto muy claro quién domina la situación. A lo largo de la película, Richardson juega continuamente con esta ambigüedad de ángulos. Una breve enumeración da cuenta de lo que estamos diciendo:

- al poco de llegar a Ruxton Towers, el nuevo grupo es presentado al director. En esta escena veremos al director y a los nuevos internos en plano-contraplano, pero el director está sentado y la cámara ejerce un leve picado. Los nuevos internos, por el contrario, permanecen de pie y la cámara en contrapicado, también muy leve, apenas unos grados;
- más tarde, Colin mantiene una entrevista con un psiquiatra (ver figura 2). Éste le va haciendo preguntas. La conversación está siendo grabada. Al finalizar el encuentro, Colin, que durante la entrevista ha estado en ángulo picado, se levanta, el doctor permanece sentado. Vemos a Colin en ángulo contrapicado, al psiquiatra en picado;



Figura 2. La soledad del corredor de fondo

- en otra escena, vemos a los chicos jugando un partido de fútbol. Desde una torre, el director les observa con unos prismáticos. La cámara le enfoca en un leve contrapicado (ver figura 3). A los chicos los ve de lejos en picado, y poco después un zoom enfoca a los chicos para después presentarles en un plano general. Tal vez lo más interesante es el contraste entre el primer plano del director y el diminuto tamaño de los chicos hasta que la cámara efectúa el zoom;



Figura 3. *La soledad del corredor de fondo*

- en el primer *flashback* de la película, después de robar el coche, Colin y su amigo Mike encuentran a unas chicas. Las invitan a subir al coche. La conversación entre ellos y ellas se rige por la cámara en contrapicado de las chicas y en ángulo normal sobre los chicos; obviamente este último punto de vista no corresponde al de las chicas;
- un poco después, en el mismo *flashback*, los chicos acompañados de las dos chicas ascienden una colina. El ascenso lo vemos en picado (ver figura 4), después la cámara gira y vemos la ciudad, de la que destacan sus fábricas y la cantera, finalizando con planos medios de los cuatro jóvenes;
- hace poco que Colin ha comenzado a ser visto con buenos ojos por el director. Éste visita el taller en donde Colin trabaja. El director se mancha y Colin le ofrece un paño para que se limpie. Vemos al director en ligero contrapicado. Parece satisfecho con la actitud de Colin;
- cuando uno de los funcionarios del centro pasa lista lo vemos en contrapicado. Detrás de él hay un póster que invita a alistarse en el ejército; a los chicos les vemos en picado;



Figura 4. *La soledad del corredor de fondo*

- cuando el nuevo grupo es presentado al director, aunque éste es enfocado en picado, el que tiene la sartén por el mango¹⁷ –como discutirán más tarde los muchachos– es él. Ellos, incluso en contrapicado, son los nuevos títeres, los nuevos sujetos experimentales, un grupo variopinto del cual tal vez el director decida rescatar a uno o dos si los ve con posibilidades de que satisfagan sus propios intereses.

Otro de los recursos empleados por Richardson es utilizar *zoom* o *travellings* de acercamiento sobre uno de los objetos del cuadro hasta mostrarnos un plano de detalle. En estos casos, creemos que Richardson no está tan acertado como en los anteriores. En muchas ocasiones, esos planos de detalle carecen de significado o éste resulta ambiguo, como el frasco que contiene la medicina que han prescrito para el padre de Colin. Otros, sin embargo, conllevan toda una carga de significado detrás suyo. Tal es el caso del *travelling* de acercamiento que realiza hasta mostrarnos la máscara de gas en el epílogo que ya hemos mencionado.

Los lugares en los que se desarrolla la película: la ciudad, el Borstal, el campo, la playa, la casa de Colin, tienen un importante peso en la narración. Como puede observarse,

¹⁷ La expresión en inglés es *whip hand*, que vendría a indicar la mano que maneja el látigo.

predominan los exteriores¹⁸. Nos recuerda Josep Torrell que la «atención al paisaje es uno de los elementos constitutivos del realismo» del *Free Cinema* (2001: 124). De hecho, «los documentales del *Free Cinema* se ocupan –al menos en primera instancia– de lugares...»; y lo mismo ocurre con «la primera película de ficción del movimiento, *Together* (1956)», «el verdadero protagonista [...] es también el paisaje industrial de los muelles del East End londinense» (*ibid.*: 123). Podríamos decir –al igual que este crítico acerca de *Together*–, que la «poesía» de *La soledad* es «melancólica», y que «la eliminación de la palabra» hace que el montaje y el cuidado encuadre recuperen el protagonismo que habían perdido con el advenimiento del cine sonoro: «la combinación de diferentes escalas de plano, angulaciones y objetivos de cámara [confiere] dinamismo a las localizaciones [...]. Los exteriores dejan de ser un mero telón de fondo de la acción para convertirse en un elemento signifiante» (*ibid.*: 123-124).

Otras películas del *Free*, incluso otras películas de Tony Richardson, cuentan con una mayor presencia del paisaje urbano e industrial. Josep Torrell constata que «la representación del paisaje industrial y de los viejos barrios de viviendas obreras reaparece, en formas más atenuadas, en las películas posteriores» (*ibid.*: 125), como es el caso de *La soledad*. Sin embargo, hay varias escenas notables que nos gustaría comentar. Por ejemplo, en el primer encuentro de Colin y Mike con las chicas, tras su paseo en coche (en elipsis), los vemos ascender por la falda de una colina en las afueras (ver de nuevo la figura 4). Al fondo vemos la ciudad, de la cual destacan las chimeneas de las fábricas. La imagen podemos compararla con la secuencia final de *El nacimiento*, arranque de nuestra tesis: chico-chica, un lugar elevado, un paisaje de fondo, protagonistas soñando despiertos. Pero los contrastes llaman aún más la atención que las similitudes. Hay un desdoblamiento especular del chico-chica; el lugar elevado no es un acantilado con un hermoso paisaje costero de fondo; lo bucólico de *El nacimiento* es sustituido por el bullicio de la ciudad y el aire limpio por la contaminación; el sueño hipócrita de la Ciudad Celestial en la colina da paso a la realidad de la ciudad industrial *al pie* de la colina. Por último, Colin, Audrey y compañía materializan su

¹⁸ Richardson declaró en cierta ocasión: «prefiero salir a rodar en exteriores (probablemente me he visto influido por los neorrealistas italianos)» (2001: 335). Lo cual no debe confundirse, como dice James M. Welsh, con que el movimiento estuviera influenciado por el neorrealismo: «Uno podría especular que el tratamiento realista de las preocupaciones de la clase trabajadora [...] pudiera haber estado influenciado por los neorrealistas italianos, pero cuando se le preguntó sobre esto, Karel Reisz anotó una diferencia significativa, que las películas de la Nueva Ola Británica estaban muy orientadas por la literatura» (1999: 7).

sueño en algo más inmediato, efímero, pero real, primero besándose, más tarde en su viaje a Skegness. Es precisamente en Skegness¹⁹ donde aparece otro lugar de gran interés, no sólo por lo que representa en la narración de la película, en donde, como decimos, los cuatro jóvenes materializan su sueño, sino por lo que evoca: se trata de la playa.

El día de compras de la señora Smith es otro momento clave de la película. Tras cobrar la liquidación por el fallecimiento de su marido, hace el comentario de que es una lástima que haga falta que alguien muera para ver quinientas libras juntas. También le recrimina a su amante que no haya dejado que se enfríe el cadáver para hacer acto de presencia. Sin embargo, ella no tarda en ir de compras al centro de la ciudad. Las varias escenas van «acompañada[s] por la música y las cortinillas características de los anuncios comerciales de la época» (*ibid.*: 137). Sonrisas y miradas de complicidad a los dependientes nos hacen ver lo mucho que la señora Smith disfruta de su indigestión materialista. Como dice Ruth Pombo, «los valores más superficiales del espejismo de la abundancia encontraban el mejor aliado en el valor que las mujeres dan a las comodidades de la nueva vida moderna en el hogar, a la moda y al aspecto físico» (2001: 113). Son escenas que nos introducen en uno de los asuntos criticados por el *Free Cinema*. Nos dice de nuevo Ruth Pombo:

En las Islas, los racionamientos de la posguerra desaparecían de la vida cotidiana de los británicos de clase media y trabajadora, para ser sustituidos por un frigorífico, una televisión, otras comodidades y lujos de la vida moderna y el clamor autocomplaciente del discurso del primer ministro *tory* Harold Macmillan: *You've never had it so good!* (*ibid.*: 102).

Una escena que rompe con casi todo lo anterior, incluso con toda la película, es la secuencia de la primera carrera en solitario de Colin, justo antes de ese *flashback* del día de compras de la madre. El director decide dar a Colin un voto de confianza permitiéndole hacer su recorrido habitual sin supervisión. El muchacho, cohibido al principio, sale del recinto a la vista de todos e inicia su carrera. La banda sonora musical cambia radicalmente con respecto a lo que hemos oído hasta ese momento u oiremos a lo largo del resto de la película: una trompeta interpreta una melodía casi cómica en sus primeros compases hasta transformarse en una pieza del género musical de mayor libertad, el jazz, con acompañamiento gradual de piano y percusión. Vemos desde abajo

¹⁹ Por encontrarse más cerca de Londres, las escenas no se rodaron en Skegness, sino en Camber Sands.

las copas de los árboles, las nubes, el resplandor del sol, para darnos cuenta a los pocos segundos que es Colin quien contempla todo eso saboreando sus minutos de libertad. Colin no sólo corre, a veces da la impresión de que baila al son de la música, de una forma tan libre como ésta, y termina dejándose caer como por un tobogán en una pendiente de la arboleda, quedándose tirado boca arriba hasta que la música decae y la escena da paso mediante un fundido encadenado con las cortinillas de los comerciales a la escena a la que hacíamos referencia del día de compras de la señora Smith, escena acompañada de una música casi infantil que contrasta decididamente con la que acabamos de escuchar. Pero volviendo a la escena de la carrera, el movimiento de la cámara es mucho mayor que en el resto de la película hasta ese momento. Es un nuevo giro en el cual la libertad relativa de Colin se equipara a la libertad de la cámara.

La secuencia nos recuerda irremediamente la película de Buñuel *Los olvidados*²⁰, concretamente la secuencia cuando el director del correccional permite que Pedro salga del recinto para comprarle unos cigarrillos en un estanco cercano para así demostrarle que confía en él, ya que, como le dirá a uno de sus ayudantes, lo que el chico necesita es que crean en él y algo del cariño que nunca ha recibido. El experimento pedagógico saldrá mal, ya que el director no contaba con un factor: la presencia en los alrededores de El Jaibo, que robará a Pedro el dinero del director y aquél ya no se atreverá a regresar.

Aunque como decíamos la puesta en escena de Richardson tiende a un paradójico descuido premeditado, en ocasiones recurre a la inclusión de decorados o escenarios completos como fondo sobre el que desarrolla la acción de los personajes. Estos decorados no tienen nada de casual y se apartan de lo que sería estrictamente recrear el tipo de vida de una clase social o época. Al yuxtaponer figuras y fondo se crean escenas cargadas de significados, en ocasiones realzando el mensaje de la acción y en ocasiones contradiciéndolo, y, por lo que concierne a nuestra tesis, mostrando utopías contradictorias. Por ejemplo, los pósters que aparecen en las paredes invitando a los

²⁰ Como ya indicamos, *La soledad* ha sido comentada en comparación con *Los cuatrocientos golpes* mucho más que con cualquier otra película. Sin embargo, no debe olvidarse que Richardson idolatraba a Buñuel, a quien había conocido personalmente en Hollywood en 1953, encuentro que el director consideró uno de los eventos más importantes de su breve visita a América en el verano de ese año. Como él mismo había declarado, Buñuel y Vittorio de Sica eran sus dos directores más admirados, pero mientras que el mundo representado por el segundo era complejo y apasionado, el de Buñuel era «despiadado, violento [y] tremendamente anarquista» (Richardson: 337).

internos a alistarse en el ejército; o los trofeos detrás del director que nos dicen que lo que realmente está en su cabeza no es el bienestar de los muchachos, sino su propio ego. Nuestra escena favorita a este respecto es la conversación que Colin mantiene con su chica. Los cuatro amigos están en un establecimiento de *Fish'n'Chips*. Colin parece cansarse de las preguntas y sugerencias de Audrey, le contesta bruscamente y sale a la calle. Ella le sigue. Colin se encuentra apoyado en el cristal de un enorme e iluminado escaparate (ver figura 5). En el interior del mismo hay muebles aparentemente caros y finos. Es el mundo que desea Audrey, una casa bien amueblada, un empleo decente, un marido, una vida familiar y conservadora, un acercamiento al ideal burgués. Colin se tranquiliza y expresa sus sentimientos. Lo interesante es la yuxtaposición del escaparate y su contenido en el mismo campo que los personajes, como escenario de ellos, pero a la vez, lejano, incluso imposible. El mundo a través del escaparate es el sueño imposible de la clase obrera a la que pertenecen los personajes²¹. El cristal les separa del contenido del escaparate, es una barrera que convierte en pura ilusión ese sueño. Es más un espejismo que un espejo. Aun cuando consiguieran comprar tales objetos, como ha hecho la madre de Colin con el dinero que le han dado tras fallecer su marido, eso no cambiaría el hecho de que seguirían siendo obreros.

La película, como hemos venido diciendo a lo largo de las páginas anteriores, destaca en cierto modo por el uso del *flashback*. De hecho, antes de *Tom Jones*, en la que Richardson hace uso abundante de acciones paralelas, es en *La soledad* la única ocasión en la que el director rompe la narración lineal (véase Angulo: 176). Lo que hace Richardson es un montaje alternado de imágenes del pasado con imágenes del presente, enfrentando así un pasado en el que Colin disfrutaba de libertad con un presente en el que se encuentra encarcelado.

²¹ En la película *Barrio*, de Fernando León de Aranoa, hay algunas escenas similares, como cuando los tres chicos protagonistas miran las ofertas de vacaciones a lugares de ensueño en el escaparate de una agencia de viajes y fantasean y se cuentan lo que creen o quieren creer sobre tales lugares, o la escena en la que juegan a que el próximo vehículo de tal o cual color que aparezca «es el mío» desde detrás de la valla de un puente sobre la autovía. Son momentos en los que los tres chicos sueñan despiertos con un tipo de vida que está fuera de su alcance. Tanto el cristal del escaparate como la valla actúan a modo de barrera que les separa de ese mundo en el que sólo entrarán por medio de la fantasía y el juego. Pero sólo podrán asomar brevemente la cabeza, como literalmente hacen a través de los barrotes de la valla.



Figura 5. La soledad del corredor de fondo

Al final de la película *Carros de fuego*, escuchamos a un coro entonando *Jerusalem* de Hubert Parry (1848-1918). Esta pieza rompe con la estética musical que envuelve el resto del film, que se limita casi exclusivamente a la música electrónica del compositor griego Vangelis Papathanassiou (música extradiegética) y a las piezas de Gilbert y Sullivan que forman parte de la diégesis. La pieza de Parry es bien conocida, especialmente por el público británico, que la canta en los partidos de fútbol y otros eventos deportivos como si de un himno nacional se tratara. Su popularidad es enorme. Lo usan organizaciones feministas así como partidos políticos, desde el Partido Laborista al Partido Nacional Británico. También se canta en colegios públicos.

Lo que llama nuestra atención es que en un elevado porcentaje, la banda sonora de *La soledad del corredor de fondo*, de Tony Richardson, compuesta por John Mervyn Addison²², es una elaboración sobre el tema de Parry. Aunque a primera vista puede parecer una mera coincidencia, no nos lo parece tanto si tenemos en cuenta otra serie de curiosidades:

- ambas películas nos presentan corredores que desde ciertos puntos de vista podrían considerarse solitarios, incluso marginados;
- la base del tema musical es un poema de William Blake;
- la película de Hugh Hudson toma su título del poema de Blake;

²² Compuesta, arreglada y dirigida por él. Fue el compositor de otras bandas sonoras del *Free Cinema*.

- Lindsay Anderson actuó en el film de Hudson en el papel de director del Caius College.

Por otro lado, el tema de Parry es utópicamente interesante por varias razones:

- Parry lo compuso en 1916 para el movimiento *Fight for Right* (que contrarrestaba la propaganda alemana durante la Primera Guerra Mundial), siendo adoptado después para ser usado en la campaña por el sufragio femenino;
- la *National Association of Women's Institutes* lo adoptó como su himno en 1924 (hasta el presente);
- George V quiso sustituir *God Save the King* por la versión de *Jerusalem* de Elgar (la orquestación es de Edward Elgar; la primera ejecución de la pieza orquestada tuvo lugar en el Leeds Festival de 1922) como himno nacional. La pieza se ejecuta cada año en la *Last Night of the Proms* en el Royal Albert Hall;
- Lindsay Anderson utilizó la pieza en su película *If* (1968).

La letra de este himno es el prefacio del poema *Milton*, compuesto por William Blake en Felpham, Sussex, a lo largo de cuatro años (1804-1808). En parte, la inspiración del poema fue la obra de John Milton *Paradise Lost*. Blake admiraba a Milton, pero consideraba que Milton se había equivocado en algunos aspectos de la obra y pretendía en éste, uno de sus libros preferidos, corregir los defectos de quien se consideraba el poeta nacional. La letra reza así²³:

*¡Y aquellos pies antaño
Caminaron sobre las verdes montañas de Inglaterra;
Y fue visto el Santo Cordero de Dios
Sobre los placenteros pastos de Inglaterra!
¿Y brilló el rostro divino
Sobre las nubosas colinas?
¿Y fue Jerusalén edificada aquí,
Entre estos oscuros molinos satánicos?
¡Tráeme mi Arco de oro llameante;*

²³ *And did those feet in ancient time. / Walk upon Englands mountains green: / And was the holy Lamb of God, / On Englands pleasant pastures seen! / And did the countenance Divine, / Shine forth upon our clouded hills? / And was Jerusalem builded here, / Among these dark Satanic Mills? / Bring me my Bow of burning gold: / Bring me my Arrows of desire: / Bring me my Spear: O clouds unfold! / Bring me my Chariot of fire! / I will not cease from Mental Fight, / Nor shall my Sword sleep in my hand: / Till we have built Jerusalem, / In Englands green & pleasant Land* (William Blake, *The Complete Poems*, Londres, Penguin Books, 1977: 514).

*Tráeme mis Flechas del deseo;
Tráeme mi Lanza; O nubes extendidas!
¡Tráeme mi Carro de fuego!
No cesaré mi Lucha Mental,
Ni se dormirá mi Espada en mi mano;
Hasta que hayamos edificado Jerusalén,
En la verde y apacible Tierra de Inglaterra.*

La idea de la visita de Jesucristo a Gran Bretaña se remonta a un monje medieval, William de Malmesbury, de Glastonbury. En 1137 escribió que su iglesia había sido construida poco después de la crucifixión por los discípulos de Cristo. Una versión extendida de su obra escrita en 1247 afirma que el líder de los mencionados discípulos era José de Arimatea. Curiosamente, la primera obra de arte conocida de Blake consiste en un dibujo a la edad de 17 años (1773) titulado *Joseph of Arimathea Among the Rocks of Albion*. Para Blake, José de Arimatea era el primer constructor de iglesias de Gran Bretaña y la figura ideal del artista cristiano. Independientemente del dibujo que más tarde grabó, Blake dijo que José era uno de los artistas góticos que había construido las catedrales durante el oscurantismo. Otros detalles se han añadido a lo largo del tiempo a la leyenda de José de Arimatea en Gran Bretaña; por ejemplo, se sabe que Cornwall era en la antigüedad un mercado de latón donde se comerciaba con el Mediterráneo a través de los fenicios. Para explicar por qué José había venido a Glastonbury y cómo había ganado su riqueza, se desarrolló la idea de que era un mercader de latón que había visitado Gran Bretaña incluso antes de la crucifixión.

El siguiente paso en el desarrollo de la leyenda era la idea de que José de Arimatea era el tío abuelo de Cristo, lo cual explicaría por qué contribuyó con la adquisición de la tumba. Por otra parte, esto podía llevar a la noción de que el niño Cristo había acompañado a José a Gran Bretaña en alguna de sus expediciones.

William Blake no sólo pensaba en una posible visita de Cristo a Gran Bretaña cuando escribió *Jerusalem*. A finales de 1790 llegó a la conclusión de que Gran Bretaña era la Tierra Santa original, y que todas las demás religiones habían derivado de los druidas británicos. En *A Vision of the Last Judgement* (1810) Blake escribió: «La naturaleza de mi obra es visionaria e imaginativa, es un intento por restaurar lo que los antiguos llamaron la Edad de Oro». En *Milton*, tan sólo dos páginas después de *Jerusalem*, insertó una ilustración de Stonehenge, el cual él consideraba que había sido un templo de los druidas. Así que Jerusalén, en el sentido de la tierra de la Edad de Oro

perdida, fue construida debajo de la Londres del propio Blake, que creía que desde su hogar en Lambeth Vale podía recuperarse la Edad de Oro.

Jerusalén es una residencia simbólica para la humanidad, libre de las cadenas del comercio, del imperialismo británico y de la guerra. La «lucha mental» de Blake se dirige contra estas cadenas. En la obra de David Erdman, *Blake: Prophet Against Empire*, se nos dice que los *dark satanic mills* son productores de metal, hierro y acero, con propósitos diabólicos, Londres era un arsenal de guerra y el centro de la maquinaria bélica. En el poema de Blake, Jerusalén ha desaparecido y ha sido reemplazada por esas fábricas. En *Milton*, Satanás es descrito como el «Molinero de la Eternidad» (*Miller of Eternity*), cuyas fábricas (*mills*) representan el intelecto reducido, la imaginación oprimida y destruida. Blake tal vez también pensaba en el esclavizado y cegado Sansón de *Samson Agonistes* de Milton: «sin ojos en Gaza en el molino con los esclavos» (*eyeless in Gaza at the mill with slaves*).

A raíz de su asociación con el editor Joseph Johnson, Blake se relacionó con muchos de los disidentes y libre pensadores de su época. Su pensamiento se volvió anti-racional y anti-materialista, rechazando los valores de la revolución industrial y criticando duramente los hallazgos de la física de Newton, y suscribiéndose a la mística cristiana propuesta por el visionario sueco Emmanuel Swedenborg. De su amistad con la temprana feminista Mary Wollstonecraft, más conocida como Mary Shelley, Blake también defendió los derechos de las mujeres.

Volviendo a la pieza de Parry y a las películas *Carros de fuego* y *La soledad*, la primera presenta a dos corredores, Harold Abrahams y Eric Liddell, de orientación religiosa distinta. Es fácil detectar por su apellido que el primero es judío. Liddell, sin embargo es baptista. Para Abrahams correr (y ganar) es una forma de dar con la puerta en las narices a los antisemitas. Para Liddell, una forma de predicar. El relato de Richardson es bien diferente. Nos sitúa en los barrios marginales de una gran ciudad británica, Nottingham. Colin Smith es llevado a una prisión juvenil. Una serie de *flashbacks* nos irán dando pistas de quién es y por qué ha acabado así. No nos ha sido posible averiguar por qué *Jerusalem* fue incluida en *Carros de fuego*. Los detalles expuestos parecen apuntar a un posible homenaje a *La soledad*. En cualquier caso, en la película de Richardson, la pieza subraya la ambigüedad en que se mueve el resto de la película. Como subraya Isabel Taylor (2009), «es interesante contrastar el empleo

irónico de *Jerusalén* aquí [en *La soledad*] con el triunfo catártico que proporciona a las escenas finales de *Carros de fuego*». A Taylor le parece especialmente interesante que escuchemos *Jerusalem* (y añadimos que en la secuencia a la que hace referencia Taylor se trata de la versión en escala mayor) en escenas que intercalan imágenes del concierto en el Borstal con el castigo físico del fugitivo Stacy, lo cual le da al himno un reprochable tinte amargo. Pero en su mayor parte, los arreglos musicales de Addison han sido realizados en una escala menor, que de este modo contrasta fuertemente con el espíritu colonialista e imperialista de las composiciones y arreglos, en general, de Parry y de Elgar. La ambigüedad, por lo tanto, ya la encontramos en la pieza musical misma: compuesta en su momento, como apuntábamos más arriba, para un movimiento en contra de la propaganda alemana durante la Primera Guerra Mundial, es la base de la banda sonora musical de *La soledad*, una película del *Free Cinema*, una película anti-sistema, una película que se burla de las instituciones del Reino Unido. *Jerusalem* evoca, por un lado, la grandeza de Inglaterra, el suelo hollado por Jesucristo y destinado a la fundación de la capital desde la cual gobernará el mundo estableciendo un nuevo orden y restaurando la Edad de Oro. Por otro, la triste realidad de las clases oprimidas²⁴ que, aún así, entonan la canción.

Conclusión

En su obra *El principio esperanza*, el filósofo Ernst Bloch distingue entre la libertad social de *Utopía* de Moro y el orden social que prevalece en *Civitas solis* de Campanella (Bloch, 2006: 31-201, especialmente las páginas 78-94). Francisco Serra, en el prólogo a la obra de Bloch, resume el enfrentamiento de estos polos opuestos diciendo que «el lugar no existente que trazara Moro da nombre a todo un conjunto de ensoñaciones sociales, en las que se ha producido una contraposición entre dos ideas que han intentado prevalecer: la libertad y el orden» (*op.cit.*, 2004: 16). Estas dos ideas, libertad y orden, han estado prefiguradas desde el mundo antiguo. La utopía de Moro sería más representativa de una utopía de la libertad; mientras que Campanella y su *Ciudad del Sol* bien podría calificarse como una utopía del orden. El título de la obra *Menos utopía y más libertad*, de Juan Antonio Rivera, ya plantea la contradicción de estos dos ejes de

²⁴ No deja de ser una ironía que en el país que da luz a la *Utopía* de Moro subsista la distinción de clases que refleja el *Free Cinema*.

la utopía. Las preguntas que formulemos sobre la utopía utilizando estas dos ideas no parecen tener una conclusión que satisfaga a todas las partes. ¿Es la utopía un orden? ¿nos priva de libertad? ¿Es la utopía un orden que debe favorecer la libertad del individuo? Pero entonces, ¿no sobra el orden? Si hablamos del individuo y de su libertad, ¿qué ocurre entonces con el orden social? ¿Qué debe primar en la sociedad: orden o libertad? ¿Dónde están, al fin y al cabo, los límites del orden y de la libertad?

Desde el *Free Cinema* se nos ofrece una utopía ambigua en la que entran en juego las dos ideas expuestas, orden y libertad. Muy probablemente influyó en ello el hecho de que la sociedad en la que se desarrolla el movimiento era una sociedad en proceso de cambio. Esa ambigüedad o contradicción se refleja como hemos visto en la alternancia de picados y contrapicados. Pero no únicamente. También podemos ver realizado ese proceso de cambio en los muchos silencios de la banda sonora de la película. O en la dirección en que corre Colin. Desde el principio de la película hasta la carrera final, Colin corre hacia la derecha, lo cual sugiere libertad (especialmente conseguida en la primera carrera en solitario). Es en la carrera final cuando vemos a Colin correr hacia la izquierda, cerrándose la puerta que hasta entonces había tenido abierta. Y, sin embargo, Colin es más libre que nunca, ya que se mantiene fiel a sus principios.

La prisión o la cárcel, como tema utópico, está lleno de paradojas e ironías. Por una parte preserva tanto la libertad como el orden social. Por otra, priva de libertad a aquellos que han ido contra la sociedad. Lo que es peor, priva de libertad en muchas ocasiones a personas inocentes que han acabado en la cárcel por error. De ahí lo atroz que puede resultar la pena de muerte.

La institución penitenciaria es un microcosmos, un espejo real, de las distopías clásicas. Los mundos representados en *1984*, *Un mundo feliz*, *Fahrenheit*, *THX*, y muchas otras obras, no son sino macro-cárceles para sus habitantes, privados de libertad e incluso de voluntad. La diferencia estriba en parte en que aquellos que sufren condena en una institución no desean estar allí, mientras que en las distopías de ficción, sólo unos pocos, los héroes, mantienen su voluntad e intentan vencer y derrocar un orden que los ha privado de libertad a ellos y a sus congéneres. Por otro lado, la institución y sus programas están supuestamente dirigidos a reformar y ayudar a reintegrarse en la sociedad a sus internos. La experimentación psicológica con Alex en *La naranja*

mecánica no difiere en esencia de las intenciones del director del Borstal con el uso del deporte y las competiciones con los jóvenes de una escuela cercana.

Como Horacio Oliveira, el personaje de *Rayuela*, podemos ver a Colin Smith en la situación del epígrafe con el que comenzábamos este capítulo, una situación ambigua, de no saber si ha hecho lo que debería haber hecho. Quizás había otros caminos mejores. Sin embargo, Anderson termina precisamente su manifiesto con las siguientes palabras que muy bien podrían ser el ideario de Colin:

Luchar significa comprometerse, significa creer en lo que se dice y decir aquello que se cree. Puede que también signifique que seamos definidos unos sentimentales, irresponsables, fariseos, extremistas y anticuados, por parte de los individuos para quienes madurez quiere decir escepticismo, arte quiere decir diversión y responsabilidad quiere decir exceso de romanticismo. Pero también debe significar un nuevo tipo de intelectual y de artista que no tenga miedo o desprecio por sus semejantes, que no se sienta amenazado –y no sienta, por tanto, la necesidad de oponérseles– por la multitud de filisteos, que aspire a dar su aportación y que para ello esté dispuesto a valerse de los instrumentos de las masas. Por su propia naturaleza, el artista estará siempre en conflicto con el hipócrita, el mezquino, el reaccionario, y siempre habrá alguien que no comprenda la importancia de lo que está haciendo: siempre deberá luchar en nombre de sus opiniones. Pero la única cosa cierta es que el futuro está de parte de los valores humanos y de su concreta aplicación en nuestra sociedad. Todo lo que debemos hacer es creer en estos valores²⁵ (2007: 270).

²⁵ Estas palabras no dejan de recordarnos el consejo de Buñuel (no olvidemos lo que decíamos al principio de este capítulo: que Buñuel, junto con Antonioni, Fellini, Cocteau, Bresson, entre otros que hemos nombrado, es una de las influencias que reciben los nuevos cines europeos) a los jóvenes cineastas, consejo que él calificaba de moral: no traicionar aquello en lo que uno cree.

Capítulo 5

Nazarín

Utopías mesiánicas y quijotescas

–*Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: «Donde una puerta se cierra, otra se abre.»*

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, parte I, cap. XXI*

Literatura y cine en Luis Buñuel

En la introducción a su obra *Buñuel: cine y literatura*, Víctor Fuentes dice acerca de Buñuel que «su cámara tiene mucho de pluma», y que «algunos de sus guiones, *Un perro andaluz*, en colaboración con Dalí, *Ilegible*, *hijo de flauta*, escrito con Larrea, y el texto de su pieza teatral *Hamlet* tienen, de por sí, un valor único en la literatura en lengua española contemporánea». Otra faceta muy conocida de su dimensión como cineasta-escritor es la importancia que le daba al guión, del cual «la película sale ya casi acabada» (Fuentes, 1989: 9).

El énfasis más importante en la mencionada obra, lo pone Víctor Fuentes en la relación que existe entre la literatura y su cine: «Buñuel ha sido el primer cineasta, si no el único, que ha llevado al cine toda una tradición literaria y pictórica nacional, hispánica; dando a ésta una nueva vida en el arte cinematográfico y enriqueciendo [...] a éste». Y aunque la crítica, con frecuencia, al hablar de cine y literatura, plantea su relación como irreductible, en Buñuel el enriquecimiento es mutuo (*ibid.*: 10-11).

Hablar de literatura en la obra fílmica de Luis Buñuel es hablar del cuento clásico, de la fábula, de la Biblia, de Jean-Henri Fabre, del marqués de Sade, de Carlos

Arniches, de la Leyenda Áurea, de Edgar Allan Poe¹, de Emily Bronte... Y, por supuesto, de Benito Pérez Galdós.

En sus conversaciones con Max Aub, Luis Buñuel reconoció como la única influencia en su obra a Pérez Galdós (véase Aub: 118). Evidentemente, lo admitiera o no², son muchas, como acabamos de mencionar, las influencias que recibe Buñuel. Pero no cabe duda de que el hecho de que llevara dos de las obras del escritor canario a la pantalla, *Nazarín* y *Tristana*, ya dice mucho sobre el peso que éste tuvo en su obra. Nos recuerda Víctor Fuentes que esta influencia actuó «opacando con la señera figura del gran novelista canario otras influencias o intertextualidades capitales en su obra, la de Sade, por ejemplo» (Fuentes, 1989: 121). Arantxa Aguirre, entre otros, incluye *Viridiana* entre las obras de Buñuel en la cual «pueden observarse muchos elementos galdosianos, empezando por la protagonista, trasunto de varias heroínas galdosianas dadas al misticismo y que involuntariamente despiertan pasiones en ciertos hombres, como la condesa de Halma-Lautemberg, de *Halma*, la monja Leré, de *Ángel Guerra* o Victoria, de *La loca de la casa*. [...] La presencia de los mendigos y su descripción individualizada [...] remite inevitablemente a *Misericordia*» (Aguirre: 73-74). Nosotros sostenemos la tesis de que aunque el realismo tradicional español no surge hasta más tarde en Buñuel, Galdós ya estaba en cierto modo presente en su obra fílmica desde muy temprano. Víctor Fuentes indica que desde los años 40 ya era intención de Buñuel llevar *Nazarín* y *Doña Perfecta*³ a la gran pantalla. Y aunque estos proyectos no fueron posibles en aquel momento, Fuentes ya ve «la impronta galdosiana» de *Doña Perfecta* en *Los olvidados*. Muchas escenas de las películas mexicanas de Buñuel «revelan la lectura de las “novelas contemporáneas” de Galdós»; por ejemplo, *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* y *Miau* (Fuentes, 1989: 122-123). Francisco Aranda adelanta una fecha algo anterior: «para 1937 Buñuel había diseñado los esbozos de 14 films basados en obras literarias de Galdós» (Aranda, 1984: 48). Aguirre Carballeira deduce que las

¹ Sobre la relación entre Buñuel y Poe, puede consultarse el ensayo del profesor Paul Patrick Quinn «Filosofía de la descomposición. Buñuel y Poe», dentro del ciclo de conferencias pronunciadas en el Círculo de Bellas Artes bajo el título «Poe, la mala conciencia de la modernidad», celebrado del 26 al 30 de mayo de 2008, y publicadas por el Círculo en 2009: 225-251.

² Años más tarde, en las conversaciones que mantuvo con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, Buñuel contradujo en cierto modo la mencionada declaración a Max Aub cuando dijo que él no era galdosiano viejo, que el escritor canario había comenzado a interesarle durante el exilio, y que también había utilizado novelas de Usigli, Defoe y Mirbeau sin por ello «ser usigliano, defoiano ni mirboiano» (1993: 104)

³ Buñuel había comprado los derechos a la hija del novelista (véase Fuentes, 1989: 121).

lecturas galdosianas de Buñuel que realiza en 1930, cuando viaja a Estados Unidos y dispone de mucho tiempo para leer, causan una gran impresión en el director, ya que hacia 1935 tiene en proyecto adaptar *Ángel Guerra, Fortunata y Jacinta y Doña Perfecta* (*op.cit.*: 72-73). La opinión generalizada es que estas lecturas a partir de 1930 son las primeras que Buñuel hace de Galdós, afirmaciones que se aferran probablemente a las declaraciones del propio Buñuel, como aquellas en las que dice que antes de esa época era bastante «antigaldosiano». Cabe preguntarse si se podía ser «antigaldosiano» sin leer a Galdós; desde luego tenemos a Rafael Alberti que escribe que de jóvenes se permitían el lujo no sólo de no leerle sino de hablar mal de él. Pero Víctor Fuentes incluye en el listado de sus lecturas anteriores a su llegada a la Residencia de Estudiantes a Pérez Galdós; para ser más exactos, se trataba de una de sus lecturas del bachillerato (Fuentes, 1989: 16). No deja de ser llamativo que un breve texto de *Nazarín* tenga eco en *Un chien andalou*. Nos referimos a las palabras de Nazarín a Ándara cuando hablan de la muerte, palabras que nos recuerdan la escena en la cual Simone Mareuil ve una *Acherontia atropos*⁴, lepidóptero⁵ que tiene en su tórax un dibujo que se asemeja a una calavera humana: «En toda ocasión la muerte es nuestra inseparable compañera [...] Y no sé por qué ha de aterrarnos la imagen de ella cuando la vemos fuera de nosotros, pues esa imagen en nosotros está de continuo. De seguro que tú te espantas cuando ves una calavera» (Pérez Galdós, 1984: 53). Y mucho más impactante resulta la coincidencia apuntada por Arantxa Aguirre⁶ entre esa nube que atraviesa la luna y la navaja que corta el ojo casi al comienzo de *Un chien andalou* y la siguiente frase de *El caballero encantado*, novela⁷ escrita en 1909, en la que se combinan luna,

⁴ En el plano 252 y siguientes de la película. Según el guión la calavera tendría que llegar a cubrir toda la pantalla, pero como indica Jenaro Talens (1986: 134), sólo ocupa la parte central del encuadre.

⁵ Agustín Sánchez Vidal, en su conferencia «Panorámica sobre Un perro andaluz» (en el Congreso Internacional *Buñuel, Un perro andaluz. 80 años*, celebrado en la Universidad de Alcalá y en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en diciembre de 2009), aludió al hecho de la influencia de *Un perro andaluz* en el cine más actual, ilustrándolo con la presencia de este lepidóptero en *El silencio de los corderos*. La *Acherontia* también aparece en películas menos comerciales que la mencionada por Sánchez Vidal, como por ejemplo *Conspiración de mujeres*, de Peter Greenaway, justo después del primer asesinato. La *Acherontia* vuelve a aparecer en Buñuel en el guión de *Agón*.

⁶ Arantxa Aguirre Carballeira pone múltiples ejemplos en su obra *Buñuel, lector de Galdós*, donde sostiene que, además de las dos adaptaciones cinematográficas, se pueden encontrar indicios de la influencia de Pérez Galdós en toda la obra de Buñuel.

⁷ Obra cuyo título completo es *El caballero encantado (cuento real... inverosímil)*, y en la que encontramos algún que otro pasaje utópico, como el que podemos leer en el siguiente párrafo: «¡Qué dulce paz! He dormido en tu regazo como un niño, y he soñado que vivimos en un mundo patriarcal, habitado por seres inocentes que no viven más que para compartir con amorosa equidad los frutos de la tierra...» (Pérez Galdós, 1909: 103-104).

corte, nube e instrumento afilado: «veo salir una luna redonda y clara, encendida de color y partida en dos por un celaje que parece alfanje» (Pérez Galdós, 1909: 103)⁸.

Buñuel y Galdós, líneas fundamentales de su relación

Probablemente mucho más que con cualquier otro capítulo de esta tesis, no es este el lugar ni hay espacio suficiente para dar mínima cuenta de Luis Buñuel, Pérez Galdós y *Nazarín*. En su artículo «Volviendo a Nazarín en su 50 aniversario», Víctor Fuentes⁹ insiste en lo que él ha llamado las «tres líneas fundamentales en el cine de Buñuel: la surrealista, la realista y la teológica» (Fuentes, 2008: 170). Fuentes aclara que esta afirmación no es una invención suya, sino que él la ha tomado de una entrevista a Luis Buñuel de Juan Hernández Les¹⁰, publicada en 1983, en la cual Buñuel dice expresamente que ésas son las tres líneas de su obra. Por esta razón, comenzaremos relacionando a Galdós y Buñuel en general a lo largo de estas tres líneas, viendo la afinidad entre ambos en estos tres aspectos y enfocándonos más en uno u otro autor según sea necesario. Sin embargo, no se trata solamente de relacionar estas tres líneas en ambos autores ni en la novela de uno y la película del otro. Seguiremos analizando lo utópico en general con especial atención en Luis Buñuel, y dado que hay en *Nazarín* una doble estructura cristiano-quijotesca (en la cual no nos detendremos demasiado, ya que está igualmente muy bien documentada por diversos autores), hablaremos de lo utópico-cristiano y lo utópico-quijotesco.

⁸ No es este el lugar para ahondar más en este asunto, pero nos parece interesante indicar que Pérez Galdós recibe cierta influencia de William Shakespeare, en uno de cuyos sonetos (el XXXV) leemos la frase «nubes y eclipses velan igualmente el sol y la luna» (2003b: 824). La frase en la versión original es «Clouds and eclipses stain both moon and sun» (1865: 41). Nosotros hubiéramos traducido «stain» por «empañan» u «oscurecen», en lugar de «velan».

Sobre la influencia y admiración de Galdós por el bardo, han comentado Gonzalo Sobejano, Alfredo Rodríguez o Federico de Onís. Como es bien sabido, Pérez Galdós escribió un ensayo titulado «La casa de Shakespeare» tras su visita al pueblo natal del dramaturgo. Sobre esta visita nos dicen Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo que Galdós «fue un buen conocedor y gran admirador de la obra de Shakespeare. Su admiración le llevó a visitar Stradford-upon-Avon, el pueblo natal del dramaturgo, y su casa familiar» (en Pujante y Campillo (eds.), *Shakespeare en España: textos 1764-1916*, Granada, Universidad de Granada, y Murcia, Universidad de Murcia, 2007: 340).

⁹ Desde aquí queremos agradecer al profesor Víctor Fuentes el habernos facilitado de modo personal la referencia de este artículo –que ha demostrado ser tan valioso para este capítulo– durante uno de los descansos de las mencionadas jornadas del Congreso Internacional *Buñuel, Un perro andaluz. 80 años*, el cual fue escrito, como él mismo indica, «por efecto del azar, tan valorado por Buñuel» (Fuentes, 2008: 168).

¹⁰ No hemos podido localizar dicha entrevista. La referencia que aporta Víctor Fuentes es la siguiente: «Entrevista con Luis Buñuel», *La Comunidad*, suplemento cultural de *La Opinión* (21 de agosto de 1983): 6-7.

La línea surrealista

Hay múltiples elementos surrealistas que Buñuel encuentra en Galdós, como el amor loco, las visiones delirantes y la realidad intensa con momentos de lirismo (véase Pérez y Turrent y Colina: 104). Ya los críticos de Galdós habían señalado estas características que superan el concepto de realismo. Aguirre Carballeira cita algunos ejemplos al respecto, como el amor loco de doña Paulita en *La Fontana de Oro*; la violencia de Abelarda Villaamil en *Miau*; la novela *La sombra*, que tiene lugar en la imaginación de su protagonista, un «individuo obsesionado hasta la alucinación por los celos que le inspira su mujer» (2006: 217), lo cual nos recuerda sin duda al protagonista de *Él*; la importancia del mundo onírico en Galdós (en *Fortunata y Jacinta* se relatan nada menos que veintitrés sueños), siendo lo onírico tan importante en Buñuel.

La línea realista

Escribe Víctor Fuentes que «une a Galdós y Buñuel el cultivo del llamado realismo tradicional español», y resume las claves que los estudiosos han dado de este realismo: «apego a la realidad inmediata, a los seres y a las cosas de apariencia más insignificante para, al mismo tiempo, y en una identificación entre realidad y espíritu, acceder, a través de lo material y lo más humilde, al misterio de lo poético y numinoso» (2008: 169). Por un lado, ya en sus escritos de juventud entre 1922 y 1925 podemos encontrar «una preocupación humanista» (Aguirre: 78). Pero no debe pensarse que esta vena realista de Buñuel contradice los otros pilares o líneas presentes en su obra: «la fidelidad a sus principios, a su moral personal, es la otra constante de su obra» (Fuentes, 1989: 13). En cualquier caso, su evolución hacia el realismo comienza de una forma más evidente en 1933 con *Las Hurdes*. Javier Herrera indica que este deslizamiento se daba en un momento en el que Dalí «ya no cuenta [...] para nada y se ha abandonado la militancia bretoniana»; era «una consecuencia más de la toma de postura “realista” que adopta a la hora de enfocar su trayectoria personal y profesional» (Herrera: 115). Con *Las Hurdes*, Buñuel buscaba dejar atrás la tendencia al aristocratismo, al snobismo y al aislamiento en que el grupo surrealista estaba inmerso. Para Buñuel *Las Hurdes* estaba en la misma línea, tenía el mismo espíritu, que sus dos películas surrealistas, aunque reconoce que la diferencia básica reside en que «las dos primeras están tomadas de la imaginación, la otra de la realidad» (Fuentes, 1989: 48).

Su línea realista abundará más en unas obras que en otras. En *Nazarín*, por ejemplo, y como afirma Fuentes, se dan todas ellas, dominando la teológica sobre las otras dos (véase Fuentes 2005: 170).

La línea teológica

Lo teológico es una constante en Buñuel que se resume en su famosa pero ambigua frase «soy ateo, gracias a Dios». Esta ambigüedad ha contribuido a que cada cual vea en Buñuel y en su obra posiciones de lo más extremas, desde un profundo anticlericalismo hasta una gran religiosidad. El enorme conocimiento que sobre lo religioso tenía Buñuel queda reflejado en la siguiente anécdota que relata su esposa Jeanne Rucar en su biografía:

Luis se encerraba a hablar de religión con el padre Julián. «Juana, vete.» De no ser por el padre, no sabría de qué tanto discutían: «Luis sabe más de religión que yo: discute de teología, santología, mariología. Conoce a fondo la historia de la Iglesia, sus doctrinas» (Rucar: 130).

De Galdós, aunque algo más transparente, puede decirse otro tanto. Según Gustavo Correa el problema religioso ha desvirtuado «el examen de las categorías estéticas de la novela galdosiana» por la «beligerancia» y la «forma combativa» con la cual expuso «los males del clericalismo, la tragedia de estar anclados en formas estáticas de vida social, o el excesivo formalismo de prácticas religiosas carentes de verdadero sentido espiritual». Sus personajes, sin embargo, «se desbordan en tragedias pasionales que conmueven lo más íntimo del ser y son sentidas por ellos como profundas experiencias religiosas». Encontramos, pues, como lo expresa Correa, «un ámbito de polarización religiosa»: «el anticlericalismo de Galdós y su espíritu de combate», por un lado, y «el espíritu religioso [...] base de su inspiración creadora», por otro. (Correa: 23 y 25). En la misma línea se expresan otros autores. José María Valverde, por ejemplo, nos dice que Pérez Galdós, al estilo de su época, mantiene una postura anticlerical, no irreligiosa. Hay, si cabe, disconformidad «con los compromisos temporales, sociales e ideológicos de los hombres de la Iglesia» (Valverde: 1082).

Tal vez la afinidad religiosa más interesante de ambos autores sea su interés por el misterio. En el caso de Buñuel, «lo sagrado, la presencia de la divinidad en su obra, no lleva el nombre de Dios, sino el del Misterio». Buñuel busca a Dios en el hombre, y haciéndolo, encuentra al hombre. (Fuentes, 1989: 12). En Galdós también hay una

búsqueda, una preocupación «por penetrar en el misterio de la realidad». Para ello se adentra «con ahínco creciente en las profundidades de los símbolos íntimos que nos revelan aspectos trascendentales de la vida del hombre» (Correa: 16 y 18).

La utopía buñueliana

Podemos hablar de utopía en Buñuel por varias razones. Por ejemplo, si nos detenemos un momento en *Simón del desierto*, nos encontramos con el tema de la *utopía del monacato cristiano*¹¹. Los estilistas en particular¹², grupo al cual pertenecería el Simón buñueliano, fueron parte de ese movimiento mucho más amplio que se origina en los comienzos del cristianismo. Explica Krishan Kumar que los ideales del monacato y del ascetismo podían encontrarse en ciertos aspectos de la herencia clásica, especialmente en la utopía de Platón. De esa forma, el cristianismo influía en la utopía al ver ésta como simulacro de la ciudad ideal celestial. Sin embargo, la Iglesia como institución no era un buen candidato:

[...] para muchos cristianos a lo largo de los siglos, la Iglesia tal y como está constituida actualmente, bien católica o ‘reformada’, era una prisión, la morada y encarnación de la bestia. Y, fuera cual fuera el ideal oficial, la actual historia de la Iglesia como una poderosa institución secular la descalificaba por completo como un candidato serio para la utopía. No se trataba tanto de prácticas como las de la Inquisición y la caza de herejías las que eran el obstáculo: la utopía desde luego con frecuencia parece haberlas tomado por completo de la cristiandad. Eran más bien los frecuentes compromisos y cambios de dirección, impuestos como

¹¹ Según el sentido pristino de la palabra monje, Nazarín sería una representación perfecta del monacato: «la palabra monje (del griego *monos* = solo, solitario) tanto en su significado original como en el derivado, significaba alguien que vivía solo, apartado de los demás». Esta actitud coincide con el deseo de Nazarín de estar solo y su rechazo hacia las dos mujeres, Beatriz y Ándara, que pretenden acompañarle. Este sentido original fue derivando con el tiempo: a partir del siglo IV se utilizaba para referirse a las personas cristianas entregadas a la religión, «al principio limitada solamente a los anacoretas o eremitas, pero inmediatamente después aplicada a todos los que “abandonaban el mundo” tanto si vivían solos como en comunidad. [...] En la Iglesia cristiana los monjes no aparecieron como clase hasta finales del siglo III. Las personas entregadas exclusivamente a la religión, llamadas más tarde por los escritores occidentales “monjes”, habían existido anteriormente entre los budistas y se encontraban en gran número posteriormente en India, China, Tíbet y Japón. Además de éstos había también una secta judía, los esenianos, que existió en el siglo anterior al nacimiento de Cristo, entre cuyos miembros puede haberse encontrado la comunidad de Qumrân» (Knowles, 1969: 9).

¹² En cuanto a los estilistas, David Knowles explica lo siguiente: «En Siria apareció también la extraña clase de solitarios encadenados a una roca ya en cavernas ya al aire libre, y la más extraña aún de “monjes estacionarios” que permanecían inmóviles unas veces en el suelo y otras encima de una columna. El más famoso de estos fue Simeón el Viejo (389-459) que permaneció más de treinta años encima de una columna de treinta pies de alto cerca de Antioquía, auténtico santo que daba a los que rodeaban su pedestal sabios y prudentes consejos sobre problemas espirituales y humanos» (*ibid.*: 21).

condición de la continuidad de supervivencia como un gran poder, los que situaban a la Iglesia como un pobre ejemplar utópico (Kumar: 18).

El monasterio, continúa Kumar, se ofrecía como un candidato más plausible. De hecho, este autor afirma que no debe sorprender que las primeras utopías estuvieran tan marcadas por la presencia del monasterio:

Tomás Moro vivió de hecho durante cuatro años con los monjes de la Charterhouse, y el ideal monástico es dominante en su *Utopía*. Hay mucho de las reglas cartuja y benedictina que subyace en el orden altamente regulado de Utopía: la claridad y uniformidad del vestido; la ausencia de pompa y el aire general de austeridad; la devoción por el trabajo, el estudio y la oración; la comunidad de la propiedad y la morada; las comidas comunales, ‘tomadas con algo de lectura moralmente propicia’; y la vigilancia común de todos por todos: porque, dado que el monje no tiene privacidad, del mismo modo el ciudadano de Utopía está siempre ‘presente a la vista y bajo los ojos de todo hombre’. De modo similar a la *Ciudad del Sol*: su autor, Tommaso Campanella, recibió instrucción como monje y las características monásticas distinguen fuertemente su utopía. Como en Moro, hay simplicidad en el vestido y en las formas; el trabajo y la disciplina moral se enfatizan y regulan estrictamente; la propiedad se mantiene en común; las comidas se sirven en refectorios comunales; y aquellos que desean convertirse en ciudadanos de la Ciudad del Sol tiene que servir un tipo de noviciado. Los ciudadanos de *Christianopolis* de Andreae también viven de una forma frugal y comunamente ordenada, aún en muchos aspectos a la de Utopía de Moro. Incluso en la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, de todas las utopías del siglo diecisiete la que menos obviamente estaba en deuda con los conceptos cristianos, la Casa de Saloman se modela muy claramente según el monasterio. Puesto que la *Nueva Atlántida* llegó a ser para muchos utopistas futuros el ejemplo de la utopía moderna, es un tributo al poder del ideal monástico que demostrara ser tan imperecederamente atractiva, incluso en las épocas más racional y científicamente difíciles—como se evidencia en la reiterada recurrencia de las formas monásticas de las utopías socialistas y científicas de los siglos diecinueve y veinte (*ibid.*: 19).

En cualquier caso, la vida monástica que rodea a Simón tal como se muestra en la película, había comenzado históricamente en el siglo III con Antonio en el bajo Egipto que decide vivir solo, dedicado a la oración y al trabajo manual:

Durante 15 años vivió solo en una cabaña cerca de su casa; después, durante 20 años, en la soledad remota del desierto. Pero su fama se extendió y las multitudes deseaban oírle predicar. Por lo tanto, salió en 305 a enseñarles y a animarles a la vida de ermitaños. Practicó la extrema austeridad, reduciendo el alimento, la bebida y el sueño al mínimo justo para poder vivir. El diablo le tentó continuamente con visiones lujuriosas, pero él resistió valientemente el celo maligno de Satán. Al final de su

vida, la Tebaida estaba llena de ermitaños, inspirados por su ejemplo y sus preceptos (Russell: 422-423).

Esta «edad de oro de la vida eremítica egipcia» (Knowles: 12) se extiende desde el año 330 al 440. Antonio será imitado por muchos, pero será Pacomio el primero en crear una congregación monástica (hacia el 315 ó 320) después de pasar varios años como eremita.

El acercamiento de Buñuel a la utopía en *Simón* es histórico¹³. Buñuel oyó hablar por primera vez de Simeón el Estilita de boca de Federico García Lorca: «Lorca me hizo descubrir la poesía, [...] me hizo leer la *Leyenda áurea*¹⁴, el primer libro en el que encontré algo acerca de san Simeón *el Estilita*» (2004: 72).

No ya sólo en *Simón*, sino en general en su obra, diversos autores, aunque sin hacer uso de la expresión utopía, coinciden que en Buñuel «hay [...] una nostalgia por la

¹³ Los «sacrificios y abstinencias» de los estilitas «así como su influencia como consejeros y oradores, son en general históricamente auténticos» (*ibid.*: 20). En ocasiones, los documentos históricos se refieren a Simeón el Estilita con el nombre de Simón. Otro personaje que viene a nuestra mente es Pedro, llamado Simón, pero hay varios personajes más, la mayoría con fuertes vínculos religiosos que merecen nuestra consideración por lo que enriquecen la interpretación del film: Simeón, hijo de Israel; Simeón (Simeón el Justo), que profetizó sobre Cristo cuando éste fue llevado al templo; otros doce santos, entre ellos Simeón, obispo y mártir de Jerusalén, Simeón Estilita el Joven, imitador del anterior o Simeón I y II de Bulgaria. Asimismo, Simón es un nombre de gran popularidad desde la Edad Media debido a haber sido llevado por dos de los apóstoles: Simón Pedro y Simón el Zelota o el Cananeo. Otro célebre Simón fue Simón Mago que seguramente hubiera gustado mucho a Buñuel.

Los estilitas también tienen su rincón en la literatura de ficción. Al final de *Baudolino*, Umberto Eco nos presenta al personaje que da título a la obra tan aquejado por el convencimiento de haber cometido parricidio que decide expiar su culpa en lo alto de una de las columnas existentes a la entrada de Selimbria. Pronto se corre la voz, y la gente acude a ver al nuevo «santo», primero por curiosidad, luego, movidos de misericordia le llevan alimento, bebida y limosna, llegan a considerarle un sabio y le piden consejo. La carrera de santo de Baudolino acabará cuando un cura del lugar, envidioso y molesto porque ve que se le van los fieles, le tire una piedra, acción que es secundada por muchos.

Eco nos ofrece una descripción de tales columnas cuando otro de los personajes importantes de la novela, Nicetas, va en busca de su amigo: «[una] portezuela [...] a los pies de la columna, como en todas las construcciones parecidas, daba a una escalera de caracol que subía hasta la terraza» (2001: 493). La columna de Simón es mucho más sencilla, accediendo a la plataforma en lo alto sólo con una rústica escalera.

¹⁴ Suponemos que debe referirse a la obra de Jacopo de Vorágine, arzobispo de Génova a finales del siglo XIII, titulada inicialmente *Legenda Sanctorum*, pero que pronto fue conocida como *Legenda Aurea*, una compilación de vidas de santos con el objetivo de edificar al lector. Lorca «se reía a carcajadas al leer que las deyecciones del anacoreta a lo largo de la columna semejaban la cera de una vela. En realidad como se alimentaba de unas cuantas hojas de lechuga que le subían en un cesto, sus excrementos debían semejar, más bien, pequeñas cagarrutas de cabra» (Buñuel, 2004: 282). Buñuel «se empeñó en subrayar que su personaje no era, exactamente, el histórico, sino uno de tantos seguidores de su ejemplo [...]. La descripción que ofrecía la película de sus condiciones de vida sí se acercaba al realismo» (Costa: 22). En la misma película se da a entender que los monjes consideran que Simón sigue la senda de Simeón el Estilita. Se trata de la utopía del monacato en general y del estilita en particular.

pérdida de la dimensión de lo sagrado [...]. Toda su obra tiene mucho de lucha por recobrar la Unidad primordial perdida» (Fuentes, 1989: 12):

Con su continuo buceo en esta dimensión –continúa diciendo Fuentes–, [el subconsciente, el misterio], Buñuel vino a restituir al cine su sentido prístino de «fábrica de sueños»: Pocos de los grandes autores del cine han logrado apurar a fondo, como lo hiciera Buñuel, las múltiples dimensiones y significaciones de la imagen cinematográfica que se extiende a zonas donde no llega la palabra o a hacer un uso, tan creador como el suyo, de la manipulación del tiempo que el cine permite efectuar como ningún otro arte (*ibid.*: 13).

Otra de las razones por las que podemos hablar de utopía en Buñuel es por la presencia en muchos films del autor de lo que podemos denominar la *utopía surrealista*, incluso en una película como la que acabamos de comentar, *Simón del desierto*. Pero además, «el surrealismo [...] está cerca de las fuentes primeras de la vida del salvaje y del niño» (*ibid.*: 20) y entronca en cierto modo con las teorías del buen salvaje de Rousseau. El desprecio a la burguesía y a las instituciones, y el acercamiento a los más pobres, son consecuencia igualmente del surrealismo de Buñuel, y no acabaríamos de mencionar ejemplos al respecto, desde el ataque a la burguesía que supone *La edad de oro*, la denuncia social de *Las Hurdes*, la crítica a las instituciones en *Los olvidados*, sus últimos films en los que vuelve a arremeter contra la burguesía e incluso el guión de *Agón*, todas ellas contienen alguno de estos temas. Escrito en colaboración con Jean Claude Carrière, *Agón, el canto del cisne* fue el último guión escrito por Buñuel. Hubo algunos intentos de llevarlo a la pantalla¹⁵ tras la muerte de Buñuel, pero no se cedieron los derechos. Los temas son el terrorismo y la religión, entre otros. La parte religiosa se

¹⁵ Hay una escena de *Agón* que en cierto modo sí ha sido llevada a la pantalla. Dos jóvenes, Abel y Elysée, conversan entre sí. Elysée le pregunta a Abel si conoce un juego: «Imagina que esta moneda es un pulsador: Lo aprietas y en el otro extremo del mundo alguien muere. ¿Estarías dispuesto?» (Buñuel y Carrière: 31). El juego se rige por varias condiciones: no se puede elegir quién muere, será un completo desconocido. Abel no está dispuesto a jugar, ni siquiera por un millón de dólares. Un relato titulado *Button, button*, de Richard Matheson –que no debe confundirse con Peter Matthiessen, escritor, por ejemplo, del relato en que se basa *La joven*– publicado en los años setenta, fue llevado a la pantalla, primero en un episodio de la serie televisiva *The Twilight Zone*, y después como base de la película *The Box*, dirigida por Richard Kelly. Buñuel va algo más lejos: Abel está dispuesto a apretar el botón sin dudarle si al hacerlo murieran no una sino un billón de personas, dando a entender además que lo haría totalmente gratis. Parece ser que la idea original es de François-René de Chateaubriand en su obra *El genio del cristianismo*, publicada por primera vez en 1802, en la cual se plantea una pregunta muy similar a la de Elysée: «Yo me pregunto: Si te fuese posible, en virtud de un solo deseo, dar muerte á un hombre en la China y heredar su fortuna en Europa, con la convicción sobrenatural de que nunca se averiguaría la verdad, ¿transigirías con tal deseo[?]» (en *El genio del cristianismo*, Madrid, Gaspar y Roig, 1870: 47, traducción de Manuel María Flamant).

basa en la doctrina católica de la Parusía¹⁶. Buñuel realiza una crítica, en primer lugar, al desconocimiento del católico medio sobre esta doctrina y, en segundo término, a la doctrina en sí.

Si nos damos cuenta, tanto lo dicho sobre la utopía cristiana del monacato como la utopía surrealista, siguen dos de las líneas maestras del pensamiento de Luis Buñuel que hemos tratado previamente, la teológica y la surrealista. Desde la tercera línea, la realista, también podemos hablar de utopía en Buñuel, una *utopía realista*, o más bien, en este caso, de una distopía, que también abarca el mencionado desprecio surrealista hacia la burguesía y el interés por los desfavorecidos: en su obra literaria, y más tarde en su obra fílmica, «la primera guerra mundial [...], los campos de exterminio nazis, los crímenes del stalinismo y [...] toda una secuela de guerras y de crímenes contra la humanidad que conforman la vertiente deshumanizadora y apocalíptica de nuestro siglo» dan pie a lo distópico de su obra, contrastando fuertemente con autores como Jorge Guillén que en la misma época (1927) «exclamaba: “El mundo está bien hecho”» (*ibid.*: 23-25), asemejándose sus palabras a las del filósofo Panglós, personaje del *Cándido* de Voltaire.

Pero hay dos razones más por las que podemos hablar de utopía en Buñuel. En primer lugar, la *utopía sadiana*. Buñuel, nos recuerda Víctor Fuentes, establece un diálogo creador con la obra del marqués de Sade¹⁷. La obra de Sade *Les 120 Journées de Sodome, ou l'Ecole de libertinage* (1785) «es una utopía meticulosamente reglamentada y de índole mecánica»:

¹⁶ La Parusía es la doctrina de la segunda venida de Jesucristo en su gloria al final de los tiempos.

¹⁷ Aguirre Carballeira establece la conexión entre el muy comentado episodio en el pueblo apestado no con Sade sino con Galdós. En contra de varias afirmaciones, incluso del propio Buñuel (por ejemplo, en *Mi último suspiro* (2004: 253), aunque el director, en una entrevista con José de la Colina (Pérez Turrent y Colina: 29), ante la pregunta de si la secuencia es un eco de Sade contesta con un «es posible»), Aguirre argumenta que «si se acude al texto de Sade, puede advertirse que se trata de una declaración de principios de marcado tono intelectual y filosófico, en la que el supuesto moribundo se entrega a unas disquisiciones interminables y totalmente inverosímiles dada su situación». Para Aguirre, «la figura del moribundo funciona como mero pretexto que le sirve a Sade para exponer sus teorías, sin que ni por asomo pretenda recrear nada parecido al estado de alguien que agoniza». Lo más importante, sin embargo, es que la conclusión, en la que el moribundo ve a seis bellísimas mujeres que le esperan, no tiene nada que ver con la escena de *Nazarín*, en la cual la mujer llama a una persona concreta. Aguirre (2006: 225-228) propone un fragmento de *Fortunata y Jacinta*, a la muerte de Fortunata, para ilustrar la mayor filiación entre Buñuel y Galdós que entre Buñuel y Sade respecto a esta escena (véase Pérez Galdós, 1970: 973-974).

Sade creó una aristocracia de libertinos, que dentro de los confines de los muros de su castillo, regentaban un tipo distinto de sociedad perfecta, la encarnación del mal, mediante un mecanismo que les permitía alcanzar las cimas del placer carnal a las que aspiraba la naturaleza corporal limitada del hombre. No se puede admitir un tipo en el canon utópico y desechar otro. Todas son formas ideales, cuya consecución es imposible (Manuel, 1981: 18).

En el punto de partida de esta tesis, el segmento final de *La edad de oro*, Buñuel nos ofrece una contrautopía al sueño de Griffith en *El nacimiento de una nación*. «La contrautopía de Sade», nos explican Frank y Fritzie Manuel, «es la sociedad europea [...] donde la virtud exige sus terribles castigos “contra naturam” a través del poder estatal sin escrúpulos y autosuficiente» (*ibid.*: 20).

Por último, tal vez como amalgama de todo lo anterior, podemos hablar de una *utopía netamente buñueliana*, en relación sobre todo con el cine. Para Buñuel, como para Truffaut y Godard, el cine era utopía: «Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale a la calle, después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes. El público de teatro, de toros o de deporte, muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación» (Buñuel, 2004: 79).

Una técnica «indisolublemente mezclada con los otros elementos»

En 1927, como cronista cinematográfico, mientras trabajaba para Jean Epstein, Luis Buñuel escribe un comentario sobre una película de Buster Keaton, *Deportista por amor*, y concluye diciendo:

Se habla mucho de la técnica de films como *Metrópolis*, *Napoleón*... Nunca se habla de la técnica de películas como *Deportista por amor*, y es porque ésta se encuentra tan insolublemente mezclada con los otros elementos que no llega uno ni a darse cuenta de ella, lo mismo que cuando vivimos en una casa no nos damos cuenta del cálculo de resistencia de los materiales que la componen. Los superfilms deben

servir para dar lecciones a los técnicos: los de Keaton para dar lecciones a la realidad misma, con o sin la técnica de la realidad (2000: 184)¹⁸.

Lo cual no quiere decir que Buñuel fuera un realizador que no se preocupara por la técnica. Comenta Manuel López Villegas que:

[...] [en calidad de cronista] sus críticas cinematográficas no se limitan a contar el argumento de la película, en todas ellas hay una dedicación especial a los conceptos de montaje, iluminación, ángulo de toma, trabajo de actores, etc. Éstos son abordados casi siempre de forma directa, por no hablar de aquellos artículos que tratan casi exclusivamente de la técnica cinematográfica, como es el caso de *Del plano fotogénico y Découpage o segmentación cinegráfica* (2000: 161).

Nos recuerda Víctor Fuentes lo que de él decía Godard, que Buñuel hacía cine como Bach tocaba el órgano. La sobriedad preside, eso sí, la técnica de Buñuel. No se busca el protagonismo de la cámara; como él mismo dijo, quería evitar que el espectador recordase que había una cámara.

Ya que estamos comentando una adaptación, creemos importante apuntar algunos datos sobre las adaptaciones cinematográficas de Buñuel. Como dice Carlos Barbáchano, estas adaptaciones, especialmente las dos basadas en las novelas de Galdós, «son superiores a los materiales novelescos de los que parten». Barbáchano encuentra la «bondad de las adaptaciones buñuelianas» en tres razones (véase Barbáchano, 2000: 185-186):

- 1) Buñuel «elige novelas muy afines a su mundo poético personal». Fuentes añade que en el realismo galdosiano Buñuel «halló elementos concomitantes con la visión integral de la realidad que propugnaba él para su cine», incluso elementos surrealistas (Fuentes, 1989: 122). En *Los olvidados*, por ejemplo, algunos de esos elementos son el costumbrismo de la vida mexicana; el abandono de niños y adolescentes en los terrenos baldíos y en los basureros de la ciudad; el bálsamo de la ternura sobre la atroz realidad; el fracaso del liberal director del reformatorio; las gallinas; el cadáver rodando al vertedero; la poesía de la niñez; la solidaridad; la libertad y la justicia; el amor por todo lo viviente. Estas afinidades también podemos encontrarlas en las descripciones (los interiores

¹⁸ Como explica Manuel López Villegas, los escritos de crítica cinematográfica de Buñuel escritos en París aparecieron en su mayoría en *La gaceta literaria* y en *Cahiers d'art* entre diciembre de 1926 y octubre de 1928. «Sportif par amour» aparece en concreto en el núm. 10 de *Cahiers d'art* en 1927 (véase en Buñuel, 2000: 161-162).

ahumados y los espacios cerrados; el estilo narrativo «mal acabado» de las obras) y en el fondo moral y filosófico: la tolerancia que «fluye y rebosa en la obra de Galdós y Buñuel» (*ibid.*: 124-125).

- 2) Buñuel «aproxima los relatos originales a épocas más cercanas, que él conoce por lo general de primera mano» (*Nazarín*, por ejemplo, la sitúa, como es bien sabido, en el México de Porfirio Díaz, entre finales del XIX y principios del XX).
- 3) Buñuel parte de obras «cinematográficamente hablando, abarcables, o, dicho de otra manera, sus características espaciales y temporales se adecuan bastante a las posibilidades del cine» (Barbáchano, 2000: 186).

Otros datos importantes a tener en cuenta a la hora de analizar una película de Buñuel son los efectos visuales; la forma en que rehúye el plano-contraplano; su gran habilidad con el plano-secuencia; la excelente medida de ritmos, tempos y movimientos de los actores; la mimesis de la planificación, el vestuario, la iluminación y los decorados, para que no distraigan al espectador de lo que ocurre en escena; la ausencia de tiempos muertos; la importancia de los detalles, que siempre son pertinentes; y un sabio empleo de los *flashback* de modo que no paralicen el relato.

NAZARÍN

Ficha técnica

Título original	Nazarín
Nacionalidad	México
Año	1958
Duración	95 minutos
Productor	Manuel Barbáchano Ponce
Producción	Producciones Barbáchano Ponce
Director	Luis Buñuel
Guión	Luis Buñuel, Julio Alejandro y Emilio Carballido
Fotografía	Gabriel Figueroa
Intérpretes	Francisco Rabal (padre Nazario) Marga López (Beatriz)

Rita Macedo (Andara)
Jesús Fernández (Ujo)
Ignacio López Tarso (ladrón)
Luis Aceves Castañeda (parricida)
Ofelia Guilmáin (Chanfa)
Noé Murayama (Pinto)
Rosenda Monteros (La Prieta)

Sinopsis

Basada en la novela de Benito Pérez Galdós del mismo título¹⁹, y trasladando la acción de Madrid a México, *Nazarín* relata las aventuras y desventuras de un sacerdote católico, el padre Nazario²⁰, que intenta acercarse sin importarle el precio a un ideal de

¹⁹ No es nuestra intención llevar a cabo un análisis comparativo extenso y detallado entre novela y película en este trabajo. Tan sólo apuntar aquí que la adaptación cinematográfica que Luis Buñuel hace de la novela de Galdós es, en general, bastante fiel al texto, tanto en lo argumental como en la descripción de los personajes principales: Nazario, Beatriz, Ándara, Pinto, etc.; no tanto, sin embargo, en la ambientación, encontrando grandes diferencias entre el ambiente madrileño de la novela y el mexicano de la película. Hay otra diferencia que queremos destacar. El narrador del *Nazarín* galdosiano da la impresión de irse convirtiendo a medida que avanza la novela. En un primer momento hay un cierto tono burlón, de mofa, que se transforma en respeto en la segunda mitad del relato y finaliza con una compenetración religiosa en las últimas líneas de la narración. El *Nazarín* buñueliano, por su lado, es más consistente de principio a fin y el tono narrativo siempre será el mismo. La ambigüedad de la novela es por una parte marca de fábrica de Pérez Galdós. Así, observamos esa ambigüedad en otra de sus novelas que también adaptara Luis Buñuel, *Tristana*, siendo su particular manera, como escritor realista, de describir, como dice José María Valverde, «con sabia ironía objetiva la heroicidad moral de sus criaturas». Hay que entender que en la primera parte, el tono de burla no se dirige tanto hacia el padre Nazario cuanto hacia el clero oficial. En *Nazarín*, como en otras de sus novelas en las que trata la problemática religiosa, hay un «profundo sentido cristiano». Es precisamente en la segunda parte, al haberse alejado *Nazarín* de la Iglesia oficial, siendo incluso destituido oficialmente por sus superiores de toda autoridad clerical, en donde se manifiesta ese segundo tono de respeto, incluso de adhesión, hacia *Nazarín* por parte del narrador. «*Nazarín* es una auténtica “imitación de Cristo”, en la persona de un sacerdote radical/evangélico, cuyo ardor le precipita en la tragedia» (Valverde: 1082). Una segunda lectura de esta aparente ambigüedad compara a *Nazarín* con don Quijote. El lector del Quijote también puede percibir un mayor tono de burla en la primera parte que en la segunda de la obra cervantina. *Nazarín*, como personaje quijotesco, emula narrativamente al personaje de Alonso Quijano, aunque en lo religioso en lugar de lo caballeresco.

Según lo anterior, podemos decir que la lectura que Buñuel hace al adaptar la obra de Galdós, es correcta, al eliminar visualmente la ambigüedad que la lectura del texto pueda ocasionar. Se mantiene, como es típico en Luis Buñuel, el anticlericalismo, y, sin embargo, el respeto hacia alguien que por todos los medios a su alcance intenta y se esfuerza por ayudar a sus semejantes. Esa ausencia de ambigüedad respecto de la novela no significa que no haya en la película de Buñuel otras ambigüedades como discutiremos más adelante.

²⁰ Nos recuerda Víctor Fuentes que a diferencia de la novela, en donde al personaje se le «denomina profusamente» *Nazarín*, «en la película ni un solo instante figura bajo este nombre, sino con el de don Nazario, padre Nazario, padre o padrecito», siendo este último un «diminutivo afectivo mexicano que no aparece en la novela». Sin embargo, tanto Luis Buñuel como la crítica hablan de *Nazarín*, «onomástico [...] inventado por Galdós» quien probablemente lo tomó de la obra *Vie de Jésus*, de Ernest Renan, acentuando así «la homología del personaje con Jesús» (según Fuentes, el libro de Renan puede haber sido no sólo el origen del nombre sino el «punto de partida para la novela galdosiana, y, en ocasiones, aparece nimbando la película de Buñuel como intertextualidad implícita»). Renan indica que a Jesús de

humildad y servicio en conformidad con los valores cristianos. Sus acciones serán sorprendentes e incomprensibles por unos, alabadas por otros, y piedra de escándalo para el clero oficial, que ven impropias de un sacerdote, y, por lo tanto, una amenaza y peligro para la imagen pública, las decisiones que va tomando. Al mismo tiempo, cada vez que quiere ayudar, no importa lo nobles y desinteresados que sean sus propósitos, alguien saldrá perjudicado.

Segmentación

- 1) *En el Mesón de Héroes*. El padre Nazario vive en un humilde cuarto en una posada regentada por la tía Chanfaina. A medida que vemos cómo interactúa con los diversos habitantes y otras visitas nos damos cuenta del carácter de negación de sí mismo del sacerdote, que se esfuerza por vivir siguiendo máximas de austeridad y frugalidad.
- 2) *Beatriz y Ándara*. La sobrina de la Chanfa acaba de ser abandonada por su amante, Pinto. Intenta suicidarse sin éxito, y le dan varios ataques de histeria. Por otro lado, Ándara, una de las prostitutas que suele vagar por la posada, se pelea con su prima a quien acusa de haberle robado unos botones. La violencia del episodio provoca un nuevo ataque de alucinación e histeria en Beatriz.
- 3) *Refugio*. La pelea entre Ándara y su prima provoca que la primera salga herida. Creyendo haber dado muerte a la segunda, Ándara busca refugio en la habitación de Nazario, que le lava la herida y la cuida como buenamente puede.
- 4) *Secreto a voces*. La Prieta, una compañera de oficio de Ándara, denuncia a ésta a la policía, ya que anda escasa de dinero. Nos damos cuenta de que en realidad mucha gente sabe que Ándara se refugia en el cuarto del padre Nazario. La tía Chanfaina, para evitar el escándalo, decide lavar a fondo el cuarto y echar de allí a la mujer, pero Ándara forma una pira en medio del aposento a la que prende fuego.

Nazaret se le conoció toda su vida como 'Nazaréen', «que, como vemos, suena a Nazarín» (Fuentes: 2008: 171). En el presente trabajo llamaremos al personaje indistintamente Nazario, o Nazarín.

El nombre del personaje es, desde cierto punto de vista, cercano también al de don Quijote: «el personaje de Galdós es manchego. Su nombre se cita con alguna vacilación: "Nazario Zaharín o Zajarín"–, así como "Quijada, o Quesada", mientras que se le conoce por su sobrenombre "Nazarín", como a Alonso Quijano por "Quijote"» (Aguirre: 126).

- 5) *Nazarín sale al campo*. No pudiendo volver a la posada, Nazarin se ha quedado a vivir en casa de don Ángel, otro cura. Don Ángel describe un panorama tan feo tras lo ocurrido que Nazarín decide irse de la casa inmediatamente, cumpliendo así un antiguo deseo oculto, salir al campo, al aire libre, y vivir de la limosna, que él no considera indigna de su oficio.
- 6) *Haz el bien y no mires... a quien disparesn*. Hambriento, Nazario pide limosna al jefe de unos obreros. «Aquí no alimentamos vagos», será la respuesta. El cura se ofrece a trabajar a cambio de comida, lo cual es aceptado con agrado por el capataz, pero es motivo de resentimiento entre los obreros, que consiguen que se vaya. El capataz y los obreros entablan una riña que acaba de forma violenta. De hecho, Nazario escucha el ruido de varios disparos, aunque no parece establecer ninguna conexión entre este sonido y su despedida por parte de los obreros,
- 7) *Un milagro*. Nazarín llega sin saberlo al pueblo de Beatriz y Ándara, donde se encuentran ambas mujeres. Rechazando en un principio las peticiones de Beatriz para que sane a su sobrina enferma, ya que él no es quien para efectuar milagro alguno, accede finalmente a ir a verla y rezar con las mujeres a favor de la niña. Nazarín reza y, al mismo tiempo, presencia todo tipo de conductas supersticiosas por parte de las presentes. Al día siguiente, Beatriz le informa que la niña ha sanado, todos en el pueblo consideran que ha sido un milagro y califican de santo al sacerdote. Nazarín decide seguir su camino mientras que Beatriz y Ándara, motivadas por lo que también consideran un milagro, quieren unirse al sacerdote en su peregrinaje, pero él las rechaza.
- 8) *No cielo, Juan*. Reanudando su viaje, Nazarín se encuentra con una comitiva que ha sufrido un percance al haberse muerto uno de sus animales de tiro. El sacerdote ofrecerá su ayuda y al mismo tiempo será una nueva ocasión en la que intercederá por los más débiles. Por el camino, percibiendo que Beatriz y Ándara todavía le siguen, termina consintiendo que le acompañen. El nuevo y peculiar trío llega a un pueblo apestado en el que Nazarín decide quedarse para ayudar en lo que pueda. Este pueblo será el escenario de una de las secuencias más relevantes de la película, cuando intentando ayudar a Lucía, una moribunda, a que acepte que se muere y a que se prepare para volver a Dios dejando las pasiones del mundo, ésta rechaza todo lo que el cura le dice sobre el cielo y sólo desee ver a su amado Juan. Su amado llega y despide bruscamente al sacerdote.

- 9) *Nuevos y viejos romances*. Ya en otro pueblo, Ándara será pretendida por Ujo, un enano que se ha enamorado de ella. Por su lado, Beatriz experimentará un desagradable encuentro con Pinto.
- 10) *Noche en el establo*. Aunque advertido de la presencia de Pinto en el pueblo y de sus intenciones de denunciar y hacer que arresten al cura, Nazarín decide quedarse, ya que se considera inocente y no tiene porque huir. El trío pasará la noche en un establo conversando.
- 11) *Arresto*. Al llegar la mañana, la guardia llega hasta donde se encuentran y arrestan a Nazarín y a Ándara. Mientras el sacerdote no opone resistencia alguna, Ándara arremeterá contra uno de los presentes y forcejeará todo lo posible a pesar de los consejos del cura.
- 12) *Cuerda de presos*. Nazarín y Ándara pasan a engrosar una cuerda de presos. Beatriz les acompañará voluntariamente por el camino. Dos de los presos molestan al cura todo lo que pueden con insultos y golpes.
- 13) *Usted pa'l lado bueno y yo pa'l lado malo*. Nazarín y Ándara pasarán la noche en sendos calabozos. El sacerdote es atacado por uno de los presos, pero será defendido por el otro. Agradeciéndoselo, las palabras del preso sobre la inutilidad tanto de hacer lo bueno como lo malo dejarán al cura perplejo y pensativo.
- 14) *La mujer de la piña*. La cuerda de presos prosigue su marcha a la mañana siguiente. Se ha decidido que Nazarín viajará separado del resto. Al poco de partir, una mujer compasivamente le ofrece una piña. Rechazando a primera instancia la limosna, la acepta finalmente. La película terminará con el carro en el que viaja Nazarín cruzándose con aquel en el que Beatriz viaja con Pinto, cruce del cual ninguno de ellos será consciente, mientras escuchamos los redobles y el estruendo de los tambores de Calanda.

La utopía cristiana y la utopía quijotesca

Son varios los temas utópicos en Nazarín: el hambre, la enfermedad, la pobreza, el machismo... Pero nos vamos a centrar en los dos que consideramos más importantes: la utopía cristiana y la utopía quijotesca, temas que actúan de hilo conductor a lo largo de toda la película entrecruzándose y confundiéndose entre sí.

La utopía quijotesca

Salvo algún caso aislado²¹, no hay en el corpus literario español utopías propiamente dichas, lo cual no quiere decir que no haya pensamiento utópico implícito en muchas obras. Para algunos autores, la literatura española sí que cuenta con lo que han dado en llamar «utopías individuales», expresión que ya de por sí parece contraria a «utopía» en el sentido que habitualmente se le da de una sociedad ideal. No así para Bloch, para quien lo utópico es fruto del «principio esperanza». Estemos o no de acuerdo, no cabe duda de que entre estas utopías individuales a que hacen referencia estos autores la más relevante es el *Quijote* de Cervantes²².

Según José Antonio Maravall, todo el desarrollo del *Quijote* está basado en un juego de doble construcción utópica: «la utopía quijotesca del viejo ideal de caballería, contra el Estado moderno con sus ejércitos disciplinados y sus armas de fuego, y la utopía del buen sentido en el poder, encarnado por Sancho Panza» (Maravall: 10); «ambos planos aparece[n] articulados hasta el punto de sostenerse que el objetivo de la primera empresa enunciada no e[s] otro que el de hacer posible el paso a la segunda», que, nos permitimos añadir, no deja de ser una utopía dentro de una utopía.

Sobre la primera utopía, hay que explicar que Don Quijote asume una misión social y política a partir de tres factores: 1) la disconformidad con su momento histórico; 2) su deseo de reforma que emana de esa disconformidad; y 3) el ideal de la edad dorada (véase *ibid.*: 102). Sobre este último, es bien conocido el discurso de don Quijote a los cabreros. Tras satisfacer su hambre, don Quijote les espeta:

²¹ Uno de tales casos de utopías sociales sería la obra anónima *Sinapia*, una utopía española que tiene ecos tanto de Moro como de Campanella, pero que no es una utopía pura, sino, como la describe Miguel Avilés, una «antitopía», es decir, no «algo que no está en ningún lugar», sino más bien «lo que es al contrario de lo que existe en algún lugar», y, en el caso de Sinapia, su antípoda es España (Avilés: 24 y 54).

²² Sobre el sentido utópico de la soledad, puede verse Maravall: 179-183, cuyo comentario se apoya precisamente en el encuentro de don Quijote con los pastores y el discurso de la edad de oro. Es en este ambiente en el que se lleva a cabo una restauración de la intimidad, de la simplicidad, de la bondad y de la espontaneidad del hombre natural, conceptos que se emparejan con el de soledad. Pero no es una soledad ni áspera ni difícil: «este anhelo de soledad no significa un apartamiento y repulsa del mundo, tampoco una exclusión de todo trato social», se trata de más bien de «la “amena soledad” de prados, selvas y montes que no es un áspero aislamiento, sino la gustosa conversación con unas personas que como tales existen recíprocamente unas para otras, en un vínculo de conocimiento y amistad, el campo, pues, como lugar de cultivo de esa enriquecida compañía reducida, es la vía para entrar en sí mismo. [...] Por eso, soledad, libertad e intimidad van juntas». Como en la *Utopía* de Moro, la sociedad y la economía rurales tienen un elemento esencial de insularidad, de aislamiento, de vida apartada. Incluso llega a aparecer el mito de la «ínsula pastoril». En resumen, «la soledad cervantina es [...] la soledad relativa de la aldea».

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío (Cervantes, 1999a: 75-76).

Es en este ideal de la edad dorada donde se engarza esa utopía del buen sentido en el poder a la que aludíamos más arriba:

[La utopía de don Quijote] culmina en el episodio de la ínsula Barataria. El gobierno por la razón –la razón, en sentido tradicional, que engendra la sabiduría, no la que, en la mente moderna produce la ciencia positiva– es la clave política de la edad dorada [...].

El fin de Don Quijote es crear aquellas condiciones en la sociedad que hagan posible el gobierno de Sancho, es decir, la *utopía de la razón en estado natural*, la *utopía del buen discurso*, de la justicia según el buen sentido [...] frente a la justicia formal y organizada (Maravall: 216-217).

Aunque para don Quijote, en un principio, Sancho no está preparado para gobernar, ya que no quiere ser caballero, «esto va desapareciendo a lo largo del libro. Sancho gobernará, no ya a título de pura concesión graciosa de su señor, ni por mérito de sus acciones heroicas». Sancho declarará cuál es su mérito para gobernar: «no faltarle a él caletre [...], el buen discurso natural, [...] la razón común o común sentido [...] y [...] esa facultad la tiene Sancho como otro cualquiera para ser gobernador» (*ibid.*: 218), «porque gobernar no ha de ser más que seguir a la naturaleza, y la naturaleza es igual en todos y a todos dice lo mismo» (*ibid.*: 219), lo cual quiere decir que «para gobernar no harán falta largos y penosos conocimientos, una preparación disciplinada y completa. [...] verdaderamente, para seguir las máximas de la naturaleza basta con un método fácil que aguce la luz racional, la *lumen rationis* que todos llevamos» (*ibid.*: 219).

En definitiva, hay tres momentos de la utopía quijotesca, según ha expuesto Fernando Torres Antoñanzas (1998: 178-188): la presentación de la utopía en el pasado ficticio; la instauración de la distopía en el presente real; la restauración de lo utópico en el futuro gracias a la caballería. Estos tres momentos siguen las fases del ciclo de la amenaza que describíamos en el capítulo uno: el estado de bienestar perdido da paso a la distopía y, por lo tanto, a las víctimas que sufren. Surge la figura del héroe, en este

caso el caballero andante, benefactor de los afligidos y restaurador del estado utópico perdido.

La utopía cristiana

En el caso de *Nazarín*, podemos hablar igualmente de una *utopía cristiana*, muy cercana al monacato cristiano, sobre todo en sus inicios, como ya comentamos a propósito de *Simón del desierto*, incluso una utopía cristiana anterior, la de la iglesia primitiva que siguió al ministerio de Jesús en el primer y segundo siglo de nuestra era y de la cual el monacato puede ser interpretado como una derivación, una evolución o incluso una corrupción.

La novela participa del concepto de transfiguración ficcional²³: se trata de novelas que toman «la vida de Jesús [...] como modelo para una novela moderna» (Ziolkowski: 11). Pero Galdós «ha ido considerablemente más allá de sus predecesores²⁴ en la manipulación sofisticada de la transfiguración ficcional» (*ibid.*: 99). Sus predecesores son más bien autores de folletín que novelistas. De hecho, «Nazarín es la primera novela escrita por un escritor europeo de importancia consistentemente concebida y ejecutada de comienzo a fin como una transfiguración ficcional de Jesús» (*ibid.*: 101). En *Nazarín* son muchos los paralelismos con Jesús. En la primera parte, tanto de la novela como de la película, no se trata tanto del evangélico cuanto de la interpretación de Ernest Renan en su *Vida de Jesús*, escrita en la segunda mitad del siglo XIX desde presupuestos seculares²⁵ (no muy rigurosos) y no religiosos que le valieron

²³ El concepto de transfiguración ficcional forma parte de una categoría más amplia, la novela posfigurativa. Son novelas cuya «acción es “prefigurada” en una estructura mítica» (Ziolkowski: 21). Algunos ejemplos de personajes posfigurativos son don Juan, Prometeo, Ulises, Orfeo y don Quijote. Volviendo a este último personaje y a lo comentado sobre el carácter quijotesco de *Nazarín*, Theodore Ziolkowski comenta que «un rasgo que es a menudo considerado como igualmente típico de Jesús [es] la insistencia quijotesca en perseguir los propios fines oponiéndose al Establecimiento», y subraya el concepto repetido por Unamuno de la identidad esencial de don Quijote y Cristo (*ibid.*: 326).

²⁴ Ziolkowski se refiere a escritores como Elizabeth Lynn Linton, autora de *La verdadera historia de Josuah Davidson*, o a Elizabeth Stuart Phelps Ward, autora de *Una vida singular*.

²⁵ La obra de Renan actuó como detonante de otras muchas obras «populares» de Jesús que la siguieron, «docenas literalmente», como dice Theodore Ziolkowski (1982: 57), aunque se hace necesario apuntar que el precursor de este tipo de obras fue el alemán David Friedrich Strauss, que escribió *La vida de Jesús, críticamente examinada* (*Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*) en 1835. Según Ziolkowski, estas obras tienen en común tres aspectos: «primero, todas “modernizan” a Jesús con la intención de hacerlo relevante para el presente [...]. Segundo, desplazan su atención de los problemas escatológicos al mensaje de Jesús para la vida en este mundo [...]. Y, finalmente, tratan de compensar el esquematismo de los relatos del Evangelio con una reconstrucción psicológica de los acontecimientos: ven a Jesús como a un hombre movido por preocupaciones humanas y no como a una deidad inescrutable cuyas razones y motivaciones no pueden ser comprendidas» (*ibid.*: 58). Como interesante referencia, este autor nos informa que la «voluminosa biblioteca en varios idiomas [de Pérez Galdós] incluía las obras de Renan, así

las críticas de su época²⁶. Tanto Nazarín como Jesús son hombres del pueblo, su ideal es la pobreza (uno de los grandes temas utópicos de *Nazarín*), siempre están al lado de los más desfavorecidos, y ambos están involucrados en situaciones y eventos milagrosos. En la segunda parte, los acontecimientos encuentran su paralelo en los relatos de los evangelios, especialmente todo lo relativo con la Pasión, comenzando con los eventos que la precedieron: la tristeza del ambiente la noche antes del arresto; el impulsivo ataque de Ándara equiparable al de Simón Pedro que le corta una oreja a Malco, el siervo del sumo sacerdote (Juan 18, 10); la entrega sin resistencia; las burlas y agresiones; las conversaciones con los dos ladrones y la conversión de uno de ellos. En la novela, a Nazarín le llevan «tirando de él por una soga que le ataron al cuello» (Pérez Galdos, 1984: 206). Como se recordará, Nazarín tenía en su cuarto una representación del Cristo con la soga al cuello, soga que según algunas tradiciones le fue colocada al ser arrestado. Ziolkowski añade algunos paralelismos más (en su caso refiriéndose exclusivamente a la novela):

[...] su nombre, su edad, su ropa, su apariencia «semítica» y sus actitudes; él le brinda solaz a una puta y realiza actos que son tomados por milagros de curación; disputa con los Escribas y Fariseos acerca de la naturaleza del cristianismo; y desinteresadamente ayuda a los desamparados y a los enfermos. Es acusado de crímenes de los cuales es inocente; es traicionado y juzgado ante un alcalde parecido a Pilatos que lo pasa a las autoridades eclesiásticas para ser castigado (*ibid.*: 100).

Pero el cambio más importante para Ziolkowski de esta transfiguración ficcional con respecto a los predecesores de Galdós en este terreno consiste en que en *Nazarín* se desplaza «el momento más problemático de la transfiguración, la Pasión de Nazarín, a la propia conciencia del héroe. Galdós es mucho mejor psicólogo que sus precursores». No es Galdós el que sugiere que Nazarín está enfermo, excepto en los episodios finales víctima del cansancio y las palizas:

[...] su llamada locura es presentada como un intento de la Iglesia para desacreditar lo que es anticlerical en su enseñanza; del resto, Nazarín es

como la *Vida de Jesús* de Strauss, junto a Tomás de Kempis y volúmenes de una naturaleza más inspiradora» (*ibid.*: 89).

²⁶ Una extensa crítica fue la llevada a cabo desde Perú por el religioso Pedro Gual en su obra de 1866 *La Vida de Jesús, por Ernesto Renan, ante el tribunal de la filosofía y la historia* (Lima, Principales Librerías). Gual califica la obra de Renan de anticristiana y arsenal de mala fe, una obra que era «*el parto de los montes*» y que, según él, ha muerto. Lo que no resulta muy coherente es que una vez dicho esto en las primeras tres páginas, dedique luego más de seiscientas a criticarla.

saludable y razonablemente normal hasta el momento de su golpiza y enfermedad durante la marcha a Madrid. La alucinación febril es meramente un estado pasajero de la mente, pero le permite a Galdós motivar la experiencia de la Pasión de su héroe con gran plausibilidad. En su mente temporalmente desarreglada el peso de la cruz, la corona de espinas, la *via dolorosa* toda alcanzan un grado de realidad eidética que es el pleno equivalente de cualquier realidad exterior (*ibid.*: 100).

El ojo de Pérez Galdós

Nos gustaría centrar nuestro comentario en dos elementos formales que consideramos más relevantes en esta película por su incidencia utópica. El primer elemento a destacar sería la elección del punto de vista, el análisis de los planos y ángulos, lo cual es además una importante correspondencia con Galdós; tanto para uno como para otro autor es de suma importancia el punto de vista del sujeto y lo que este punto de vista supone en cuanto consideración de la realidad «que difícilmente puede aprehenderse con independencia del ojo que la mira» (Aguirre: 222). En esta película abundan los planos y ángulos que realzan el realismo; por el contrario, no hay muchos planos ni ángulos que subrayen lo contrario. Abundan los planos americanos, y los ángulos a la altura de la vista, con una casi total ausencia de planos panorámicos y pocos ángulos picados y contrapicados. Ni siquiera en el tratamiento de las escenas oníricas, como la primera de Beatriz con el Pinto. No está muy claro si se trata de un momento en el que la mujer sueña despierta o de una alucinación durante uno de los ataques de histeria que tiene al presenciar una pelea entre las mujeres en el patio de la casa de huéspedes. Por alguna razón, tal vez como reacción ante la violencia de la escena, Beatriz se sume en una ilusión en la cual Pinto la abraza y la besa, le dice cosas cariñosas; ella por el contrario se burla entre risas, esquivándole sólo lo necesario para no perderle. Ante las burlas de Beatriz, Pinto cambia sus frases cariñosas por una serie de amenazas, la va a dejar, le dice, por una mujer mejor que ella. Toda la escena está filmada en un primer plano y un ángulo normal, a la altura de la vista. De hecho, hasta aquí, el espectador casi podría interpretar que toda la escena es un *flashback*, un recuerdo de Beatriz, y seguramente que en gran medida el sueño o ilusión se basa en recuerdos de la mujer. Sin embargo, nos percatamos de la naturaleza onírica de la escena a través de la ondulación formal de la imagen en la pantalla y por el contenido cuando la mujer reacciona a la amenaza dándole un mordisco que provoca que Pinto sangre a borbotones. La siguiente imagen

lo corrobora cuando oímos y vemos a Beatriz gritando en el suelo del patio en un arco histérico que tendremos la oportunidad de volver a presenciar a lo largo de la película.

El segundo elemento que creemos que tiene más importancia utópica es la escenografía de *Nazarín*: «durante este rodaje [...] escandalicé a Gabriel Figueroa, que me había preparado un encuadre estéticamente irreprochable, con el Popocatepetl al fondo y las inevitables nubes blancas. Lo que hice fue, simplemente, dar media vuelta a la cámara para encuadrar un paisaje trivial, pero que me parecía más verdadero, más próximo. Nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada, que, con frecuencia, hace olvidar lo que la película quiere contar y que, personalmente, no me conmueve». (Buñuel, 2004: 253).

A este respecto comenta Emilio García que ya en *Los olvidados* Buñuel, buscando un ascetismo fotográfico contrario a la plasticidad que pretendía Figueroa²⁷, «le escondió todo su arsenal de filtros para forzarlo a obtener ese estilo de foto polvorienta, bíblica, en la que se reúnen en una extraña fusión los cuerpos, la tierra y los cielos» (García Riera, 1975a: 9), consiguiéndolo en *Nazarín* incluso más que en *Los olvidados*. Figueroa llegó a afirmar haber encontrado «el truco para trabajar con Luis»: «no hay más que plantar la cámara frente a un paisaje soberbio, con nubes magníficas, flores maravillosas, y, cuando estás listo, le vuelves la espalda a todas esas bellezas y filmas un camino lleno de pedruscos o una roca pelada» (citado en *ibid.*: 9). De nuevo se trata de una búsqueda de realismo, del hombre como ser que se encuentra más cerca de la madre tierra que del cielo. Su cámara, nos recuerda Aranda, gira hacia el polvo y la tierra y sólo de vez en cuando se permite encuadrar «un diminuto filete de cielo» (citado en Barbáchano, 2000: 18).

Pero dentro de la escenografía, llama nuestra atención la ventana del cuarto que alquila el padre Nazario en la casa de huéspedes. Este elemento arquitectónico cobra rápidamente estatus de símbolo a medida que vemos que no sirve solamente, cual es el propósito de una ventana, para asomarse al exterior, ventilar el cuarto o mantener la

²⁷ Comenta también Emilio García que Figueroa había olvidado la sangre y agua que había sudado en *Los olvidados*. Durante el rodaje de *Nazarín*, «Buñuel y Figueroa habían puesto a punto un sistema de conversación estrictamente privado, consistente en injuriarse en forma permanente y en largarse uno a otro las peores obscenidades e insultos. Se divertían mucho. A tal punto, que los encargados de la producción tuvieron un gran problema para convencer a sus ciento veinte empleados de que su presencia no era constantemente indispensable en la filmación, pues todos llegaban, puntualmente, a las ocho de la mañana, para asistir al *match* Figueroa-Buñuel» (García Riera, 1975a: 9).

intimidad del ocupante del cuarto cerrándola. Por la ventana se mantienen conversaciones; las visitas entran y salen, ya que hace las veces de puerta de la habitación; las prostitutas le insultan. En ocasiones, la ventana hace que el cuarto de Nazario incluso parezca un confesionario, pero sin rejilla o cortina. Podría decirse que, contrario a la frase habitual de Buñuel, por la ventana de Nazarín está permitido asomarse.



Figura 1. Nazarín

Puede incluso decirse que esta ventana es un personaje más que hace su aparición desde el minuto tres de la cinta. La composición es en esta escena, y con mucha frecuencia en las posteriores, triangular, aunque no siempre simétrica: la ventana en el centro, el padre Nazario a la izquierda de la pantalla arreglando un maceta y la Chanfa en el lado derecho. La Chanfa discute con el cura el pago de la pensión, Nazarín, le comenta que le han robado. A lo largo de esta escena, Nazarín pasará al interior de su habitación a través de la ventana y veremos a Nazarín y a la Chanfa bien desde el interior de la habitación bien desde el exterior en un curioso plano-contraplano en el cual la ventana siempre ocupará una posición central. A los pocos minutos será un

grupo de prostitutas las que llegarán hasta la ventana para imprecarle. Empujando las contraventanas con las que el padre Nazario había cerrado el hueco, se asoman sin ningún pudor, le echan el humo de los cigarrillos encima y le dicen toda suerte de lindezas hasta que llega uno de los ingenieros y las despide para que dejen al cura en paz²⁸. Nazarín agradece al ingeniero su gesto y está a punto de volver a cerrar las contraventanas cuando llega su compañero. Les invita a pasar, lo cual hacen con cierto reparo (ver figura 1) y quitándose el sombrero. Probablemente sean los únicos personajes a los que veamos atravesar la ventana con esta actitud, el resto entra y sale por ella como si fuera lo más normal del mundo o, vulgarmente hablando, como Pedro por su casa. De hecho, mientras conversan los tres, otro personaje llega hasta la ventana, una mujer que le pide prestada una cazuela pasa al interior por la misma, coge la cazuela, se lleva también algo de leña y vuelve a salir por el mismo sitio por el que ha entrado, a pesar de que la puerta de entrada a la habitación, que veremos en el curso de la conversación de los tres hombres y mientras la recién llegada se encuentra en el interior, está abierta.

Y así, a lo largo de los más de treinta minutos de duración de las peripecias que ocurren en el Mesón de Héroe, la ventana hace las veces de ventanuco de confesor; de puerta de entrada y de salida de prostitutas, mendigos, ladrones y otras visitas; de lugar de recogimiento del cura, que se sienta a su lado a leer o meditar; de trasvase de diferentes objetos, como monedas, comida o calderos.

Aproximadamente a partir del minuto 17, la ventana permanecerá cerrada con las contraventanas la mayor parte del tiempo. Nazarín reza, caminando de un lado a otro de la habitación. Pero no será un impedimento para casi todo el que quiera seguir entrando. La primera en hacerlo será Ándara que busca refugio y protección. La seguirán la Chanfa y Beatriz (ver figura 2) en diferentes momentos a lo largo de las secuencias finales que tienen lugar en el mesón.

²⁸ La escena, como dijo el propio Buñuel, no era verosímil. Pero la intención de Buñuel era otra: «tres mexicanos no insultan a un sacerdote, y menos en tiempos de don Porfirio. Ya lo sé, pero no me proponía hacer una película con esa clase de verosimilitud, sino sobre un cura excepcional, que quiere vivir de acuerdo a la letra y al espíritu del cristianismo original» (Pérez Turrent y Colina: 105).



Figura 2. *Nazarín*

La película que suele servir de ejemplo sobre el uso de puertas y ventanas en el cine es *Centauros del desierto*. Desde el comienzo de la película, la puerta que se abre invita al espectador a entrar, y a lo largo de la película entrará y saldrá varias veces. Sin apenas palabras, la puerta nos irá revelando mucha información sobre los personajes a los que enmarca. La ausencia de palabras es una de las diferencias con la ventana de *Nazarín*, donde, como hemos dicho, la ventana es el marco de múltiples conversaciones y rara vez hay silencio en torno a ella, lo cual no quiere decir que la ventana no vaya transmitiendo una parte fundamental del mensaje de las escenas. Globalmente, la diferencia entre *Centauros* y *Nazarín*, sin embargo, reside en lo que comentábamos sobre la elección de los exteriores. Mientras que Ford nos deleita con hermosas vistas de Monument Valley, Buñuel prefiere cualquier pedrusco. La ventana de *Nazarín* no es una ventana para mirar a través de ella, y mucho menos para ver paisajes maravillosos, sino una ventana para ser vista.

Otro ejemplo paradigmático más afín a la película de Buñuel lo tenemos en *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock, «un brillante ensayo fílmico sobre el cine y sobre la naturaleza de la experiencia cinematográfica». La película «lleva a cabo el

desmantelamiento metalingüístico de las estructuras del voyeurismo y de la identificación operativas en el cine dominante [...] mientras se aprovecha de esas mismas estructuras». Jean Douchet fue el primero en establecer la reflexividad de esta película con una ecuación que ha sido aceptada por la mayoría de los críticos. Los términos de la ecuación los componen el protagonista, que representaría a la cámara, mientras que el edificio al otro lado de la ventana sería la pantalla. El protagonista a su vez es un espectador que hace su propia película. Examinando las implicaciones teóricas y textuales Robert Stam ve esta película como «una indagación de múltiples pistas relativa al aparato cinematográfico, el posicionamiento del espectador dentro de ese aparato y las implicaciones sexuales, morales e incluso políticas de ese posicionamiento». (Stam, 1985: 43).

Es fácil darse cuenta de que la posible ecuación y el posicionamiento del espectador en *Nazarín* son bien diferentes a los expuestos para *La ventana indiscreta*. Pero merece la pena, por analogía, describir la escena y analizar sus implicaciones. En las primeras y últimas escenas de estos treinta minutos, hay un trasvase de personas por la ventana. En las escenas centrales, la ventana permanece cerrada. Sin embargo, ni en unas ni en otras vemos a través de la ventana. No hay, como en *La ventana indiscreta*, un edificio al otro lado que contemplamos a través de alguno de los personajes. La ventana es, en nuestra ecuación, la pantalla, una pantalla a través de la cual no vemos nada, ni el patio, ni un paisaje, ni calles, sólo vemos, en su marco, al padre Nazario y a los personajes que le visitan. En cierto modo ese vacío, ese no ver nada, realza la retórica pregunta del cura a dos de sus visitantes, «¿no creen que hemos hablado bastante de mi mismo?». Desde el punto de vista del sacerdote no hay nada interesante. De hecho, *Nazarín* es introducido en el film porque le han robado la ropa que tenía en el arcón de su aposento. Pero como él mismo dice, no era de gran valor. También suelen robarle el poco dinero que obtiene de las misas, el cual guarda en otro pequeño cofre, que le muestra a la señora Chanfa para que ésta sepa que está vacío. Arcón y cofre –las cajas buñuelianas de *Nazarín*– no suponen, como en anteriores y posteriores films del realizador, ningún misterio. Regresando a la ventana, ésta también es en ocasiones la cámara que enfoca a los personajes en su interior, donde además se quedan encerrados²⁹ durante el período en que Ándara se recupera de sus heridas. El espacio fílmico se

²⁹ El encierro es un tema muy buñueliano, tratado a fondo en *El ángel exterminador*.

convierte así en un espacio íntimo al cual el espectador ha sido generosa y liberalmente invitado y que contrastará, obviamente, con la segunda parte de la película en la cual Nazarín sale al campo. El cuarto cerrado³⁰ de *Nazarín* nos recuerda otros espacios cerrados, como el vientre materno: hay cuidados, protección, nutrición, antojos e incluso patadas. El vientre materno es el espacio utópico por excelencia³¹. La salida es traumática, ya que aguardan todo género de distopías. De hecho, el espacio abierto al que sale el padre Nazario y al que le seguirán Ándara y Beatriz es subvertido por Buñuel. Volvemos a insistir sobre los exteriores seleccionados por Buñuel frente a las seleccionadas por Figueroa.

Desde nuestra ecuación de la reflexividad fílmica, el cuarto cerrado también puede ser asemejado a la sala de proyecciones. La salida de la fábrica de sueños también es traumática. Se sale de un mundo ficticio donde todo es posible a la cruda realidad de todo tipo de problemas: domésticos, laborales, políticos, pero mientras que en *La ventana indiscreta* se evoca un estudio de Hollywood (véase *ibid.*: 44), el cuarto de *Nazarín* evoca un cine de barrio.

Una última diferencia entre *La ventana indiscreta* y las escenas de *Nazarín* que nos ocupan, es el uso del plano largo (*long shot*) y de la cámara estática en la primera. En *Nazarín*, dado que no vemos a través de la ventana y no somos observadores estáticos, como Jeff, el personaje encarnado por James Stewart, los planos son necesariamente cortos, sin apenas profundidad de campo, acrecentando la sensación de claustrofobia del ambiente cerrado, especialmente en las escenas en las cuales las «maderas» permanecen cerradas. Hay, no obstante, una similitud más: así como Jeff debe permanecer inmóvil, lo mismo le ocurre a Ándara al principio de su recuperación. Este personaje inmóvil es un reflejo del espectador, que, inmóvil en su butaca, depende del director para poder entrar o salir. A su vez, las entradas y salidas de los personajes del cuarto a través de la ventana, alegorizan al espectador que entra y sale de la fábrica de sueños.

³⁰ El cuarto cerrado es asimismo una importante conexión de Buñuel con Poe y con toda una tradición de exploraciones literarias y cinematográficas sobre este tipo de espacio.

³¹ Si comparamos la pensión de *Roma* con el Mesón de Héroes, las diferencias son realmente palpables. El cuarto de *Nazarín* es, como decimos, como un vientre, pero no es el vientre grasiento, recargado, indigesto, al que llega el joven periodista en *Roma*.

Además de la ventana, hay una serie de objetos que aparecen a lo largo de la película que subrayan uno de los distópicos temas a lo que hacíamos referencia más arriba: el de la falta de libertad. Se trata de las cuerdas, cadenas y otro tipo de utensilios que sirven para atar y, de ese modo, privar de libertad al individuo. La primera cuerda que vemos en la película va incluso más allá: Beatriz ha preparado un lazo con la intención de ahorcarse, de privarse no sólo de libertad, sino también de la vida. Ya hemos hablado del cuadro que Nazarín tiene en su cuarto del Cristo con la soga al cuello. La imagen funciona como prolepsis de lo que le ocurrirá al sacerdote no mucho después, tras ser asimismo arrestado y tenga que incorporarse a la cuerda de presos. Cuando Ándara sufre una alucinación en la cual la figura del cuadro se transforma y se ríe³² de la mujerzuela, la prolepsis se aplica ahora a ella, sólo que con una carga irónica adicional. La cuerda es utilizada para privar de libertad a Ujo: entre varios le han atado a la rama de un árbol, lo zarandean y se burlan de él. La cuerda es un oscuro objeto empleado por Buñuel desde *Un perro andaluz*, en la escena en la cual Pierre Batcheff arrastra corchos, maristas, pianos y burros muertos. En *Viridiana* –película que ha sido vista en ocasiones como una continuación de *Nazarín* (véase por ejemplo Pérez Turrent y Colina: 120)–, Buñuel de igual manera invierte los deseos de libertad del individuo (a nuestro juicio con mucha más habilidad). Convirtiéndola en *leitmotiv* de la película, la comba con la que *Viridiana* juega con Rita servirá a Buñuel para realizar un ejercicio de transformación cinemática en el que el juguete pasará a servir a don Jaime para que se ahorque en el mismo árbol bajo el que jugaba Rita, y el mendigo que atentará contra *Viridiana* utiliza la comba de fálcos mangos a modo de cinturón (véase el artículo de Robert G. Havard, «Luis Buñuel: Objects and Phantoms. The Montage of *Viridiana*», en Rees: 59-87, especialmente las páginas 64-69).

³² El Cristo riente, ha señalado Aguirre Carballeira (2006: 219), encuentra su eco en *La sombra* y en *El doctor Centeno*. En la primera, el narrador, describiendo el terror que le provocan los objetos que pueblan el curioso laboratorio del doctor Anselmo, nos dice acerca del crucifijo que éste tiene junto a unas armas blancas y de fuego y una gran sartén: «me pareció que el Cristo estiraba los brazos y el cuello, desperezándose con expresión de supremo fastidio» (en *Obras Completas. Novelas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1970: 197); y en la segunda el pasaje reza: «eran ya para él como un peso inútil sus miradas, y no sabiendo a dónde arrojarlas, las echó sobre una estampa de Cristo crucificado que delante de él estaba en la pared. [...] aún podía distraer el sentido de la vista para echar una mirada al Santísimo Crucifijo, que ya sin saber cómo, tenía rostro de contento» (en *Obras Completas. Novelas*, vol. 2, Madrid, Aguilar, 1970: 1320).

En cuanto a la música y la banda sonora, como es bien sabido, Buñuel detestaba la música no diegética, excepto los tambores de Calanda. El éxtasis en el que entra Nazarín al ser recibido por el Señor al final de la novela, es representado por Buñuel con los tambores de de Semana Santa de Calanda. En esa última escena vemos a Nazarín que sigue su camino hacia la cárcel, con aspecto cansado y resignado a lo que le ha tocado en suerte. Vemos a Beatriz y al Pinto en un carruaje que pasa paralelo pero en sentido contrario al de la comitiva en la que va Nazarín. Beatriz también parece cansada y resignada a su suerte. Es de nuevo el tema del viaje simbólico y utópico, como en otra película de John Ford, *La diligencia*.

Por último, queremos comentar la secuencia del pueblo apestado prestando especial atención, dentro de la estética cromática del blanco y negro, a los elementos de color blanco. Nazarín, acompañado una vez más por Beatriz y Ándara, acometerá a un mismo tiempo la quijotesca y cristiana tarea de ayudar a los enfermos y moribundos del pueblo enfrentándose, sin temor al contagio, a la misma muerte. Aunque la película es en blanco y negro, Buñuel se las ingenia para hacer que destaquen elementos de color blanco. Buñuel, como Eisenstein, subvierte el código cromático convencional según el cual el blanco se asocia a sentimientos positivos³³. En el pueblo el blanco evoca la muerte³⁴ (mortajas, huesos, lápidas): blanca es la ropa del primer apestado que encuentran tirado en el camino; blanca es la torre de la Iglesia cuya campana repica; blanca es la ropa de otros muertos y supervivientes; blanca es la sábana que arrastra la niña que avanza por una de las calles como blanca es la sábana del tendal que en ese *travelling* hacia atrás se interpone y parece querer cubrir todo el campo como si de repente terminara (muriera, *exit*) la película y viéramos la pantalla sobre la que hemos visto el film (ver figura 3). Sobre esta escena de la niña, Buñuel declaró que era una imagen que resumía la peste:

Una escena así no puede ser prevista en el guión. Estoy filmando en una calleja solitaria, casi en ruinas. De pronto surge en mi mente una imagen: una niña que avanza arrastrando una sábana. Tengo así una imagen irracional, pero que resume la tragedia. La sábana orinada, arrugada. La

³³ En su *Diccionario de símbolos*, Eduardo Cirlot nos recuerda que el blanco simboliza el estado celeste y el acercamiento a ese estado, mientras que el negro alude a lo inferior. En el capítulo 12 hablaremos en más detalle de la subversión eisensteniana del código cromático.

³⁴ Veremos un ejemplo en el cual el blanco es utilizado por Woody Allen para representar a la Muerte en el capítulo siguiente.

idea de algo humillado, ultrajado. La asociación, claro vino sin saberlo. Creo que al final no llegué a poner en la sábana el vómito ni el excremento. No soy tan naturalista, no me atrevo. Cuidé, eso sí, de que la sábana se viera muy extendida, muy larga (Pérez Turrent y Colina: 109).



Figura 3. Nazarín

También blanca es la cal que llevan el alcalde y un ayudante (vestido de blanco) en sendos calderos. Blancas son también las manchas de baba y lepra³⁵ que cubren a la moribunda Lucía. Por el contrario, las casas del pueblo, otrora blancas, parecen haber sido, al igual que sus moradores, víctimas de la lepra, dejando ver su estado ruinoso, sus ladrillos, evocadores de blancas costillas.

Conclusión

La ventana de Nazarín se abre y se cierra muchas veces. Nazarín, como don Quijote no se arredra ante las puertas que se le cierran. La diferencia entre él y don Quijote, como

³⁵ En la Biblia el color de la lepra es comparado con el color de la nieve. En Éxodo 4, 6 leemos las palabras de Yavé a Moisés: «Díjole además Yavé: “Mete tu mano en el seno”. Metióla él, y cuando la sacó estaba cubierta de lepra como la nieve».

también dijo Buñuel, es que don Quijote está a veces cuerdo y a veces loco y Nazarín siempre está cuerdo. De hecho, cuando don Quijote recurre al refranero en la frase del epígrafe del presente capítulo, es para abordar una nueva aventura tras el fracaso de los batanes. Don Quijote obtendrá esta vez su famosa bacía/yelmo de Mambrino con la cual se tocará la cabeza a partir de entonces. A Nazarín, ese hombre, como lo definió Buñuel, fuera de lo común, llega un momento en que todo se le viene encima. Haciendo balance sobre algunas de las escenas comentadas, muchas de ellas ocurren en interiores, como los episodios de la ventana que ocurren en los aposentos de Nazarín. Cuando sale al campo, continuamos viéndolo en interiores: durante la visita a la niña enferma o la secuencia de la moribunda en el pueblo apestado que hemos comentado, pero también en la caverna en la que pasan la noche antes del arresto, la noche en la prisión, etc. Los interiores remiten a uno de los intereses de Buñuel al realizar esta película: «lo que pasa dentro de [Nazarín] cuando [su] ideología fracasa» (*ibid.*: 105). Ese interior de Nazarín –a diferencia del interior del arcón y del cofre que guardaba en su cuarto y sobre los cuales no hay ni ambigüedad ni misterio posible porque se nos muestran vacíos– continúa intrigándonos al final de la película. Su cambio de actitud hacia la limosna que le es ofrecida, parafraseando a Buñuel, no es un indicio claro ni de un retorno a la fe en Dios ni en los hombres (*ibid.*:106). Nazarín (y don Quijote) no es un hombre peculiar por lo que cree ni por lo que hace, sino por lo que es, por su esencia interior, lo cual le permite ser capaz de dar un giro a los acontecimientos aceptando la piña. Nazarín vuelve así a sus principios, ya que para él nada había de indigno en que un sacerdote aceptara limosna. Para don Quijote «aceptar la piña» fue volver a la cordura, supuso aceptar que era Alonso Quijano, apodado el Bueno, y, por lo tanto, don Quijote cierra su puerta y muere; y Galdós cierra su obra mediante ese final místico en el cual Nazarín escucha la voz de Cristo. Buñuel lo deja abierto con la simbiosis que establece en el último episodio entre la actitud de Nazarín ante la mujer de la piña y el sonido de los tambores de Calanda.

Parte III – Realidades distópicas

Macario

Trafic

Sin novedad en el frente

La Muerte es considerada la mayor de las anti-utopías. Para el tratamiento de este tema, hemos elegido la película mexicana Macario, entre otras razones por la importancia que el culto a los muertos tiene en México. Pero también por la vuelta de tuerca que su realizador le da al tema con respecto a la mirada habitual basada en las danzas de la muerte.

Sin embargo, su naturaleza inevitable hace que nos cuestionamos que la Muerte sea la mayor anti-utopía. La Humanidad se ve afligida por multitud de lacras y miserias que la sumen en auténticas distopías que podrían evitarse. De hecho, en la película de Roberto Gavaldón contemplamos a lo largo de todo el metraje una importante y vergonzosa desgracia: el hambre. A través del humor de Trafic, de Jacques Tati, y de la crudeza de la guerra en Sin novedad en el frente, de Lewis Milestone, analizaremos otras realidades distópicas.

Capítulo 6

Macario

La mayor anti-utopía, la Muerte

Nat: *¿No podríamos llegar a un acuerdo?*

La Muerte: *¿Cómo cuál?*

Nat: *¿Juega al ajedrez?*

La Muerte: *No.*

Nat: *Una vez vi una foto suya jugando al ajedrez.*

La Muerte: *No podía ser yo porque no juego al ajedrez. Gin rummy, quizás.*

Woody Allen, *Para acabar con Ingmar Bergman*: El séptimo sello

La muerte, la mayor anti-utopía.

Para Ernst Bloch, la muerte es la mayor de las anti-utopías, o, en sus propias palabras, el más duro «rechazo de la utopía y, por ello, su inolvidada provocadora» (Bloch, 2004: 40). Ni qué decir tiene que la muerte está presente casi continuamente en la literatura y en el cine. Sería francamente difícil llevar a cabo en pocas líneas o incluso páginas una revisión de la muerte en ambos medios. Centrándonos en el cine, sin embargo, no hay muchos films que tengan a la muerte (o a la Muerte) como tema principal. Algunos títulos destacables son: *Las tres luces*; *Fausto*¹; *La muerte de vacaciones*; *El hombre que vendió su alma*; *La bella y el diablo*; *El séptimo sello*; *Fando y Lis*; *Resurrección*; *¿Conoces a Joe Black?*; *Más allá de la vida*. El tema es enfocado desde diferentes ángulos y tonos: versiones inspiradas en la leyenda de Fausto, como *El hombre que vendió su alma* y *La bella y el diablo*; experiencias en el más allá, como es el caso de *Resurrección* y de *Más allá de la vida*; la curiosidad de la Muerte por saber cómo es la vida de los humanos, como *La muerte de vacaciones* y *¿Conoces a Joe Black?*; la muerte en clave de humor, como *La muerte os sienta tan bien*, *Bitelchus* o *La muerte de*

¹ Nos referimos a la versión de 1926 de F.W. Murnau. Cinematográficamente, esta obra de Goethe ha dado fruto a no pocas adaptaciones e inspirado muchas variaciones de sus temas principales.

un burócrata. En España contamos con la obra de Alejandro Amenábar, en cuya obra la muerte es un tema recurrente aunque abordado desde diferentes registros. Como él mismo ha declarado, mientras que en *Los otros* se trataba el lado oscuro de la muerte, *Mar adentro* «es una visión de la muerte desde la vida, desde lo cotidiano, lo natural, desde un lado muy luminoso»².

Si la muerte es, siguiendo a Bloch, la más terrible de las anti-utopías, la inmortalidad, la vida eterna o el mito de la eterna juventud, son las mayores utopías. Nos dice Bloch que «los dos deseos favoritos más extendidos entre los hombres son el de permanecer joven y el de vivir largo tiempo» (Bloch, 2006: 13). De hecho, algunos autores han visto en relatos tan antiguos como el *Gilgamesh* –en el cual el joven rey de Uruk pierde la planta de la eterna juventud mientras se da un baño– la génesis de las utopías. Esta búsqueda de la inmortalidad podemos encontrarla «en muchas secuencias de la Historia [...]. Es parte de un legado inmemorial que hunde sus raíces en la angustia de una vida que por mucha longevidad a que se llegue, aparece como inevitablemente corta» (Tamames: 21).

Irónicamente, la muerte es la única anti-utopía que hace realidad el sueño utópico de la igualdad, claro mensaje de las *Danzas de la Muerte*, en las que uno por uno, sin excepción, representantes de todas las estamentos son arrastrados por la Muerte, imagen representada, por ejemplo, en la mencionada película de Bergman, *El séptimo sello*, primero en el fresco que el caballero y su escudero contemplan en una iglesia; y, más tarde, al final de la película, Jof, el personaje visionario, ve a todos los que han muerto –el caballero Antonius Blok, su escudero, el teólogo Raval, la mujer acusada de brujería...– cogidos de la mano y llevados por la Muerte.

La muerte puede ser vista como separación, bien del cuerpo y del espíritu en muchas religiones; o, también en el ámbito religioso, del hombre de Dios; o la separación del hombre del hombre, sean seres queridos o no. También puede ser vista como discontinuidad, muy en relación con lo anterior.

Lo que hace a la muerte tan terrible es, por un lado, el miedo a lo desconocido; por otro, el amor. Sobre ambos temas se han volcado tanto en la literatura como en el cine. Por ejemplo, la sociedad descrita en *Un mundo feliz*, de Huxley, se ha librado de ambos.

² En *abc guionistas*, 30 de agosto de 2004: 2.

En las páginas que siguen vamos a comentar una película del mexicano Roberto Gavaldón, *Macario*, de 1959. En parte, hemos elegido una película mexicana por la importancia que el culto a los muertos tiene en este país. Primero, como es habitual, comentaremos algunos rasgos generales sobre el realizador y su filmografía.

Roberto Gavaldón – rasgos básicos de su filmografía.

Roberto Gavaldón pertenece a un período del cine mexicano de «auge económico y una relativa bonanza creativa», razones por las cuales este periodo, que va desde 1940 a 1960, es conocido como época de oro. Se trata, según Espinasa, de una época poco investigada:

Existen pocos análisis confiables sobre la estructura y funcionamiento económico de la industria cinematográfica mexicana de esos años. No hay una historia de la formación de los sindicatos, de los papeles de las mafias ligadas al capital extranjero y de las intervenciones del Estado. Nos falta, pues, estudiar con mayor profundidad los años fundamentales en la creación de un imaginario colectivo (García-Galiano *et al*: 85).

Gavaldón, una figura asimismo poco estudiada, desempeñó un importante papel en todo ese proceso. En líneas generales, Roberto Gavaldón ayudó a conformar la identidad o imagen de lo mexicano. Para Espinasa, realizar ahora un estudio de Gavaldón tiene la ventaja del tiempo: «algunas películas de Gavaldón [...] son mejores ahora. [...] porque el tiempo le desprende adherencias coyunturales y nos permite verla como lo que es: un dispositivo narrativo autónomo» (*ibid.*: 86).

Debido a esta escasa atención académica tanto del periodo como del realizador, Gavaldón ha sido mayormente malinterpretado por parte de sus críticos. De hecho, autores como Ariel Zúñiga, Javier García-Galiano, junto a Eduardo de la Vega y José María Espinasa, han escrito sus obras en parte para responder a la mala valoración y al vacío que suponía no tener críticas de la obra de Gavaldón que le hicieran justicia. Zúñiga dice que Gavaldón es un «realizador de películas de gran calidad, a quien consideramos un autor subversivo y por lo mismo, o mal entendido o abiertamente a imagen deformada». A Zúñiga le interesa Gavaldón sobre todo por dos motivos: 1) porque tuvo la capacidad de satisfacer las necesidades de taquilla; 2) porque además del primer punto, satisface un segundo punto: «la estrecha relación entre el relato, lo

propiamente diegético [...], y la expresión de un universo personal, visible en su particular manejo de los elementos de que dispone el lenguaje cinematográfico» (Zúñiga, 1990: 8).

Héctor Morales y Enrique Rubio, en el prólogo a la obra *Roberto Gavaldón: director de cine*, dicen que el libro trata de dar respuesta a la necesidad de hacer «recuento del esfuerzo, dedicación y talento de uno de los puntales del cine nacional» (véase García-Galiano *et al*: 11).

Para Zúñiga (1990), el arte del cine de Gavaldón es la repetición, y no se trata solamente de repetición de temas. Se trata de una repetición progresiva. Zúñiga establece como premisas de su hipótesis, cuatro puntos de coincidencia que ha llamado «vasos comunicantes» de la obra. Estos puntos son: 1) la casa, como «espacio referencial, arquitectura y sitio central en donde se desarrolla el yo»; 2) «la fragmentación del yo [...] llevada al extremo de convertirla en una verdadera dramaturgia de la fragmentación del cuerpo»; 3) «la cuestión del otro, a partir del yo dividido, fragmentado»; 4) «la triangulación en la dinámica tanto física como dramática de sus personajes», que Ariel Zúñiga ha llamado «triángulos en rotación» (Zúñiga: 10).

Espinasa, por su parte, añade los siguientes rasgos a la obra de Gavaldón:

- la teatralidad;
- el enraizarse con la tradición cultural;
- la convicción naturalista y melodramática³, ya presente en su primera película, *La barraca*, y que será desarrollada en películas posteriores realizadas en México, tanto de Gavaldón como de otros autores, como *Los olvidados* de Buñuel y *Pepe el Toro* de Ismael Rodríguez Ruelas, «en donde [...] la sociedad moderna presenta también a sus pobres» (García-Galiano *et al.*: 92);
- la relevancia del soporte literario;
- el tránsito del campo a la ciudad;
- la estética narrativa del espejo y del doble.

³ Zúñiga difiere sobre la consideración de Gavaldón como un autor de melodramas. Aunque «cine mexicano es casi sinónimo de melodrama [...] considerar a Gavaldón como autor de melodramas *per se*, [...] confunde [...]. Gavaldón es creador de antihéroes, de antiheroínas, lo que se contrapone al sentido mismo del melodrama» (Zúñiga: 9).

Roberto Gavaldón y la muerte: temas y categorías

Si en alguna sociedad el culto a los muertos ha sido y es importante, esa sociedad, como decíamos más arriba, es la mexicana. Sin embargo, según Jorge Ayala Blanco, la presencia de este tema en el cine mexicano es bien escasa. Leemos en su obra *La Aventura del cine mexicano*:

Si atendiésemos únicamente al reflejo cinematográfico, del estereotipo que consagra la obsesión festiva de lo macabro como uno de los rasgos distintivos del carácter mexicano, sería inverificable. En el cine nacional, sólo hay cráneos de azúcar y culto florido a los muertos el primero de noviembre para consumo turístico. Comedido, respetuoso y servicial, el cine mexicano, cómico o serio, ignora sistemáticamente la existencia del humor negro. Con mínimas excepciones, encontramos muy pocos intentos de aproximación a esta forma de humor, y siempre en el nivel de la escoria (Ayala: 270).

A pesar de este comentario, para este mismo autor, la obra de Gavaldón, y en concreto *Macario*, no representa precisamente una muestra de humor negro: «En *Macario*, una figura de la muerte, antropomórfica y solemne, apaga ceremoniosamente, sin ningún asomo de ironía, las velas que simbolizan la vida humana» (*ibid.*: 270).

De hecho, la muerte es, junto con la identidad y la casa, uno de los tres temas esenciales alrededor de los cuales gira toda la obra cinematográfica de Roberto Gavaldón. Que se trata además de un tema recurrente es obvio para cualquiera que conozca un poco la obra de Gavaldón. Los elementos que introducen el tema pueden agruparse en torno a cuatro grandes categorías: espacios; objetos; ceremonias y rituales; personajes. A su vez, dentro de cada categoría, podemos hablar de dos niveles: aquellos elementos que resultan obvios y aquellos que son más sutiles⁴. Veamos algunos ejemplos de cada categoría comenzando por los que pertenecen al primer nivel.

⁴ Estos niveles responden metodológicamente a una extrapolación sobre la distinción que Umberto Eco hace entre interpretación semántica e interpretación crítica de un texto. La primera «es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado»; mientras que la interpretación crítica es «aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas» (Eco, 1992: 36). En otros escritos, Eco hace corresponder ambos modos a sendos lectores-modelo ideales (en nuestro caso, espectadores): el lector (espectador) semántico y el lector (espectador) crítico, o de primer y segundo nivel respectivamente. El lector modelo de primer nivel es aquel cuyo interés está en saber cómo acaba la historia, «si Ahab consigue capturar a la Ballena, si Leopold Bloom se encuentra con Stephen Dedalus, después de haberse cruzado con él casualmente algunas veces en el transcurso del 16 de junio de 1904, si Pinocho se convierte en un niño de carne y hueso, si el Narrador consigue ajustar sus cuentas con el Tiempo Perdido». El lector de segundo nivel «se pregunta en qué tipo de lector le pide que se convierta ese relato, y quiere descubrir los procedimientos del autor modelo que lo está instruyendo paso a paso» (Eco, 2002: 233-234). Sin pretender «poner en el mismo plano arte y gastronomía», Eco lo explica con

Espacios

Uno de los elementos que se encuadran dentro de esta categoría es la casa, uno de los vasos comunicantes mencionados más arriba y tema alrededor del cual gira entre otros la obra del realizador. La casa es, en palabras de Gaston Bachelard, «un ser privilegiado», un espacio que nos brinda tanto imágenes dispersas como un cuerpo de imágenes. La casa es un universo, un cosmos, «nuestro primer rincón del mundo», y de ahí que sea un objeto ideal para el estudio de los «valores de intimidad del espacio interior». (Bachelard, 1975: 33-34). La casa tiene interés también por su valor onírico: la casa se vive «en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños», todos sus cuartos tienen «valores de onirismo consonantes», cada casa en la que hemos vivido guarda tesoros, memorias e imaginaciones de las diversas épocas durante las cuales hemos hecho morada. En nuestros sueños podemos volver a habitar nuestras casas, aunque hayan desaparecido. La casa es, en definitiva para este autor, «uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre». Fuera de la casa, esa especie de paraíso terrestre, reina la hostilidad, se pierden las ilusiones y conciencia e inconsciente dejan de estar englobados (*ibid.*: 35-37 y 46, 48).

Pero en lo que se refiere al tema de la muerte hay otros lugares que merecen nuestra atención. En *La otra* la acción se inicia en un cementerio, «espacio propio de la muerte y lugar significativo en cuanto a los códigos iconográficos de Gavaldón» (Zúñiga: 15). La funeraria, como la que aparece en *En la palma de tu mano*, en ocasiones, como es el caso de *Macario*, se limita al taller del sepulterero. Otro espacio es el depósito de cadáveres, que también aparece en la película *En la palma de tu mano*.

Dentro de los elementos de nivel dos, podríamos mencionar, por ejemplo, el hueco para plantar el árbol en *Rayando el sol*, que evoca la tumba; o el laberinto, con toda su carga simbólica y que puede recordarnos a las criptas y catacumbas.

una analogía en la cual el primer lector está en «un banquete donde se distribuyen en la planta de abajo las sobras de la cena preparada en el piso de arriba, pero no las sobras de la mesa, sino las de la cazuela, bien preparadas también ellas, y, puesto que el lector [semántico] cree que la fiesta se celebra en un solo piso, las saboreará por lo que valen (y serán, en resumidas cuentas, sabrosas y abundantes) sin suponer que alguien ha tenido más» (*ibid.*: 244-245).

Objetos

En esta categoría la lista puede ser muy larga, ya que hay muchos objetos que evocan la muerte y que están presentes en prácticamente toda la filmografía del realizador: crucifijos, ataúdes, tumbas, sudarios, mortajas, calaveras, huesos y esqueletos, guadañas, velas. En muchas ocasiones, estos objetos dejan de ser simples atrezos del decorado o de la escenografía y pasan a representar parte de la acción de los films cobrando protagonismo casi como si fueran un personaje más.

Especial importancia tienen los objetos antropomórficos. Por ejemplo, la estatua de la diosa en *La diosa arrodillada*, o la estatua del ángel exterminador en *La vida inútil de Pito Pérez*. Otros seres inanimados, son las marionetas o las figuras de autómatas en *Doña Macabra*. Luego tenemos a los animales disecados (también en *Doña Macabra*, por ejemplo) o los animales muertos que en ocasiones se entierran.

Un objeto de nivel dos muy importante en Gavaldón es el espejo. Una figura frente a un espejo crea un aquí y un allá, un de este lado y un del otro lado. Entrar y salir del espejo, puede interpretarse como una entrada y salida del más allá y de la muerte. El espejo, en el caso del cine, crea además, como bien comenta Robert Stam (1985), curiosas alegorías del espectador ante la pantalla, que a su vez ha sido considerada como una ventana al mundo o (desde el marxismo) un marco sobre la experiencia, sin olvidar la aplicación al cine que Christian Metz (1982) y Jean-Louis Baudry (1985) realizaron sobre la teoría del espejo de Jacques Lacan⁵. Aparte del espejo, y abundando en la experiencia cinematográfica, la palabra «fin» al final de la proyección y la palabra «exit» que señala la salida de la sala de cine, pueden verse como curiosas metáfora de la muerte. Los ejemplos de reflejos en un espejo más importantes del corpus gavaldoniano son sin duda los que podemos ver en *La otra*, en *En la palma de tu mano*⁶ y en *El niño y la niebla*. En *La otra*, las dos hermanas «pasarán, como la Alicia de Carroll, al otro lado, María a la muerte y Magdalena al lugar de María» (García-Galiano *et al*: 106). La exploración en el espejo en Gavaldón es la exploración del doble, del sujeto enfrentado a sí mismo, un tema presente en su obra, veamos o no veamos físicamente los espejos.

⁵ En la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, el niño a partir de unos pocos meses de vida comienza a reconocer en el espejo los límites de su cuerpo identificándose con la imagen de sí mismo como algo separado de la madre. Para Metz y Baudry, la pantalla de cine funciona como un espejo sobre el cual el espectador se identifica como un ego coherente y omnipotente.

⁶ Zúñiga subtítulo esta película «el espejo rasgado» (Zúñiga: 131).

Dentro de este segundo nivel de interpretación, contamos también con las escaleras. Al igual que el espejo, la escalera establece al mismo tiempo fronteras y conexiones entre diferentes niveles. Dice José María Aguilar que en la escalera «lo alto y lo bajo se relacionan con el cielo y la tierra, [...] es el medio de contacto entre ambos en los dos sentidos, ascendente y descendente, tanto en el aspecto físico como, metafóricamente, en el espiritual, o incluso en su referencia al más allá» (Aguilar Moreno: 83). El empleo de la escalera en Gavaldón es casi siempre un descenso a los infiernos, pero en *Doña Macabra*, por ejemplo, la escalera es de espiral, incorporando así un elemento psicológico inquietante y aterrador.

Ceremonias y rituales

Son muy variados los conjuntos ceremoniales y actos rituales que podemos encontrar en la obra de este director: entierros, exhumaciones, velatorios, funerales, o el luto. Ejemplos de entierro los tenemos en el entierro de la madre en *El gallo de oro*, el entierro en *Pito Pérez*, o el entierro bajo la lluvia en *La rosa blanca*. La exhumación, acto que raya en lo sacrílego, aparece en varias de sus películas: *En la palma de tu mano*, *La otra*, *La diosa arrodillada*, *Doña Macabra*, *Las cenizas del diputado*, e incluso en un proyecto no filmado que iba a titularse *Los asesinos de Pancho Villa* (véase Zúñiga: 149). El funeral y el luto son otros dos elementos de esta categoría. El hombre de luto aparece en el primer largometraje de Gavaldón, *La barraca*. Y aunque de boda, el traje negro que aparece en *Rayando el sol*, «no deja de presagiar el carácter funesto de lo que se avecina» (Zúñiga: 225). Un último acto ritual que podemos mencionar es la danza, evocadora de las *Danzas de la Muerte*, la cual encontramos en *Pito Pérez*.

En el nivel dos, un elemento que podemos incluir en la categoría de las ceremonias y rituales, pero que casi podría ser una categoría en sí misma en la obra de Gavaldón, es la fragmentación del cuerpo. El tendal de *Doña Macabra*, en el que en vez de ropa se cuelgan órganos humanos, lo ilustra literalmente. O la mano que encuentra uno de los personajes en la cama en esta misma película. Otro ejemplo de fragmentación, que Zúñiga relaciona con la mano de *Un perro andaluz* (Zúñiga: 131), es la mano que inunda la pantalla en el film *En la palma de tu mano*, película en la cual uno de sus protagonistas –Clara Stein– es manicurista y otro –Karín– un vidente que lee la mano. Otras escenas de esta película fragmentan los labios, el cuello y la cabeza de

sus protagonistas. Un último ejemplo de fragmentación que queremos mencionar es el que nos ofrece la película *La diosa arrodillada*. Aquí los diferentes planos de los personajes (planos americanos, planos medios, primeros planos) contrastan con los planos de la estatua, que casi invariablemente podemos ver en planos generales, es decir, visualizando la figura completa. Lo inerte, lo «muerto», aparece en esta película de forma más completa que lo vivo.

Personajes

Una muerte recurrente es la del «hombre de la casa». La muerte del hombre de la casa la encontramos en *Macario*, pero también en *La otra*, *La diosa arrodillada*, *Rosaura Castro*, *Acuérdate de vivir*, *Doña Macabra* y *Cuando tejen las arañas* (véase Zúñiga: 133).

En *Macario* está claro que la Muerte, encarnada por Enrique Lucero, es el personaje clave, directo. No aparece la Muerte como personaje directo en las películas anteriores de Gavaldón. Sin embargo, sí que hay una serie de personajes que sin hacerlo de manera tan evidente (y, por lo tanto, serían elementos de nivel dos) representan a la Muerte. Es el caso del viejo campesino con sus consejos y presagios en una obra tan temprana como *La barraca*, o de Karín en *En la palma de tu mano* y de Raquel en *La diosa arrodillada*.

MACARIO

Ficha técnica

Título original	Macario
Nacionalidad	México
Año	1959
Duración	90 minutos
Producción	Armando Orive Alba
Director	Roberto Gavaldón
Guión	Emilio Carballido y Roberto Gavaldón ⁷

⁷ El guión es una adaptación de *The Third Guest* ó *Macario*, un relato del escritor de controvertida identidad Bruno Traven, también conocido como Berick Traven Torsvan o simplemente como B. Traven, quien a su vez se inspiró en un cuento de los hermanos Grimm titulado *El ahijado de la muerte* ó *La*

Fotografía	Gabriel Figueroa ⁸
Música	Raúl Lavista
Intérpretes	Ignacio López Tarso (Macario) Pina Pellicer (esposa de Macario) Enrique Lucero (la Muerte) Mario Alberto Rodríguez (don Ramiro) Enrique García Álvarez Eduardo Fajardo (Virrey) José Gálvez (el diablo) Consuelo Frank (Virreina) José Luis Jiménez (Jesucristo) Wally Barrón (panadero) Sonia Infante (esposa de don Ramiro)

Sinopsis

Macario es la historia de un hombre pobre. Su nombre, que significa feliz⁹, no deja de ser una ironía. Lo poco que gana recogiendo y repartiendo leña apenas le da para subsistir él y su familia. Se acerca la festividad de los muertos, y las ofrendas a los

muerte madrina. Traven es también el autor del relato *La rosa blanca*, que Roberto Gavaldón, con Ignacio López Tarso como protagonista, llevó a la pantalla, y del mucho más conocido *The Treasure of the Sierra Madre*, adaptado por John Huston para su película del mismo título en 1948. La película *Días de otoño* sería la tercera adaptación de un relato de B. Traven, «Frustration», realizada por Gavaldón. En *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas enumera a B. Traven como su bartleby número 84. Un bartleby en literatura es para Vila-Matas un escritor de pulsión negativa que, o bien no llega a escribir nunca, o bien renuncia a continuar escribiendo, o bien tras comenzar un proyecto queda paralizado para siempre. Gracq, Salinger, Guy de Maupassant y Pynchon son algunos de los bartleby citados por Vila-Matas. Sobre B. Traven en concreto, dice Vila-Matas que «fue la auténtica expresión de lo que conocemos por “escritor oculto”», un caso excepcional: «para algunos, el hombre que decía llamarse B. Traven era un novelista norteamericano nacido en Chicago. Para otros, era Otto Feige, escritor alemán que habría tenido problemas con la justicia a causa de sus ideas anarquistas. Pero también se decía que en realidad era Maurice Rethenau, hijo del fundador de la multinacional AEG, y también había quien aseguraba que era hijo del káiser Guillermo II». Para Huston, era Hal Croves, un agente cinematográfico supuestamente enviado por Traven para colaborar en el rodaje de *El tesoro*. La imaginación se disparó y se llegó a la conclusión de que Traven era un nombre para un colectivo de escritores hondureños. Tanto en la ficción como en la realidad, Traven utilizó un buen número de seudónimos: Arnolds, Traves Torsvan, Barker, Berick Traven, Ret Marut, Martínez, Fred Gauder, y muchos más. Su auténtico dato es «que no tenemos datos y no pueden tenerse». Jonah Raskin, que intentó escribir la biografía de Traven, decidió abandonar cuando se dio cuenta de que el proyecto ponía en peligro su salud mental (Vila-Matas, 2000: 174-178).

⁸ Gabriel Figueroa, no lo olvidemos, trabajó en muchas de las películas mexicanas de Luis Buñuel: *Los olvidados*, *Él*, *Nazarín*, *Los ambiciosos*, *La joven*, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*.

⁹ En el santoral contamos con varios santos y beatos llamados Macario. Curiosamente, aunque no podemos asegurar que B. Traven lo tuviera en mente al escribir su relato, uno de ellos, apodado el Alejandrino o el Joven, que vivió en el siglo IV, poseía, según la tradición, «el don de milagros y podía expulsar del cuerpo a las enfermedades y demonios» (en *Diccionario Ilustrado de los Santos*, Vera Schaubert y Hanns Michael Schindler, Barcelona, Grijalbo, 2001: 447. Traducción de Luis Miralles de Imperial).

difuntos¹⁰ hacen que uno de los hijos de Macario comente: «yo quiero estar muerto para poder comer». La obsesión de Macario es poder comer un guajolote¹¹ entero él solo, sin tener que compartirlo con nadie. Su sueño se hará realidad cuando su mujer robe uno, se lo prepare y se lo dé. Macario huirá al bosque en busca de un lugar alejado donde poder comérselo. En el camino se encontrará con tres personajes: el diablo, Jesucristo y la Muerte (tres versiones muy mexicanizadas, por cierto). Cada uno de ellos le pide a Macario que comparta el guajolote con ellos. El diablo le ofrece sus espuelas de plata, sus botones de oro y la posesión del bosque en que se encuentran. Pero Macario rechaza cada una de las tres tentaciones. El Señor –de quien tanto Macario como el espectador ve primero su reflejo en el agua del lago hasta el que ha llegado el leñador– no le ofrece nada a cambio del bocado que le pide. Macario, tras argumentar las razones por las que no quiere compartir de guajolote, está a punto de hacerlo, pero el visitante ha desaparecido. La Muerte también solicita un bocado. Macario acepta compartir el guajolote con él. Cuando la Muerte hace su petición, Macario, resignado a lo que parece su destino y con diferente actitud de la que mostró con los otros dos, no lo piensa demasiado y decide invitar a la Muerte no a un pedazo, sino a la mitad del animal. La Muerte le pregunta por qué aceptó compartirlo con él mientras rechazó a los otros dos. Macario le contesta que principalmente por su aspecto de persona hambrienta, mucho más de lo que él hubiera tenido nunca, pero también porque la Muerte no da tiempo y al invitarle a comer la mitad y si comían a la par, al menos le daba tiempo de comer algo. La Muerte se ríe de la ocurrencia de Macario. Agradecida por la comida, por la compañía y por el buen humor, le dará a cambio un elixir con el que, salvo condición de que ella se lo quiera llevar, Macario podrá sanar a cualquier enfermo a quien le administre el preciado líquido.

La vida de Macario cambia. Ahora posee una rica hacienda, muebles, ropa limpia, y, lo que es más importante, nadie en su familia pasa hambre. Vemos a Macario presidiendo la mesa, la cámara se aleja y vemos a toda la familia, con un guajolote para cada uno. La riqueza y la abundancia no han cambiado además el carácter benévolo de Macario ni de su familia, pero la envidia del físico local dará la vuelta a la suerte de Macario. Acusado de brujería, Macario podrá volver a su estado de libertad si sana al

¹⁰ Estas ofrendas o *refrigerium* eran comidas funerarias. El origen de estas prácticas en el cristianismo debe buscarse en tradiciones paganas de egipcios y romanos (veáse Ariès: 128-129).

¹¹ El vocablo viene del nahua –una lengua azteca– *huexolotl*, término aplicado a cualquier ave gallinácea. En *Macario* se trata de un pavo.

hijo del virrey. La Muerte no permitirá que la niña sane. Macario huye de nuevo internándose en el bosque.

Su esposa y otras personas buscan a Macario. Ha anochecido. Por fin, le localizan. Piensan que está dormido; pronto se percatan de que está muerto. «Ni siquiera se ha comido todo el guajolote», dirá su esposa al tiempo que un movimiento de cámara enfoca el guajolote intacto que ni Macario ni la Muerte han probado. Todo ha sido un sueño.

Segmentación

- 1) *El día de los difuntos*. La película comienza con un segmento inicial con una leyenda que ocupa casi toda la pantalla en la cual se explican algunas peculiaridades de la celebración del día de los muertos en México. Siguen las líneas de crédito superpuestas a unos primeros planos de calaveras y esqueletos de juguete, calaveras de azúcar, máscaras y una procesión cuya figura principal es la Muerte, transportada en un trono, coronada y con su guadaña como cetro, que veremos ora en picado ora en contra picado.
- 2) *No volveré a probar un bocado*.¹² El segundo segmento es la presentación de Macario, de su familia y de algunos habitantes de pueblo. La muerte y el hambre son también protagonistas. En el pueblo, Macario presencia la comida de las personas acomodadas así como las ofrendas a los muertos de éstas. Esa noche tendrá una pesadilla en la que verá cómo los muertos de los ricos tienen también comida en abundancia, mientras que los muertos de los pobres siguen estando hambrientos y tendrá que recurrir a la violencia para hacerse con la comida de los primeros. En la pesadilla, el único que al final no prueba bocado es Macario, cuya función en el sueño es manejar las marionetas que representan a unos y otros. Al final de este segmento, Macario hace voto de no volver a comer hasta que sea capaz de comerse un guajolote entero él solo, sin compartirlo con nadie.

¹² Este segmento evoca dos escenas de dos obras maestras. Por un lado, la pesadilla de Macario es análoga a la pesadilla de Pedro, el joven de *Los olvidados*, de Luis Buñuel. Como Macario, el sueño de Pedro es truncado convirtiéndose en pesadilla cuando El Jaibo le arrebata la carne que le ha ofrecido su madre. Por otro lado, el voto de Macario es inverso al voto de Scarlet O'Hara en *Lo que el viento se llevó*.

Podría decirse de Macario que es, en palabras de Ernst Bloch, el soñador que siempre quiere más¹³.

- 3) *El robo del guajolote*. Fiel a su voto, Macario rechaza la bolsa de comida de su mujer y se va a trabajar. Su esposa también va a entregar un trabajo en casa de una rica señora y en un momento en que se ve sola, roba un guajolote del corral y se lo lleva a casa ocultándolo como puede. Al día siguiente se lo dará a su marido cuando éste se va a trabajar.
- 4) *La Muerte hambrienta*. Macario corre por el bosque buscando un lugar solitario donde darse el gran festín. Tres personajes se interpondrán en su camino y en su comida. Primero el diablo, que le tentará ofreciéndole diversos bienes a cambio de un poco de carne; después será Jesucristo quien le pida que comparta con él su comida. A ambos rechazará Macario con distintos argumentos. Finalmente, será la Muerte quien se presente ante Macario. Pero esta vez Macario accede a compartir su guajolote.
- 5) *El elixir de la vida*. La Muerte en agradecimiento hará brotar de la tierra un agua especial que cura cualquier enfermedad con una sola gota, pero con la siguiente salvedad: en aquellas ocasiones en las que Macario vaya a administrar a un enfermo, si ve a la Muerte a los pies del enfermo, éste sanará, si la Muerte está a la cabecera, éste le pertenece. Muy pronto tendrá Macario ocasión de comprobar la verdad y bondad del don otorgado, ya que al regresar a casa su hijo está medio muerto después de caerse dentro del pozo. La fama de este hecho se extenderá pronto, y Macario será abordado por don Ramiro, el hombre más rico del pueblo, cuya mujer está muy enferma. La mujer recobra la salud completa e instantáneamente tras probar un sorbo del agua de Macario.
- 6) *Fama y envidia*. Don Ramiro busca clientes para Macario. Por cada cliente, don Ramiro se queda con una generosa cantidad, mayor que la que le da a Macario. La fama y la prosperidad siguen a este último, que despreocupado de la avaricia del primero también atiende a los pobres, muchas veces a cambio de nada. Pero también le seguirá la envidia del físico local, que cada vez tiene menos clientes, y que procurará la ayuda del Santo Oficio y de la milicia.

¹³ Dice Bloch: «al que no tiene nada y se conforma con ello se le quita además lo que tiene. Pero el impulso hacia lo que falta no cesa jamás. La carencia de aquello con lo que se sueña no causa menos, sino más dolor» (Bloch, 2006: 9).

- 7) *El arresto*. En un séptimo segmento, Macario será perseguido y arrestado, sus bienes, incluido la reserva de agua milagrosa, serán destruidos.
- 8) *El proceso*. El octavo constituye el proceso a que es sometido Macario, el cual tiene tres fases: un interrogatorio, una prueba en los calabozos y el intento de sanar al hijo del virrey. Victorioso de la prueba en los calabozos, donde Macario es capaz de indicar con precisión quien va a vivir y quien va a morir, no lo será sin embargo del intento de sanar al hijo del virrey. La Muerte, una y otra vez, permanecerá a la cabecera de la cama, indicando así a Macario el fatal destino del niño.
- 9) *No se puede burlar a la Muerte*. En el penúltimo segmento, Macario huye por el bosque. Entrará en una gruta, que resulta ser la gruta de la Muerte, que le da la bienvenida y le guía por la enorme cavidad que está repleta de velas, cada una representando a un ser humano. La Muerte le muestra la vela del hijo del virrey y la apaga en su presencia. Macario solicita ver su propia vela. La Muerte le indica una, muy débil y corta. Macario huye con la vela, intentando así burlar a la Muerte.
- 10) *La Muerte dormida*. En el décimo y último segmento, la esposa de Macario le busca por el bosque con la ayuda de algunos lugareños. Lo encontrará, con la misma ropa con la que se marchó de casa con el guajolote. Parece dormido, pero descubrirá que está muerto y que ni siquiera se ha terminado su banquete.

Las utopías médicas

El deseo de curar, de curarlo todo, que «es un sueño soñado despierto» (Bloch, 2006: 14), pertenece a las imágenes desiderativas que pueden agruparse bajo el título de utopías médicas. Hay todo un conjunto de elementos que forman estas utopías, muchos de los cuales están presentes en *Macario*. Pero incluso las utopías clásicas, «las utopías en las que no existe ya ninguna miseria, no pueden evitar tener en cuenta la enfermedad y el médico». Bloch menciona a modo de ejemplo las utopías de Platón, Moro y Bacon. «En su isla feliz Moro nos muestra, en lugar de los tétricos hospitales medievales, amplias y amables clínicas para todos. Bacon añade a ello manjares y bebidas que no recargan en nada el cuerpo y, además, aire saludable de las montañas producido artificialmente, sueros y baños vagamente descritos pero que hacen un Hércules de cada

uno que los frecuenta». En «una utopía social posterior», *Limanora, The Island of Progress*, el escocés John Macmillan Brown (bajo el seudónimo de Godfrey Sweven, en 1903) nos presenta una sociedad que ha superado completamente cualquier problema relacionado con la salud (*ibid.*: 15).

En *Macario* somos testigos de uno de los elementos más típicos, el brebaje, ya que a los dos deseos más extendidos que mencionábamos al principio de este capítulo, permanecer joven y vivir largo tiempo¹⁴, Bloch añade un tercero: «lograr ambos, no por medio de rodeos dolorosos, sino de modo sorprendente, como en un cuento de hadas». Anécdotas y fábulas se ocupan de ello extensivamente: el «médico [que] se echó a la calle en camisón gritando que había llegado la lechuza ardiente, que la muerte y la enfermedad habían sido abolidas». Filtros, ungüentos y bebedizos que «actúan brevísima y condensadamente», curando heridas, haciendo que los viejos salgan de nuevo jóvenes o haciendo «permanente el don transitorio de la belleza femenina. [...] una Jauja de gentes sanas, sin dolores, con miembros saltarines y estómagos siempre dispuestos». (Bloch, 2006: 13). La esperanza depositada en estos recursos mágicos se caracteriza por la impaciencia. Pero, al fin y al cabo, el proyecto definitivo «el último sueño médico, no es nada menos que la *eliminación de la muerte*» (Bloch, 2006: 24).

En *Macario*, este líquido de la vida tiene connotaciones eróticas, tanto masculinas como femeninas. La relación entre la Muerte y el Amor, Eros y Tánatos, ya ha sido ampliamente tratada por muchos autores. Posiblemente el más importante sea Georges Bataille. Según este autor hay una indudable afinidad entre la muerte y el erotismo. En las películas de Gavaldón anteriores a *Macario* además del tema de la muerte, como ya hemos visto en mayor o menor detalle, está también presente el motivo amoroso, abundando los juegos de deseo y seducción. En *Macario* no está tan claro. Como vamos a analizar en seguida, se trata de algunos de los elementos de nivel dos más interesantes¹⁵. Como en el caso del comienzo de la película, en todas las categorías comentadas hay elementos que implican a Eros.

Uno de los motivos de nivel dos en las películas anteriores es el símbolo fálico. En *Macario* tenemos el símbolo fálico en los árboles del bosque, en las velas, tanto de

¹⁴ Son los sueños del protagonista de la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, llevada a la gran pantalla en varias ocasiones y que puede considerarse una variación del tema fáustico de vender el alma al diablo.

¹⁵ Los elementos de nivel uno relacionados con el amor reciben un tratamiento bastante pobre en *Macario*.

la fábrica de cirios como de la cueva de la Muerte. Las velas –que para Bachelard tienen una importante carga onírica– están además en el interior de estos espacios, símbolos a su vez uterinos y maternos, de final, pero también de comienzo. La entrada de Macario en la gruta es un retorno al útero, a lo maternal. La llama de la vela¹⁶, por su parte, es frecuentemente empleada como símbolo femenino¹⁷. Por último, están los objetos de deseo, que casi siempre es un deseo insatisfecho, como en la escena en la que Macario persigue a los portadores de bandejas con guajolotes. Previamente, Macario ha estado en la panadería donde se cocinaban los mismos. Los guajolotes son rociados con su propio jugo, entran y salen del horno –esa otra cueva uterina–, sirviendo a Macario de objeto de contemplación; sin saciar su apetito, se ve limitado al placer de mirar. El hambre¹⁸ es comparable al deseo sexual¹⁹ y al placer de mirar, al del *voyeur*. Tan absorto está con el objeto de su contemplación que olvida pedir el cobro de su dinero y la calavera que supuestamente iban a regalarle. En *Macario* vencer el hambre se confunde y es incluso más importante que vencer a la muerte, o al menos es un triunfo equiparable. El hambre es en *Macario* el oscuro objeto de deseo que en Buñuel puede ser el recurrente binomio novia-muerte de su filmografía: el momento de necrofilia con el cadáver de Catalina al final de *Abismos de pasión*, la metonimia de Viridiana vestida con el traje de novia de la difunta esposa de don Jaime unida a su pose mortuoria y a su completa indiferencia, o la asimismo necrofilia de viudo de uno de los clientes de Séverine (el duque) en *Bella de día* que le solicita que se haga pasar por su fallecida esposa, por mencionar sólo algunos ejemplos (véase Pedraza: 54-67).

También asociado al deseo está el cofre –prefiguración del féretro– en el que Macario guarda el secreto elixir, cofre o caja que Zúñiga asocia con el cine de Nicholas Ray, con el utópico tema de la infancia perdida, y que de nuevo tenemos que relacionar

¹⁶ Las velas también nos recuerdan las que iluminan a Madeleine Usher mientras su marido la utiliza como modelo para su pintura, así como las de las imágenes superpuestas al cortejo fúnebre que poco después transporta su ataúd en *La caída de la casa Usher*, de Jean Epstein. Tras el entierro, veremos que las velas que la iluminaban se han apagado.

¹⁷ La obra de Picasso es un buen ejemplo. Sobre el cuadro *La muerte de Casagemas*, de 1901, pintado tras el suicidio por motivos amorosos de su amigo (amor y muerte de nuevo conjugados), comenta Norman Mailer que Picasso ha descubierto la llama de la vela como símbolo femenino y que por ello debe estar presente en el cuadro, pues al fin y al cabo una mujer contribuyó a la muerte de Casagemas (véase *Picasso. Retrato del artista joven*, Madrid, Alfaguara, 1997: 84).

¹⁸ El hambre es otro de los grandes temas de la película, una gran distopía presente a lo largo de toda la cinta y motor de gran parte de la acción, pero que no creemos necesario desarrollar aquí pues citaremos múltiples ejemplos de escenas del hambre y la comida –su presencia o ausencia– en las páginas que siguen.

¹⁹ Una película que aúna ambos ejes temáticos es la ya mencionada *La gran comilona*.

con las cajas de Luis Buñuel, esa primera caja de *Un perro andaluz* o la caja de *Bella de día*. «¿Cuál es el verdadero secreto que encierra esa caja», se pregunta Zúñiga, «¿es agüita curativa embotellada, o es metáfora del diálogo con la muerte, que retrasa su llegada, apoyando a la utopía de las relaciones familiares armoniosas?» (Zúñiga: 236).

Las categorías de la muerte en Macario

Ya al comienzo de la película prácticamente se aúnan todas las categorías: vemos espacios y arquitectura: la iglesia y las calles del pueblo, lugar en donde se desarrolla todo un mercado en torno a la muerte con multitud de objetos: esqueletos de juguete, calaveras de azúcar, máscaras, etc. Este mercado es un ritual en sí mismo. Pero también se desarrolla un desfile de la Muerte, que es llevado en una carroza, entronizada y con su guadaña a modo de cetro. La categoría de personajes son la propia Muerte mencionada y el pueblo entero que inunda las calles, auténtico río de Caronte humano que celebra la fiesta.

Si nos centramos en los espacios, podríamos decir que la mayoría de los espacios en *Macario* pertenecen a la subcategoría o nivel de los menos obvios. Los espacios obvios son más escasos que en otras de sus películas o se encuentran minimizados. Por ejemplo, el ya mencionado taller del sepulterero. De hecho, no vemos su taller, sólo lo vemos trabajando en la calle²⁰. Tampoco hay imágenes muy destacadas de cementerios, ni aparecen depósitos de cadáveres u otros espacios de relación directa, en el imaginario colectivo, con la muerte. Sin embargo, cobra gran relevancia el bosque, cuya madera, aunque no la corte Macario para ese propósito, seguro que forma parte de la materia prima para confeccionar ataúdes.

El bosque es además el lugar de los tres encuentros de Macario: con el Diablo, con Dios y con la Muerte. Es el lugar del banquete y de la experiencia de Macario de la cual el espectador es hecho partícipe y con la cual es engañado²¹.

²⁰ Hay que mencionar que el taller del sepulterero forma uno de esos triángulos en rotación de que habla Zúñiga. Son tres espacios y sus tres personajes correspondientes: el médico, el sepulterero y Macario; el espacio de este último ostenta un cartel con la leyenda «aquí despacha Macario», que el médico, incipiente grafitero del siglo XVIII, cambiará por «despachaba» justo después de que la Inquisición le haga detener.

²¹ Esta experiencia, que ocupará la mayor parte del metraje del film, ha sido comentada por Jean Delmas en una ficha de la Fédération Française des Ciné-Clubs. La película había sido proyectada en París en 1963, y Delmas escribe, en cierta manera, para defender la película. Ha de tenerse en cuenta que en Francia Roberto Gavaldón tenía fama de mal cineasta (recordemos lo indicado más arriba sobre la

Otro espacio que merece que nos detengamos, por las razones ya mencionadas de su significación dentro de la obra de Gavaldón, es la casa, o, mejor dicho, las casas de Macario. Y no sólo por los contrastes (de nuevo nos enfrentamos a la bipolaridad tan frecuente, como hemos ido viendo, en la obra de Gavaldón, de lo obvio y lo no obvio), muy evidentes, sino también por sus similitudes.

Si comenzamos por las diferencias, la primera es sin duda el tamaño, la calidad y los materiales de la construcción. La primera vivienda de Macario ni siquiera puede llamarse casa, no deja de ser una pequeña choza hecha con madera, tal vez algo de adobe y un tejado de ramas o brezo, oscura, seguramente fría y desprovista de cualquier servicio. La vivienda a la que accede Macario cuando se convierte en un hombre rico es amplia, construida de piedra, luminosa, con multitud de cuartos y varias plantas. Esta segunda casa de Macario tiene una verticalidad de la que carecía su choza. Esta verticalidad tiene que ver como indica Bachelard, con la conciencia vertical, con la irracionalidad que tanto la zona más elevada de la casa como la parte más baja evoca: el tejado protege mientras que el sótano alberga miedos y temores (Bachelard, 1975: 48-49). Y volviendo a la escalera, nos recuerda Bachelard que la «que va al sótano se *baja* siempre» (*ibid.*: 56)²². Pero en definitiva, esta verticalidad implica un progreso frente a la horizontalidad que Macario y su familia experimentaban en su choza.

Un segundo aspecto es la localización de las casas. La primera está en el campo, alejada de todo y de todos. Uno se pregunta de dónde salen los vecinos, si se les puede

mala valoración por parte de los críticos del su cine hasta fecha relativamente reciente). Delmas clasifica la experiencia de Macario de «alegoría bien enraizada en la realidad y nutrida de una savia popular que le da vida». «El retorno a lo real que en la secuencia final cierra el cuadro de la historia», cuando Macario es hallado muerto, hace que nos planteemos entre otras la cuestión de cómo ha muerto Macario y en qué ha consistido en realidad su experiencia. «Un sueño es debilitarla [la alegoría] mucho, más bien una visión alucinada en el instante de la muerte». Pero en este caso, «el tiempo cinematográfico es mucho más extenso que el tiempo real» (en García Riera, 1975b: 287). Lo que parece bastante claro –aunque Delmas no lo mencione, probablemente porque no era tan común hablar de ello en los años sesenta– es que no se trata de una recreación basada en experiencias cercanas a la muerte con la típica visión de luz al final de un túnel. A pesar del tiempo, la explicación de la experiencia como una alegoría dentro del relato, conserva al mismo tiempo un halo fantástico y responde así a las exigencias que Gavaldón pudo calibrar que esperaba su público. En una película de principios del siglo XXI, *La sombra de la libélula*, las experiencias cercanas a la muerte son explicadas por un oftalmólogo: el túnel es sólo una visión y la luz blanca es la decoloración gradual del campo óptico la cual al ir creciendo da la sensación de que se camina hacia ella. Pese a esta opinión escéptica aunque científicamente informada, el argumento de la película va encaminado, sin embargo, a la reflexión sobre la realidad de este tipo de experiencias.

²² La que va al dormitorio, nos indicará Bachelard, es más trivial, se baja y se sube, y la que va al desván, se sube siempre, pero «es el descenso lo que se conserva en los recuerdos, el descenso lo que caracteriza su onirismo» (*op.cit.*: 56).

llamar así, cuando el hijo de Macario cae al pozo. La segunda, por el contrario, parece estar en un lugar privilegiado del pueblo.

Por último, respecto al contenido, la vivienda del campo apenas tiene enseres. Y mucho menos comida. En la segunda, Macario compra muebles y la abundancia de alimentos queda bien patente en dos escenas: aquella en la que cada miembro de la familia tiene ante sí un guajolote a la hora de comer y la escena en la que vemos a la esposa de Macario en la cocina-despensa acompañada de una amiga que se da el gran festín. Hay jamones, enormes quesos y otras viandas en una sala que más parece un almacén que una cocina o despensa.

Será la esposa de Macario la que provoque en la mente del espectador una comparación más detenida de ambas viviendas cuando le formule a su marido la pregunta-sugerencia «¿por qué no volvemos mejor a la otra casa?». En realidad, ambas casas son más similares de lo que parece. Pese al tamaño, la austeridad domina en la nueva casa. No hay punto de comparación con el lujo que vemos en la casa de don Ramiro, ni mucho menos con la del virrey. Nos recuerda Bachelard lo que decía Baudelaire: en el palacio «ya no hay rincones para la intimidad» (Bachelard, 1975: 60). Excepto por la cocina-despensa (lo cual es bastante significativo, pues la verdadera, carencia de Macario, como él mismo dice, la ha sufrido toda su vida, no ha querido otra cosa en toda su vida que satisfacer su hambre, sentirse lleno), la casa sigue pareciendo bastante vacía, tal vez porque no hay coherencia entre la casa y sus habitantes, cobrando así sentido la pregunta-sugerencia de la esposa acerca de volver a la antigua casa, su casa natal, la casa donde se originan los sueños de Macario, es decir, su casa onírica, que según Bachelard es distinta a la casa soñada: en la primera se producen los sueños, es decir, se engendra la segunda, pero ésta (la casa soñada, que es la casa que uno anhela habitar algún día) no forma parte de su centro onírico. Es el tema de la imposibilidad del sueño utópico que supone cambiar de clase social que Gavaldón ya había iniciado en *La barraca* y en *Rayando el sol*. Por otro lado, sus habitantes no sólo son los mismos, sino que siguen comportándose de forma muy parecida. La riqueza, a diferencia de lo que ocurre en otros muchos relatos, no ha cambiado su humildad esencial. La noche en que una tormenta azota la casa, todos acaban durmiendo en la misma cama; uno por uno los niños, asustados por los truenos, abandonan sus nuevas alcobas para acudir lo más rápido posible a refugiarse en el lecho de sus padres, que a su

vez dan muestras de alegría, probablemente les echaban de menos. Es en cierto modo un retorno a la casa onírica.

Un último espacio que no puede pasarse por alto es la cueva de la Muerte²³, «cueva [...] que surge una y otra vez en la historia» (Bloch, 2004: 363). En este lugar, como lo expresa Ariel Zúñiga, Macario se enfrenta al «encuentro definitivo con la Muerte, el único encuentro porque [es] el más temido. La muerte es precisa, contundente y definitiva» (Zúñiga: 237). Esta cueva llena de luces que la Muerte va apagando tiene «mucho que ver con *Las tres luces* (1921) de Fritz Lang», secuencia que para algunos críticos «era la única que tenía cierta calidad insólita» (García Riera, 1975b: 284).

De nuevo encontramos fuertes contrastes y grandes similitudes con la otra cueva de la película, la pequeña cavidad oscura en la que Macario se refugia para devorar su guajolote y donde asimismo se enfrentará a la Muerte. Esta cavidad es una representación de lo que le espera: «la tumba, el hoyo, la nada, la no-luz» (Zúñiga: 235). Aquí, Macario entretendrá a la Muerte, postergará su momento, no con una partida de ajedrez, como el caballero Antonius Block, de *El séptimo sello*, sino con comida, conversación y una buena dosis de humor con la cual Macario arranca la risa de su compañera²⁴, y, de ese modo, aleja el miedo y gana tiempo, como le dice a la Muerte, no para seguir viviendo, sino para al menos comerse medio guajolote.

La cantidad de objetos que tienen relación directa con la Muerte es muy amplia en esta película. Ya en los primeros minutos vemos juguetes y calaveras de azúcar. Vamos a destacar sólo los que consideramos más importantes. En primer lugar, muy relacionado con la categoría de las ceremonias y rituales, la ofrenda a los muertos. La tradición de la ofrenda en occidente nos llega de los romanos:

El día de los *Feralia*, día de los muertos [...]. Era también el día de las ofrendas llevadas a las tumbas, porque los muertos, en ciertos momentos y en ciertos lugares, salían de su dormición como las imágenes inciertas de un sueño y podrían perturbar a los vivos (Ariès: 27-28).

²³ Se trata de las cuevas de Cacahuamilpa. Las velas, que forman parte de la categoría de los objetos y son parte fundamental del decorado de esta escena, cumplían también el propósito de iluminar el lugar, de lo cual se encargó Gabriel Figueroa.

²⁴ La Muerte es la compañera de Macario en el sentido etimológico del término, del latín *compania*, y éste de *cum* y *panis*, refiriéndose a comer juntos el pan.

En la tradición pagana, la idea consistía en calmar a los muertos e impedirles que volvieran entre los vivos. Como sí ocurrirá en el cristianismo, las intervenciones de los vivos no estaban destinadas a mejorar la estancia de los muertos en el más allá (véase Ariés: 128). Ahora bien, en un principio, la Iglesia primitiva prohibió las prácticas funerarias «teñidas de paganismo»:

[...] bien los grandes lamentos de los plañideros, [...], bien las ofrendas sobre las tumbas que todavía practicaba santa Mónica²⁵, antes de que conociera la prohibición de san Ambrosio: el *refrigerium*. La Iglesia substituyó las comidas funerarias por la eucaristía celebrada en los altares situados en el cementerio (Ariès: 128-129).

La intercesión de los vivos por los muertos tiene su origen, por lo tanto, en tradiciones paganas que a pesar de la censura siguieron realizándose. En el caso de México, el día de los muertos hunde sus raíces en celebraciones prehispánicas²⁶. Diferentes etnias (mexica, maya, totonaca, entre otras) llevaban a cabo rituales que simbolizaban muerte y renacimiento. Se celebraba entre el noveno y el décimo mes del calendario mexica y duraba todo un mes. Se considera que con la llegada de los conquistadores españoles tuvo lugar un sincretismo donde se mezclaron las tradiciones europeas e indígenas, pasándose a celebrar el 1 de noviembre.

La ofrenda es uno de los elementos más importantes de esta celebración. Se puede componer de diversos materiales: cirios, retratos de los fallecidos, flores, alimentos, etc., cada uno de los cuales tiene un significado especial.

En la película, la ofrenda nos permite de nuevo jugar con los contrastes. Hay una enorme diferencia entre la ofrenda que vemos en casa de Macario y la ofrenda del rico don Ramiro. Al ver la de este último, los hijos de Macario se detienen a contemplarla extasiados. El diálogo que tiene lugar entre los niños nos parece sumamente interesante porque rompe con la tradición de que todos son iguales ante la Muerte. Uno de los hijos exclama «¡Cuánta comida!», y una de sus hermanas, con los ojos muy abiertos ante el verdadero espectáculo, pregunta «¿todo eso se van a comer los muertos?». Al niño se le ocurre otra pregunta: «¿Y si me muero, puedo venir a comer aquí?». A lo cual su hermana le contesta: «Ay, hijo, aquí na' más comen los muertos ricos, los de nosotros comen de nuestra ofrenda». Resignado, el muchacho dirá: «Entonces, mejor no vengo».

²⁵ Madre de san Agustín.

²⁶ La UNESCO declaró estas fiestas Patrimonio de la Humanidad en 2003.

El siguiente objeto sobre el cual queremos tratar son los juguetes y marionetas de esqueletos, los cuales vemos primero en el mercado y luego en el inquietante sueño de Macario. Conviene indicar que esta escena del sueño está filmada en clave tonal baja, dotándola de una atmósfera antinatural que acentúa el carácter angustioso de la pesadilla que atormenta al personaje. En el sueño Macario maneja dos grupos de marionetas, ambos de personajes muertos, esqueletos, con la diferencia entre sí de sus ropas. Las del primer grupo se asemejan a las ropas que llevarían los ricos, la gente acomodada, mientras que la ropa del segundo grupo de marionetas recuerda a la ropa de personas más sencillas, campesinos y labradores. El grupo de muertos ricos come y se divierte, mientras que el grupo de muertos pobres observa desde detrás de unas rejas o barrotes, semejantes a las que separaban a los hijos de Macario de la ofrenda de don Ramiro. Pero Macario, como mago marionetista, conseguirá que los muertos pobres sorteén las rejas y se apoderen, mediante actos violentos, de la ofrenda que devoraban los muertos ricos, sólo que Macario se inquieta porque no están dejando nada para él y se despierta sobresaltado. Una de las ideas que surge del sueño de Macario es la misma que la del diálogo de los niños que acabamos de citar: hay –como dice Jean Delmas– una Muerte para los ricos y otra para los pobres: «los muertos que tienen derecho a grandes ofrendas “comen” mucho más que los otros [...] en la pesadilla de los muertos que comen y de los muertos que ven comer» (en García Riera, 1975b: 288). De ese modo, el sueño de las marionetas es una sutil metáfora de la realidad: «Macario se ve a sí mismo como titiritero, el que mueve a las marionetas, el que anima objetos inanimados» (Zúñiga: 233). El sueño presagia el destino de Macario: por una parte, él será alguien que con el brebaje mágico de la Muerte reanime a los enfermos a la manera de un dios. Por otra, como los esqueletos pobres, no llegará a comerse el guajolote, ni siquiera la mitad, como era su intención en su juego con la Muerte. En las marionetas vemos además ese aspecto de fragmentación en Gavaldón, al tratarse de muñecos articulados con sus partes bien diferenciadas para que puedan manipularse por separado. La fragmentación también está presente en algunos de los diálogos: el fabricante de cirios le habla a Macario de diferentes órganos en los cuales ya traemos la muerte dentro desde el nacimiento: algunos en el hígado, otros en el estómago o en el corazón, y el fabricante va tocando a Macario en los lugares susodichos a medida que los menciona. Una vez en la calle, Macario recordará las palabras del fabricante y será él mismo quien se palpe los órganos. En otra escena diferente, cuando es interrogado acerca de cómo sabe si alguien

va a vivir o morir, Macario contesta con otras partes corporales: lo nota en los pies y en la cabeza.

El sueño de las marionetas de Macario contiene otro objeto de gran interés que generaba otras escenas minutos antes: los barrotes, elemento que ya habíamos visto en otras películas con significado mortuorio, como el caso del encierro de Karín (*En la palma de tu mano*), y que, como dice Ariel Zúñiga, es como si estuviera «enterrado vivo»²⁷ (Zúñiga: 148). Por un lado, como comentábamos más arriba, los barrotes separan la ofrenda del rico don Ramiro de los hijos de Macario. Pero poco después será Macario, que ya ha dejado su carga de leña en la panadería, quien tenga una experiencia similar²⁸. Ahora lo vemos salir de la iglesia con su familia. Ve cómo unos hombres llevan los guajolotes asados en bandejas, e inicia una frenética persecución por detrás de la verja de la iglesia. Macario se encuentra en una posición más elevada, desde donde puede ver en la calle de abajo la comitiva de guajolotes. Pero una alta reja de metal forjado le separa de su objeto de deseo (ver figura 1). En un *travelling* que sigue a Macario que a su vez sigue con sus pasos y con su vista los guajolotes, se nos transmite toda la angustia de un Macario *voyeur*. Es importante destacar que el *travelling* se mueve hacia la izquierda, lo cual realza aún más si cabe el camino cerrado, sin salida, que sigue Macario. Por otro lado, los barrotes crean líneas de composición en el encuadre que comunican distintos sentimientos: detrás de los barrotes, la angustia e impotencia de Macario; delante, la indiferencia de los porteadores.

Mencionábamos a tenor de la obra en general de Gavaldón el espejo, como un elemento de nivel dos. En *Macario* apenas vemos espejos. No obstante, la película entera puede interpretarse, siguiendo a Stam, como una imagen en un espejo. Por otro lado, tenemos el lago en el interior del bosque y otras imágenes de reflejos. Pero haya o no espejos físicamente, el tema del doble sí que está presente, y el principal doble de Macario es la Muerte, lo cual queda plasmado en el enorme parecido entre ambos personajes. La Muerte no aparece portando una guadaña, ni vestido con un sudario y con apariencia de esqueleto viviente, sino como otro –el otro– campesino, otro ser hambriento en el que Macario se ve reflejado (ver figura 2). En el interior de la cueva,

²⁷ La imagen del personaje enterrado vivo pone en relación el tema de la muerte en Gavaldón con el universo macabro de Edgar Allan Poe.

²⁸ Los barrotes parecen haberse grabado en la mente de Macario y son uno de los elementos que podrían haberle provocado su pesadilla nocturna.



Figura 1. Macario

ese ámbito maternal, Macario se refleja en lo siniestramente familiar (*unheimlich*), allí, como en *La otra*, la Muerte es su hermano gemelo. Aunque en su sueño Macario se desdobra en curandero, no se podrá desdoblar en burgués, no podrá burlar a la Muerte, por mucho que se empeñe en voltear la cama de la hija del virrey. La Muerte será el único espejo de Macario, un espejo que Macario lleva dentro, lo cual nos recuerda las palabras de Nazarín a Ándara que ya citamos en el capítulo anterior: «en toda ocasión la muerte es nuestra inseparable compañera [...] Y no sé por qué ha de aterrarnos la imagen de ella cuando la vemos fuera de nosotros, pues esa imagen en nosotros está de continuo» (Pérez Galdós, 1984: 53). Cuando se encuentren en la gruta, la Muerte dirá a Macario: «ahora más que nunca estoy contigo», materializando las palabras que ya le había dicho el fabricante de cirios²⁹.

²⁹ El diálogo con el vendedor de cirios tiene su paralelo en *Pito Pérez*, cuando el personaje de esta película dice que no somos sino esqueletos cubiertos de carne podrida. Además del diálogo del padre Nazario con Ándara, también podemos mencionar las palabras de George Bataille: «toda nuestra vida está cargada de muerte» (en *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997, traducción de David Fernández: 87).



Figura 2. Macario

Conclusiones

En *Medida por medida*, William Shakespeare medita sobre la muerte en un breve diálogo entre Claudio, condenado a muerte, y su hermana Isabela, expresando el primero su horror ante la misma³⁰:

Claudio: *¡La muerte es una cosa terrible!*

Isabela: *¡Y una vida en la vergüenza, despreciable!*

Claudio: *¡Sí!...Pero morir e ir a no sabemos dónde;
yacer en frías cavidades y quedar allí para pudrirse;
este calor, esta sensibilidad, este movimiento, convertirse
en un puñado de blanca arcilla; esta inteligencia deliciosa,
bañarse en olas de fuego, o residir
en alguna región calofriante, de murallas de hielos espesos;*

³⁰ La version en inglés es como sigue: Claudio: *Death is a fearful thing. / Isabella: And shamed life, a hatefull. / Claudio: [Ay], but to die, and go we know not where, / To lie in cold obstruction, and to rot, / This sensible warme motion, to become / A kneaded clod; And the delighted spirit / To bath in fierie floods, or to reside / In thrilling Region of thicke-ribbed Ice, / To be imprison'd in the viewlesse windes, / And blowne with restlesse violence round about / The pendent world; or to be worse than worst / Of those, that lawlesse and incertaine thought, / Imagine howling, 'tis too horrible. / The weariest, and most loathed worldly life / That Age, Ache, penury, and imprisonment / Can lay on nature, is a Paradise / To what we feare of death.* (Shakespeare, 1902: 71).

*estar aprisionado en vientos invisibles
y arremolinarse, con violencia, sin tregua, en derredor
de un mundo suspendido en el espacio; o volverse más
[miserable que el más miserable
de esos seres que imaginan aullando pensamientos inciertos
y desarreglados. ¡Es demasiado horrible!
La vida terrenal más penosa y más maldita,
que la vejez, la enfermedad, la miseria o la prisión
puedan imponer a una criatura, es un paraíso
en comparación a lo que tememos de la muerte.*

(Shakespeare, 2003: 416)

Sin embargo, Macario, más que a este tipo de sentencias trascendentes nos recuerda la conocida fábula de Samaniego *El viejo y la muerte*, sólo que esta vez es el viejo el que le pide a la Muerte que cargue la leña, burlándose de ella también con una dosis de humor³¹:

Entre montes, por áspero camino,
Tropezando con una y otra peña,
Iba un Viejo cargado con su leña,
Maldiciendo su mísero destino.
Al fin cayó, y viéndose de suerte
Que apenas levantarse ya podía,
Llamaba con colérica porfía
Una, dos y tres veces a la Muerte.
Armada de guadaña, en esqueleto,
La Parca se le ofrece en aquel punto;
Pero el Viejo, temiendo ser difunto,
Lleno más de terror que de respeto,
Trémulo la decía y balbuciente:
«Yo ... señora... os llamé desesperado;
Pero... «Acaba; ¿qué quieres, desdichado?»
«Que me cargues la leña solamente.»
Tenga paciencia quien se cree infelice;
Que aun en la situación más lamentable
Es la vida del hombre siempre amable:
El Viejo de la leña nos lo dice.

En *Macario*, como hemos visto, se combinan no sólo la anti-utopía de la muerte, sino la de la pobreza, la del hambre y la infligida por la burguesía, que no hace nada por paliar las anteriores, muy en línea con las ideas que Luis Buñuel inicia en *La edad de oro* y en *Las Hurdes* y que culmina en *Los olvidados*.

³¹ En Félix M. Samaniego, *Fábulas*, Madrid, Cátedra, 1997: 279-280. Alfonso I. Sotelo nos recuerda en una nota a pie de página que el tema del Viejo y la Muerte ya aparece en Esopo y posteriormente en dos fábulas de La Fontaine. Una comedia de Lope de Vega, *Quien más no puede*, cuenta con la presencia de este tema en su acto segundo.

Muy distinta –más afín al diálogo de *Medida por medida*– es la estética y la temática de *El séptimo sello*, de Bergman. Europa es asolada por la guerra y la peste. El caballero Block regresa a su casa. En el camino se enfrentará a la Muerte en una simbólica partida de ajedrez. Lo mismo hará el resto de los personajes, cada uno intentará burlar a la muerte a su manera. Al igual que Macario, lo más que lograrán será demorar la llegada del momento, ya que incluso Jof, su mujer y su hijo, más pronto o más tarde, tendrán que enfrentar lo inevitable e inexorable de la muerte.

En *Fresas salvajes*, Bergman, en una vena más filosófica e intelectual, trata el tema de la muerte desde otra óptica. Esta vez no hay una representación antropomórfica de la muerte, ni culto como en *Macario*, ni danza como en *El séptimo sello*. Un médico de edad avanzada, sus sueños y recuerdos, su anciana madre, su hijo que no desea en principio tener descendencia y otros viajeros con los que se cruza en un simbólico viaje, serán los protagonistas principales del film.

Pero la diferencia esencial de *Macario* la encontramos en esa ideología que surge y se opone al concepto clave de las *Danzas de la Muerte*: el hombre no es igual ni siquiera ante la Muerte. Hay una muerte distinta para ricos que para pobres, ejemplificada en sus ofrendas y en que los unos comen más y mejor que los otros. En un breve diálogo escrito en los años sesenta, algunas de cuyas líneas reproducíamos en el epígrafe al comienzo del presente capítulo, Woody Allen ironiza doblemente sobre la muerte y sobre el film de Ingmar Bergman³². En el diálogo, Nat Ackerman, un empresario de la confección, recibe la inesperada visita de la Muerte. Su descripción física coincide, cómo no, con el personaje de la película de Bergman: capa y capucha negra, ropa asimismo negra ajustada, tez absolutamente blanca. Nat, obviamente un *alter ego* de Allen, no está muy convencido de que realmente se trate de la Muerte: es un personaje torpe que le ha roto el canalón al subir por la fachada para entrar por la ventana cayéndose a la calle y que le pide un vaso de agua para calmarse. Por otro lado, no le agrada la idea de morir ahora que se ha asociado con «Original-Prêt-à-porter». Busca la manera de ganar algo de tiempo y, como el caballero Block de *El séptimo sello*, propone una partida de ajedrez. La Muerte es la que no está ahora muy convencida, pero accede a jugar un partidita al *gin rummy*. Le pide una bebida y algo para picar. Para hacer la partida más interesante, Nat sugiere apostar algo de dinero

³² *El séptimo sello* data de 1956.

además de las veinticuatro horas más de tiempo de vida. La partida comienza, Nat gana una y otra vez mientras interroga a la Muerte sobre cómo es la muerte, qué hay después, etc. La Muerte está cada vez más irritada, tanto por la paliza que está recibiendo en el juego como por las preguntas de Nat que le parecen de lo más impertinente. Cuando terminan de jugar, Nat anota los puntos:

Nat: Sesenta y ocho... ciento cincuenta... Bueno, ha perdido.

La Muerte (mirando abatido, los naipes): Sabía que no debía haber tirado ese nueve. ¡Mierda!

Nat: Entonces, le veo mañana.

La Muerte: ¿Qué significa eso de que me ve mañana?

Nat: Me gané un día extra. Ahora déjeme.

La Muerte: ¿Habla en serio?

Nat: Un trato es un trato.

La Muerte: Sí, pero...

Nat: No me venga con «peros». Gané veinticuatro horas. Vuelva mañana.

[...]

La Muerte: ¿Y ahora qué voy a hacer durante veinticuatro horas?

Nat: A mí, ¿qué me importa? [...] Métase en un hotel, váyase al cine.

[...]

La Muerte: A lo mejor se ha equivocado al contar.

Nat: No sólo no me he equivocado, sino que me debe, además, veintiocho dólares. (Allen: 47).

La Muerte continuará quejándose. El diálogo se cargará de ironías e insensateces: la Muerte no dispone de tanto dinero, pero Nat está dispuesto a aceptar un cheque. Al final, la Muerte se va de la casa por las escaleras. En uno de los escalones la alfombra está suelta, pero Nat le avisa demasiado tarde y la Muerte se pega un gran batacazo. La conclusión de Nat es contundente: la Muerte es «el rey de los huevones».

Aunque Allen nunca ha desarrollado este diálogo en un guión para la pantalla, sí que ha tomado parte de las ideas para algunas de sus películas. Por ejemplo, en *La última noche de Boris Grushenko*, Boris mantiene un diálogo con la Muerte cuando es niño. La mitad de las preguntas de Boris tienen un tono trivial similar a las de Nat Ackerman. Sin embargo, hay que observar la radical antítesis de la representación del personaje: la Muerte no viste de negro, sino que lleva un sudario totalmente blanco e inmaculado, porta una guadaña y no se le ve el rostro, aunque conserva una ominosa

voz³³. Al final del film, la Muerte se lleva a Alexander, ya adulto, en una danza de aire cómico.

En *Desmontando a Harry*, Allen introduce otro encuentro entre la Muerte y un *alter ego* de ficción dentro de la ficción. El personaje principal de la película es Harry Block (su apellido alude directamente al caballero de *El séptimo sello* además de subrayar la situación de bloqueo en la que se encuentra como escritor), novelista, uno de cuyos personajes, Harvey Stern, es confundido por la Muerte por encontrarse en la casa equivocada. En esta ocasión, una nueva representación clásica de la Muerte, portando una guadaña, con una mortaja oscura pero sin rostro, y con voz de ultratumba, contrasta con la absurda situación y con el lenguaje de parodia empleado por Allen.

En una película posterior, *Scoop*, Sid Waterman –personaje que al igual que Boris y Harry encarna Allen– acaba viajando en la barca de Caronte. La representación de la Muerte es muy similar a la que hemos visto en *Desmontando a Harry*, sólo que no escucharemos su voz: de forma callada se mantiene al frente de la nave que traslada a sus víctimas a otra esfera mientras Allen, que en la película es un prestidigitador, no jugará al *gin rummy*, pero regalará a los demás viajeros con algunos trucos de naipes.

³³ Se trata de la voz de Norman Rose, que también podemos escuchar en la versión original de otra película de Allen, *Días de radio*.

Capítulo 7

Trafic¹

Viaje, utopías técnicas y humor

Los hombres creemos que la invención de artilugios mejora nuestro entorno y actualmente perseguimos incansables un estilo de vida antes que la vida misma.

Gregory Rabassa, «Mintiéndole a Palas: Cortázar y el arte de la ficción», en *La isla final*

Viaje y utopías técnicas

En sus reflexiones sobre las utopías técnicas, nos recuerda Ernst Bloch en *El principio esperanza* (2006: 93-94) que Tomás Moro «no menciona en ningún lugar la alquimia». Hay dos razones para ello. Por un lado, el desprecio hacia el oro presente en Utopía. Por otro, «la refinación de los metales, tomada en el sentido simbólico de refinamiento del mundo» tampoco se consideraba necesaria en la isla. Campanella sí que cita la alquimia con cierta frecuencia. Dice Bloch que «ya el resplandor áureo en Sol y en *Civitas solis* trae enseguida a la mente este recuerdo».

Resulta irónico que Moro, a pesar de lo anterior, fuera «interpretado en sentido alquimista». Esto se debe a lo que ha dado en llamarse la mitología de la liberación. Al principio de *Utopía* se nos informa que el fundador de la isla «la hizo desprender primero del continente, separándola del mundo de la “plomería” o de los plúmbeos [...]». Utopía es destilada del mundo mezquino como el oro del plomo». La utopía de Campanella es vista como una utopía autoritaria guiada por la astrología, y ésta «es únicamente magia que desciende de lo alto», mientras que la alquimia es «un ascenso hacia lo mejor» (Bloch, 2006: 215).

Bloch (2006: 201-282) explica el origen de las utopías técnicas a partir de la necesidad de la piel desnuda, la cual fuerza al hombre a la invención. La invención del

¹ A lo largo de este capítulo y cuando se mencione esta película en otros apartados de esta tesis, nos referiremos a ella por su título en versión original.

hombre, a diferencia de aquellos seres del reino animal que construyen habitáculos, es técnica porque para ello utiliza conscientemente instrumentos. Los inventos del hombre comienzan muchas veces en el sueño y a veces estos sueños se extienden al reino de lo fantástico y, en ocasiones, como fue el caso de muchos alquimistas, al de la charlatanería.

Ortega y Gasset también reflexionó sobre estos asuntos. En 1933, en un discurso pronunciado en la Universidad de Verano de Santander titulado «¿Qué es la técnica?», presagiaba que «uno de los temas que en los próximos años se va a debatir con mayor brío es el del sentido, ventajas, daños y límites de la técnica»². Ortega también medita sobre la condición del hombre como ser diferente al resto de los animales, un ser que se recoge en sí mismo, ajeno y distinto de su circunstancia, de sus condiciones objetivas y que, en esos momentos de ensimismamiento, inventa y ejecuta actos. Estos actos se enmarcan, según este filósofo, en el orden del bienestar, orden que supera el orden primario de la supervivencia y en el cual se inserta la técnica y el progreso.

Comentando sobre el discurso de Ortega, Francisco González de Posada añade que la utopía surge en un nivel adicional al señalado por el filósofo, el nivel de la esperanza y de la aspiración, lo cual nos devuelve a Bloch. Pero la aportación de González de Posada que nos parece más interesante es la enumeración y ordenación de características con las que Ortega responde a su pregunta de qué es la técnica. Entre ellas, queremos destacar dos: 1) la técnica es la reforma de la naturaleza; y 2) la técnica es lo contrario de la adaptación del sujeto al medio (González de Posada: 10). En otras palabras, el hombre reacciona contra la naturaleza porque no se resigna a adaptarse al medio, sino que a través de la técnica pretende que sea el medio el que se adapte al sujeto.

Las conquistas técnicas de la humanidad comienzan con el fuego y la rueda y se prolongan a lo largo de los tiempos hasta llegar en el siglo XVIII al mito del progreso indefinido. Las crisis económicas y las dos guerras mundiales pondrán este mito en entredicho dando paso a visiones antiutópicas y apocalípticas y a utopías ficción, en las cuales la técnica sería capaz de llevarnos a otros planetas habitables en donde salvarnos de los problemas que enfrentamos en el nuestro. Y llegamos a la revolución digital de

² José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965: 13.

nuestra época, en la que lo tecnológico se ha adueñado casi por completo de la ordenación de la vida en occidente.

Pero es muy probable que sea la máquina la que permanece en nuestra consciencia como el más auténtico símbolo de lo tecnológico. Como explica Oswald Spengler en *La decadencia de occidente*³, «el símbolo fáustico de la máquina [...] ha convertido el *perpetuum mobile* en la idea prometeica del espíritu occidental»⁴. El pensamiento técnico, «el alma de inventor», propio de la cultura occidental, frente a las «ocurrencias» de Oriente⁵, tienen origen religioso, parten del concepto de «Dios como el gran maestro de máquinas» que se va configurando entre los siglos XII y XIII:

Estos fervorosos inventores, en sus celdas, *arrebatan* a Dios su secreto entre oraciones y ayunos y consideran esto como un *servicio* de Dios. [...]. Pero para todos aquéllos existía el peligro, propiamente fáustico, de que el diablo interviniera en el juego para llevárselos en espíritu a aquella montaña donde les prometiera todo el poder de la tierra. Esto significa el sueño de aquel extraño dominico, Petrus Peregrinus, sobre el *perpetuum mobile*, con el cual se le habría arrebatado a Dios su omnipotencia. Una y otra vez sucumbieron a esa ambición; forzaron los secretos de Dios para ser Dios. Espiaron las leyes del ritmo cósmico para violentarlas, y crearon así la *idea de la máquina* como pequeño cosmos que sólo obedece a la voluntad del hombre. Pero con esto traspasaron el tenue límite en que, para la piedad de los demás, comienza el pecado, y fueron a su ruina, desde Bacon a Giordano Bruno. La máquina es cosa del diablo⁶.

En otro orden de cosas, las utopías técnicas se sustentan en un complejo aparato económico. Se trata de un monstruo impersonal, que, como escribe Martin Gardner, «no hay manera de eliminar [...] a menos que queráis renunciar también a cosas tales como los coches, el teléfono, la televisión, los aeroplanos, y las armas modernas» (Gardner:

³ Madrid, Espasa-Calpe, 1983, decimotercera edición, 2 vols. Traducción de Manuel G. Morente.

⁴ *Op.cit.*, vol. 2: 351. La obra de Spengler es una interpretación de la Historia Universal. En ella distingue entre hombre fáustico y hombre apolíneo. El hombre fáustico es el hombre de la cultura occidental moderna, en la que prima la acción, la dirección hacia un fin. Es un hombre con conciencia histórica. El apolíneo es típico de la cultura antigua, especialmente de la Grecia clásica, en la que prima lo racional y el sentimiento del espacio pero carece de perspectiva histórica. Pero apolínea también es el alma mágica de la cultura árabe.

En realidad, Spengler rescata esta división de tipos polares de la que ya había propuesto Nietzsche en su estudio sobre la tragedia griega. En su obra *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche expone que los polos dionisiaco y apolíneo habían «dominado la esencia helena mediante una sucesión continua de alumbramientos siempre nuevos e intensificándose recíprocamente», una lucha y oposición constante entre ambos polos en la arquitectura, la música, la política, la literatura y demás manifestaciones culturales del mundo griego antiguo (en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edaf, 1998: 80. Traducción de Eduardo Knörr y Fermín Navascués).

⁵ Se trata de la misma visión que subyace al espíritu del eurocentrismo: occidente explota, mientras oriente hace uso de la naturaleza sin violentarla.

⁶ Spengler, *op.cit.*, vol. 2: 581-582.

172). Ello explica por qué una utopía como la de Oz –donde no hace falta ni dinero, ni policía, ni juzgados ni prisiones– no es posible si queremos al mismo tiempo los beneficios de nuestra sociedad moderna, industrial e informatizada (véase Gardner: 124).

La película que vamos a estudiar en el presente capítulo, *Trafic*, pone en relación las utopías técnicas con un aspecto de las llamadas utopías geográficas: el viaje. Las utopías técnicas impulsan, presuponen, necesariamente las utopías geográficas. Como lo expresa Ernst Bloch: «no sólo se debe inventar, sino también descubrir». Es la diferencia entre modificar las cosas y encontrar y mostrar las cosas, entre el *homo faber* y el *homo contemplativus*. Por la técnica se construye el barco, pero luego hay que arribar a la playa. «Invención es el acto por el que se produce algo nuevo [...]; descubrimiento es el acto por el cual se encuentra algo nuevo –América, el planeta Urano–, que sólo es nuevo para el sujeto en cuestión» (2006: 334).

Pero el descubrimiento es sólo contemplativo en apariencia, ya que «quiere y puede muy bien modificar las cosas» (*ibid.*: 335). Hay búsqueda, hay curiosidad por lo que está lejano, lo cual conduce a la necesidad de viajar. Según Bloch, «los primeros descubridores fueron, sin duda, los comerciantes, un tipo ya de por sí nada contemplativo» (*ibid.*: 336); y precisamente de ese carácter no contemplativo se deduce que «el descubrimiento, también geográfico, no se contrapone en absoluto al invento, sino que, a través de ambos, discurre la vieja estructura utópica» (*ibid.*: 337). Son las utopías «de las nuevas rutas»:

[...] de las nuevas mercancías y artículos, incluso la de un sueño tan extremo como el del hallazgo y explotación de un Edén. Desde este punto de vista, puede decirse incluso que toda otra intención utópica debe algo a los descubrimientos geográficos, ya que todos llevan en el centro positivamente deseado el *topos* de El Dorado y Jauja. Todas ellas pueden ver denominadas un viaje a Cítera, una expedición a Eutopía, un experimento del Nuevo Mundo; todo ello muy geográficamente, muy de acuerdo con la voluntad de Colón en sus carabelas (*ibid.*: 337).

Como veremos más adelante, en *Trafic*, el invento también está relacionado con lo comercial, y lo comercial con el viaje. Pero antes de abordar el análisis de la película, nos gustaría comentar brevemente otro vehículo del que se vale su realizador para establecer la relación entre técnica y viaje: la risa, el humor, lo cómico, así como situar a Jacques Tati en el panorama cinematográfico francés.

La risa y el cine cómico

Partiendo de un ensayo de Henri Bergson –«La risa», publicado en 1900, en el que el filósofo francés estudia la significación de lo cómico y sus causas, llegando a la conclusión de que el origen de lo cómico está en la inteligencia «y se produce porque, en un determinado momento y por un instante, se evacua la emoción» (en Cuéllar, 1999b: 63-64)–, María José Ferris Carrillo hace un recorrido por diferentes concepciones de lo cómico. Por ejemplo, menciona a Buster Keaton, cuya teoría es totalmente opuesta a la de Bergson. Para el cómico americano, si el humor fuera algo que tuviera que ver con la inteligencia, entonces la gente más brillante tendría un sentido del humor superior al de los demás, lo cual él no encontraba que fuera cierto. Luego contamos con Sigmund Freud, que también se ocupó del humor desde la teoría psicoanalítica en «El chiste y su relación con el inconsciente», ensayo de 1905. Para Freud, el chiste es una manifestación del inconsciente como lo son el lapsus o el sueño. Es un fenómeno del lenguaje que obedece a la «necesidad de ocultar, de taponar el deseo del sujeto. Mediante el chiste, ese sujeto acaba diciendo, justamente, aquello que pretende esconder» (en Cuéllar, 1999b: 64).

María José Ferris también habla de «las catilinarias y las invectivas» de Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, en contra de la risa. En esa novela, este personaje se expresa de la siguiente manera:

La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. Incluso la iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y otras ambiciones... Pero de esta manera la risa sigue siendo algo inferior, amparo de los simples, misterio vaciado de sacralidad para la plebe. Ya lo decía el apóstol: en vez de arder, casaos. En vez de rebelaros contra el orden querido por Dios, reíd y divertíos con vuestras inmundas parodias del orden... al final de la comida, después de haber vaciado las jarras y botellas. Elegid al rey de los tontos, perdeos en la liturgia del asno y del cerdo, jugad a representar vuestras saturnales cabeza abajo... (Eco, 1980: 467).

Para este monje asesino, la risa es peligrosa, y por eso mata con tal de mantener en secreto el libro de Aristóteles dedicado a la comedia⁷. En el libro del filósofo «se

⁷ Según Thomas H. Jordan (1975: 3), de haber sobrevivido, el libro sobre la comedia de Aristóteles hubiera influido en el pensamiento posterior dotando de unidad a un tema que sin embargo cuenta con teorías y pensadores tan diversos (véase *ibid.*:4-24): la teoría general de la percepción de lo absurdo, cuyo primer exponente fue Aristóteles, pero que ha tenido continuadores como Kant o Schopenhauer; la teoría

invierte la función de la risa, se la eleva a arte, se le abren las puertas del mundo de los doctos, se la convierte en objeto de filosofía, y de pérvida teología...» (*ibid.*: 467). A partir de este último ejemplo, María José Ferris se centra en el carácter potencialmente transgresor de la risa. De ahí la necesidad para Jorge de Burgos de regular, prohibir y controlar institucionalmente⁸ la risa:

[...] los simples pueden concebir, y realizar, las herejías más indecentes, haciendo caso omiso tanto de las leyes de Dios como de las de la naturaleza. Pero la iglesia puede soportar la herejía de los simples, que se condenan por sí solos, destruidos por su propia ignorancia. La inculta locura [...] nunca podrá hacer tambalear el orden divino. Predicará la violencia y morirá por la violencia, no dejará huella alguna, se consumirá como se consume el carnaval, y no importa que durante la fiesta se haya producido en la tierra, y por breve tiempo, la epifanía del mundo al revés. Basta con que el gesto no se transforme en designio, con que esa lengua vulgar no encuentre una traducción latina. La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo porque ha invertido las relaciones de dominación: pero este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los que legitimar esa inversión. Entonces se transformaría en operación del intelecto aquello que en el gesto impensado del aldeano aún, y afortunadamente, es operación del vientre. ¡[...] la risa sería el fin del hombre! La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. [...] de este libro podría saltar la chispa luciferina que encendería un nuevo incendio en todo el mundo; y la risa sería el nuevo arte [...] capaz de aniquilar el miedo. Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponerle, según el designio divino, el miedo a la muerte. Y de este libro podría surgir la nueva y destructiva aspiración a destruir la muerte a través de la emancipación del miedo (*ibid.*: 467-468).

de la superioridad, de la cual el pensamiento de Aristófanes, Francis Bacon, Hobbes, entre otros, pertenece a este grupo de teorías ligadas a lo satírico; la teoría intelectual, del ya mencionado filósofo Henri Bergson; la teoría freudiana, asociada, obviamente, a las teorías psicoanalíticas de su autor; la teoría del alivio, de J.C. Gregory, continuación de la teoría freudiana; la teoría de la emoción, iniciada por Charles Darwin pero cuyo gran defensor y teórico fue Max Eastman. Podemos añadir aquí a Michel Foucault, ya que sin pretenderlo, se aproxima a un modelo teórico cercano al de Eastman al evocar el tipo de risa que le provocó la lectura del ensayo de Borges *El idioma analítico de John Wilkins*. Se trata de una risa «que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía» (en su prefacio a *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005: 1. Traducción de Elsa Cecilio Frost). El fragmento concreto del texto de Borges que provocó la hilaridad de Foucault, dentro de su obra *Otras inquisiciones*, es aquel que ofrece una clasificación de los animales, cuyo descubrimiento en una enciclopedia china Borges atribuye a Franz Kuhn.

⁸ El argumento de Jorge de Burgos sobre la risa es muy cercano al concepto que el sistema contempla sobre el amor en *1984*, concepto que Julia invierte como mencionábamos en el capítulo 4.

Una culminación de la risa es el carnaval, experiencia, como lo expuso Mijail Bajtin, colectiva, «espacio para la rebelión, la sátira y la parodia», del cual nos ocuparemos con más detalle en capítulos posteriores. Baste decir aquí, que el hecho de que desde algunas instituciones se acepte y hasta promueva el carnaval, no deja de ser una forma de control social, ya que éste «podría quebrarse si no se permitieran manifestaciones como ésta» (en Cuéllar, 1999b: 66).

Dentro del amplio abanico de concreción de la risa –no ya en las diferentes manifestaciones artísticas, sino ciñéndonos exclusivamente al cine–, el caso concreto de Jacques Tati habría que enmarcarlo en lo que se conoce como «Film-chiste», «slapstick o comedia del cine mudo» o «comedia plástica», subgénero que responde «a un tipo de realización fílmica en la que prima la excentricidad, el uso del *gag* y la presencia protagonista de un actor-comediante concreto cuya acción impregna todo el filme. Es fundamental la gesticulación, la pantomima y la caracterización del personaje. Hay una ampliación del espacio y el tiempo (que no responden a las pautas habituales) y un ritmo frenético» (en *ibid.*: 67-69). Para María José Ferris, además de Tati, podrían mencionarse nombres como los de Chaplin, Keaton o los hermanos Marx, como exponentes de este tipo de cine cómico.

En el otro lado, tendríamos las llamadas comedias –también llamadas «film-cómico», «Screwball o comedia sofisticada» o «comedia dramática». En ellas, se hace uso de «la palabra como fuente de humor, equívocos y absurdo. Las situaciones narrativas se imponen a los *gags*. Hay un tratamiento narrativo concreto basado en el guión y en los distintos personajes, los cuales gozan de caracterización psicológica. Se trabaja el encadenamiento causal-metonímico y la estructura y hay una intriga lineal». Algunos trabajos de directores como Capra, Wilder o Lubitsch, entrarían dentro de este modelo de cine cómico.

Según Cuéllar, «la obra fílmica de Tati se incluiría dentro del género cómico y no en la comedia», géneros en los cuales el humor «encuentra su máxima aplicación». «El humor –explica este autor–, actividad psicofísica exclusivamente humana, es una convención cultural que depende de muchos factores. La percepción del humor por parte del espectador de la obra tendría como reacción física principal la risa, la sonrisa o la carcajada» (1999a: 106).

Hay quien niega que lo cómico sea el objetivo principal del cine de Tati. Su obra busca, según autores como Armand-Jean Cauliez o Barthélemy Amengual, «transmitir

una apelación a la reflexión», y llegan a afirmar que en Tati la denuncia de situaciones políticas, sociales y económicas está por encima de la comicidad (*ibid.*: 107). Dicho con otras palabras, lo cómico sería el vehículo utilizado por Tati para exponer su crítica personal ante determinados hechos. Desde esta óptica, la respuesta a nuestra pregunta sería afirmativa. No resulta difícil hacer un análisis utópico de la obra de Tati desde esta posición. Ya en películas anteriores –*Mi tío*, y mucho más en *Playtime*– Jacques Tati había introducido su particular crítica⁹ a la tecnología como fuente de la felicidad. Recuérdese la casa del cuñado de *monsieur* Hulot en *Mi tío* (el sistema de riego o la puerta de entrada de vehículos) o los muchos desordenes técnicos en *Playtime* –incluido un atasco de tráfico en el que se ve involucrado el autobús en el que la turista americana visita la ciudad, atasco que en cierta manera prefigura *Trafic*. De hecho, «*Playtime* critica la uniformización urbana del mundo moderno y la alienación del individuo por la sociedad occidental» (*ibid.*: 56).

Lo cierto es que en *Trafic*, la crítica a lo tecnológico pasa de ser algo circunstancial o paralelo para convertirse en el tema central de la película, con el automóvil como símbolo. Tal vez si se hiciera la película hoy, Tati hubiera escogido el teléfono móvil, el ordenador personal o cualquier otro artilugio de los muchos que se han popularizado en los últimos años, como símbolo del progreso técnico, pero igualmente podría volver a escoger el automóvil, razón por la cual podemos considerar el film tan válido hoy como entonces a pesar de los años que han mediado desde que se rodó en 1970. Y, de hecho –aunque sea, como veremos, secundario–, hay en su obra una perspectiva ideológica y una crítica social, política y económica.

Dicho lo anterior, ¿cabe calificar a Tati como un autor utópico; podemos hablar de una utopía en Tati? Estamos de acuerdo con Cuéllar en que para Tati lo que prima es la comicidad. ¿Cómo contestamos entonces a la cuestión expuesta?

Son varias las razones por las que podemos decir que Tati pertenece al género cómico. En primer lugar, el mismo Tati reconoció explícitamente su pertenencia al

⁹ Cuéllar dice que Tati no esperaba ser acusado de lanzar mensajes en contra del progreso de la vida moderna con *Mi tío*. De hecho se dijo que era una crítica a la arquitectura contemporánea (véase Cuéllar, 1999a: 51). Tati se defendió en algunas entrevistas de esta malinterpretación: su propósito no era criticar, sino aportar un poco de humor (véase Fieschi y Narboni 1968: 15).

género cómico, afirmando que el humor era la «característica primordial» del punto de vista de su cine y objetivo principal de su estética¹⁰.

Tanto Tati como sus *alter ego* –*monsieur* Hulot en el caso de la película que nos ocupa– «trabajan para que la felicidad sea transmitida a través de sus obras» (*ibid.*: 154). Así, Tati ofrece con el humor una alternativa de vida. Hulot, por su parte, en el caso concreto de *Trafic*, presenta un coche familiar, un artilugio diseñado para hacer más fácil, cómoda y feliz la vida de las personas. En esta línea, uno de los gags empleados por Tati en éste y en otros films, es la figura de Hulot como elemento que distrae a otros personajes de la tarea o trabajo cotidiano en el que están ocupados en ese momento. Cuéllar nos recuerda en concreto a este respecto al obrero de Altra «que observando a Hulot, deja caer sin darse cuenta en el cubo de pintura el pincel que manejaba». A estos personajes, y al mismo tiempo al espectador, «se les ofrece la oportunidad de divertirse escapando de la cotidianidad», aunque opten por volver a ella (*ibid.*: 176).

Sin embargo, pese al valor didáctico que supone clasificar a Tati –o a cualquiera de los mencionados– dentro del primer tipo, no deja de resultar reduccionista. Para María José Ferris, es precisamente Tati el que «es capaz de llevar al traste estas dicotomías ordenancistas». La «propia creación artística [de Tati] demuestra que no existe, en la práctica, una distinción tajante entre lo cómico y la comedia» (en Cuéllar, 1999b: 69).

Se habla, por ejemplo, de una vocación realista y documentalista en Tati. En realidad, su mirada busca «desenfatar», tanto con la elección de sus temas como con los recursos técnicos a su alcance, incluida la planificación, el montaje y el trabajo de los actores. Todo está al servicio de un objetivo concreto: «captar el mundo, observar los comportamientos humanos, colocar el ojo de la cámara allí donde la vida se ponga en movimiento. Y eso se realiza desde una distancia de reserva, desde la discreción, sin subrayados ni focalizaciones construidas falsamente» (en *ibid.*: 70).

Para matizar lo anterior habría que decir que aunque trabajaba sin guión, no dejaba nada al azar. Su elección de la distancia responde a su cosmovisión: no usaba primeros planos porque nadie mira a sus semejantes a dos centímetros de la cara, era

¹⁰ Cuéllar llega incluso a aseverar que «independientemente de la existencia de un género o subgénero cómico», el término «puede ser empleado para calificar [su] obra» (1999a: 106).

una cuestión de buena educación. Lo mismo ocurre con el uso de picados y contrapicados. El hecho de que Tati apenas los emplee nos devuelve al carnaval:

[...] rito donde quedan abolidas las ordenaciones y las jerarquías. En el carnaval todo se iguala: el rico al mendigo, lo sublime a lo escatológico, lo masculino y lo femenino... Las categorías se suspenden y todo se amalgama. No hay conciencia de clase social ni determinismo biológico ni cultural (en *ibid.*: 71).

El carnaval es de hecho una de las grandes aportaciones de Tati. Se rompe con el marco del cine cómico habitual: Tati «es capaz de subvertir la esencia del carnaval [...] basándose justamente en ella». Es decir, hace que desaparezca «la barra de separación entre el centro (poder) y la periferia (margen)», en un marco que además es de lo más carnavalesco: la fiesta, la feria, las vacaciones. El espacio de poder representado por lo futurista, lo frío y lo deshumanizado es contrastado con «un espacio de solaz (el de los barrios y las casas tradicionales y cálidas), el lugar de lo periférico y lo marginal, el lugar de los locos, los niños, los animales... el lugar de Jacques Tati» (en *ibid.*: 69-70).

Un buen ejemplo de lo carnavalesco en Tati lo tenemos precisamente en *Trafic* durante la feria de Amsterdam:

[...] la idea carnavalesca y excéntrica del espacio está muy presente en las secuencias de la feria del Automóvil de Amsterdam. Los planos generales tienen una voluntad documental y la cámara recoge las acciones desde muy lejos. Los detalles se presentan de forma discreta, sin énfasis (un anciano fingiendo conducir un coche deportivo poniendo cara de velocidad; una pareja con pocas afinidades (una *hippy* y un ejecutivo) compartiendo automóvil, los asistentes abriendo y cerrando los capós...). Más que de democracia podríamos hablar de acracia: hay una supresión del orden impuesto pero no existe una alternativa formal: todo queda en la excentricidad (en *ibid.*: 72).

Además, el Hulot de *Trafic* es, como lo define María José Ferris, más carnal. Tal vez porque con el tiempo el personaje se ha ido diluyendo. Pero todavía tiene mucho de niño grande a la fuerza en un mundo de adultos:

[...] todavía es capaz de lanzarse a un carrera repentina tras otro conductor que, como él, busca una gasolinera. Se sube por las paredes de una casa y consigue descolgar la hiedra que cubre la fachada. Entra y sale constantemente como si no encontrara su lugar en el mundo [...] da vueltas por la comisaría donde está retenido, completamente desubicado

y, cuando se decide a hacer valer sus derechos y entra a hablar con el jefe de policía, se despista a causa de la colocación del felpudo y sale en lugar de entrar. Hulot es el eterno adolescente (en *ibid.*: 74).

Junto a la «desenfaticación», podríamos hablar de la «focalización de la insignificancia», como otro mecanismo dirigido a provocar la hilaridad. Se trata de dedicar tiempo a cosas que para las personas normales son una pérdida de tiempo. En el caso de *Trafic*, donde el tiempo es un factor determinante, Hulot, como ser anacrónico, «llegará siempre a “destiempo”, porque ese trayecto que parece el catalizador no es más que una excusa para aquilatar y dilatar la actuación del propio Hulot y del resto de los personajes» (en *ibid.*: 75).

Volviendo a la ubicación de Tati dentro de la historia del cine, se le considera un antecedente de la *Nouvelle Vague*. A este respecto, Pierre Étaix (realizador, guionista, actor y colaborador de Tati en *Mon Oncle*) dijo en una entrevista de Carlos Cuéllar: «Tati llegó antes de la “*Nouvelle Vague*” y nadie se percató de esa visión original y específica, nadie se dio cuenta» (en Cuéllar, 1999b: 81). Junto con autores como Georges Rouquier, René Clement y Robert Bresson, desarrolla un tipo de cine que surge gracias a la vanguardia cinematográfica francesa y al neorrealismo italiano¹¹. Su estética se contrapone, como también hará la *Nouvelle Vague*, al cine clásico francés (es decir, el cine conocido como de la tradición de la calidad¹², el cine literario, que surge como defensa de la competencia norteamericana y que se apoyaba en adaptaciones de textos de calidad literaria reconocida, potenciando asimismo el *star-system*). Uno de los rasgos

¹¹ Sánchez Noriega indica que, junto con Jean Cocteau, Tati es una singularidad en su época (Sánchez Noriega: 321).

¹² François Truffaut definió la tradición de la calidad francesa de la siguiente manera: «Por aquella época existía lo que se llamaba la tradición de la calidad francesa. Es decir, en aquella época se presentaba en todas las grandes exhibiciones y festivales un filme que se describía inmediatamente como una película que representaba la “tradición de la calidad francesa”. Estos filmes solían ser el resultado de un trabajo en equipo (grandes equipos). A menudo los dirigía uno de aquellos directores que representaban la llamada tradición de la calidad francesa. Encargaban a alguien famoso para los decorados, a un gran hombre para la música, y año tras año obtenían los mayores éxitos, tanto comerciales como críticos, con perjuicio de los film de *auteurs*, filmes realizados por gente más formada, que preferían trabajar en una película que *no* se basase en una célebre novela, y que trabajaban de una manera más personal e individual» (en *Entrevistas con directores de cine*, Andrew Sarris, Madrid, Magisterio Español, 1969: 272. Traducción de Mariano Perrón). Truffaut se refiere a la época de la IV República. Hablaremos más sobre el cine de la tradición de la calidad en el capítulo dedicado a la película de Jean-Luc Godard *Allemagne année 90 neuf zéro*. Sin embargo, es pertinente señalar aquí que Truffaut añade que «había por entonces cuatro o cinco directores franceses que trabajaban de manera más personal», y es Jacques Tati quien encabeza esa lista, que Truffaut completa con Bresson, Ophuls, Becker y Renoir.

comunes de Tati así como de los mencionados autores será «el alejamiento de los modelos cinematográficos y la voluntad por realizar un cine personal» (Cuéllar, 1999a: 132)¹³.

Al servicio del gag

El cine de Tati encaja perfectamente en la definición que diera Truffaut del cine de autor. Como dice Carlos Cuéllar, el «estilo» Tati «es personal donde los haya»:

Quien ha visto un film de Tati es capaz de reconocerlo en el siguiente, aunque no lo comprenda. [...] incluye rasgos peculiares [...] [que] son persistentes en toda su obra y permiten identificarla fácilmente, aunque por separado coincidan con la opción estética de otros cineastas (Cuéllar, 1999a: 72).

Códigos visuales –incluyendo planos, ángulos, movimientos de cámara y cromatismo– y códigos sonoros, se unen en un objetivo común: hace reír al espectador. Comenzaremos hablando de los códigos sonoros. El cine de Tati es, como él mismo lo ha definido, visual, pero «al mismo tiempo, eleva el sonido a rango temático», «imagen y sonido tienen pareja importancia» (Cuéllar, 1999a: 73). De hecho, «Tati siempre desconfió del proceso de exhibición de sus películas por las posibles deficiencias técnicas de las salas de proyección que [podían] provocar una incorrecta apreciación de las mismas» (Cuéllar, 1999a: 73). Ruidos, música y voz son integrados por Tati en el sonido de sus películas. Román Gubern indica que el trabajo del sonido de Tati resulta tan sensacional como si hubiera reinventado el cine sonoro:

Puede parecer una provocación afirmar que Tati reinventó el cine sonoro cuando hacía más de diez años que las películas parlantes circulaban por el mundo. Sin embargo, cuando se contempla su aportación global con la debida perspectiva, salta a la vista que una de sus mayores contribuciones a la historia del cine [...] ha residido en su propuesta de una nueva estética audiovisual. [...] [Tati] eliminó el vococentrismo [...] exploró la poética del universo de los ruidos (incluyendo las voces en la categoría de ruidos) como nadie había hecho antes (en Cuéllar, 1999b: 9-10).

En sus películas, aunque «no se margina la voz humana» sí que «pierde su protagonismo y se convierte en un sonido más». De esa forma, la «capacidad

¹³ Sobre el cine de autor de esta época dice Truffaut: «la idea era que el hombre que tiene las ideas es el mismo que hace la película» (Truffaut, en Sarris, *op.cit.*: 272).

semántica» de las palabras y frases «descansa [...] en las cualidades puramente físicas de la voz (timbre, entonación, volumen, etc.)». Lo que Tati buscaba era una «mayor creatividad expresiva del sonido». Es una ironía en cierto modo que es gracias a la tecnología que Tati lo logra: el sonido magnético multipista le permite «marcar el ritmo de la representación y [le] ayuda a construir la profundidad de campo mediante la localización de los sonidos en perspectiva sonora» (Cuéllar, 1999a: 82).

Por su parte, la música cumple funciones rítmicas (marcando el *tempo* de la acción), cómicas y narrativas (sirviendo de recurso que conforma *leit-motivs* que se repiten a lo largo del film). Además Tati se adelanta a la *Nouvelle Vague* en dos aspectos: la ausencia de pasajes musicales en los títulos de crédito iniciales (a partir de su tercera película) y la inclusión de temas musicales norteamericanos no concebidos exclusivamente para el film.

Conviene añadir que aunque suele decirse que la estética de Tati es audiovisual, el término «aurovisual» resulta más indicado. Por «aurovisual», Luis Alonso García hace referencia a una práctica cinematográfica en la que lo sensorial domina sobre lo conceptual. Desde este concepto, se explica muy bien la asincronía y la ausencia de vococentrismo de muchas escenas¹⁴, es decir, el hecho de que no se entiendan algunos diálogos que están teniendo lugar¹⁵, así como la ausencia de verbomorfismo (la necesidad de verbalizar lo sensorial). «La equidad semántica y estética entre la imagen y el sonido es el rasgo básico del “aurovisual”» (Cuéllar, 1999a: 86). Se trata, como dice Luis Alonso García, de «equiparar imagen y sonido» mediante el signo aurovisual, que «es más sucio que el signo lingüístico» (Alonso García: 84 y 98).

En un esfuerzo para enmendar errores, Cuéllar aconseja proyectar los films de Tati en versión original o en versiones dobladas¹⁶ por el propio cineasta para así no traicionar la estética tatiana. La razón:

¹⁴ En España, entre otros países, «el total desconocimiento de los valores estéticos tatianos provocó un nuevo doblaje del sonido con una intención comercial que suponía una traición artística» (Cuéllar, 1999a: 48) al hacer inteligible lo que estaba concebido para ser ininteligible.

¹⁵ Otra consecuencia de la incompreensión de la estética sonora de Tati, es que muchos de sus críticos hayan considerado que «la falta de diálogos o su inaudibilidad [fuese] otro punto común con el cine cómico “mudo”». (Cuéllar, 1999a: 129). Sin embargo, es una práctica que realizan otros directores, como es el caso de Godard o Buñuel.

¹⁶ Una buena reflexión sobre los más y los menos (sobre todo «los menos») del doblaje de las películas, especialmente en España, podemos leerla en *Cine o sardina*, de Cabrera Infante (el capítulo titulado «Por quién doblan las películas»). El escritor nos ilustra además con todo género de curiosas anécdotas sobre el doblaje.

[...] desaprovechando la grabación multipistas en sonido magnético de los largometrajes de Tati, en nuestro país (y en otros también) no se conforman con doblar los diálogos de los filmes, sino también cada uno de sus sonidos. Esto, para cualquiera medianamente consciente de la extraordinaria importancia que Tati concedía a la elección y mezcla de sonidos en sus filmes, supone un atentado. Un filme de Tati puede ser audiovisionado en su versión original sin que ello conlleve dificultades en su comprensión, sepamos o no francés. Los diálogos son conscientemente “estorbados” por Tati al ofrecerse simultáneamente con otros sonidos y equiparar el volumen de los mismos. Tati elimina el vococentrismo en filmes en los que, por otra parte, se emplean diversas lenguas (francés, sí, pero también inglés, alemán, holandés, sueco y portugués). Ni los propios espectadores franceses son capaces de captar muchas de las frases emitidas por los personajes de sus filmes. El doblaje cinematográfico, en general, constituye una lamentable práctica falsificadora dirigida a mentes perezosas y desprovistas de espíritu crítico. Con el doblaje de las películas de Tati, en concreto, se destruye la “democracia sonora” y la localización espacial del sonido (perspectiva sonora), tan cuidadosamente aplicadas por Tati, y se desbaratan algunos de los *gags* audiovisuales en los que la comicidad depende de la interrelación entre el sonido y la imagen (Cuéllar, 1999b: 15).

Por último –todavía refiriéndonos a los códigos sonoros–, hay que hablar del uso que Tati hace del silencio, tanto cuando es total como cuando es parcial. El silencio parcial, para destacar determinados sonidos, es el más empleado por Tati, habiendo dos variedades: verbal y musical, según se interrumpa la palabra o la música para destacar los ruidos. En general, el silencio parcial tiene la función de «destacar por contraste un sonido determinado para enfatizar su comicidad» (Cuéllar, 1999a: 84). El silencio musical permite que nos lleguen otro grupo importante de significantes: los ruidos¹⁷.

Por lo que se refiere a los códigos visuales, para Cuéllar son importantes tanto el uso de los planos como el cromatismo. En cuanto a los planos, predomina en Tati el plano general, herencia del formato de escenario teatral por la importancia que tienen en sus filmes la estética corporal y la mímica, y, como ya hemos dicho, una forma de evitar la invasión de la intimidad manteniendo una distancia discreta. La formación artística de Jacques Tati tiene sus orígenes en el teatro, y es fácil darse cuenta de que esa experiencia tiene una importancia capital en la estética de sus películas. Además de proporcionarle una formación respecto a los ritmos de la puesta en escena, el contacto

¹⁷ En *Trafic*, por ejemplo, la ausencia de música durante los créditos iniciales, permite que oigamos los ruidos de la fábrica de coches.

directo con el público del teatro «incidirá notablemente en su concepción estética sobre la interconexión entre espectador y espectáculo» (*ibid.*: 27).

La aplicación que Tati hace del plano-secuencia y del plano general también proviene de su experiencia escénica. Tati adapta «la mostración en la pantalla a la percepción real del ser humano» (*ibid.*: 85). En cierta ocasión, Sophie Tatischeff, hija del cineasta, dijo en una entrevista televisiva que «al salir de ver el film [los espectadores] ya no sabían si éste continuaba en la calle, es decir, si veían las imágenes del film a la salida del cine, y observaban a la gente del mismo modo en que habían observado en la sala, o si era la calle la que se había introducido en la pantalla mientras veían el film» (citado en *ibid.*: 87-88).

Otra de las dominantes es el plano fijo, hay poco movimiento de cámara. Sin embargo, aunque no son muy perceptibles, hay panorámicas, *travellings*, trayectorias, re-encuadres y planos secuencia (estos últimos en tamaño general y con gran profundidad de campo).

Como decíamos, Carlos Cuéllar también le da gran importancia al uso del cromatismo. Tati es de hecho pionero en el uso del color (véase Cuéllar, 1999b: 9). «Era consciente del peligro que supone para la atención del público un mal uso del color. Para evitar distracciones en el espectador y conseguir una mayor veracidad en la representación Tati opta por colores suaves» (Cuéllar, 1999a: 77). El color podía entorpecer el efecto dramático o la calidad de un actor, por lo que Tati aumentaba la importancia de los personajes mediante el color, a menos que lo que quisiera fuera convertir un objeto en protagonista dentro de un plano. El color no era por lo tanto, decorativo, sino un elemento fundamental del relato.

No debe olvidarse que Tati era un cómico, y para él lo más importante es el espectador y su percepción. Por ello, «el cromatismo sirve, entre otras cosas, para destacar elementos visuales que serán importantes en la comicidad de un plano» (*ibid.*: 79).

En resumidas cuentas, el primer objetivo esencial que Tati persigue con el uso del color es «la percepción estética del espectador [...]. La decisión de optar por unos colores determinados en unas composiciones establecidas incidirá sobre la atención del espectador, atrayéndola o desviándola» (*ibid.*: 81).

El segundo objetivo consiste en que «el color [...] debe [...] facilitar y apoyar la narración fílmica», pero de nuevo se trata de conducir «la atención del espectador hacia el elemento fundamental de la acción en un momento determinado» (*ibid.*: 81). Utiliza el contraste entre tonos neutros y vivos para destacar lo que le interesa, ya sean personajes, objetos o movimientos, o incluso para diferenciar unas secuencias de otras.

Un tercer objetivo tiene que ver con que «la composición cromática se corresponde con la idea de atmósfera anímica» que pretende comunicar (*ibid.*: 81), es decir, las gamas cromáticas son utilizadas para marcar semánticamente diferentes ambientes anímicos, aunque esto tiene menor importancia para nuestra tesis.

TRAFIC

Ficha técnica

Título original	Trafic
Nacionalidad	Francia
Año	1971
Duración	96 minutos
Producción	Films Corona, Films Gibé y Selenia Cinematográfica
Director	Jacques Tati
Guión	Jacques Tati (con la colaboración de Jacques Lagrange y Bert Haanstra)
Fotografía	Marcel Weis y Edouard Van den Enden
Música	Charles Dumont
Sonido	Ed Pelster y Alain Curvelier
Intérpretes	Jacques Tati (Monsieur Hulot) Maria Kimberley (María) Tony Knepper (mecánico) Marcel Fraval (Marcel) Honoré Bostel (director de Altra) François Maisongrosse (François) Franco Ressel Mario Zanuelli

Sinopsis

En *Trafic*, volvemos a encontrarnos con *monsieur* Hulot, de nuevo encarnado, como cabe esperar, por Tati, aunque será la última aparición del personaje. En esta ocasión, Hulot trabaja como diseñador de una empresa automovilística parisina, Altra; el nuevo prototipo diseñado por Hulot para Altra será expuesto en la Feria Internacional del Automóvil de Ámsterdam¹⁸. El argumento discurrirá en torno al viaje y los avatares del equipo de Altra para intentar llegar a tiempo a la feria.

Una sucesión de problemas irá en su contra y el prototipo llegará al pabellón ferial cuando la feria ya ha terminado. El prototipo, aparcado fuera del pabellón, llamará la atención de los transeúntes lo suficiente como para ser un éxito, pero Hulot ha sido despedido; con su acostumbrado estoicismo, nada parece importarle, ni el fracaso que quiere significar el despido, ni el repentino éxito de su creación. Se va, caminando, libre del enorme atasco que se ha formado en las inmediaciones.

Segmentación

- 1) *Prólogo: cadena de montaje*. Las primeras imágenes de la película son de un taller de fabricación y montaje de automóviles. Todo –hombres y máquinas– parece estar programado, lo cual no impide que se produzcan fallos.
- 2) *La Feria Internacional del Automóvil*. El siguiente segmento introduce los preparativos de la Feria Internacional del Automóvil de Ámsterdam. Observamos los preparativos de la feria en sí: el enorme pabellón que albergará el evento, los ejecutivos que supervisan detalles de última hora, los empleados que ejecutan los trabajos, etc.
- 3) *Altra*. Una pequeña empresa automovilística de París, Altra, se prepara para asistir a la feria con la presentación de un nuevo prototipo de coche-camping diseñado por Hulot.
- 4) *Rumbo a la Feria*. El viaje rumbo a Ámsterdam está a punto de comenzar y ocurre un primer incidente: el camión no arranca. Nos encontramos en el

¹⁸ Posiblemente la razón para que la feria sea en Ámsterdam la podemos encontrar en el hecho de que se trata de una co-producción franco-holandesa. Tati se vio obligado a aceptarlo debido al fracaso comercial y económico de *Playtime*. El endeudamiento de Tati era tan grave que el rodaje estuvo a punto de ser suspendido. La dirección del film iba a ser llevada por el realizador holandés Bert Haanstra, quien al final sólo se quedó como colaborador del guión.

exterior de Altra. En un primer plano vemos vehículos y viajeros que se preparan para el viaje sin que nadie se percate del problema que vemos en un segundo plano como si fuera algo irrelevante: el conductor recurriendo a la manivela para poner en marcha el camión, presagio de otros percances que se irán desencadenando.

- 5) *Un pinchazo.* Ya en la autopista, el camión sufre un pinchazo, Hulot, que hasta entonces viajaba en otro vehículo se queda con el conductor y viajará en el camión a partir de entonces.
- 6) *Sin gasolina.* Una nueva incidencia del camión: esta vez se queda sin gasolina; Hulot se encarga de ir a buscar combustible, lo consigue y reanudan el viaje.
- 7) *En el taller mecánico.* El camión ha tenido un fallo mecánico y llega a un taller para ser reparado.
- 8) *Detenidos.* María y el camión cruzan la aduana, la policía les persigue y son detenidos. El camión es escoltado por la policía hasta llegar a la comisaría. La policía no permite que salga ni el camión ni su contenido de la comisaría hasta la mañana siguiente.
- 9) *Accidente.* Se reanuda el viaje, un policía dirige el tráfico, pero María conduce tan rápido que el policía queda desorientado, desconcertando al tráfico y originándose un atasco que termina en una serie de accidentes encadenados; se ha hecho de noche y Hulot acompaña a uno de los accidentados a su casa; el camión, dado que el prototipo ha resultado afectado en el accidente, llega a un taller de chapa y pintura.
- 10) *Caminando bajo la lluvia.* La comitiva llega, tras todos los avatares, al pabellón de la feria, para darse cuenta de que el evento ha terminado el día anterior. El pabellón ha sido desmantelado y desocupado por todos los participantes. Cerca del pabellón, Marcel realiza una demostración a un grupo de personas sobre las virtudes del prototipo de Altra. Hulot, despedido de Altra, se va; ha comenzado a llover, María decide acompañarle y ambos se alejan caminando en medio de un impresionante atasco.

El automóvil como símbolo del progreso técnico

Tanto James Harding como Brent Maddock han comentado que las imágenes de un taller de montaje¹⁹ de automóviles al comienzo de *Trafic*, introducen el tema de la imperfección del mundo y del ser humano:

Los créditos de *Trafic* aparecen superpuestos a una secuencia que muestra una línea de producción de automóviles. El metal resuena, las máquinas rechinan, las tuercas de hierro chirrían atropelladamente. Los relucientes paneles giran arriba y abajo con perfección automatizada. Uno de ellos, un rebelde, de repente salta a la visa abollado y estropeado. Aterrizza con un desanimado golpeteo completamente distinto al rugido fanfarrón de sus compañeros. [...] el gag [...] señala con habilidad la falibilidad humana (Harding, 147-148)²⁰.

Pero la imperfección del ser humano es para Tati superior a la deshumanizadora utopía –y, por lo tanto, distopía– tecnológica. En el siguiente comentario de Hugues Lictévout sobre esta misma escena hay una crítica implícita hacia la utopía tecnológica en su afán por automatizarlo todo, utopía que lleva a la deshumanización y por lo tanto a la distopía:

En los títulos genéricos de *Tráfico*, se observa una cadena de montaje de automóviles, escena emblemática del filme que gira alrededor de los transportes de carretera. En esa escena se ve el trabajo fragmentado, pero también las ensordecedoras máquinas procedentes de *Mi tío*. El fantasma tecnológico del hombre es creer que podrá automatizar el trabajo sin parar, hacerlo cada vez más cualificado, sin preocuparse de los que viven, de los que están en contacto con las máquinas, los obreros, los menos acomodados, los que no tienen la suerte de poseer los medios de producción (en Cuéllar, 1999b: 58).

La deshumanización es, en cualquier caso, un subtema de la película. Román Gubern lo ha expresado en los siguientes términos:

[Tati] empieza sobre una modesta bicicleta rural y se extiende hasta el agresivo caos automovilístico de las grandes ciudades. Tati denuncia en sus filmes, con progresiva finura, las disfunciones de un mundo cosificado, que acaba por estar sometido ciegamente a la tiranía de la técnica o del diseño supuestamente racionalistas, y que conduce a la deshumanización de las relaciones interpersonales. Mucho antes que Antonioni, Tati fue literalmente un cineasta de la incomunicación y de la

¹⁹ La escena es evocadora de la película de Chaplin, *Tiempos modernos*, y, al mismo tiempo, de ese otro montaje: el cinematográfico.

²⁰ Véase también Maddock: 97.

alienación. Y mucho antes que François Lyotard, criticó Tati la modernidad desde supuestos posmodernos (en *ibid.*: 10).

Según Carlos Cuéllar (1999a: 223), el tema principal de *Trafic* es el automóvil y el tráfico en la Europa occidental de la segunda mitad del siglo XX, encontrándose además otros cuatro temas argumentales secundarios: el caos circulatorio; la influencia que la práctica automovilística tiene sobre el carácter de las personas; el espíritu competitivo del progreso técnico; la inversión de las expectativas creadas.

El subtema referente al espíritu competitivo del progreso técnico aparece en la película tanto en el hecho físico de la feria internacional y la referencia a otras ferias como en las escenas sobre la carrera espacial. En cuanto a la inversión de expectativas, según Cuéllar se da en dos frentes: por un lado, la inversión del tema sentimental: la soledad habitual de *monsieur* Hulot que termina al ser acompañado por María, quien también abandona su vehículo y decide caminar; por otro lado, la inversión del tema comercial: el fracaso de Altra en la feria no es tal, el conductor tiene un público interesado en el vehículo, interés que ya habían mostrado los policías durante la estancia en la comisaría. A estas inversiones, añadiríamos la del tema del progreso técnico, subtema que está en realidad presente en el del caos circulatorio, ya que éste es un «resultado opuesto a las expectativas en el progreso de los medios de transporte»; *Trafic* ofrece como contrapartida «la libertad del peatón, el único capaz de seguir circulando a pesar de los atascos» (Cuéllar, 1999a: 223).

La literatura cuenta con uno de los mejores ejemplos de estos temas en el relato de Julio Cortázar *Autopista del sur* –título que por armonía imitativa podríamos transformar en nuestro contexto en «*Utopista*» del sur. En este relato, la deconstrucción de la utopía del automóvil es total. Pero hay en el relato de Cortázar, mucho más que en el de Tati, un kafkiano enfrentamiento con lo desconocido: nadie sabe el porqué del tremendo atasco en el que se encuentran. Es una situación muy cercana a la condición de los naufragos de *El ángel exterminador* de Buñuel.

En el cine, unos años antes, Jean-Luc Godard había tratado algunos de estos temas en *Week-End*. Sólo que el humor de Godard es muy diferente al de Tati debido a su diferente concepto del ser humano:

Al comparar el humor de Godard en *Weekend* con el humor de Tati en *Trafic*, uno ve que Godard considera a las criaturas que van zumbando en sus coches dignos de lástima y estúpidos. Con desagrado y sensación de

superioridad, uno se ve abocado a reírse de los personajes de Godard. Los individuos en *Trafic* de Tati están tan embobadamente apegados a sus coches como lo están los personajes de Godard, pero uno siente una cierta familiaridad con ellos. Uno no baja la vista para observar el ridículo comportamiento de la gente de Tati. Se nos concede el espacio de ver nuestra propia vida en el interior de estos mismos personajes» (Maddock: 97).

Todos estos temas se van articulando principalmente en las escenas de las peripecias de nuestros viajeros que se van alternando con escenas de lo que ocurre en la feria. Afuera se preparan los vehículos. El principal, el camión, lleva el auto que se va a exponer en la feria. Otro vehículo, en el que viaja Hulot, lleva el decorado para el stand; María, la relaciones públicas, viaja en su propio vehículo, un deportivo biplaza descapotable. Pero los problemas comienzan incluso antes de iniciar el trayecto: el camión no arranca con las llaves de contacto y el conductor lo pone en marcha con la manivela. Lo curioso es que nadie parece advertir lo ocurrido, cada quien va a sus asuntos. Esta actitud parece ser la tónica general de la película y subraya la incomunicación de la que hemos hablado. Sólo Hulot muestra alguna preocupación por ayudar y atender las necesidades de los demás. María, también, pero con cierto toque de despotismo. Al poco rato, ya en la autopista, el vehículo de Hulot se encuentra al camión aparcado en el arcén: ha pinchado. Se paran y Hulot decide a partir de ese momento acompañar al conductor en el camión.

El camión volverá a tener problemas, como si los dos primeros hubieran sido un presagio de todo con lo que se iba a enfrentar: se quedará sin gasolina; tendrá un problema mecánico; será intervenido por la policía; al verse involucrado en un accidente, el cargamento sufre un golpe que requiere un arreglo de chapa... Cada uno de estos incidentes irá retrasando la llegada del prototipo y su comitiva a la feria de Ámsterdam. Estas secuencias son de especial interés para nuestro análisis. Los incidentes, como si de un viaje dentro de un viaje se tratara, van in crescendo. El primer incidente pasa casi desapercibido: el camión no se pone en marcha con la llave y el conductor recurre a la manivela. El realizador sitúa esta imagen en segundo plano, sin llamar la atención de ningún otro personaje, dentro de un cuadro en el que vemos al resto de los personajes montando en sus autos. Y casi no llama la atención del espectador. El segundo incidente es claro y notorio para todos. El camión sufre un pinchazo al poco tiempo de iniciar su recorrido. Todos son partícipes de lo ocurrido:

Hulot, María y, por supuesto, el espectador. El tiempo empleado para solucionar el incidente es algo más largo que en el primer caso.

El tercer acontecimiento ocurre cuando el camión se queda sin gasolina. De nuevo, todos somos conscientes de ello, aunque María malinterpreta lo ocurrido como un fallo del motor y aparece con un mecánico para arreglarlo. No hay lugar a dudas de su eficacia, o, al menos, de sus esfuerzos por ser eficaz. La solución tarda más en llegar. Hulot se irá caminando (otro viaje dentro del viaje dentro del viaje) a buscar el combustible. Al rato se cruza con otro buscador de gasolina que camina por el arcén de la vía contraria (otro viaje dentro, esta vez, del viaje a pie de Hulot, de hecho la escena comienza como un espejismo: Hulot y el otro individuo son reflejo el uno del otro, y el espectador se ve reflejado en una situación del todo probable para quien se pone en ruta en la carretera). Al verse el uno al otro resulta obvio para ambos que caminando como lo están haciendo van a tardar mucho en encontrar una estación de servicio. El otro sale corriendo por el campo, Hulot le sigue, y ambos consiguen llegar a un surtidor para llenar sus pequeños bidones. Para regresar a sus vehículos, ambos recurren al auto-stop. La secuencia se cierra completamente cuando el camión se detiene en una gasolinera para repostar en condiciones.

Los siguientes incidentes obligan a nuestros héroes a hacer noche, retrasando aún más si cabe el accidentado viaje. Tati se detiene sobre todo en los dos últimos, la detención por la policía y el accidente en el cruce con todas sus consecuencias. Hay una diferencia entre estos dos. Mientras que en la comisaría los nervios están un poco crispados, en el taller de chapa y pintura el trío viajero está como de vacaciones: comen, charlan, duermen y juegan a los astronautas. Sobre esto último, es interesante el comentario de Harding:

El contraste entre el elaborado equipo de un lanzamiento a la luna y las técnicas ligadas a la tierra de un día cualquiera en un taller invocan la creencia de Tati acerca de que sin importar lo espectacular que sea un edificio siempre necesitará el humilde mantenimiento de un hombre con un destornillador para reparar el ascensor. Podemos volar a la luna pero todavía nos lleva días realizar una sencilla reparación. (1984: 152).

El color de la risa

De la primera parte, nos gustaría destacar algunas secuencias en lo que se refiere al uso que Tati hace de las imágenes, el sonido y el cromatismo. Como decíamos, somos testigos de la preparación de la Feria del Automóvil de Ámsterdam. En el exterior del enorme pabellón se están colocando unas asimismo enormes letras que anuncian el evento. En el interior, los empleados se afanan por medir y señalar los diferentes espacios en los que diferentes compañías del automóvil expondrán sus vehículos. Hay en lo filmado todo un alarde de ostentación. Más tarde, ya en la segunda parte, escucharemos al director de la feria, entrevistado por un periodista, que espera superar a otros países cuyas ferias son tradicionalmente más reconocidas.

Todo este despliegue de fuerza es satirizado y ridiculizado por Tati en una escena en la que mantiene la cámara fija. Tati sitúa la cámara de modo que vemos un plano panorámico en ángulo picado del interior de la nave con gran profundidad de campo. En el piso del pabellón distinguimos a un grupo de trajeados ejecutivos en actitud, asumimos, de discutir algunos pormenores de la feria. Les vemos sorteando una y otra vez las cuerdas que separan las secciones del pabellón. Dichas cuerdas, aunque no son visibles desde nuestro punto de vista, deben estar situadas a unos 40 ó 50 centímetros del suelo, de forma que la única manera de pasar de una sección a otra es elevando las piernas, primero una y luego otra, en un movimiento que puede recordar al de algunas aves zancudas. El color del suelo, de un gris plateado y lleno de reflejos, aporta una sensación de laguna o remanso de agua. Son varios, pues, los elementos que confluyen en la escena de cara a satirizar y ridiculizar el orgullo de la feria: el ángulo picado, el tamaño diminuto de los ejecutivos, sus forzados y antinaturales (para una persona) movimientos, el cromatismo del pabellón que lo asemeja a una superficie acuosa. James Harding coincide con esta apreciación: «Los oficiales van y vienen, pasando al unísono por encima de las líneas divisorias y dando la impresión desde la distancia de una función de ballet ejecutada por cigüeñas» (1984: 148); y Brent Maddock se expresa en términos similares: «uno parece estar mirando lo que parece una bandada de flamencos de alargadas patas chapoteando en una especie de laguna» (1977: 99). La imagen nos recuerda una descripción de Halldor Laxness en una breve obra utópica que comentaremos en un capítulo posterior, *Paraíso reclamado*, en la que se hace referencia a un numeroso grupo de personas que se asemejan a «zancudas que se

pasean, aristocráticamente, en bandadas por los campos de heno recién segados», y cuyos rostros parecen confundirse «en un mar de avena con leche» (1972: 172).

A diferencia de esta escena de los preparativos en el pabellón, los que se llevan a cabo en los talleres de Altra son mucho más cercanos, más reales y menos asépticos. Hay caos, hay desorden, hay pereza de unos y nervios y prisas de otros. No hay ángulos picados ni contrapicados, todo está filmado en ángulo recto, con un claro predominio de planos generales cortos y planos americanos. Aquí podemos conocer a los personajes, ver sus caras, su ropa, entender lo que se dicen unos a otros (aunque no del todo, ya que Tati elimina parcialmente el vococentrismo en estas escenas, pero tenemos la sensación, al menos, de que podríamos acercarnos y llegar a entender lo que dicen). Es como si estuviéramos entre ellos, y no, como en el pabellón, mirando desde lejos. Es también la oportunidad para introducir a los personajes más importantes de la historia, Hulot y María; y algunos de los secundarios: el director de Altra y el conductor del camión que lleva el prototipo a la feria.

La odisea en la autopista está filmada principalmente en planos generales y planos generales cortos, lo cual dota de realismo y naturalidad a las escenas, amén de que las experiencias vividas, como comentábamos más arriba del episodio de la gasolina, entran dentro del conjunto de experiencias que un gran número de espectadores, conductores o no, han podido sufrir o han presenciado en algún momento durante un viaje: problemas del motor de arranque, pinchazos, quedarse sin combustible, ser parados por la policía, pequeños (o grandes) accidentes con otros vehículos. De nuevo hay que decir, que se crea una relación especular con el espectador.

Pero como decíamos, estas secuencias se van alternando durante este segundo acto con escenas de la feria. Las diferencias respecto al manejo de la cámara son notables. A diferencia de las anteriores, la cámara enfoca los acontecimientos en la feria de Ámsterdam en imágenes de ángulo picado, casi cenital en algunos casos, y levemente contrapicado. Hay por lo tanto una artificialidad que impregna estas secuencias creando un contraste entre las promesas de seguridad y confort de a la feria frente a lo que de verdad ocurre en la carretera. La secuencia de mayor contraste es la del accidente. De nuevo Harding nos ofrece una interesante descripción:

El punto álgido de *Trafic* es un espectacular choque automovilístico [...]. Tras la cacofonía de los ruidosos neumáticos y el metal chirriante sobreviene un extraño silencio. En estado de shock, los conductores

emergen y se enderezan. Se inclinan para masajearse las magulladas rodillas, se estiran para aliviar los doloridos omoplatos, se contorsionan a sí mismos para relajar la tensión de la espalda. Hulot deambula ansiosamente entre las filas de los que hacen ejercicio. Sembradas en el suelo, como restos de un campo de batalla, se encuentran fragmentos de coches. Sus propietarios empiezan a buscar los restos de sus queridas máquinas. Uno de ellos acecha con una escopeta. La escena evoca el rodaje de una matanza. Un clérigo se arrodilla delante de su motor y levanta cada pieza para examinarla. Al hacerlo él las sostiene como si presentara un objeto sagrado ante el altar (1984: 150-151).

A lo ya dicho en general sobre el cromatismo, cabe añadir que en el caso específico de *Trafic* el empleo abundante de exteriores impidió la manipulación del color. Carlos Cuéllar ha comentado lo siguiente:

[...] el hecho de que la historia se desarrolle a través de un trayecto implica un continuo cambio espacial y la presencia importante de localizaciones exteriores (fundamentalmente la carretera), condicionando así el tratamiento del color que, en muchos planos, depende de elementos de difícil control por parte del equipo técnico del film. Evidentemente, el rodaje en estudio hubiera facilitado la manipulación de la fotografía. No obstante, la estética cromática de Tati no experimenta grandes cambios. Los comentarios que han asignado un carácter fantástico a la estética cromática de *Trafic*, no deben ocultar el hecho de que, utilizando ocasionalmente colores estridentes, Tati no hace sino centrar la atención sobre elementos narrativos importantes, como el deportivo de la relaciones públicas, el camión de la compañía Altra o el coche-camping diseñado por Hulot. En otros casos, el uso de un color que contrasta por su llamatividad con el cromatismo general del plano enfatiza la personalidad especial del personaje portador del mismo. La agente de publicidad es el personaje en el que más se aplica este uso aprovechando su variado y vistoso vestuario. Buen ejemplo es el atuendo blanco que imita al de un policía, o el caso en el que el citado personaje luce unos zapatos y bolso color rojo intenso que contrasta con el tono frío y apagado de su vestido y sombrero (Cuéllar, 1999a: 79).

A pesar de ese inconveniente, todavía se puede apreciar la representación del mundo tecnológico a través de tonos y colores fríos. Es el caso de la metafórica laguna de cigüeñas, de la fachada de la feria, de los tonos azulados de la fábrica al inicio de la película. Por el contrario, el taller de Altra, pese a dedicarse también a la fabricación de automóviles, presenta una mayor variedad de colores acorde con el bullicio y ambiente más familiar, menos programado, que el de la fábrica. Es la división en dos mundos que también se puede apreciar mucho más en *Mon Oncle* y en *Playtime* y que Tati pretendía haber hecho en *Día de fiesta*, separando cromáticamente la feria de la tristeza de las calles con colores vivos y brillantes la primera y colores neutros y grises para las calles

del pueblo. Se trata de dos realidades temáticas, positiva y negativa, que son la clave del universo de Tati:

Tati denuncia la deshumanización y el absurdo imperante en el mundo contemporáneo, fuertemente influido por la cultura norteamericana. Frente a ello, ofrece una solución a los problemas cotidianos existentes en el mundo moderno, con la adopción de un espíritu infantil, amante de la observación y con sentido del humor. La solución no es una vuelta a la añorada tradición y los supuestos valores positivos del pasado. Tati no mira al pasado. Su solución no es histórica ni política, sino moral, una moral que añora y defiende la sencillez, la Naturaleza y los valores propios (Cuéllar, 1999b: 16).

El ambiente familiar volvemos a percibirlo en el taller de chapa y pintura, e incluso las escenas de tráfico urbano presentan mayor vitalidad cromática que las de la autopista. En otras palabras, el espectro cromático es más frío cuanto más fría, lejana y deshumanizada es la actividad que se realiza y, a la inversa, se torna más cálido cuanto más familiar y, desde la concepción tatiana, más humano es el ambiente o situación.

El color también se usa para destacar escenas de cierta violencia. En el accidente de tráfico, por ejemplo, Tati combina colores neutros con colores saturados, especialmente el rojo, que, evidentemente, denota la sangre. Lo tecnológico y artificial se asocia de esta manera al dolor e incluso a la muerte, representada sobre todo en la elevación de la hostia y la extremaunción que el sacerdote lleva a efecto con su vehículo que ha sufrido siniestro total.

Tenemos por último otros dos tipos de escenas, unas que rayan levemente en el surrealismo, como nos indica Carlos Cuéllar, y otras que Tati intercala como breves interludios cómicos pero que pasan a formar parte de la sátira de Tati sobre el progreso. Un toque de surrealismo lo presenciamos, por ejemplo, en el reparto de bustos cuando el camión se detiene a repostar en la gasolinera. Entre los breves interludios cómicos podemos mencionar aquellos en los que Tati se fija en los hábitos de los conductores metiéndose el dedo en la nariz o bostezando.

Conclusión

Nos recuerda Pedro Guerrero Ruiz en su compendio de cartas de Luis Buñuel a Francisco Rabal una de las famosas frases del realizador: «un día sin reírse es un día perdido»²¹. Como Buñuel afirmó en una entrevista²², «el humor está en mayor o menor medida en todas mis películas, hasta en *Los olvidados* que es tan tremenda» (Pérez Turrent y Colina: 154). Probablemente sería difícil encontrar una utopía mejor que esta manifestación humana tan asociada a la vida y a la felicidad. Pero perseguir un estilo de vida, como nos indica Gregory Rabassa en el epígrafe del presente capítulo, en lugar de la vida misma, es una forma de alejarnos de la utopía engañándonos a nosotros mismos. La cita pertenece a un breve artículo de Rabassa en el cual nos habla sobre la función de la ficción, de la mentira, como instrumento para llegar a la realidad, ejemplificado, por ejemplo, en *Rayuela*, de Julio Cortázar, aunque, como dice el autor del artículo, cuando se publicó esta última hubo quien no se percató de que se le estaba engañando.

La tecnología, reducida en *Trafic* al coche, es otro engaño. Sólo Hulot se despega cuando es despedido. De hecho, como dice Maddock (1977: 99), el Hulot más típico de las anteriores películas regresa al ser despedido, cambiando todo el confort que promete el prototipo por él diseñado por un sencillo paseo bajo la lluvia con una bella e interesante mujer.

Nos gustaría concluir con algunas de las palabras con las que Carlos Cuéllar comienza su obra y que resumen a la perfección la utopía tatiiana basada en el humor de la que hemos venido hablando en las páginas precedentes:

Jacques Tati es inmortal gracias al cine y es intemporal porque no se detuvo en lo anecdótico, sino que lo utilizó para revelarnos una cosmovisión que refleja las inquietudes y problemas del ser humano contemporáneo, aportando un espíritu humorístico como alternativa vital capaz de superar nuestras angustias. Su luz nos permite ver más allá del mito platónico de la caverna, nos permite captar otro lado de la realidad y descubrirla, si no en su totalidad, sí al menos desde una perspectiva más optimista, porque su denuncia siempre es bella y positiva (Cuéllar, 1999a: 12).

²¹ En *Querido sobrino (Cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel)*, Valencia, Pre-textos, 2001: 41.

²² Cuenta Buñuel en esta misma entrevista que las «ocurrencias» para sus últimas películas (en las cuales hay más humor) en colaboración con Carrière, sólo prosperaban si ambos se reían con ellas.

Capítulo 8

Sin novedad en el frente

La guerra –distopía y realidad

A Roberto la guerra empezaba a parecerle una experiencia hermosísima...

Umberto Eco, *La isla del día de antes*

Sin utopía en el frente

Como decíamos en el capítulo sexto, para Ernst Bloch la muerte era la mayor de las anti-utopías y, en el otro lado de la moneda, las utopías dirigidas a vencer la muerte, tal como algunas utopías médicas, serían las utopías más necesarias y deseables. Como también veíamos, el cine se ha ocupado de ambos aspectos, y, de hecho, en la película comentada, *Macario*, había lugar para ambas.

Sin embargo, la muerte es (salvo el caso de la muerte provocada) inevitable. Y su contrapartida es, hoy por hoy, y dejando a un lado las ideas religiosas de un más allá, una fantasía irrealizable.

La historia de la humanidad está plagada de anti-utopías evitables, auténticos escenarios distópicos que han azotado al hombre y que continúan haciéndolo, con mayor fuerza si cabe, en nuestro siglo. Por mencionar sólo algunas de estas distopías: el hambre; la enfermedad; la prostitución, y otras formas de maltrato a la mujer; la corrupción política; y, por descontado, la guerra. Cuando estas distopías se llevan al arte, se convierten en lo que Mario Praz ha llamado la belleza medusea, «belleza de los románticos, entretejida de dolor, corrupción y muerte» (1969: 67).

La distopía en este sentido está relacionada con el problema filosófico del mal, que ha sido interpretado de diferentes maneras a lo largo de la historia dependiendo de si las posiciones eran teístas o ateas. Martín Gardner cuenta que en su archivo de notas sobre filosofía y literatura tenía la costumbre de señalar con banderitas metálicas de

colores las fichas sobre seis temas metafísicos: Dios, la inmortalidad, el libre albedrío, el mal, el altruismo y el misterio del ser. Examinando su archivo detectó lo siguiente:

[...] el número de las banderitas del mal disminuía constantemente con el tiempo. Había muchas banderitas de ésas para las edades antigua y medieval. Empezaban a mermar en el Renacimiento, y cuando las fichas llegaban a la edad contemporánea las banderitas eran pocas y espaciadas.

Aunque es sólo una anécdota no deja de ser significativa. La explicación del poco interés que suscita el problema del mal entre los escritores del siglo XX y de que «las banderitas del mal [disminuyeran] con el paso de los siglos» no se halla, para Gardner, en que el mal en sí mismo fuera desapareciendo, ni que los teístas lo explicaran mejor, «sino porque el teísmo ha[bía] disminuido entre los pensadores y escritores seculares» (Gardner: 259-260). Jean Baudrillard da otra explicación a esta desaparición del Mal:

[...] ¿dónde se ha metido el Mal? En todas partes: la anamorfosis de las formas contemporáneas del Mal es infinita. En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan (1991: 90).

Según Baudrillard, ya no sabemos hablar o nombrar el Mal, sólo se entona «el discurso de los derechos del hombre», que en muchas ocasiones cae en el absurdo al no percatarse ni oradores ni audiencia del humor surrealista, incluso negro, que los envuelve (*ibid.*: 95-96).

Un autor que ha reflexionado sobre el mal en la literatura es Georges Bataille. En su obra *La literatura y el mal*, analiza el problema del mal en la literatura ejemplificándolo con la obra de Emily Brontë, Michelet, Baudelaire, Blake, Proust, Sade, Kafka y Genet. Como subraya Rafael Conte, falta Lautréamont, en concreto un estudio de *Los Cantos de Maldoror*; pero el propio Bataille consideraba tan obvia su inclusión que lo consideró superfluo.

El cine, de una forma u otra, se ha ocupado de estos asuntos. Por ejemplo, volviendo una vez más a *Macario*, en la película de Gavaldón se muestra el hambre

como verdadero azote de las clases más desfavorecidas, y es precisamente alrededor del hambre que giran las ideas de la vida y de la muerte. *Vida de Oharu*, de Mizoguchi, trata el tema de la prostitución. *La peste*, de Luis Puenzo, basada en la novela de Albert Camus del mismo título, es un buen ejemplo del tratamiento de la enfermedad en el cine.

En el presente capítulo, comentaremos una película perteneciente al género bélico, *Sin novedad en el frente*, del realizador Lewis Milestone, «uno de los más violentos alegatos contra la guerra que se ha producido jamás en el cine» (Gubern, 1989: 209). Consideramos que la guerra –que al igual que otras desgracias mencionadas lleva a la muerte evitable de miles de personas en el planeta que de otro modo disfrutarían de vidas más largas y plenas– ha dado pie a uno de los géneros cinematográficos de filmografía más extensa. La guerra también genera en muchas ocasiones –además de la muerte– hambre, enfermedad, múltiples manifestaciones de abuso y otras muchas vergonzantes y despreciables circunstancias.

El género bélico

Como dice Hilario J. Rodríguez, es bien poco lo que las películas han explicado sobre la guerra:

[...] quizás las películas [...] no nos hayan explicado nada nuevo sobre la guerra, nada que no nos hubiesen descrito antes los libros o las artes clásicas, sin embargo han contribuido a que hayamos podido ver de una vez por todas el auténtico rostro de los seres humanos en medio de un campo de batalla (Rodríguez: 20).

Explica este autor que el género bélico presenta «una de las mayores contradicciones que arrastra el séptimo arte desde sus inicios», mezclando imágenes objetivas con imágenes subjetivas, es decir, imágenes reales con imágenes ficticias. Para David W. Griffith, por ejemplo, «la guerra era decepcionante» desde el punto de vista melodramático, sin «elementos románticos y heroicos» como para complacer a los espectadores. Esta manipulación de los sentimientos del espectador respecto a la guerra no era algo nuevo. Ya la fotografía había hecho algo parecido: «las primeras instantáneas que se tomaron en una guerra fueron convenientemente manipuladas porque de otro modo no habrían llamado la atención de casi nadie» (*ibid.*: 21). Se las

dotaba «de una apariencia pictórica», consiguiendo una imagen idílica «incluso de la guerra». En parte, era una consecuencia de regulaciones impuestas a los fotógrafos:

[...] las regulaciones que limitaban el acceso de los fotógrafos a determinados frentes, sobre todo en pleno combate, y la prohibición expresa de fotografiar las armas utilizadas contra el enemigo, las bajas causadas por este último y otras muchas cosas. Por si fuera poco, los fotógrafos se exponían a morir a causa del fuego del ejército enemigo y además podían ser fusilados por su propio ejército si iban demasiado lejos, más allá de donde el alto mando consideraba aconsejable en cada momento. Buena parte de las fotografías eran, consiguientemente, reconstrucciones ficticias¹. Se preparaba un escenario en algún lugar de la retaguardia, en los momentos de descanso, y luego se pedía a los soldados que se moviesen por él de una forma determinada, fingiendo a menudo ser alcanzados por una bala perdida o por un disparo de la artillería» (Rodríguez: 22).

Se conseguían así fotografías muy atractivas, y, como se pregunta retóricamente Hilario J. Rodríguez, «después de verlas, ¿quién podía negarse a tomar parte en una guerra?»

La manipulación de una fotografía es uno de los puntos de partida de *Banderas de nuestros padres*². La crítica en torno a la manipulación de la famosa fotografía de la bandera americana izada en la isla de Iwo Jima pretende llevar al espectador a reflexionar que lo importante para los hombres de esta batalla, como para los de cualquier batalla, no era ser héroes, ni su bandera, ni su patria, sino sus compañeros, los hombres que tenían delante y detrás.

Nos parece muy acertada la idea expuesta por Hilario J. Rodríguez de que «la guerra [...] no interesa a todas las naciones por igual». Suiza, por ejemplo, no produce ninguna película bélica, sería como hablar «un idioma que ningún suizo conoce». En Alemania,

¹ Los comentarios de Robert Eberwein sobre la fotografía son similares. Es la fotografía la que proporciona registros visuales antes de 1898, y no parece haber evidencia de que las fotos fueran tomadas durante los combates. No hay escenas de acción. Los comentarios en los periódicos de la época indican que la acción real está fuera del alcance de las cámaras, el fotógrafo debe contentarse con lo que queda cuando la batalla termina (véase Eberwein, 2005: 1).

² La contrapartida a esta película es *Cartas desde Iwo Jima*. Ambas cintas fueron dirigidas por Clint Eastwood. En esta última, el realizador también juega con las ideas de patriotismo frente al instinto de supervivencia y de nuevo se enfrenta al espectador con la idea del valor del ser humano por encima de cualquier otro valor.

al igual que en otros países derrotados «en demasiadas ocasiones o recientemente», hay una gran preocupación por el género bélico, pero no hay películas bélicas³:

[...] se pueden hacer alusiones, metáforas o alegorías que traten la guerra, pero no películas bélicas. Hay melodramas ambientados durante los años de la guerra [...]; hay fábulas [...] donde se habla sobre las posibles causas del Holocausto; hay análisis sociológicos sobre la psique alemana y las causas que colocaron a Adolf Hitler en el poder [...]. Pero sigue sin haber películas bélicas (Rodríguez: 163).

La forma elegida para presentar la guerra puede ser fruto de experiencias particulares, de pautas culturales, de puntos de vista personales, de la censura o del momento. Polonia, por ejemplo, debido a las masacres, conflictos y matanzas sufridas «ha rodado la misma película una y otra vez, ofreciendo siempre el mismo paisaje devastado por la guerra, con situaciones parecidas y con conclusiones idénticas» (*ibid.*: 165).

El cine bélico –explica Jean-Louis Leutrat– se encuentra en una encrucijada entre varios géneros (aventuras, melodrama, documental, propagandístico), y acotarlo no es tarea fácil:

Podríamos incluso preguntarnos de qué guerra(s) se trata: ¿de las medievales, de las de los siglos XVII o XVIII?, ¿están incluidas en él las batallas marítimas o las guerras intergalácticas? *The Red Badge of Courage* de John Huston o la escena guerrera de *Chimes at Midnight (Campanadas a medianoche)* de Orson Welles parecen en su tema más «serios» que *Objective Burma (Objetivo Birmania)* de Raoul Walsh, el cual recrea, sin embargo, un episodio de la Segunda Guerra Mundial. Entonces, ¿a partir de qué momento un film que trata de la guerra de secesión estadounidense como, por ejemplo, *Gone With the Wind (Lo que el viento se llevó)*, es o no es un film bélico? (1997b: 249).

Hay quienes ven todo el cine como perteneciente al género bélico. Por ejemplo, Manuel Delgado dice que la expresión «cine bélico» no deja de ser un pleonasma, «puesto que todas las películas son en sí mismas una guerra en miniatura», y retoma la frase de Samuel Fuller⁴ en su cameo en *Pierrot le Fou*, «el cine es como un campo de

³ Hay algunas excepciones, como, por ejemplo, la película *Stalingrado*, de Joseph Vilsmaier. En *Historia(s) del cine*, Godard escribirá que Alemania, sencillamente, «no tenía cine / ya no tenía más cine» (2007: 135).

⁴ Samuel Fuller se había alistado en diciembre de 1941. Con treinta años participó en la Segunda Guerra Mundial. En su filmografía encontramos títulos pertenecientes al género bélico tan relevantes como *A bayoneta calada*, *Cascos de acero*, *Invasión en Birmania* y *Uno Rojo: división de choque*. Para Lisa Dombrowski, con la mencionada frase en el film de Godard, Fuller sugería el impacto que sus años en la guerra habían tenido en su visión global del cine (véase *The Films of Samuel Fuller*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2008: 4-5).

batalla: amor, odio, acción, violencia, muerte» (en Roch, 2008: 11). Argumenta Delgado que en todos los géneros basados en enfrentamientos armados podríamos hablar de cine bélico:

[...] de manera que las películas de romanos, las del Oeste, las de ciencia-ficción, el cine social y político o el cine policíaco son, a su manera, cine bélico, puesto que siempre en esos géneros hay individuos o grupos que *se la tienen jurada* y se acosan mutuamente con tal de eliminarse o cuanto menos de dañarse unos con otros, de tal forma que uno aparezca como vencedor y otro u otros como derrotados. Por su lado casi todo el cine fantástico o de terror se plantea como una guerra contra energías malignas o enemigos extrahumanos procedentes de cualquier forma de más allá. Hasta sería difícil encontrar una inocente película infantil cuyo argumento no recoja choques, enfrentamientos, luchas. En cuanto al melodrama, éste se conforma a base de personajes que luchan contra sí mismos y contra sus sentimientos [...]. Incluso las películas de risa pueden ser pensadas como expresiones de esa guerra que desde el principio de los tiempos los humanos tienen emprendida con circunstancias cuya lógica aparece súbitamente desbaratada, contra las acechanzas de lo absurdo y lo irracional. Piénsese en esa clave las llamadas comedias de situación o de enredo, que tantas veces remiten a lo que no en vano se ha dado en llamar *guerra de los sexos*. Por no hablar de lo gags de cualquier película de Chaplin, Buster Keaton, los hermanos Marx o Jerry Lewis, todos ellos tributos rendidos al enfrentamiento crónico entre los humanos y los objetos, siempre dispuestos a rebelarse contra nosotros (en *ibid.*:14).

Pero para Delgado es el género amoroso, incluyendo su variante musical, el que más disimula su naturaleza potencialmente bélica:

Todas las películas que se desarrollan siguiendo el canon *chico encuentra chica-chico pierde chica-chico recupera chica* son, a su manera, películas de acción bélica. Lo son las malas comedias románticas, pero sobre todo las grandes historias de amor que el cine nos ha brindado. [...]. Aunque lo que hace naturalmente bélicas las películas de amor es que todo juego de seducción es siempre un juego de guerra (en *ibid.*: 14-15).

A su vez Edmon Roch indica que «la mayoría de los films de ciencia-ficción presentan batallas y combates; muchos [films] de horror tienen que recurrir al ejército para acabar con alienígenas y muertos vivientes». Y añade a su lista gran parte del cine que denomina histórico, comedias, melodramas, *biopics*, y *thrillers* (Roch, 2008: 18).

En el otro extremo tenemos definiciones de género bélico más restringidas. Por ejemplo, el concepto que a causa del centralismo ejercido por el cine norteamericano y a la política de géneros es el más compartido por los espectadores en general. Desde esa

óptica, los especialistas del género consideran que una película bélica tiene una serie de elementos invariables: «siempre se ofrecen batallas o combates; suele haber un protagonismo repartido entre los miembros de un grupo; se narra una misión concreta [...]; hay una o varias muertes que sirven para provocar un impacto emocional en los espectadores» (Rodríguez: 165).

Hilario J. Rodríguez, de hecho, elabora una definición intermedia que permite «entender mejor [...] los distintos elementos que caracterizan un conflicto bélico, desde los soldados al armamento, pasando por cuestiones como el fascismo, el individualismo, el heroísmo, la cobardía, el miedo o la moral» (*ibid.*: 166). Para ello, habla no de género bélico, en singular, sino de géneros bélicos, en plural: comedias (*El gran dictador*, *Ser o no ser*, *La vida es bella*), melodramas (*Casablanca*, *Tiempo de amar*, *tiempo de morir*), thrillers (*Apocalypse Now*, *Algunos hombres buenos*), cine de aventuras (*La carga de la brigada ligera*, *Infierno en el Pacífico*), documentales (*Death in Gaza*, o los dirigidos por Frank Capra o John Ford durante la Segunda Guerra Mundial), ciencia ficción (*El planeta de los simios*), biopics (*Patton*, *MacArthur*, *el general rebelde*) y otros géneros, como los musicales o los *western* bélicos.

Pero incluso autores como Delgado y Roch tienen en mente algo distinto a la ciencia-ficción y a la película romántica cuando hablan de género bélico. Sin perder de vista la relación que el cine bélico tiene con otros géneros y cómo se divide y subdivide en otros géneros, «entendemos como películas bélicas», dice Roch, «todas aquellas que reflejan y representan explícitamente revoluciones y guerras del siglo XX⁵, y en las que existe tanto una participación militar como una línea de frente». De hecho, todas las películas comentadas por Roch en su obra responden a esta definición. Quedan, por lo tanto excluidas las películas de guerras anteriores, las películas sobre la Guerra Fría, los dramas de veteranos, las secuelas de guerras, los documentales, los films militaristas donde no hay conflicto bélico, el cine de espías, los dramas judiciales, las guerras futuras, las ficticias, y aquellas películas cuyo telón de fondo es la guerra, como es el caso de muchos melodramas, del cine épico, de dramas fantásticos, de comedias, de películas sobre los cambios políticos durante períodos revolucionarios. Tampoco se

⁵ Nosotros añadiríamos a esta definición las películas de guerras del siglo XXI.

consideran⁶, por lo tanto, las películas sobre la resistencia, el frente desde casa, o desde el exilio (véase Roch: 18-19):

No existen los géneros puros: en nuestra lógica clasificatoria, intentamos etiquetar las obras según su forma y contenido. En Grecia se diferenciaba la comedia de la tragedia, pero los géneros evolucionaron y empezaron a mezclarse hasta alcanzar en pleno siglo XX, una enorme complejidad. El cine bélico forma parte del [género] histórico y se combina con los thrillers, westerns, comedias, melodramas, documentales, tragedias, películas de acción, aventuras y las películas de terror y ciencia-ficción (Roch: 17-18).

Se suele contemplar la idea de que toda película bélica es en realidad anti-bélica⁷. Desde la definición restringida de Roch, un breve recorrido por la historia del género nos hace abandonar rápidamente esta idea y nos permite ver que ambos lados del espectro, pro-bélico y antibélico, siempre han estado presentes, abundando también las películas en las que domina la ambigüedad. Dejando a un lado a los que podríamos llamar pioneros del género⁸, en los años veinte el cine americano y europeo es más proclive a recordar la guerra en películas antibélicas. En la Unión Soviética se empieza a producir un cine «capaz de suplantar la historia para forjar la imagen de una nación según la ideología del Partido» (Roch: 24).

Durante los años treinta y cuarenta hay alegatos alemanes, como *Cuatro de infantería*, o el film británico *Los invasores*, cuyo objetivo era que Estados Unidos entrara en la guerra. Es precisamente a partir de que Hollywood adopte una postura pro-aliada como surgirán multitud de películas de propaganda y de formación para reclutar soldados. Incluso se envían actores al frente para levantar la moral de las tropas y grandes directores como Capra, Ford, Huston y Wyler realizan documentales propagandísticos. Durante la Segunda Guerra Mundial el cine americano «servía una

⁶ Estrictamente hablando, la definición de Roch tampoco incluye una película como *El nacimiento de una nación*, ya que no se representa una guerra del siglo XX. Sin embargo, la película cuenta con los demás aspectos que le permitirían ser incluida dentro del género. En cualquier caso, encontramos la revisión y análisis conceptual e histórico de Roch limitado casi exclusivamente al cine de Estados Unidos, lo cual proporciona una visión asimismo estrecha del género.

⁷ Aunque muchos críticos comparten esta idea, no es aceptable. Hilario J. Rodríguez tampoco acepta la vieja división entre «las películas bélicas de autor [y] las películas bélicas comerciales apelando al supuesto antimilitarismo de las primeras y al supuesto militarismo de las segundas» (Rodríguez: 165).

⁸ Las primeras películas bélicas son filmaciones de desfiles hacia el frente, como *The German Emperor Reviewing His Troops*, de 1896, o reconstrucciones de batallas realizadas en otras localizaciones. Al coincidir el nacimiento del cine con la época del imperialismo y el colonialismo, la presencia de lo militar y lo bélico resulta una consecuencia de lo más obvio.

visión grandilocuente que explicaba la guerra, justificaba sus derrotas y preparaba para la victoria» (Roch: 26).

Con la Guerra Fría y la guerra de Corea⁹ en los años cincuenta surgen nuevas necesidades. Las películas de Hollywood de este período han sido interpretadas en ocasiones como antibélicas. Sin embargo, se trata de «un cine violento y desgarrado, que refuerza la necesidad de una guerra tan canalla como necesaria: los soldados se convierten en profesionales que deben cumplir con su misión, ante un enemigo cruel que no se detiene ante nada» (Roch: 27).

Desde los años sesenta a los ochenta, Vietnam abre un nuevo capítulo al cine bélico con películas que han levantado protestas (*Boinas verdes*); películas ambiguas entre críticas y patrióticas, como *El cazador* o la ya mencionada *Apocalypse Now*; o películas revisionistas, como *Rambo*, en la que el buen soldado regresa a Vietnam para rescatar a aquellos que han sido olvidados por el gobierno. Asistimos también a partir de los ochenta a películas en las que «los salvajes ya no eran los otros sino los propios soldados de los Estados Unidos» (Roch: 29), así como a películas basadas en nuevos conflictos según han ido surgiendo desde entonces: Nicaragua, Camboya, El Salvador, la guerra del Golfo, etc.

SIN NOVEDAD EN EL FRENTE

Ficha técnica

Título original	All Quiet on the Western Front
Nacionalidad	Estados Unidos
Año	1930
Duración	128 minutos ¹⁰
Productor	Carl Laemmle Jr
Director	Lewis Milestone
Guión	Maxwell Anderson, George Abbot y Del Andrews (sobre la novela de Erich Maria Remarque)

⁹ El conflicto de Corea fue el primero que llegó a la pequeña pantalla.

¹⁰ La duración del film ha variado según el país de proyección: en el Reino Unido se proyectaron dos versiones, una de 145 minutos y otra de 147. La duración de la versión proyectada en Alemania sólo duraba 136. La duración de la versión con derechos de autor es de 138 minutos. Actualmente hay una versión restaurada de la Biblioteca del Congreso de EEUU con una duración de 133 minutos. La versión española, en DVD, es de 128 minutos.

Intérpretes	Louis Wolheim (Kat)
	Lew Ayres (Paul)
	John Wray (Himmelstoss)
	Arnold Lucy (Kantorek)
	Ben Alexander (Kemmerich)
	Scott Kolk (Leer)
	Owen Davis Jr (Peter)
	Walter Rogers (Behn)
	William Bakewell (Albert)
	Russell Gleason (Mueller)
	Richard Alexander (Westhus)
	Harold Goodwin (Detering)
	Slim Summerville (Tjaden)

Sinopsis

Durante la Primera Guerra Mundial, un grupo de jóvenes estudiantes alemanes es alentado por uno de sus profesores a alistarse en el ejército para luchar por la patria. Llenos de falsas ilusiones y esperanzas, la mayoría perderá la vida, otros quedarán lisiados o se volverán locos. Pero sea cual sea su destino, nos irán mostrando los horrores de la guerra.

Segmentación

- 1) *La arenga.* La película nos sitúa en la época de la Primera Guerra Mundial. En un pequeño pueblo alemán, un profesor anima con toda la elocuencia de que es capaz a sus jóvenes alumnos a que se alistén en el ejército y luchen por su patria. La mayoría acepta el desafío.
- 2) *Instrucción.* A su llegada al cuartel, los jóvenes recibirán su primer jarro de agua fría respecto a sus expectativas. El oficial a cargo de la instrucción de los muchachos es el cartero del pueblo, sargento de la reserva, que les trata con muchísima dureza e incluso con mala intención. Tan pronto como los superiores consideran que el grupo está listo, deciden enviarles al frente.
- 3) *En el frente.* Una vez en el frente, una de las primeras tareas que se les encomienda consiste en extender una alambrada, lo cual llevan a cabo de noche en medio de un bombardeo. Uno de los muchachos del grupo, Behn, muere, dándose la circunstancia de haberse alistado porque el resto le convenció.

- 4) *La batalla*. Resguardados en una trinchera, la compañía aguarda el momento de la batalla. El ruido de las bombas que se aproxima les inunda de terror al punto de que algunos enloquecen, otros caen heridos de gravedad o mueren.
- 5) *El rancho*. Son tantas las bajas que llega el momento en que los soldados pueden comer todo el rancho que deseen. Lo que debería ser motivo de lamentación, se convierte en celebración por parte del hambriento regimiento.
- 6) *¿Cómo se empieza una guerra?* Tras el copioso festín, el grupo entabla una conversación en la cual cada uno expresa sus pensamientos sobre las razones por las que se empieza una guerra.
- 7) *Las botas*. Los jóvenes deciden ir a visitar a uno de sus compañeros, Franz, que se encuentra en un improvisado hospital. Le han amputado una pierna, aunque él todavía no lo sabe. Uno de los compañeros, Müller, ambiciona sus botas, especialmente «ahora que él no puede usarlas». Paul intenta evitar que Franz se entere, pero ya es demasiado tarde. Agonizante y percibiendo su muerte por falta de mejores atenciones médicas, Franz le pide a Paul que le lleve las botas a Müller. En una serie de sucesivas secuencias veremos como varios soldados calzan las botas, pero uno tras otro, como si se tratara de una maldición, van perdiendo la vida en el combate.
- 8) *Muerte de un francés*. De vuelta en el frente, Paul y los suyos combaten en un cementerio. Paul cae en una trinchera, o tal vez sea una tumba abierta. Un soldado francés le ve y desciende para matarle. Paul se defiende y le hiere gravemente. Pasa mucho tiempo, Paul se ha quedado sin sentido. Cuando recobra el conocimiento, intenta ayudar al soldado francés, pero éste ha perdido mucha sangre y muere. Paul le pide perdón, le hace promesas, llora. Cuando más tarde cuenta la experiencia, Kat no le da mayor importancia. Paul concluye que tal vez se haya sentido así por ser la primera vez.
- 9) *El descanso del guerrero*. Mientras se encuentran en un bar, Paul y Albert ven un cartel de una obra de teatro. Lo que llama su atención es el dibujo de una chica, graciosamente vestida. Les parece algo tan hermoso en medio de toda la brutalidad que han estado viviendo que deciden ir a darse un baño, ante la estupefacción de otros soldados. Mientras se bañan en el río, otros dos compañeros llegan para darse un baño. Entonces ven pasar a tres chicas por la otra orilla. Hacen todo lo posible para llamar su atención. Las chicas acaban

interesándose en los soldados porque éstos les pueden facilitar algo de comida, pero no pueden pasar al otro lado por estar prohibido. Llegada la noche, tres de ellos llevarán comida a casa de las chicas. El cuarto soldado ha sido emborrachado para que no les pise el terreno.

- 10) *En la sala de los moribundos.* Tras la noche de placer, volverán al combate. Hay una enorme pila de ataúdes nuevos. Comienza un bombardeo, los ataúdes saltan por los aires. Paul resulta herido y es llevado a un hospital. A un lado tiene a Albert, a quien también le han amputado la pierna. Al otro, un tal Joseph Hammacher, que les asusta con la idea de la sala de los moribundos, un lugar al que si te llevan ya no vuelves. Cuando uno de los doctores decide trasladar a Paul, éste se rebela, pensando que le llevan a dicha sala. Paul, sin embargo, se recuperará.
- 11) *El permiso.* Al ser dado de alta en el hospital, Paul recibe un permiso para terminar de recuperarse. El regreso a su casa supone el encuentro con su hermana, su madre que se encuentra enferma, con su padre y los amigos de éste y con el profesor Kantorek y un grupo de alumnos. En conjunto, toda la experiencia es un encuentro con todo lo que antes tenía un profundo significado en la vida de Paul, pero con lo cual ya no encaja.
- 12) *Muerte de Kat.* Tras su permiso, a Paul casi ya no le queda nadie que conozca. Va en busca de Kat, que como de costumbre está buscando algo de comer. Pero una bomba alcanza a este último y resulta herido. Paul se lo lleva al campamento para que reciba atención médica. Un trozo de metralla de una nueva bomba terminará con la vida de Kat sin que Paul se percate de que su amigo ha muerto hasta que llegue al puesto de enfermería.
- 13) *Sin novedad en el frente.* En las trincheras, Paul ve una mariposa. Cautivado por su belleza extiende la mano para tocarla, pero esta distracción le cuesta la vida.

El porqué de la guerra

En su obra *All Quiet on the Western Front: The Story of a Film*, Andrew Kelly expone varios temas de la película: la unidad, la traición, la incompetencia, la ausencia de romanticismo (véase Kelly: 158-165). Estos temas son, de acuerdo con Eberwein, elementos genéricos comunes que pervivirán en la mayoría de las películas antibélicas

(Eberwein: 4). En relación con lo utópico y lo distópico, la película contiene otros temas de mucho interés que trataremos a continuación: el porqué de la guerra; el papel de la mujer; la vida después de la guerra.

El porqué de la guerra

El diálogo que se entabla entre los personajes es el siguiente:

Kropp: Los franceses merecen un castigo por empezar la guerra.

Leer: Todos dicen que ellos no fueron

Tjaden: ¿Y cómo se empieza una guerra?

Kropp: Bueno, un país ofende a otro...

Tjaden: ¿Cómo puede un país ofender a otro? ¿Una montaña alemana se pone a insultar a una montaña francesa?

[Risas]

Kropp: ¡Serás idiota! La gente se ofende entre sí.

Tjaden: ¡Ah! Pues entonces no sé qué hago aquí. No me siento ofendido.

Kat: Los vagabundos como tú no cuentan.

Tjaden: Bien, entonces me voy ahora mismo.

Paul, Müller y otros: Ni se te ocurra.

Kat: ¿Quieres que te fusilen?

Tjaden: El Káiser y yo...

[Risas]

Tjaden: El Káiser y yo pensamos lo mismo de esta guerra, ninguno la queríamos, así que me voy a casa. Él ya está allí.

Müller: Alguien la habrá querido, tal vez los ingleses. No, no quiero matar a ningún inglés, no había visto ninguno hasta que vine y supongo que la mayoría tampoco había visto hasta ahora a un alemán. No, seguro que nadie les preguntó.

Kat: No.

Detering: Bueno, entonces alguno saldrá ganando.

Tjaden: Ni yo, ni el Káiser.

Müller: Yo creo que el Káiser sí quería la guerra.

Tjaden: ¿A qué viene eso?

Kat: No veo la razón, el Káiser tiene cuanto necesita.

Peter: Pero no ha tenido ninguna guerra, todo gran emperador necesita una para hacerse famoso, así es la historia.

Paul: Sí, y los generales...

Müller: ...necesitan guerras, y los industriales se hacen ricos.

Kat: Mmm, mmmm

Kropp: Yo creo que es más como una fiebre, nadie la quiere en realidad, pero de pronto ahí está; nosotros no la queríamos, los ingleses tampoco, y aquí estamos luchando.

Kat: Yo tengo la solución. Cuando se aproximase una guerra deberíamos acordonar un gran campo...

Westhus: Y vender entradas

Kat: Sí, y... al llegar el día llevar a todos los reyes, a sus gabinetes y a sus generales, ponerlos en el medio en calzoncillos, dejar que se peleasen a porrazo limpio y que ganase el mejor¹¹.

Varios: ¡Oh! ¡Vaya!

Paul: Buena idea.

La mujer

En cuanto personaje perteneciente al género bélico, la mujer es un elemento descuidado. En su relación de personajes, Hilario J. Rodríguez menciona a los soldados, a los oficiales y suboficiales, a los desertores, mercenarios y prisioneros, a niños y héroes, a los civiles, a los espías, a los curas, etc. Pero las mujeres sólo son mencionadas en relación con los personajes de la resistencia. Sin embargo, Manuel Delgado destaca «lo injustificado que es el tópico que supone a las mujeres excluidas del género bélico», lo cual no es de extrañar ya que para este autor, como decíamos al principio del presente capítulo, es el género amoroso el que posee una naturaleza más «larvadamente bélica». Las mujeres, en cualquier caso, «siempre están», «a veces en lugares centrales de la acción» (en Roch: 14).

Andrew Kelly cree que hay pocos personajes femeninos¹² en *All Quiet*: la hermana, la madre y las chicas francesas¹³. Además este autor ve una diferencia importante entre las mujeres de *All Quiet* y las mujeres de los films pro-militares de Hollywood. En películas como *Arms and the Girl* (Joseph Kaufman, 1917), *The Little American* (Cecil B. DeMille and Joseph Levering, 1917), *War and the Woman* (Ernest C. Warde, 1917), and *Little Miss Hoover* (John S. Robertson, 1918), «las mujeres representaban a la hermana osada, la que dejaba expuesto al vago (particularmente si se trataba de un novio cobarde), la víctima embrutecida, la espía (en la patria y en el extranjero) y la esposa responsable»; mientras que en *All Quiet* la madre está enferma, preocupada y moribunda y «podría parecer sencilla y un poco ingenua, sin embargo, está claramente preocupada, ya que sabe que la muerte acecha a su hijo. Y las que se

¹¹ La idea de Kat, y, por lo tanto de Remarque, ya que el diálogo lo toma Milestone de la novela, es utilizada en films posteriores. Así, casi al inicio de *Troya*, Aquiles, interpretado por Brad Pitt, cuando Agamenón le recrimina con sarcasmo haber llegado tarde a la batalla, dirá: «O tal vez deberías luchar tú», y poco después a Menelao, pero sin importarle si sus palabras son escuchadas o no por Agamenón: «Imagina a un rey que librara sus batallas, sería un espectáculo».

¹² Sin embargo, nos recuerda este autor, las mujeres fueron irónicamente situadas «en el centro del escenario» como reclamo publicitario: «la Universal vio el valor de las mujeres atractivas» (Kelly: 162).

¹³ También aparecen otros, algunos en *off* como la esposa, pero sólo cuando alguno de los soldados habla de ella o en el episodio con Duval, cuando Paul ve la foto que el primero lleva en uno de sus bolsillos. El resto: gentes del pueblo, enfermeras, monjas, actúan simplemente casi como parte del decorado.

encuentran en el frente –las mujeres francesas– rechazan la hostilidad nacional acostándose con los soldados» (Kelly: 163).

Desde el punto de vista temático la hermana es sin duda la menos interesante de las mujeres representadas en el film, sin embargo, su encuentro nos proporciona una de las claves de la película. Durante su permiso, al entrar en el dormitorio, vemos en una de las paredes la colección de mariposas¹⁴ de Paul, que recuerda cuando su hermana había capturado una de ellas. Paul se la quitó, pasando a formar parte de su colección. La afición de Paul nos ayuda a entender por qué se siente atraído al final de la película por la mariposa que encuentra en la trinchera; pero su hermana no está allí para capturarla, Paul se distrae y muere, pasando a formar parte de otra colección mucho más amplia y trágica.

La madre y su preocupación por la seguridad de su hijo, tanto en el ensueño de Kemmerich como en el encuentro real de Paul con la suya, nos recuerda a la madre de Ben Cameron que escribe al presidente Lincoln en *El nacimiento de una nación*. Y volvemos a encontrar la figura de la madre preocupada en *Salvar al soldado Ryan*, ya que todo el film se desarrolla a partir de la carta de una madre que ha perdido en la guerra al resto de sus hijos y desea que el más joven, Ryan, vuelva sano y salvo.

Por último, las chicas francesas, personificación de la chica que previamente han visto en el cartel que anuncia una obra teatral. Aunque todo el segmento es tratado con mucha cautela, no agradó a la censura de la época. Para Kelly, el encuentro con las chicas «es particularmente importante para realzar el aspecto de la futilidad de las diferencias internacionales. Clasificadas como enemigas, no hay, sin embargo, animosidad entre ellas y los hombres» (Kelly: 162). En el otro lado de la moneda, la escena nos lleva a otra atrocidad causada por la guerra: la necesidad lleva a las muchachas al comercio carnal, a vender su cuerpo por un poco de comida.

¿Hay vida después de la guerra?

Aunque en general los soldados llegan a odiar la guerra, hay varias ocasiones en las que la necesidad les mueve al egoísmo, olvidando que ellos mismos participan de las infamias de la guerra. Tal es el caso de la codiciosa obsesión de Müller por las botas de

¹⁴ La colección de mariposas es un motivo en *Abismos de pasión*. En esta película, no es la hermana, sino el hermano quien colecciona mariposas. La colección funciona como metáfora del modo como trata a su esposa y a su hermana. Como se recordará, Eduardo clava un alfiler en las mariposas cuando estas están todavía vivas arguyendo que es la mejor manera de conservarlas.

Kemmerich. O del segmento en el cual las muchas bajas de la compañía se convierten en una opípara comida. También lo es del segmento con las chicas francesas: en ningún momento se les pasa por la cabeza que las están prostituyendo. Han sufrido un proceso de deshumanización y la guerra se ha apoderado de ellos. De hecho hay varios diálogos sobre la vida después de la guerra. Uno de ellos se entabla hacia la mitad del metraje, mientras descansan antes de salir al frente. Detering, que ha recibido una carta de su mujer ansía volver para ayudar en la granja. Sus comentarios hacen que surja la pregunta: qué harían si se declarara la paz. Leer y Tjaden piensan en mujeres y vino; Westhus volvería al pueblo, contemplando ilusionado el volver a ver el atardecer en los campos de cebada¹⁵; Kat exhibe orgulloso una foto de su familia; Albert se lamenta de que a él y sus compañeros no les queda otra alternativa que estudiar, lo cual considera que no sirve para nada: en el colegio no le han enseñado nada útil, tal como encender un cigarrillo cuando hace viento, hacer fuego con leña húmeda o clavar la bayoneta en la tripa y no en las costillas donde se atranca; Leer concluye que todo da igual, acabarán muriendo. Comentando el final de la película –la muerte de Paul–, Andrew Kelly elucubra qué hubiera sucedido a continuación. La señora Bäumer, es decir, la madre de Paul, habría recibido una carta escrita por alguien cansado de escribir mentiras: cuán valientemente ha luchado su hijo y como ha muerto defendiendo la patria. Por el contrario, si Paul hubiera sobrevivido a la guerra «hubiera regresado¹⁶ a Alemania como un hombre destrozado, como hicieron muchos, humillado, amargado por la locura que su país había perseguido y consternado por la pérdida de sus amigos», y es poco probable que se hubiera convertido en un dramaturgo o que hubiera cumplido su promesa al francés Duval (Kelly: 133-134).

También se trata este tema en el episodio del regreso de Paul al frente tras su permiso. Como le comenta a Kat justo antes de la muerte de éste, ya no encaja en aquella vida, tras estar en el frente las opiniones que ha encontrado en su ciudad –de su familia, del profesor Kantorek y su nueva remesa de alumnos a los que arengar, de los amigos de su padre– le hacen ver que sólo en el campo de batalla no hay mentiras. Este tema vuelve a encontrarnos en la película *En tierra hostil*. El personaje principal del

¹⁵ Su sueño nos recuerda la visión de Winston de lo que él llama el País Dorado en *1984*, de Orwell.

¹⁶ Remarque escribió varias novelas sobre la guerra. *El camino de la vuelta* –también llevada a la pantalla en 1937 (*The Road Back*)– es una secuela de *Sin novedad* en la que un *alter ego* de Paul Bäumer narra el regreso de los soldados a Alemania. El escritor completó la trilogía con la novela *Tres camaradas*, que también fue llevada al cine en 1938.

film es un sargento de primera clase de un equipo de artificieros en Irak que se dedica a localizar y desactivar explosivos. Al final del film, vuelve a casa, donde se encuentra con su esposa e hijo. Pero como le dice a su pequeño, quien todavía no tiene edad suficiente para entenderle, ya sólo le importa una cosa. A continuación volvemos a verle en las polvorientas calles de una población en Oriente Medio, embutido en su traje especial, dispuesto (incluso podríamos decir que feliz) a enfrentarse a una nueva misión de localizar y desactivar algún explosivo. De hecho, el film comienza con un epígrafe, un paratexto, de Chris Hedges, un corresponsal de guerra, que nos repite que la guerra es una droga; algo, por lo tanto, a lo que la humanidad se ha vuelto adicta.

En la novela de Remarque, Paul hace la siguiente descripción mientras se encuentra en el hospital. Sus reflexiones dejan sin ningún valor el verso de Horacio¹⁷ que tanto cacarea el profesor Kantorek, «dulce et decorum est pro patria mori»:

En el piso de abajo están los heridos en el vientre, en la columna vertebral y en la cabeza y los amputados de dos miembros. En el ala derecha, los heridos en los maxilares, la nariz, las orejas y la garganta y los afectados por los gases. En el ala izquierda, los ciegos, los heridos en el pulmón, en la pelvis, en las articulaciones, en los riñones, en los testículos y en el estómago. Aquí uno se da cuenta de en cuántos lugares puede ser herido un hombre.

Resulta incomprensible que en unos cuerpos destrozados de tal modo se sostengan todavía rostros humanos en los que la vida sigue latiendo. Y eso en un solo hospital, en una sola planta. Los hay a miles en Alemania, a miles en Francia, a miles en Rusia. ¡Qué inútil debe ser todo lo que se ha escrito, hecho o pensado en el mundo, cuando todavía es posible que suceda algo semejante! Forzosamente todo debe ser mentira, todo debe ser fútil si la cultura de miles de años ni siquiera ha podido impedir que se derramaran esos torrentes de sangre ni que existieran esas cárceles de dolor y sufrimiento. Sólo un hospital muestra verdaderamente lo que es la guerra.

Soy joven, tengo veinte años, pero no conozco de la vida más que la desesperación, el miedo, la muerte y el tránsito de una existencia llena de la más absurda superficialidad a un abismo de dolor. Veo a los pueblos

¹⁷ El verso de Horacio –la segunda de las odas de su tercer libro (véase, por ejemplo, en la edición bilingüe de 1821 de Javier de Burgos, *Las poesías de Horacio*, volumen II, Madrid, Collado: 10)– ya era popular durante la Primera Guerra Mundial y fue utilizado hacia 1917 por el poeta Wilfred Owen (1893-1918), en el poema precisamente titulado *Dulce Et Decorum Est* (véase en *The Collected Poems of Wilfred Owen*, 1965, Nueva York, New Directions). Pero la intención de Owen era totalmente contraria a la de Horacio. Los últimos versos parecen dirigidos a Kantorek: *Si pudieras escuchar, a cada sacudida, la sangre / que baja gorgoteando desde los corrompidos y espumosos pulmones, / obscena como el cáncer, amarga como el rumiado / vómito de heridas incurables en lenguas inocentes, – / Amigo mío, tú no dirías con tal alto brío / a los niños fervientes por un poco de desesperada gloria, / la vieja Mentira: Dulce et decorum est / Pro patria mori. (If you could hear, at every jolt, the blood / Come gargling from the froth-corrupted lungs, / Obscene as cancer, bitter as the cud / Of vile, incurable sores on innocent tongues, – / My friend, you would not tell with such high zest / To children ardent for some desperate glory, / The old Lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori) (op. cit.: 55).*

lanzarse unos contra otros, y matarse sin rechistar, ignorantes, enloquecidos, dóciles, inocentes. Veo a los más ilustres cerebros del mundo inventar armas y frases para hacer posible todo eso durante más tiempo y con mayor refinamiento. Y, al igual que yo, se dan cuenta de ello todos los jóvenes de mi edad, aquí y entre los otros, en todo el mundo; conmigo lo está viviendo toda mi generación. ¿Qué harán nuestros padres si un día nos levantamos y les exigimos cuentas? ¿Qué esperan que hagamos cuando llegue una época en la que no haya guerra? Durante años enteros nuestra tarea ha sido matar; éste ha sido el primer oficio de nuestras vidas. Nuestro conocimiento de la vida se reduce a la muerte. ¿Qué más puede suceder después de esto? ¿Y qué será de nosotros? (Remarque: 229-230).

La guerra por dentro y por fuera

A través de los elementos formales que comentaremos, Lewis Milestone logra que el espectador, que como tal ve la guerra desde fuera, la vea también desde dentro. En primer lugar, utilizando técnicas que facilitan la introspección. En segundo lugar, haciendo que la guerra nunca sea algo lejano.

Introspección

1) Milestone yuxtapone imágenes subjetivas a imágenes objetivas, de modo que sabemos lo que piensan y sienten los personajes. Probablemente el ejemplo más representativo sea la escena en el aula al comienzo de la película. Mientras el profesor Kantorek suelta su sermón un *travelling* recorre una hilera de alumnos. La cámara se detiene y nos ofrece un primer plano de un muchacho que más tarde sabremos que se llama Franz Kemmerich. El muchacho que hasta ahora parece estar mirando al profesor dirige la vista a otro lado, con aire pensativo. Franz sueña despierto. Un rápido encadenado nos lleva a la casa de Franz que mira a su alrededor a medida que abre la puerta. Va uniformado, se cuadra en el umbral de la puerta y mira alegremente a alguien que se encuentra en la sala. Se trata de la madre del muchacho, afanada en alguna tarea doméstica. Alza la vista y contempla a su hijo. Casi de inmediato se percata de la indumentaria que lleva su hijo. Una leve sonrisa se trueca, primero en un gesto serio y luego en una mueca de horror, llevándose las manos a la boca al tiempo que retrocede un paso.

Franz no quiere disgustar a su madre y comienza a quitarse el uniforme. Por otro extremo de la sala aparece el padre. Franz se da cuenta a su vez de la presencia de otra

persona y se detiene. El padre, al principio extrañado, de repente, al darse cuenta del uniforme de su hijo, da muestras de gran alegría y orgullo. El muchacho vuelve la mirada hacia su madre, luego a su padre y baja la vista, sabiendo que no puede complacer a ambos. Un encadenado nos devuelve al aula y del plano medio de las imágenes en casa de Franz volvemos al primer plano. Al igual que al final de su ensueño, Franz mira hacia abajo, pensativo. Comienza a alzar la vista, mira de nuevo a Kantorek con aire decidido que acaba de pronunciar las palabras: «tan débiles son para no enviar a un hijo a defender la tierra que les vio nacer», refiriéndose a los padres que impiden que sus hijos se alistén en el ejército y dando respuesta al dilema de Franz.

La cámara se desplaza hacia Leer que mordisquea un lápiz mientras escucha a su profesor. Una sonrisa aflora en su rostro. Al igual que Franz dirige su vista a otro lado, con aire soñador. Un encadenado nos traslada a una calle, volviendo a pasar de nuevo del primer plano al plano medio. Al tiempo que Kantorek comienza a comentar lo mucho que las chicas admiran a aquellos que portan uniforme, un vehículo descapotable avanza en una especie de desfile militar. Leer, en el centro del asiento trasero del vehículo, tiene una hermosa joven a cada lado. Detrás del coche un grupo de infantería les sigue. Leer saluda –ora a un lado ora al otro– a los civiles que contemplan el desfile, con aire triunfal.

2) La cámara se mueve en un *travelling* de alejamiento de modo que el exterior que se está mostrando termina viéndose desde el interior. Tenemos un ejemplo al comienzo de la película: un destacamento desfila por las calles del pueblo. En un momento dado, la cámara les sigue en un *travelling* hacia atrás, hasta introducirnos en el aula en la que se encuentran los muchachos con su profesor Herr Kantorek.

Disponemos de otro buen ejemplo de introspección en las imágenes cuando los jóvenes llegan al frente y descienden del tren. Veremos la escena desde el enorme ventanal de un edificio, alternando el plano panorámico que se nos ofrece con primeros planos y planos generales del caos reinante y en el que caen los recién llegados.

3) El uso de espejos aunque no es muy frecuente también contribuye a la introspección. En cierto modo, los chicos se ven reflejados a sí mismos mientras su profesor les arenga en una de las escenas medulares de la película y que comentaremos más abajo. La ausencia física de espejos es al fin y al cabo un indicador. No es el frente el lugar más

indicado para encontrar espejos. En *Senderos de gloria*, Stanley Kubrick nos muestra una mansión francesa con finos y elegantes muebles y multitud de espejos en las paredes. El lugar es utilizado como cuartel general de la élite, mientras que las tropas se albergan en míseros lugares.



Figura 1. Sin novedad en el frente

El espejo de *Sin novedad* lo vemos en la escena del cartel en la taberna. Mientras Albert y Paul beben y conversan en una mesa, Paul detecta el cartel. Ambos se aproximan a él para verlo con más detalle (ver figura 1). Se trata de un cartel que anuncia una obra de teatro, probablemente con escenas de música y baile. Un dibujo de un hombre y una mujer, elegantemente vestidos, ocupa la mayor porción del cartel. La chica lleva un vestido primaveral y porta una sombrilla, llamando la atención de los muchachos su delicado calzado. Ya se habían olvidado de que existían las chicas, comentarán, y hacen cábalas sobre la edad de la chica. A lo largo de su conversación, los muchachos deciden eliminar al hombre que acompaña a la chica mediante un corte rápido y vertical con las manos. La chica está ahora sola, disponible sólo para ellos. Este contenido resulta mucho más interesante si tenemos en cuenta la composición de que es

objeto en la pantalla. Milestone divide la pantalla en dos mitades adyacentes. A la derecha de la pantalla veremos a ambos muchachos, a la izquierda el cartel que anuncia la obra teatral. Según dialogan, nos damos cuenta de que estamos viendo a Paul y a Albert reflejados en un espejo que hay al lado del cartel, y al fondo la vida sigue desarrollándose en el teatro de la taberna¹⁸. Una de las mitades, la del cartel, anuncia su muda utopía. En la otra, en el espejo, los muchachos proyectan sus deseos. Pero salen del espejo para modificar la utopía del cartel comenzando así a materializar su proyección. Lo desafortunado no es que la obra ya no se represente, sino que el sueño culmine en la prostituida utopía de su encuentro con las chicas francesas en las escenas que seguirán.

La guerra nunca es algo lejano

La guerra nos afecta a todos. Este es el mensaje que Milestone transmite a través de los planos y ángulos que utiliza. E incluso, por omisión, la ausencia de cierto tipo de ángulos y planos tiene algo que decirnos.

En primer lugar, la práctica ausencia de planos panorámicos es significativa. La guerra no se ve de lejos, el espectador no es, valga la redundancia, un espectador, un observador lejano: se le involucra –se le introduce en la guerra– continuamente. En segundo lugar, consecuencia en cierto modo de la anterior ausencia, Milestone emplea muchos primeros planos: de los rostros de los personajes y otras partes corporales, y de objetos. De nuevo la escena del aula es interesante: los rostros de los jóvenes y de su profesor. La forma en que vemos a este último va in crescendo, intensificándose la sensación de acercamiento. Comenzamos viéndole como la parte central de un plano general del aula. Después le vemos en plano medio para al final de su discurso, cuando se dirige a Müller y a Paul verle en primer plano y en primerísimo primer plano (ver figura 2). El discurso de Kantorek no cesa a lo largo de toda la secuencia.

¹⁸ En *El péndulo de Foucault* la taberna del Píladés es considerada un teatro donde cada cual representa un papel diferente al de la vida real. Cuando Jacopo Belbo le pregunta a qué se dedica, Casaubón, el protagonista, replica señalando al escenario del Píladés: «¿En la vida o en el teatro?» (Eco, 1989: 59).



Figura 2. Sin novedad en el frente

Las imágenes de Kantorek se van alternando con las imágenes de los muchachos en el aula. Como hemos visto la cámara nos muestra también a varios muchachos en primer plano. Entre los ya mencionados, y algunos otros, vemos a Behn. Inquieto, termina bajando la cabeza, impotente ante sus sentimientos de cobardía. Y finalmente vemos a Paul, con gesto siempre decidido y seguro de sí mismo.

Otro interesante primer plano es el de las botas de Kemmerich. Como se recordará, al llegar al cuartel donde recibirán la instrucción, Franz Kemmerich y Müller comparten litera. El primero está arriba y calza unas estupendas botas con las que roza el rostro de Müller, sentado en la cama inferior. Müller se queja, a lo cual Franz responde que es un honor que unas botas tan buenas, de piel de importación, le toquen la cara. Müller admira y acaricia la piel de las botas durante un instante, pero con cierto aire de envidia le advierte que ponga las botas donde quiera excepto en su cara. Esto ocurre hacia el minuto once del film. Aproximadamente cuarenta y cinco minutos después, el grupo de amigos decide ir a visitar a Franz, que ha sido hospitalizado. A Franz le han amputado la pierna derecha, pero no lo sabrá hasta que Müller, demostrando muy poca sensibilidad, se lo sugiera. Al agacharse para dejar las cosas de

Franz bajo la cama donde este se encuentra, descubre las botas. Reacciona con rapidez y le dice a Franz que ahora que no puede usarlas podría regalárselas, si no, se las va a quedar algún enfermero. Müller insiste e insiste, demostrando una vez más con su pragmatismo su falta de sensibilidad, que va en aumento. Será Paul, de nuevo, quien con un gesto le indique que se calle. Según abandonan el hospital, Müller le dirá a Paul que él en ningún caso le pediría a Franz las botas si éste pudiera usarlas. Cuando Franz se queda a solas con Paul, le dará instrucciones de que le lleve las botas a Müller. Franz muere. Es entonces cuando vemos por primera vez un primer plano de las botas, según Paul baja los escalones del hospital, descenso que subraya a su vez el abatimiento de Paul. Echará a correr portando las botas en la mano. De nuevo se realza el sentimiento negativo de la situación por la que pasa Paul al realizar la carrera hacia la izquierda de la pantalla. En la siguiente escena vemos a Müller y a Kat que se encuentran en el cuartel. Afuera ha comenzado a llover. Cuando llega Paul, Müller ni se percata. Paul dejará las botas en la mesa, es entonces cuando Müller se da cuenta de que Paul ha llegado. Müller coge las botas con alborozo y se las calza de inmediato. Mientras, Paul le refiere cómo ha visto morir a su amigo. Müller apenas le escucha, no parece importarle, ni la muerte de Franz ni los sentimientos de angustia de Paul. Sólo piensa en sus botas. Ni siquiera le preocupa volver al frente. Cuando termina de ponérselas se nos ofrece un primer plano de las botas (ver figura 3). Müller taconeando feliz, camina hacia un lado y otro. Un rápido cambio de plano encadenado nos traslada al frente. Las botas, todavía en primer plano, avanzan por un camino hacia el espectador. La cámara sube y vemos a Müller con el fusil al hombro, risueño. Ufano mira hacia abajo, a sus botas, hacia las cuales la cámara vuelve a descender. Mediante un encadenado, un *travelling* sigue a las botas que corren hacia la izquierda en el fragor de la batalla. Se sucede una explosión, Müller cae (más tarde nos enteraremos que sólo ha resultado herido). Otro fundido encadenado: las botas, de nuevo en primer plano, caminan hacia la izquierda. La cámara sube y nos descubre que su nuevo dueño es Peter, a quien vemos muy contento, también con el fusil al hombro. Mira hacia abajo, contemplando sus botas, luego mira a un lado, buscando la admiración de un compañero, que echa un vistazo a Peter y a sus botas. Peter vuelve a mirar abajo, la cámara desciende y nos vuelve a mostrar las botas que siguen avanzando. Nuevo fundido encadenado: las botas están



Figura 3. Sin novedad en el frente

ahora en una trinchera, la cámara está fija. Las botas ascienden, la trinchera se queda vacía. Luego las botas caen, y con ellas un cuerpo, dentro de la trinchera. Un cambio de plano por yuxtaposición simple: la cámara nos muestra un primer plano de Peter, que sangra por la cabeza, y después otra yuxtaposición simple nos ofrece un primer plano de las botas caídas. La secuencia se termina con un fundido en negro.

Uno de los ejemplos más recordados de la película es el plano de detalle de la mano de Paul¹⁹ que intenta coger la mariposa. Ya hemos comentado que nos habíamos enterado de la afición de Paul por las mariposas cuando durante su permiso visita a su familia y conversa sobre ello con su hermana.

En tercer y último lugar, el ángulo empleado es normalmente el de la altura de la vista. El espectador está así presente, dentro, no en un patio de butacas presenciando algo en picado o contrapicado. Cuando Paul cae en la trinchera el espectador ve lo que ve Paul, en ángulo supino mediante unos planos nadir, es decir, un contrapicado de verticalidad

¹⁹ Se trata de la mano de Milestone, ya que Lew Ayres había abandonado el rodaje cuando se filmó esta escena.

total. Podríamos decir que el espectador también cae en la trinchera. Boca arriba, ve (vemos) como los soldados franceses saltan por encima. Son, por lo tanto, planos subjetivos. Pocas escenas de cine bélico consiguen que la guerra sea algo tan cercano²⁰, el espectador está en el frente, es Paul. Y esta identificación le hace partícipe del combate con el francés Duval, su apuñalamiento, las horas de sueño y vigilia de tan horrible velatorio (que transcurre, no lo olvidemos, en un cementerio), la petición de perdón inalcanzable.

Conclusiones

Roberto de la Grive es el protagonista de *La isla del día de antes*, de Umberto Eco. Es un naufrago, «el único ser de nuestra especie», como él mismo dice, «que ha hecho naufragio en una nave desierta» (Eco, 1995a: 12). Será un narrador omnisciente el que nos traslade a los recuerdos de Roberto, entre los que se encuentran los relativos a la guerra en el Monferrato. Es su padre, propietario de una extensa propiedad, el que convoca a todos los del lugar conminándolos a seguirle a Casal si no quieren que los cuelgue de una encina. En la cita del epígrafe de este capítulo, a Roberto la guerra le parecerá una experiencia hermosa, porque, hasta que lleguen a Casal, prácticamente es como si hubieran salido de excursión: disfrutando de las historias que le cuenta su padre y los relatos de otros con los que se encuentra por el camino; tomando libremente de viñas, frutales y corrales, porque aquella tierra tenía, al fin y al cabo, que alimentar a sus defensores. Con el tiempo, todo cambia, y Roberto se da cuenta de que la guerra no es una fiesta.

Algo similar ocurre con los chicos de Kantorek. La ilusión con la que bromean en su barracón al poco de haber llegado se vendrá abajo en muy poco tiempo: primero con la dura instrucción a la que son sometidos; después con las duras experiencias –incluida la muerte de varios amigos– del campo de batalla; y culmina con el choque brutal del regreso al hogar, donde nadie les entiende.

Nos gustaría finalizar con unas meditaciones de Albert Einstein sobre la guerra y el aparato militar. Llama nuestra atención que Einstein era, según palabras de su

²⁰ Algunos buenos ejemplos de secuencias bélicas similares podemos encontrarlas en *El nacimiento de una nación*, *Senderos de gloria*, *Campanadas a medianoche* y *Salvar al soldado Ryan*.

colaborador Leopold Infeld²¹, una persona de espíritu solitario cuya sensibilidad respecto a los demás parecía proceder de otro planeta, alguien cuyos ojos no lloraban y cuyo corazón no sangraba, y, sin embargo, en las siguientes líneas, muestra un desacostumbrado calor:

Lo que es realmente valioso en el espectáculo de la vida humana no es, en mi opinión, el estado político, sino el individuo sensible y creador, la personalidad; sólo eso crea lo noble y lo sublime, mientras que el rebaño en cuanto tal, se mantiene torpe en el pensamiento y torpe en el sentimiento.

Este tema me lleva al peor producto de la vida de rebaño, al sistema militar, el cual detesto. Que un hombre pueda disfrutar desfilando a los compases de una banda es suficiente para que me resulte despreciable. Le habrán dado su gran cerebro sólo por error; le habría bastado con médula espinal desprotegida. Esta plaga de la civilización debería abolirse lo más rápidamente posible. Ese culto al héroe, esa violencia insensata y todo ese repugnante absurdo que se conoce con el nombre de patriotismo. ¡Con qué pasión los odio! ¡Qué vil y despreciable me parece la guerra! Preferiría que me descuartizasen antes de tomar parte en actividad tan abominable. Tengo tan alta opinión del género humano que creo que este espantajo habría desaparecido hace mucho si los intereses políticos y comerciales, que actúan a través de los centros de enseñanza y de la prensa, no corrompiesen sistemáticamente el sentido común de las gentes (Einstein: 198).

²¹ Véase el texto de Infeld en la obra de C.P. Snow, *Nueve hombres del siglo XX*, 1969, Madrid, Alianza: 109.

Parte IV – De Hollywood a otros lados

Avatar

West Side Story

El beso de la mujer araña

Mandabi

Cada día parece más evidente que es una gestión de marketing y no los valores intrínsecos que pueda poseer una manifestación artística la que consigue que unos y otros se abran o no camino. Hollywood ejerce un dominio sobre el mercado internacional del cine que por el momento resulta difícilmente quebrantable. Este hecho redundante en toda una serie de dificultades a las que se tiene que enfrentar el cine de algunos colectivos (el cine feminista, por ejemplo), o el de otras geografías. Se trata casi de una verdadera distopía para el conjunto de artistas que se esfuerza por transmitir otros mensajes y otras visiones. No hablamos solamente de la producción de países con una economía cinematográfica más o menos saneada cuya producción supera con mucho la de Estados Unidos, como es el caso del cine hindú o el cine japonés. Nos referimos sobre todo a cinematografías de países cuyas voces no suelen oírse ni siquiera dentro de sus fronteras y que sólo son objeto de visionado y de estudio en cinematecas y entornos académicos. Es el caso sobre todo del cine africano. Los contrastes entre el cine de Hollywood (sus blockbusters y musicales como botones de muestra) y el cine brasileño ya son grandes. Pero el abismo con el cine africano es aún mayor.

Capítulo 9

Avatar

La utopía comercial

¿Desde cuándo se ha convertido América, con todas sus hordas de gangsters y pordioseros, en el Reino de Dios?

Halldor Laxness, *Paraíso reclamado*

La utopía del Nuevo Hollywood

Nos recuerda Carlos F. Heredero que es a partir de la primera mitad de los años setenta cuando «una nueva generación de cineastas que provienen, mayoritariamente, de las aulas universitarias [...] llevan a Hollywood una nueva concepción del espectáculo cinematográfico». Lo que va a predominar en este cine desde finales de los setenta y a lo largo de los ochenta, será «la dimensión espectacular, la reconquista de la fantasía, el gusto por la aventura imaginaria, junto con la exploración de las nuevas tecnologías, aplicadas al desarrollo de las potencialidades ensoñadoras de la imagen» (Heredero, 1996: 147). En cierto modo, podría decirse que el cine retorna a sus orígenes, al llamado cine de atracciones¹, como lo definió Tom Gunning².

Uno de los factores que inciden de forma decisiva en la producción de Hollywood cuando, ya en 1975, «remonta la crisis de los años anteriores y recupera un

¹ Así lo ve, por ejemplo, Ángel Quintana: películas como *Avatar* o *El señor de los anillos*, prefiguran un universo que «implica, desde las bases de una tradición épica, un retorno a un modelo de cine de atracciones» (2011: 18).

² Gunning explica que con el término acuñado por André Gaudreault y él mismo, quieren referirse a la fuerza motivadora primaria de la realización cinematográfica: *cine de atracciones* indica «que realizadores como Méliès o el pionero británico G.A. Smith estaban fascinados con otras posibilidades del cine diferentes a su potencial narrativo. [...]. El cine de atracciones, más bien que contar historias, se basaba a sí mismo en la capacidad de la película de mostrar algo. Contrastado con el aspecto voyeurístico del cine narrativo posterior [...], éste es un cine exhibicionista, un cine que expone su visibilidad, que busca la ruptura con un mundo ficticio auto-encerrado para solicitar la atención de su espectador. [...]. [Estas] experiencias de visionado tienen más que ver con las atracciones de una feria que con las tradiciones legítimas del teatro» (1994: 41-42).

cierto equilibrio», será «la nueva composición de una audiencia que convierte a la juventud³ en el destinatario prioritario de las películas» (*ibid.*: 147 y 148).

Los otros dos factores son: 1) el desplazamiento del poder de los estudios a favor de las agencias artísticas (lo cual transforma de raíz los criterios para el desarrollo y la concepción de los productos); 2) los cambios en el sistema de producción y distribución de los films. Pero será el mencionado descenso en la media de edad, «que seguirá descendiendo más todavía durante los años ochenta», el que «va a provocar transformaciones de hondo calado en los dos factores anteriores y en la naturaleza de las ficciones que los nuevos directores colocarán sobre las pantallas» (*ibid.*: 148).

Los dos directores que encabezan esta nueva generación son George Lucas y Steven Spielberg, cuyas películas, a partir de *Star Wars* y *Jaws*, se convertirán en auténticos acontecimientos para el negocio del nuevo Hollywood:

Ambos serán la punta de lanza y, a su vez, los detonadores de un impulso que pondrá por delante el espectáculo, la aventura, los efectos especiales, la ciencia-ficción y, sobre todo, la necesidad del éxito inmediato para rentabilizar los films (*ibid.*: 148).

Evidentemente, el cine del Nuevo Hollywood no se reducirá a los *blockbuster*. Tendremos, por un lado, el cine independiente (Allen, Coppola, Scorsese, etc.) y otro cine más variopinto, «un cine que busca por las entrañas de los géneros tradicionales, o en sus márgenes, para reciclar la antigua carcasa de aquellos en nuevas y eclécticas formulaciones frecuentemente preñadas de una mirada externa, fragmentaria, irónica o distanciada». Será el cine de directores como John Milius, Oliver Stone, Michel Cimino o John Carpenter, entre muchos otros, un cine más cercano «al talante y al espíritu del tándem Lucas-Spielberg» que al del cine independiente (*ibid.*: 148-149).

En su *Historia del cine*, Román Gubern explica la aparición del Nuevo Hollywood⁴ desde esos mismos factores. En primer lugar, había que buscar una respuesta a la necesidad de transformación del cine⁵. Había buenas razones para preocuparse:

³ El siguiente dato que aporta Heredero habla por sí solo: en 1973, el 74% de los espectadores norteamericanos se sitúa entre los doce y los veintinueve años. (véase *op. cit.*: 148).

⁴ Gubern no utiliza en ningún momento la expresión «Nuevo Hollywood» o similares en su obra.

⁵ Estamos de acuerdo con R. Gubern en que «no debe hablarse [...] de una crisis, sino más bien de una transformación que afectaba al cine como medio de información y como entretenimiento» (*ibid.*: 429).

[...] los 4680 millones de espectadores de 1947 habían descendido a 2470 millones en 1956, a pesar del crecimiento demográfico del país. Este voluminoso déficit de clientes había sido absorbido por otras formas de esparcimiento: motorización, camping, discomanía y, sobre todo, por la pequeña imagen del televisor⁶ (Gubern, 1989: 336).

Las grandes compañías lanzaron un angustioso *slogan*: «¡Las películas son hoy mejores que nunca!», jugaban a la desesperada la carta del cine en relieve, las macropantallas, los drive-in (cine-aparcamientos: 100 en 1946, 4700 en 1960) y las superproducciones con larga retahíla de estrellas (*ibid.*: 355). El cine de Hollywood languidecía «a ojos vistas», tocando fondo en 1960 con sólo 156 películas, comparado con los 850 films de 1928.

En segundo lugar, la aparición de los nuevos directores. El «importantísimo relevo de nombres» que tiene lugar en las décadas de los 50 y de los sesenta se debe en parte «al crepúsculo de la “generación perdida”» y al «fallecimiento o retiro de algunos sólidos veteranos, que habían sido puntales de la historia del Hollywood opulento» (*ibid.*: 346).

En tercer lugar, hay que destacar «la evolución del gusto cinematográfico americano» como uno de los factores determinantes del Nuevo Hollywood. Este cambio de gusto se debe a un cambio en la clientela:

[...] el público joven, y especialmente el teen-ager, se ha convertido en el principal cliente de las salas de exhibición, mientras sus padres prefieren quedarse en casa viendo la televisión, definida como un medio de comunicación más conservador y hogareño. A esa juventud, que ha accedido a la adolescencia bajo la provocación de Vietnam y que ha perdido su virginidad moral con la yerba, con los poemas de Ginsberg y con los textos de Marcuse, no pueden seguirse ofreciendo los cantos apoloéticos del *American dream* que implantó en el cine americano papá Capra (*ibid.*: 348).

De forma que «el grueso de la producción se orientó hacia novedades más estimulantes⁷, que tenían muy presentes la edad y procedencia sociocultural de sus

⁶ Gubern achaca a «la implacable competencia del televisor doméstico» la grave situación en que se encuentra el cine y que nadie pone ya en duda a mediados de los sesenta (véase *ibid.*: 429, 451-453). La producción ya había decaído antes de los sesenta: de 404 películas en 1947 a 232 en 1954 (véase *ibid.*: 337).

⁷ El Código Hays había sido abolido en 1966, permitiendo «planteamientos más desinhibidos y sensacionalistas» (*ibid.*: 430).

espectadores: sectores jóvenes y con frecuencia estudiantes, muy desinhibidos moralmente en relación con generaciones anteriores» (*ibid.*: 431).

La relación de las mencionadas tendencias del Nuevo Hollywood con la utopía es tanto temática como formal. En el caso concreto del *blockbuster*, muchos de los temas siguen el patrón cíclico de la amenaza que explicábamos en el primer capítulo. Por ejemplo, el cine de uno de los mayores exponentes del *blockbuster*, Steven Spielberg, con películas como *Tiburón* o *Parque Jurásico*, es un buen ejemplo de este tipo de temas. Pero podríamos mencionar muchos otros: los films-catástrofe, como *La aventura del Poseidón*, *Terremoto*, *El coloso en llamas* o *Waterworld*; la amenaza extraterrestre: *Mars attacks!*, *Starship Troopers*; el desastre biológico: *Godzilla*; el cine de superhéroes enfrentados a supervillanos: Superman, Batman, y un largo desfile de musculosos individuos en mallas; ataques terroristas, como *Jungla de cristal* o *Speed*.

En cuanto a los aspectos formales del Nuevo Hollywood y su relación con la utopía, hay que mencionar especialmente aquellos recursos encaminados a conseguir un mayor realismo. Se trata sobre todo de hacer creíble lo increíble mediante efectos especiales, efectos digitales y avances en los medios sonoros, que cada día son más sofisticados.

James Cameron – espectáculo y apocalipsis

Alexandra Keller resume en dos las palabras que mejor describen «los intereses y el tono» de todas las películas realizadas por James Cameron: espectáculo y apocalipsis. Pero mientras otros *blockbusters* pueden ser espectaculares y/o apocalípticos, o incluso pueden definirse como espectáculos apocalípticos, el caso de James Cameron tiene su propia peculiaridad:

Casi cada película de Cameron está repleta de persecuciones espectaculares, peleas, tiroteos, explosiones, rescates, y otros ingredientes básicos de acción. Pero lo que distingue estos espectáculos de los de otros directores de acción y ciencia ficción es que están invariablemente ligados a una visión o consecuencia apocalíptica (Keller: 35).

Uno de sus temas apocalípticos recurrentes es la catástrofe nuclear, como es el caso en *Terminator* y en *Mentiras arriesgadas*⁸. A excepción de *Titánic*, es posible decir que los géneros empleados por Cameron son la ciencia ficción y la acción, o bien, como puntualiza Keller, una combinación de ambos. Sin embargo, «siempre ha sido injusto encasillar [a Cameron] dentro de un género» (Keller: 4). Independientemente de la cuestión sobre el género cinematográfico concreto, hay una serie de ideas omnipresentes a lo largo de su obra: la obsesión por la visión; la violencia; la tecnología; la fuerza con la que dota a la mujer; el dinero; el nexo entre la representación y la historia (véase Keller: 7). Entre estas ideas hay dos que son, a juicio de Keller, las más importantes, las que marcan de alguna manera su «firma directiva» (*ibid.*: 4): la obsesión por la visión y el dinero. Respecto a la primera, nos dice Keller:

[...] cada película que jamás ha hecho ha invertido una cantidad significativa de su tiempo y energía estética y narrativa para transmitir al espectador no solo el entusiasmo necesario y la intensidad visceral y emocional de un espectáculo superventas de Hollywood, sino también meditaciones complejas y bastante serias sobre lo que significa ver, tanto desde su lado como cineasta como desde el lado del espectador como asiduo al cine –así como lo que significa ver bajo condiciones posmodernas más amplias (*ibid.*: 4).

Uno de los ejemplos más interesantes sobre la visión en las películas de Cameron lo encontramos en *Terminator*. El director se entretiene todo lo necesario (treinta y siete minutos) para que el espectador sepa cuáles son las capacidades visuales del ingenio y cómo es su visión del mundo que le rodea. En uno de los episodios de esta película, uno de los ojos del cyborg resulta seriamente dañado y éste resuelve extirpárselo a sí mismo Según Alexandra Keller:

[...] no hay duda de que la visión del Terminator (Arnold Schwarzenegger) sacando su propio ojo se ha convertido en un icono del canon del cine contemporáneo, cuyo significado va más allá de la narración de la película en sí misma y describe en una única imagen la reflexividad de la visión y la subjetividad de finales del siglo veinte (*ibid.*: 3).

⁸ Keller comenta que desde *El nacimiento de una nación* pocas películas habían despertado tanta polémica por cuestiones raciales (*op.cit.*: 3). En *Mentiras arriesgadas*, un agente secreto se enfrenta a fundamentalistas de Oriente Medio (mucho antes del ataque del 11 de septiembre de 2001). La diferencia con *El nacimiento* reside, no obstante, en la base e interés histórico de esta última, y, como asimismo señala Keller, en que sería de esperar que desde 1915 hasta 1994 –años de ambos films respectivamente– se hubiera evolucionado mucho respecto al debate racial.

Ya hemos mencionado en el comentario sobre la película *Nazarín* la ilustración de Agustín Sánchez Vidal sobre la presencia de *Un perro andaluz* a través de la *Acherontia atropos* en *El silencio de los corderos*. De hecho, Keller relaciona este episodio con la película de Buñuel⁹:

[...] el Terminator extirpa su irreparablemente dañado ojo orgánico rebanándolo precisamente de la misma forma que el ojo de la mujer es famosamente bisecado en el clásico surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí *Un Chien Andalou* (1928), aunque en esa película el corte completo se insinúa primero a través de una delgada línea de nubes que pasan como un cuchillo sobre una luna llena y entonces en el corte real del ojo de un animal muerto que claramente no es el de la mujer¹⁰. Aquí, sin embargo, el corte es auto-infligido, aunque sin pagar un precio doloroso. (*ibid.*: 109).

La escena termina con otra alusión a la visión, esta vez de un clásico soviético:

[...] una vez el material orgánico ha sido extirpado, y de forma poco ceremoniosa (e indolora) colocado en el lavabo, Cameron se entretiene en un plano de detalle del ojo mecánico, que parece, funciona, *es* la lente de una cámara, su iris rotando abierto y cerrado. (Para algunos esto traerá a la memoria nada más y nada menos que *The Man with a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov). La cámara de la película mira a la ciber-cámara y los espectadores miran a una a través de la otra (*ibid.*:109).

De la segunda de las principales ideas que orientan su obra, el dinero, hay que indicar que, por un lado, sus películas se cuentan entre las más costosas de la historia, y, por otro, «uno de sus temas favoritos es la representación cinemática transparente del capital y, consecuentemente, su acceso y control sobre el mismo» (*ibid.*: 5).

De las otras mencionadas ideas de Cameron, hay dos sobre las que queremos hablar brevemente por su mayor relación, a nuestro entender, con lo utópico. En primer lugar, sus *strong women*. El empleo que Cameron hace de la mujer no le convierte precisamente en un feminista. De hecho, es algo literal: Cameron utiliza a la mujer¹¹. En

⁹ Cameron realiza otra incursión en el ojo, esta vez de un ser humano, en *Terminator 2*, cuando el T-1000 transforma uno de sus dedos en un agudísimo punzón con el cual atraviesa el ojo de un guarda jurado.

¹⁰ No entendemos lo que Keller cree haber descubierto al indicar que el ojo rebanado no es el de la mujer. Como dice Jenaro Talens, por efecto del montaje el ojo pertenece a la mujer (véase Talens: 62).

¹¹ Tom Shone es de la opinión freudiana de que se trata de un asunto entre Cameron y su madre. Citando a Scott Ross, amigo del director y cofundador de *Digital Domain*, la empresa de efectos especiales de ambos, escribe: «su madre intimida y es increíblemente inteligente y su padre es tranquilo y

éste, como en otros aspectos, la vena conservadora de Cameron salta a la vista, ya que para empezar, sus «mujeres fuertes» son mujeres «tradicionalmente entregadas a los hombres» (*ibid.*: 8).

En los ochenta inundan la pantalla los «cuerpos duros cinemáticos, héroes de acción masculinos», representantes del capitalismo y del patriarcado. «El sufrimiento y el sacrificio genéricamente predispuesto como medida de centralidad narrativa había hasta ese momento sido mayormente el territorio de la protagonista femenina de los melodramas» (*ibid.*: 9). Pero el sufrimiento no siempre era físico y en ninguna manera espectacular. James Cameron aúna esas dos condiciones, sufrimiento físico y espectacularidad, en la «solitaria figura del héroe de acción femenino», que se convierte en uno de los elementos más consistentes de su filmografía, «sus heroicas y muy frecuentemente físicamente poderosas, protagonistas femeninos».

Las cuatro mujeres de *Avatar* son claros ejemplos de la típica protagonista femenina de Cameron, pero es indudablemente Neytiri, la *na'vi*, la que mejor la representa. Posiblemente no habíamos visto una protagonista similar desde *Terminator 2*, con la transformada Sarah Connor, «el ejemplo más pronunciado del cuerpo duro femenino de Cameron». El cuerpo de Sarah Connor se ha transformado, ha salido de su crisálida, «y ahora se asemeja al de un Terminator» (*ibid.*: 11).

Luego vino Sigourney Weaver¹², la «feroz Mamá guerrera» de *Aliens, el regreso* (*ibid.*: 9), y podríamos hacer referencia a otros ejemplos. Pero aquí llega la contradicción. Tomando como ejemplo a Sarah Connor, ésta es, en su papel de madre, inferior:

El Terminator de Schwarzenegger es una mejor madre y un mejor padre. Por supuesto que el físico de Connor existe enteramente para proteger a su hijo, sin embargo, la película tácitamente desaprueba este tipo de auto-absorción de la mujer, mostrando un narcisismo que no muestra en el mantenimiento del cuerpo del Terminator (*ibid.*: 12).

se queda en segundo plano pero su madre claramente parece llevar los pantalones en la familia y creo que eso ha tenido un gran impacto en su trabajo» (Shone: 161-162).

¹² El personaje de Sigourney Weaver en esta saga, Ripley, también sufre una transformación, sólo que en la primera entrega, *Alien, el octavo pasajero*, el realizador fue Ridley Scott. A la película de James Cameron, *Aliens, el regreso*, le siguieron otras dos: *Alien 3*, de David Fincher, y *Alien resurrección*, de Jean-Pierre Jeunet. Más tarde han llegado algunas películas de enfrentamientos entre la bestia alienígena y otros personajes, como es el caso de *Aliens vs Predator*, del realizador Paul Anderson, pero sin el personaje de Ellen Ripley.

Concluye Keller que «las feroces mujeres de Cameron, por lo tanto, tienden a inclinarse al servicio del patriarcado» (*ibid.*: 13). Lo cual nos lleva al interesante análisis que realiza Keller sobre la visión postmoderna de Cameron. Sus films aceptan tanto una interpretación progresista como una interpretación conservadora. Por ejemplo, puede parecer que Cameron es suspicaz acerca de los grandes gobiernos y los monopolios empresariales, y hay un mensaje en sus películas de como tanto los gobiernos como las grandes corporaciones suelen conducir al desastre. Pero si se ven sus películas como un grupo, esta visión tiende a desaparecer: «cuantas más películas de Cameron vemos, su ideología conservadora sale a la luz» (*ibid.*: 8) en esa mujer al servicio del hombre.

La tecnología está presente desde el punto de vista temático (el cyborg y el viaje en el tiempo en *Terminator*, el trasatlántico en *Titánic*, el viaje espacial y la avanzada ciencia genética en *Avatar*,...) Pero también los aspectos formales en Cameron –que obviamente es una consecuencia de su pasión por la espectacularidad y para la cual el dinero, su otra pasión como hemos comentado, resulta fundamental– se nutren con el empleo y desarrollo de recursos tecnológicos. De hecho, la película que comentaremos arranca con un primer guión escrito en 1994. Cameron pretendía comenzar a filmarla hacia 1998, justo después de *Titánic*. Sin embargo, la tecnología disponible en aquel entonces no era suficiente para poder llevar a cabo el proyecto¹³.

La gran pregunta reside en determinar si todo este despliegue de medios tecnológicos y digitales aporta algo al cine. Algunos críticos creen que no. Por ejemplo –a propósito de *Avatar*, pero podría decirse lo mismo de otras películas de Cameron–, Ángel Antonio Pérez opina que

Cameron cuenta con talento de buen narrador la historieta de fondo, se apoya mucho en la dinámica de los personajes y en sus desplazamientos por paisajes deslumbrantes o sorprendentes, mantiene el interés con breves digresiones, introduce de vez en cuando elementos nuevos o insólitos... El relato fluye a buen ritmo, con acelerones repentinos y remansos líricos, lo que aligera las dos horas y media de proyección.

¹³ Es la misma situación en la que se encontró George Lucas para llevar a la pantalla la segunda trilogía de *La guerra de las galaxias*. Lucas tuvo que esperar mucho más hasta que la tecnología necesaria estuvo disponible. Desde el estreno de *El retorno del Jedi*, en 1983 al estreno de *La amenaza fantasma* pasan dieciséis años.

Sin embargo, Pérez Gómez añade que no le impresiona ni la gran cantidad de gigabytes (más de un millón) que ocupan las imágenes digitales del film ni el sistema de fusión de imágenes u otros alardes tecnológicos, tan espectaculares como el resultado, ciertamente, pero que no aportan nada al contenido, que por otro lado es vulgar, trivial y manido. Cameron, apunta, es equiparable «a un gran artista barroco», más interesado por el continente, «el oropel, la voluta y el adorno que por la sustentación del edificio». Por ejemplo, respecto al sistema RealD 3D empleado, Pérez Gómez argumenta que limita más que aporta a la película:

[...] la profundidad de los cuadros de Patinir, por poner un caso, no mejora con la holografía. Y creo que lo tupido y exuberante de la jungla de Pandora no nos resulta más enmarañado porque unas lianas se nos metan por los ojos o porque la caballería na'vi se nos venga encima... La profundidad de campo y el movimiento en el cine convencional proporcionan perspectivas y volúmenes semejantes a los que perciben nuestros ojos. No hace falta recordar aquí la larga nómina de cineastas que han logrado fascinarnos con imágenes *tridimensionales* en pantalla plana... (2010: 221).

Para otro autor, Ángel Quintana, después de *Avatar* no ha habido en Hollywood experimentos realmente innovadores:

[...] en el terreno cinematográfico, el camino seguido por el 3D ha consistido en la búsqueda de otra dimensión, algo que no ha pasado por los efectos generados con la intención de lanzar objetos al espectador ni por simular la ruptura de los límites de la pantalla, sino por la relación que se establece con la profundidad de campo. En el cine en relieve existen dos espacios: el positivo, formado por lo que se acerca al espectador, y el negativo, en el que la imagen se dirige hacia un punto de convergencia que se aleja de nosotros, cosa que permite escenificar mejor la profundidad (2011: 26).

En otras palabras, a través de la inmersión en el 3D, como si de un moderno, o, mejor aún, posmoderno y carrolliano a través del espejo, se tratase, los espectadores entramos en el mundo diegético al mismo tiempo que los objetos de éste nos asaltan.

AVATAR

Ficha técnica

Título original	Avatar
Nacionalidad	Estados Unidos y Reino Unido
Año	2009
Duración	163 minutos
Productor	James Cameron y Jon Landau
Director	James Cameron
Guión	James Cameron
Música	James Horner
Intérpretes	Sam Worthington (Jake Sully) Zoe Saldana (Neytiri) Sigourney Weaver (doctora Grace Augustine) Stephen Lang (coronel Quaritch) Michelle Rodriguez (Trudy Chacón) Giovani Ribisi (Parker Selfridge) Joel Moore (Norm Spellman) C.C.H. Pounder (Moat) Wes Studi (Eytukan) Laz Alonso (Tsu'tey) Dileep Rao (doctor Max Patel)

Sinopsis

Es el año 2154. Un ex-marine lisiado de ambas piernas, Jake Sully, es contratado para sustituir a su recientemente fallecido hermano en un proyecto científico llamado Avatar. El proyecto forma parte de las actuaciones de RDA¹⁴ en Pandora, un satélite del sistema Alfa Centauro en el cual se ha encontrado vida similar a la de la Tierra en un momento en el cual ésta se encuentra ecológicamente destruida y sin recursos energéticos. El principal propósito de RDA en Pandora es la explotación de un nuevo mineral, el inobtenio, un superconductor magnético de alta temperatura que transmite electricidad con resistencia cero, es decir, el tipo de material productor de energía que la ciencia siempre ha ambicionado.

¹⁴ Siglas de *Resources Development Administration*, o Administración para el Desarrollo de Recursos, «la mayor y única organización dirigida comercialmente [...] con monopolio de todos los productos [...] de Pandora» (Wilhelm y Matthison: xv).

El proyecto Avatar consiste en el desarrollo –mediante ingeniería genética– de cuerpos híbridos de humanos y *na'vi*, los indígenas humanoides que habitan el satélite, cuerpos que son virtualmente ocupados por humanos –genéticamente asociados a su avatar– mediante un complejo sistema de control remoto mental.

Jake conseguirá introducirse entre los *na'vi*. RDA lo verá como una oportunidad de conseguir la explotación de un enorme yacimiento de inobtenio que se encuentra justo debajo de un importante emplazamiento de los nativos. Para los científicos de RDA, el logro de Jake supone una palanca hacia un mayor conocimiento de los *na'vi*, su cultura y su forma de vida. Para los *na'vi*, Jake llegará a ser una especie de mesías. Para Jake, una nueva vida, un nuevo comienzo.

Segmentación

- 1) *Pandora en el tiempo y en el espacio*. Este primer segmento es una especie de prólogo. La voz en *off* del protagonista, Jake Sully, nos sitúa espacial y temporalmente. El hermano gemelo de Jake, que participaba en un programa científico llamado Avatar en Pandora, ha muerto. A Jake –ex-marine lisiado de ambas piernas–, debido a la alta similitud genética con su hermano, se le ofrece el puesto de trabajo.
- 2) *RDA y el Programa Avatar. Presentación de los personajes humanos*. El resto de los principales personajes humanos de la película son presentados, cada uno con sus obsesiones y razones para estar en Pandora: el coronel Quaritch, para quien el lugar es sumamente peligroso, los *na'vi* son despreciables y no le importa utilizar ningún medio a su alcance para garantizar la seguridad de las operaciones y del personal de RDA; Norm Spellman, botánico y usuario, como lo será Jake, de un avatar; la doctora Grace Augustine, directora del Programa Avatar; Parker Selfridge, directivo de RDA en Pandora; la sargento Chacón, piloto a las órdenes del coronel.
- 3) *Siento las piernas*. Jake utiliza su avatar por primera vez, lo cual le permite utilizar de nuevo sus piernas. El coronel le propone un trato. A cambio de información sobre el asentamiento *na'vi* que les permita llegar a acceder al mismo para su explotación, moverá los hilos necesarios para que Jake recupere la movilidad real de sus piernas,

- 4) *Primera expedición: Neytiri.* En su avatar, Jake realiza su primera expedición en Pandora junto con Norm y la doctora Augustine. Las cosas no van muy bien y acaba perdiéndose del grupo. Hace su aparición Neytiri, es rescatado y conducido al asentamiento del clan omaticaya tras una segunda revelación más fuerte que la primera en la cual Jake se le aparece a Neytiri como un mesías. El segmento termina con el regreso de Jake a su cuerpo humano. Al ver a la doctora, le confirma que su avatar está a salvo, y añade: «no te vas a creer dónde estoy ahora».
- 5) *Oportunidad.* El logro de Jake conmociona a todos en RDA. Pero mientras la doctora Augustine lo ve como un trampolín para conocer más sobre los *na'vi*, su cultura y costumbres; para Quaritch y Parker es la forma de averiguar más sobre los puntos débiles de los *na'vi*. Parker, en concreto, quiere saber qué puede ofrecerles (que no les haya ofrecido ya) a cambio de que desalojen su actual asentamiento, que se encuentra encima de un enorme yacimiento de inobtenio.
- 6) *Aprendiendo a ser un na'vi.* El siguiente segmento consiste principalmente en la inmersión de Jake en la cultura y vida *na'vi*. Se van alternando secuencias en las que vemos como Jake aprende a montar el caballo-terrible –una especie de enorme equino de seis patas–, tirar con el arco, aprende su lenguaje, a rastrear, etc., con escenas en las que Jake informa a RDA sobre la estructura del árbol en el que el clan mantiene su asentamiento y otros detalles de cara a los planes de RDA para su realojamiento haciendo posible la explotación del yacimiento de inobtenio. En ocasiones, el estilo narrativo consiste en la voz en *off* de Jake mientras graba su video-diario. Dos de los momentos más destacados de este segmento coinciden con dos de los pasos más importantes en el progreso de Jake entre los *na'vi*: el test del cazador, que consiste en elegir y ser elegido por el Ikrán; y su ceremonia para llegar a formar parte de los *na'vi*. Todo el segmento supone una evolución no sólo del progreso físico de Jake –en un momento dado, indica que cada vez es más fuerte, más rápido, etc.–, sino también de su forma de pensar y sentir. Doblemente subrayado por el experimento del avatar: todo está al revés, dirá Jake. El ex-marine llega a estar tan involucrado que su aprendizaje culmina con la elección mutua de Jake/Neytiri.
- 7) *Doble decepción.* Han pasado tres meses, el tiempo concedido a Jake para que averigüe qué quieren los *na'vi*. RDA comienza a invadir el territorio del clan.

Hay fuertes tensiones en ambos lados, mientras el grupo del programa avatar –especialmente Jake y la doctora Augustine– intenta mediar en ambos lados. La doble actuación de Jake decepciona a todos: a RDA, a los *na'vi* y especialmente a Neytiri.

- 8) *Destrucción, éxodo, encarcelados*. Ni Jake ni Grace consiguen detener el ataque y el árbol de los omaticaya es destruido, muchos *na'vi* mueren, incluido el padre de Neytiri, jefe del clan. El clan inicia un éxodo y el grupo del Programa Avatar es encarcelado.
- 9) *Rescate. Nivel superior: Toruk Makto. Reclutamiento vs plan de exterminio*. El grupo es rescatado de su encierro, pero la doctora resulta herida. Jake se da cuenta de que para recuperar la confianza de los *na'vi* y que Tsu'tey le escuche necesita pasar a un nivel superior convirtiéndose en Toruk Makto, el jinete de un *Leonopteryx*, una criatura alada más temible que el Ikrán. No consigue, sin embargo, salvar a Grace, pero sí convencer al clan y comenzar a reclutar guerreros de entre los demás clanes. Mientras esto ocurre, el coronel cuenta con información de lo que está ocurriendo y prepara su plan de exterminio.
- 10) *Oración*. La noche antes de la batalla Jake acude al árbol sagrado y pronuncia una oración a Eywa, en la cual le plantea el peligro que corre la naturaleza de Pandora y cuánto necesitan su ayuda para vencer al enemigo.
- 11) *Batalla por el exterminio vs batalla por la naturaleza*. Y comienza la batalla. Podría decirse que Cameron emplea recursos bastante manidos para mantener el interés del espectador con subidas y bajadas de tensión: ora ganan terreno los *na'vi*, ora los humanos; hasta llegar al combate personal entre el coronel y Jake, venciendo este último no sin grandes dificultades y con la ayuda de Neytiri, ya que, como el mismo coronel dice, nada ha terminado mientras él siga respirando.
- 12) *Expulsión. Conversión*. El último segmento expone la expulsión de RDA y de la mayoría de los humanos. Jake graba su último video-diario antes de convertirse definitivamente en un *na'vi*.

Buen salvaje o Calibán

A medida que avanza la película encontramos un buen número de elementos utópicos y distópicos:

- la muerte de Tommy (distópico), el hermano de Jake, supone el comienzo de una nueva vida (utópico) para este último. Será como nacer de nuevo, lo cual hace que el primer segmento sea premonitorio; en cierta manera, Jake ha perdido a su doble, su hermano gemelo, pero volverá a tener un doble en su avatar;
- en su arenga a los recién llegados, el coronel destruye cualquier idea de Pandora como lugar paradisíaco (utópico) y les da una imagen de lugar peligroso y hostil (distópico) al máximo;
- la utopía tecnológica es omnipresente desde el principio¹⁵: la posibilidad de viajes interestelares, el desarrollo de la ingeniería genética que permite la creación del avatar, el descubrimiento del inobtenio¹⁶ como material y fuente de energía que solventa las necesidades de los humanos en la Tierra, etc.;
- lo anterior corre paralelo a la utopía científica encarnada por la doctora Augustine, que «prefiere una planta a un ser humano»;
- el sueño de volver a andar (utopía médica) se le presenta a Jake de diversas formas: de una forma entre real y virtual a través del avatar; en forma de promesa de parte del coronel Quaritch a cambio de sus servicios; de forma metafórica como volver a nacer (la utopía de la segunda oportunidad);
- la utopía económica de Parker¹⁷ (*mise en abyme* de la utopía económica del Nuevo Hollywood en general y de Cameron en particular): el inobtenio se paga a 20 millones de dólares el kilo¹⁸;
- una de las utopías más destacadas por los críticos es la utopía del buen salvaje: a los *na'vi* se les pinta como muy superiores a los humanos –enfaticado por su altura física– a la hora de desenvolverse en su medio natural. Pero la utopía no se reducirá a esto: su modo de vida, más simple y lúdico, unido y mezclado con

¹⁵ Con una tecnología así resulta chocante, sin embargo, que a Jake no le curaran las piernas antes de enviarlo a Pandora. La razón diegética –aunque estos datos pertenecen al tipo de los que Cameron no aporta al espectador– consiste en que la avanzada tecnología de neuro-regeneración con células madre es muy costosa y la *Veterans Affairs* no cubre esta operación.

¹⁶ El vocablo es similar morfológicamente a «utopía», con un prefijo que niega la raíz.

¹⁷ Como apuntan John James y Tom Ue, el apellido de Parker, Selfridge, se traduce por «cresta inamovible», suena casi como «self-ish» –que se traduce por egoísta–, y nos puede recordar la cadena de grandes almacenes Selfridges. Todo ello apunta a la cultura materialista y de consumo que representa el personaje (en Kapell y McVeigh: 187-188).

¹⁸ Puede parecer mucho para un occidental en 2009, pero quizás Cameron no ha calculado bien la inflación de aquí a 2154. Ni la historia: ¿seguirá existiendo EEUU, el dólar, los marines y el tabaco? Se trata de una de las inconsistencias de la película. Otra aún peor es el hecho de declarar que la tierra es un lugar donde ya no queda nada verde (incluido el tabaco), y, sin embargo, Sully es un excombatiente de las selvas de Venezuela.

la Naturaleza, es al mismo tiempo más pleno. Habría que añadir una cierta tendencia a la utopía de la raza superior: todos guapos, como en una película de Hollywood, pero se asemeja a la utopía del nazismo, uno de cuyos puntos básicos es la supremacía de la raza aria;

- Jake Sully aparece como figura mesiánica (ver figura 1);
- el orden tribal y su estructura jerárquica como utopía asociada al mito del buen salvaje;
- el árbol sagrado como elemento cargado de simbolismo utópico (en el cristianismo, pero también en muchas otras religiones, o en la mitología);
- Jake llega a ser Toruk Makto, el jinete de Última Sombra, un jinete-mesías que aparece según los relatos de los *na'vi* únicamente en épocas de gran necesidad;
- la ceremonia ritual del segundo nacimiento con el círculo y danza de oración;
- el organismo como utopía (las sinapsis, la colonia de hormigas);
- el exterminio, como distopía que sin duda recuerda el exterminio judío de la Segunda Guerra Mundial; el derrumbe del *Árbol Familiar*, o *Arbolmadre*, ha sido comparado a la caída de las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001;
- éxodo inverso: a diferencia de los israelitas que abandonan la tierra de Egipto y la esclavitud para dirigirse a una tierra donde fluye leche y miel, los omaticaya se ven obligados tras la destrucción de su asentamiento –su paraíso– a abandonarlo. Más tarde, serán algunos humanos los que serán enviados de vuelta a la Tierra, un lugar contaminado e inhóspito en el año 2154 según la diégesis del film¹⁹.

De todo lo anterior, no cabe duda de que los temas utópicos principales son, por un lado, el tema fundamental sobre el que gira la película: el renacimiento, implícito en el título de la película, ya que James Cameron rescata el significado original de este término sánscrito que tiene que ver con la doctrina de la reencarnación. El otro es un tema utópico por excelencia, desarrollado sobre todo por los utopistas ilustrados

¹⁹ No podemos dejar de señalar el correlato de estos éxodos con el de los sureños tras el incendio de Atlanta y su contrapartida en el éxodo inverso de los africanos deportados en la escena que supuestamente aparecía en las primeras proyecciones de *El nacimiento*. Por otro lado, estos éxodos de la película de Griffith son un ejemplo más de la estructura doble de la película a la cual hacíamos mención en el primer capítulo.

encabezados por Jean-Jacques Rousseau. Nos referimos al mito del buen salvaje, mito que tiene su mayor oponente en la figura del Calibán shakesperiano²⁰. Como se enfatiza en ese mundo libresco de *Los libros de Próspero* de Peter Greenaway, los esfuerzos de Próspero por educar a Calibán fueron en vano y lo único para lo que utiliza el lenguaje aprendido es para blasfemar. En *Avatar*, el objetivo de los *na'vi* en la escuela de la doctora Augustine también es emplear el lenguaje aprendido como arma en contra de los invasores. Y, como en *Bailando con lobos*, no son los salvajes los que finalmente se educan y convierten en buenos ciudadanos, sino el hombre civilizado el que adopta las costumbres y cultura de los primeros.

El hecho de renacer está claramente asociado a otro tema: el mesianismo. Apuntábamos más arriba la posición mesiánica de Jake como Toruk Makto. Pero ya desde su primer encuentro con Neytiri, Jake rodeado de las semillas del Árbol de las Almas se presenta como un mesías, realzándolo mediante la postura crística de los brazos en cruz. De hecho, John James y Tom Ue ven a Jake como una representación de una trama cinematográfica muy frecuente que identifican como el «complejo del mesías» (véase Kapell y McVeigh: 187). Buen salvaje y mesianismo son temas que nos llevan a hablar del discurso eurocéntrico implícito en la película. El acostumbrado discurso eurocéntrico ha ido cambiando en los últimos años. Una y otra vez se nos ofrecen películas en las que los papeles de buenos y malos se invierten (pero obsérvese para empezar que, aunque se produzca esa inversión, sigue habiendo la división maniquea de buenos y malos); por otro lado, de entre los malos que ostentan la posición de fuerza y el poder surge un héroe, generalmente híbrido o con algún defecto o lacra de algún tipo, que se pondrá del lado de los buenos, siempre débiles víctimas de sus opresores. Pero en su debilidad está su fortaleza, que el héroe será capaz de sacar a la luz e inspirar un retorno a una forma de vida más pura y plena. El esquema es calcado en *Avatar*. El hombre es ahora el malo; los *na'vi*, los buenos. Jake Sully es el héroe. Su lacra es claramente su minusvalía física. Casi invariablemente, el héroe del *blockbuster* –y Sully no es una excepción– buscará redimirse, convirtiéndose así nuevamente en mesías.

²⁰ El debate del buen salvaje lo encontramos en muchas películas: *El pequeño salvaje*, de Truffaut; el personaje de Tarzán de más de una cincuentena de películas; el personaje de Calibán de las varias adaptaciones de *La tempestad* de Shakespeare. Este último es el que más cuestiona la posibilidad rousseauiana sobre la educación del salvaje. Ya hay un precedente fílmico –discutible– de la presencia de Calibán en otro mundo en la película *Planeta prohibido*, de la que hablaremos brevemente en el último capítulo sobre *Los libros de Próspero*, de Peter Greenaway. Una de las aportaciones de situar la figura de Calibán en otro mundo reside en que se subraya su universalidad.



Figura 1. Avatar

Hay, sin embargo, una gran diferencia entre el giro del eurocentrismo al policentrismo multicultural que proponen Ella Shohat y Robert Stam, y la falsa búsqueda de redención de estas películas. En su obra *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, define el eurocentrismo como «una perspectiva paradigmática según la cual se da por supuesto que Europa es la única fuente de significado, el centro de gravedad del mundo, y la “realidad” ontológica para el resto del mundo» (Shohat y Stam: 20). Aunque, como puntualizan, «por “europeos” nos referimos no sólo a los de la misma Europa, sino también a los “neo-europeos” del continente americano, Australia y demás lugares» (*ibid.*: 19); «ya que el eurocentrismo es un discurso situado históricamente y no una herencia genética, los europeos pueden ser antieurocéntricos, del mismo modo que los no europeos pueden ser eurocéntricos» (*ibid.*: 23). Se trata de una actitud, un posicionamiento implícito, «se da por supuesto que la filosofía y la literatura son filosofía y literatura europeas. Se da por supuesto que “las mejores ideas y los mejores escritos” son obra de europeos [...] la historia es la historia europea» (*ibid.*: 19).

De nuevo, estos conceptos encajan en *Avatar* de modo bien palpable: la actitud de RDA respecto a los otros, a los *na’vi*, es con frecuencia despectiva. Tras el discurso de la doctora Augustine sobre lo imbricado de la naturaleza con los nativos, la respuesta de Parker refleja que no ha entendido nada.

Como curiosidad, no deja de ser llamativo que Neytiri y otros *na'vi* cuando hablan en inglés, lo hacen con un acento similar al empleado por los inmigrantes de muchas películas de Hollywood. Como dice el criado chino Lee²¹ –de la obra de Steinbeck, *East of Eden*–, habla en *pidgin*²², porque se «espera que se [...] hable en *pidgin* y que se arrastren los pies, entonces no hay más remedio que hablar en *pidgin* y arrastrar los pies»²³.

Consideramos necesario hablar de otros dos temas, dos de los temas recurrentes en el cine de Cameron. Por un lado, la «mujer fuerte» de Cameron, y, por otro, su obsesión por la visión. Por lo que respecta al primero, en *Avatar* son, como decíamos, cuatro las mujeres fuertes: la doctora Augustine²⁴; la sargento Chacón; Moat, madre de Neytiri y líder espiritual que interpreta las señales del clan omaticaya; y Neytiri, que como decíamos es la que con mayor claridad representa el tipo de «mujer fuerte» del cineasta. En primer lugar, llamar la atención sobre el vestuario y la apariencia de hombres y mujeres. Tanto unos como otros usan la misma ropa, tanto los científicos, como los militares o policías. En cuanto a los *na'vi*, la apariencia no sólo se percibe en el vestuario, sino que también los cuerpos de machos y hembras son casi idénticos.

En segundo lugar, la importancia de «las arenas políticas y militares» como indicadores del lugar que deben ocupar las mujeres en la sociedad. Las mujeres y los hombres consiguen lo mismo en el ejército: cuando la sargento Chacón hace su aparición en el combate en las Montañas Aleluya comentará que Quaritch no es el único que va armado. Y Neytiri ha sido la encargada de hacer de Jake un cazador. Los roles de las mujeres se equiparan a los del hombre al realizar tareas más allá de lo familiar y tradicional para los espectadores: protegen, toman decisiones libremente, lideran y

²¹ Curiosamente, a Lee, un personaje importante en la novela, apenas le vislumbramos en la versión para la gran pantalla de Elia Kazan.

²² En una secuencia de *Men in Black 3*, un extraterrestre oculta su identidad haciéndose pasar por chino no sólo a través de su aspecto físico y forma de vestir, sino al mismo tiempo hablando en *pidgin*.

²³ *Al este del Edén*, 1976, Barcelona, Mundo Actual: 215. Traducción de Vicente de Artadi.

²⁴ No nos parece casual la elección de Sigourney Weaver –Ripley en *Aliens: el regreso*– para actuar como una de las mujeres fuertes de Cameron en *Avatar*. Hubiera sido de esperar que Neytiri supusiera una evolución de Ripley, pero no aporta nada nuevo. Muy al contrario, como argumentan Kapell y Narminio, históricamente hablando Ripley en los 80 era más importante de cara a representar los derechos de la mujer que Neytiri en 2009. Ripley era una revolución, mientras que Neytiri no lo es: la primera fomentaba una estructura familiar de vanguardia, la segunda una estructura familiar tradicional en la cual las parejas se aparean de por vida y los hombres escogen a sus mujeres por mucho que se disfrace que la elección es mutua (véase el artículo de Elisa Narminio y Matthew Wilhelm Kapell, «Between *Aliens* and *Avatar*: Mapping the Shifting Terrain of the Struggle for Women's Rights», en Kapell y McVeigh: 146-166).

luchan. Pero una vez más, todo esto es sólo aparente²⁵: lo que Neytiri hace con Jake, por ejemplo, no es sino encargarse de alguien que como ella misma dice es como un bebé. Neytiri, al igual que la mujer tradicional, educará y protegerá a ese bebé hasta que pueda ocupar su lugar dentro de la sociedad. Otro ejemplo de esta apariencia la observamos en el traspaso de poder: antes de morir, Eytukan, padre de Neytiri, entrega a su hija su arco con la petición de que proteja al pueblo, pero son Tsu'tey y Toruk Makto los que liderarán toda la operación ofensiva contra RDA. Neytiri por su parte expresa que ya no tiene miedo ahora que ha regresado Jake. Según Narminio y Kapell, esto queda muy bien ejemplificado en la composición de la escena en la que Jake llega convertido en Toruk Makto y en otras escenas en las cuales la mujer es relegada a un segundo plano:

Jake, Tsu'tey y Neytiri están de pie en un espacio triangular. Jake y Tsu'tey están delante; uno habla, el otro traduce, mientras que Neytiri está en segundo plano. Esta organización triangular también se emplea para marginar a Grace en la película: cuando está al lado de Quaritch y Selfridge, se la ridiculiza y despidе por irracional y emocional aunque se la sitúa en una relación visual similar a ambos. En el triángulo, tanto Grace como Neytiri son silenciadas por dos hombres y sus relaciones con la única mujer presente (*ibid.*: 159).

A Neytiri incluso se le priva de voz, y al hacerlo se le priva de su capacidad de tomar decisiones:

Rara vez se concede [a Neytiri] un discurso articulado por Cameron –ella gime, aúlla, resopla, gruñe, sisea, grita– perdiendo así su albedrío y simultáneamente enfatizando los aspectos emotivos de lo femenino. Cuando habla, frecuentemente es para repetir lo que los hombres acaban de decir o para cumplir con su papel tradicional femenino de socializar o educar dentro de la cultura na'vi (*ibid.*:160).

En tercer lugar, Kapell y Narminio han visto un trasfondo de la ideología de los derechos de la mujer incluso en el nombre del satélite. Pandora, la primera mujer sobre la tierra en la mitología griega, representa el peligro para la humanidad. Enviar a Pandora a la tierra fue un castigo de los dioses después de que Prometeo robara el fuego. Quaritch, que personifica el patriarcado, en su arenga inicial dice que Pandora es el lugar más hostil conocido por el hombre. Pandora, en la mitología, había abierto su

²⁵ La discusión que queda abierta es si realmente entre los años ochenta y principios del siglo XXI la representación de la mujer depende no tanto del realizador sino de un cambio de los presupuestos feministas.

caja, desatando sobre la tierra todos los males y dejando dentro sólo la esperanza. El discurso de Quaritch puede leerse en el sentido de los males y peligros letales que lo femenino suponen para el hombre. Por mucho que celebremos la representación de Neytiri, los valores masculinos predominan a lo largo de la película. En otras palabras, hay un discurso abierto sobre la igualdad de los géneros, pero al final, sale a la luz el temor ancestral al poder femenino.

En cuanto a esa otra obsesión de Cameron, la visión, a pesar de su relación obvia y directa con los aspectos formales, se convierte en un tema por sí solo. En un momento crucial de la película, Norm explica a Jake el significado detrás de la expresión *na'vi* «te veo». La frase, y todo lo que implica en la película, esconde un discurso colonialista que no podemos dejar de comentar. Para John James y Tom Ue²⁶, ver no es un acto que se puede realizar con indiferencia. El sujeto que ve tiene un privilegio por encima de aquel a quien ve, que se convierte en objeto de su visión. En *Avatar*, Jake llega a tener esa posición privilegiada, ya que conocerá tanto su propia cultura humana como la *na'vi*, así como las intenciones de unos y otros, apropiándose de la narrativa para su propio uso. Privilegio que se nutre a través del mesianismo que comentábamos más arriba. Antes que él, la doctora Augustine también ejerció de colonizadora a través de su escuela de inglés. La doctora no por parecer que tiene buenas intenciones deja de participar y fomentar actitudes imperialistas y racistas. De hecho, lo único que se enseña en la escuela es inglés, como vehículo que puede favorecer las relaciones comerciales con los nuevos sujetos coloniales. Como Selfridge, ella también se beneficia: su reputación académica aumenta y la publicación de un libro la convierte en toda una autoridad sobre la cultura *na'vi*. Sin olvidar que el proyecto *Avatar* que dirige se mantiene con la única intención de favorecer la extracción del inobtenio.

Lo importante de esta perspectiva es que mientras que el discurso obvio, temático, de la película satiriza y desafía el discurso colonialista, convive con un discurso que reafirma los prejuicios colonialistas. Es decir, el discurso de Selfridge y Quaritch actúa como una cortina de humo sobre los discursos de Augustine y Jake entre otros, de modo que aceptamos estos últimos porque se nos ofrecen llenos de buenas intenciones. Se trata de «intentos anticolonialistas fallidos de la cultura occidental»,

²⁶ En su artículo «"I see you": Colonial Narratives and the Act of Seeing in *Avatar*», en Kapell y McVeigh, *op.cit.*: 186-199.

pero que no dejan de «apunta[r] a una continuación de los valores eurocéntricos de superioridad, los cuales, aunque rara vez se discuten abiertamente, permanecen latentes en la conciencia de los espectadores» (Kapell y McVeigh: 187).

La creación de un mundo

Cameron es un realizador que lleva al extremo todos los detalles. En *Terminator* nos ofreció la visión del cyborg: una pantalla de infrarrojos con un compás, un localizador de objetivos, datos y códigos que se mueven rápidamente y que son por lo tanto de imposible lectura para el espectador, pero que obviamente no lo son, diegéticamente, para el cyborg. Sus ojos (de nuevo esa obsesión por la visión) computan el mundo en términos matemáticos. En *Titánic*, «todo desde las alfombras hasta los pescantes de los botes salvavidas procedían del mismo fabricante que los del Titánic real», y «aún cuando nadie ni dentro ni fuera de la pantalla los vería jamás, las etiquetas del equipaje tenían que ser auténticas hasta en la caligrafía» (Keller: 31). La vajilla era de auténtica porcelana china, lo cual no impidió que Cameron la hundiera con el barco, exactamente igual que había ocurrido con la porcelana del Titánic original.

En *Avatar*, Cameron no sólo despliega todo lujo de detalles, sino que evidencia una tendencia claramente utópica: la creación de mundos. Para ello, Cameron ha contado con un amplio grupo de expertos y científicos procedentes de diferentes ámbitos del saber. Pero para crear su mundo, lo primero que hace Cameron es terminar de destruir el nuestro, lo cual también es un rasgo muy característico de este realizador.

Es el año 2154, el hombre ha terminado por agotar todos los recursos energéticos de la Tierra, planeta que está ahora híper-contaminado y ecológicamente destrozado. El hombre ha recurrido a buscar recursos energéticos más allá de la Tierra: en la Luna, en Marte... y en Pandora (ver figura 2), un satélite del planeta Polyphemus de características muy similares a la Tierra en tamaño, atmósfera y la apariencia de su naturaleza, que a su vez pertenece al sistema Alpha Centauri, un sistema trinario de dos estrellas –A y B– similares al sol y una enana roja, C. La primera estrella es la que proporciona luz a Pandora. Su distancia de la Tierra es de 4,37 años luz, pero la tecnología de entonces ya permite hacer el viaje en torno a seis años. El hombre ha llegado a Pandora en busca de una sustancia única, el inobtenio.

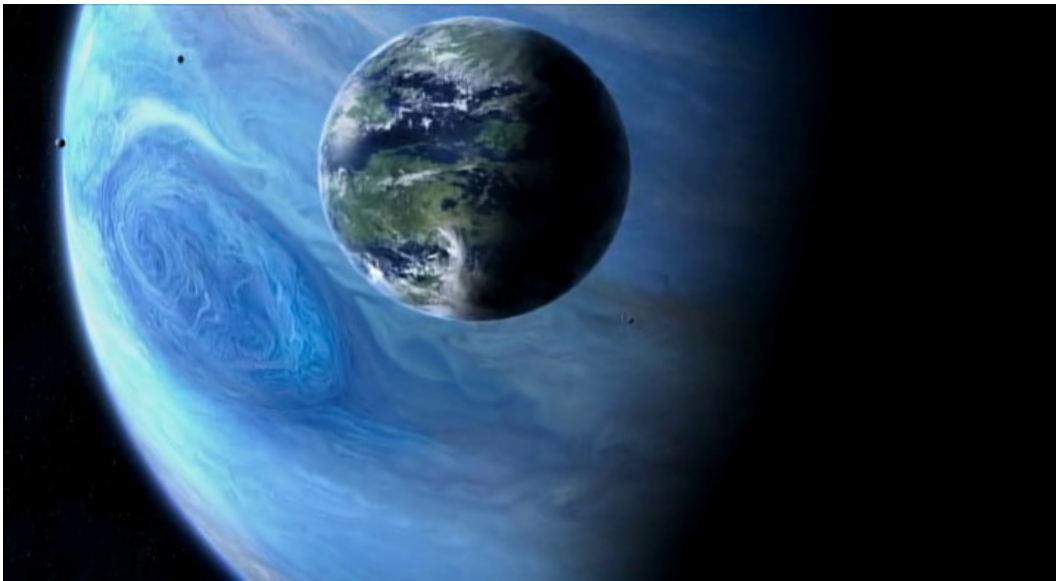


Figura 2. Avatar

De todo lo dicho en el párrafo anterior, sólo lo relativo a la existencia del sistema Alpha Centauri, sus estrellas y su distancia a la Tierra es conocimiento científico real. Ni existe Pandora, ni Polyphemus, aunque cientos, tal vez miles, de personas buscan pruebas de su existencia en internet. Los detalles con los que nos deleita Cameron llegan principalmente a través de publicaciones, ya que como decíamos en los ejemplos de películas anteriores, apenas son perceptibles para el espectador. Por ejemplo, la creación geológica y astronómica de Pandora por parte de Cameron y su equipo de expertos: casi cualquier pregunta que podamos hacer al respecto tiene respuesta, pero la mayoría de esas respuestas no las vamos a obtener simplemente viendo la película. Por ejemplo, el satélite fue descubierto por medio de la observación a través de potentes telescopios. Los datos obtenidos, un satélite cuya atmósfera era muy similar a la de la Tierra, llevaron a la construcción de un telescopio más potente, cuya observación reveló datos que condujeron a la decisión de enviar una primera expedición, sin seres humanos, para averiguar más. El planeta Polyphemus, previamente llamado Coeus, recibe su nombre del personaje de la Odisea de Homero, ya que un enorme vórtice tormentoso visto a través del telescopio se asemejaba a un enorme ojo sobre el planeta. Sus otras dos lunas más cercanas (cuenta con catorce satélites en total) son las causantes de la atmósfera de Pandora. Por otro lado, la composición de la atmósfera sólo podía significar la presencia de vida sobre su superficie. Pero es el descubrimiento del inobtenio, lo que ha llevado a RDA a

implantar sus bases en Pandora para la extracción del ambicionado elemento, un superconductor magnético desprovisto de la inestabilidad de los superconductores terrestres, capaz de funcionar en condiciones extremas (hasta llegar al punto de fusión, calculado en 1516°C) y cuya resistencia a los campos magnéticos es mil veces mayor que la de cualquier superconductor conocido. Geológicamente, fuertes campos magnéticos creados por el inobtenio son los causantes de las montañas Aleluya (ver figura 3), un grupo de monolitos suspendidos a miles de metros de la superficie y de un diámetro que alcanza en algunos de ellos los dieciséis kilómetros. Cameron incluso define dos escuelas de pensamiento que han propuesto teorías sobre las causas y efectos de estas formaciones rocosas. La primera, la de Dimitri Pechta, de la Universidad Armstrong, en la Luna, según la cual algún tipo de mecanismo de retroalimentación positiva durante la formación de Pandora atrajo grandes áreas de campos magnéticos en un depósito de inobtenio; el mutuo rechazo de ambos hizo que grandes masas formadas por inobtenio y otros materiales rocosos se elevaran, enfriaran y solidificaran. La parte de roca no magnética –debido a su mayor densidad– terminó alojándose en la base de la formación equilibrándola.

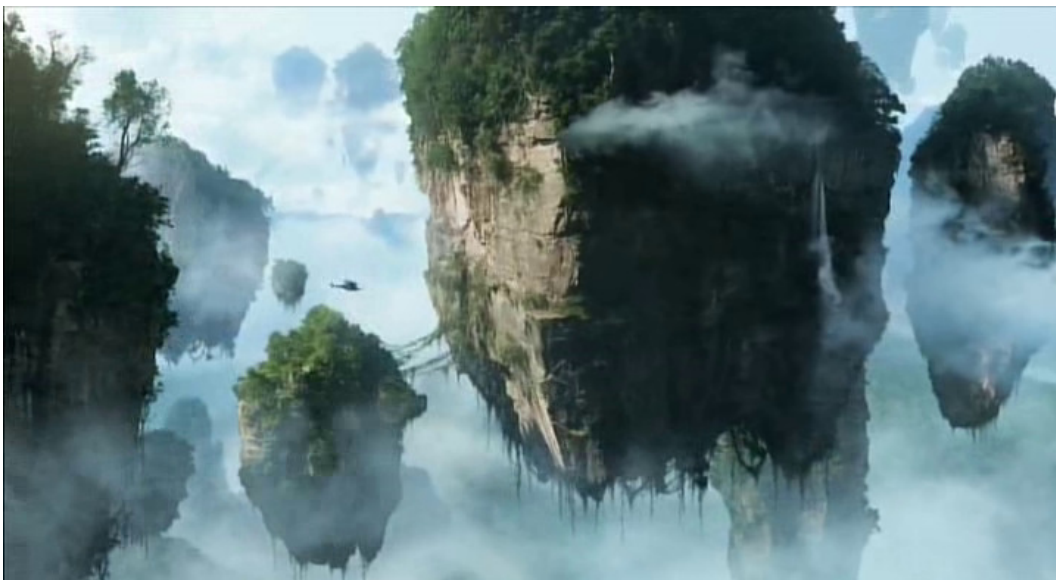


Figura 3. Avatar

La segunda teoría es creacionista, y se apoya en las creencias *na'vi* sobre Eywa, quien habría formado las montañas como parte de su plan de equilibrio de todo el

satélite. Mientras que los *na'vi* llaman a las montañas «rocas que truenan», el cuño de «montañas Aleluya» se debe a que indican la presencia de inobtenio.

Como efecto colateral, un grupo de científicos se ha instalado en Pandora, interesados por todo lo que supone el hallazgo de vida en el satélite, pero sobre todo por sus habitantes los *na'vi*.

A modo de ejemplo, veamos algunos de los detalles de Cameron sobre los *na'vi*, la fauna, la flora y la tecnología humana en Pandora.

Na'vi: fisiología y cultura

Los *na'vi* han sido creados con todo detalle. No sólo su fisiología: tamaño, color, composición de los huesos, etc., sino también cuestiones que emanan de esa fisiología, como el sistema aritmético *na'vi* basado en sus ocho dedos, es decir, un sistema octal en lugar de decimal. Su lenguaje fue creado por el profesor de lingüística Paul Frommer, de la Universidad de Southern California. La idea era que pudiera ser pronunciado por los actores. Su sintaxis y reglas gramaticales son una combinación de varias lenguas reales. Se creó un vocabulario de unas mil palabras.

Fauna

Para la creación de la fauna de Pandora, Cameron partió de una idea principal: tenían que ser como coches de carreras con rayas, «súper-logrados y aerodinámicos». El principal adaptador de la idea de Cameron fue Neville Page, que adaptó los conceptos en diseños que servían tres propósitos: expresión, funcionalidad con tecnología de animación y credibilidad para el espectador. Por ejemplo, el Arachnoid, cuyo nombre *na'vi* es *kali'weya*, y pertenece taxonómicamente a los *Scorpiosista virosae* o escorpiones venenosos. Habita en bosques de zonas lluviosas y no suelen verse en zonas de actividad volcánica. Su cuerpo es alargado, mide un máximo de 18 centímetros, posee tres pares de patas y su cola termina en un aguijón doble que inyecta una neurotoxina a sus presas, normalmente pequeños insectos, pero también pequeños roedores y pájaros. El Arachnoid es empleado por los *na'vi* en sus rituales de

iniciación²⁷ de nuevos guerreros por las propiedades alucinatorias del veneno que se cree revelan el destino del guerrero. El veneno puede ser mortal para niños y ancianos, y en algunas raras ocasiones para el propio guerrero, pero los *na'vi* han desarrollado un antídoto con las raíces del Octoshroom, una planta que está siendo estudiada para conocer mejor su utilidad en la Tierra.

Algunas de las especies más relevantes a lo largo de la película, que Cameron describe con muchísimo detalle, son el Banshee montaños o Ikrán; el caballo-terrible; el Gran Leonóptero (*Leonopteryx*) o toruk; el Titanotaurio cabeza de martillo; el Thanator; y el lobo viperino.

Flora

La flora de Pandora fue diseñada por un profesor de botánica de la Universidad de California, Jodie Holt. De tipo tropical y de mayor tamaño que la de la Tierra²⁸, gran parte de la flora tiene propiedades bioluminiscentes²⁹ y tiene la propiedad –de gran importancia en la película– de comunicarse entre sí a través de una transducción de señales.

Al igual que la fauna, las plantas cuentan, en la mayoría de los casos, con nombre científico, nombre común y nombre *na'vi*. Por ejemplo, la *helicoradium spirale*, cuyo nombre común es *helicoradiana*, la primera planta que llama la atención de Jake y que tiene la propiedad de enrollarse al ser tocada, es una planta carnívora cuyo nombre *na'vi* es *loreyu*. La inspiración para esta planta es un organismo marino llamado *Spirobranchus giganteus*, una especie de lombriz tubular que se cierra al ser molestada. La *helicoradiana* es una zooplanta con un sistema nervioso similar al de los animales, de una sola y grande hoja anaranjada. Los *na'vi* usan las hojas para hacer túnicas ornamentales y ceremoniales, ropa, tiendas, bolsas y extraen el pigmento para usarlo

²⁷ Los ritos de iniciación han sido estudiados por etnólogos y antropólogos desde principios del siglo XX. En cuanto al empleo por parte de algunas tribus de drogas en dichos rituales, contamos con un precedente fílmico en *La selva esmeralda*, en la que los guerreros del pueblo de los Invisibles se drogan para tener una proyección astral, hablar con animales y tener una vivencia con su instinto animal.

²⁸ Lo cual se explica por las características de la atmósfera, la gravedad y el magnetismo de Pandora: «La atmósfera de Pandora es más densa que la de la tierra, con una concentración más elevada de dióxido de carbono así como niveles elevados de sulfuro de hidrógeno y xenón. La gravedad es más débil, mientras que el campo magnético del satélite es increíblemente fuerte. Todos estos factores han determinado la evolución de la vida vegetal de Pandora» (Wilhelm y Mathison: 107).

²⁹ Idea que James Cameron tomó al observar esta propiedad en algunas plantas y animales marinos durante algunas sesiones de buceo nocturno.

como pintura. Son cuidadosos, sin embargo, de no recolectar la planta de forma masiva para no ocasionar su extinción. Los *na'vi* son capaces de pasar entre las *helicoradianas* sin ocasionar su reacción retráctil, lo cual para los *na'vi* es importante, ya que en caso de que la planta se enrollase, indicaría la cercanía de un peligro potencial para las presas que puedan pretender cazar.

Otras muchas plantas fueron diseñadas para la película. Sin embargo, tres plantas importantes en la trama de la película son el Árbol Familiar (o Arbolmadre), el Árbol de las Almas y el Árbol de las Voces. El Árbol Familiar (*Kelutrel* en *na'vi*) adulto puede medir más de 150 metros de altura y su tronco puede llegar fácilmente a los 30 metros de diámetro. El de los *omaticaya* mide unos 460 metros: allí duermen, comen, bailan y celebran sus ceremonias.

El Árbol de las Almas (*Ayviträy* en *na'vi*) es un árbol sagrado, cuyas semillas son denominadas duendes del bosque (*atokirina* en *na'vi*) y su movimiento recuerda al de las medusas.

Por último, el Árbol de las Voces (*Utral Aymokriy* en *na'vi*). De menor tamaño pero de aspecto muy similar al Árbol de las Almas o árbol sagrado, es el más importante para los *na'vi* después de este último. Su nombre hace referencia a que los *na'vi* pueden escuchar las voces de sus antepasados gracias a él. El árbol tiene cierta importancia en la película al ser el fondo sobre el cual Neytiri y Jake se eligen y entregan el uno al otro. A la mañana siguiente será destruido por los *bulldozer* de RDA.

Tecnología humana en Pandora

La ingeniería genética, el desarrollo de la navegación espacial, la medicina, la informática, el equipamiento militar y de defensa, todo ha alcanzado niveles inimaginables a mediados del siglo XXII. Sin embargo, RDA se ha percatado de que gran parte de la tecnología ya obsoleta en la Tierra (algunos son elementos de tercera generación) se adapta a la perfección a las necesidades del trabajo que tienen que realizar en Pandora. Por ejemplo, el *C-21 Dragon Assault Gunship*, de 4,15 metros de longitud, 31,7 metros de ancho, llamado *Kunsip apxa* por los *na'vi*, o gran cañonero, con una velocidad de 120 nudos con carga completa, un alcance de 2000 kilómetros y que puede transportar a 30 hombres equipados. Es tan grande como el mayor helicóptero de carga del siglo XX y dos veces más largo que el *Sikorski Black Hawk*. Se diseñó para

suprimir rápidamente posiciones enemigas. O el traje *AMP*, plataforma ambulante llamada «Escudo que camina» por los na'vi. De cuatro metros de altura y 1,83 metros de ancho es un exoesqueleto diseñado para trabajos militares o civiles en condiciones tóxicas u hostiles. Comenzó a usarse en la Tierra a principios del siglo XXI y fue utilizado para colonizar la Luna y Marte. Si su operador muere, el traje *AMP* tiene una función de retorno a origen dependiendo de la capacidad de su batería. Uno de sus complementos es el cuchillo del traje *AMP*, que se emplea fundamentalmente para cortar vegetación que pueden impedir su avance. Su fabricante es *Hirte and Fahl Arms Manufacturing, Ltd.* Con una longitud de 1066 milímetros pesa 34 kilos. Un último ejemplo armamentístico es el Revolver Avispa, fabricado por Masa-Cirre. De tambor auto-rotante, 228 milímetros de longitud y 1,1 kilos de peso, utiliza munición de nueve milímetros, realiza 4 hiper-veloces disparos por segundo y la capacidad de su recámara es de 6 vueltas. Se emplea en Pandora para protegerse de animales y aborígenes hostiles.

Como reflexión técnica final, nos parece interesante la comparación que realiza Ángel Quintana entre el cine analógico y el digital:

La idea del cine como sistema de representación mecánico y como espacio de reinención del cuerpo parece formar parte de la arqueología del pasado cuando se confronta con los cuerpos que James Cameron pone en movimiento en *Avatar* [...]. La película no cuenta la historia de un cuerpo ágil y camaleónico, sino la de uno enfermo. Un soldado paralítico [...] [que] gracias a la tecnología puede transformarse en otro ser. [...]. Así, el cuerpo de Jake Sully genera su propio avatar, posee otro yo que es capaz de transitar por otro mundo. En ese nuevo mundo las figuras y los paisajes no han sido fotografiados, sino creados mediante el ordenador. [...].

La fábula de *Avatar* nos habla de la precariedad de todo paraíso, eternamente amenazado por las neurosis del hombre civilizado. La simplicidad de sus planteamientos simbólicos y narrativos convierte la película en una fábula propia de un manual de ecologismo para principiantes. No obstante, su sentido como parábola sobre espacios virtuales tiene poco que ver con el ecologismo tradicional o con el trascendentalismo americano que buscaba la integración del individuo en los grandes espacios, y bastante más con el futuro tecnológico. El paraíso que emerge como mundo originario es un paraíso cibernético, mientras que los seres que amenazan con destruir la integridad de ese mundo ideal son figuras provenientes de un espacio analógico, interpretadas por actores de carne y hueso. Los auténticos malvados de la historia son los humanos. Los actores protagonistas han sido filmados en un estudio y, mediante una serie de sofisticados efectos de posproducción, su cuerpo ha

sido trasladado y fusionado en un universo que sólo existe en función de la capacidad creativa de la propia tecnología informática (2011: 10-12).

Conclusión. Hollywood: la utopía comercial

En 1960, el nobel islandés Halldor Laxness publicó su novela *Paraíso reclamado*³⁰ (*Paradisarheimt*), en la que relata la historia de un sencillo granjero islandés, Steinar³¹, que sueña con conseguir la Tierra Prometida para sus hijos. Primero intenta obtenerla comprando una propiedad a cambio de un caballo maravilloso que le regala al príncipe de Dinamarca. Pero todo lo que recibe es un puñado de fotografías autografiadas. Más tarde, un misionero mormón, un obispo, le indica que la Tierra Prometida se ha establecido en el estado de Utah, en Estados Unidos. Hasta allí viajará el granjero y se quedará en Utah esperando a su esposa e hijos, que son explotados física y económicamente en su ausencia. Su esposa morirá en el barco en el que viaja rumbo a América y Steinar se siente distanciado de sus hijos que le habían creído muerto. Descorazonado, volverá a Islandia en calidad de misionero y regresará a su vieja granja. En las últimas líneas, se dedica a reparar los ruinosos muros de su abandonada granja³².

Comentar esta novela a fondo nos llevaría por otra bifurcación añadida de los senderos utópicos de la literatura, mucho más si tenemos en cuenta la relación entre utopía y jardín que tanto *Paraíso reclamado* como *Cándido* contienen, y creemos que lo comentado hasta aquí es suficiente para enmarcar el epígrafe con el que comenzábamos este capítulo. Dicho epígrafe pertenece al primer capítulo de la novela, en el que uno de los islandeses espeta esas palabras a un misionero (el mismo que más tarde habla con

³⁰ Aunque la obra presenta muchas más similitudes con *Cándido*, el título evoca la obra de John Milton.

³¹ La trama de la novela se basa en los escritos de Eiríkur Ólafsson á Brúnum (1832-1900), un escritor de libros de viajes algunas de cuyas experiencias son calcadas por Laxness en su novela. Relata, por ejemplo, cómo vendió un caballo al príncipe de Dinamarca durante la celebración milenaria de 1874 y como recibió fotografías autografiadas. Eiríkur se convirtió al mormonismo en 1879 y viajó a Utah en 1881. Su esposa murió en el viaje, aunque no en el barco, y él se quedó en Utah durante ocho años, regresando a Islandia como misionero. Más tarde abandonaría el mormonismo y regresaría a Islandia un año antes de su muerte.

³² Es fácil percibir ciertos ecos del *Cándido* de Voltaire en este último episodio. Sin olvidar que Laxness tradujo el cuento de Voltaire al islandés, titulándolo *Birtingur* u *Optimista*, George S. Tate (1990: 623-633) ha visto la influencia de *Cándido* en la obra de Laxness en aspectos menos aparentes: en cuanto al género, ya que ambas obras siguen pautas de la tradición picaresca; ambas son lo que Voltaire llamaba cuento filosófico; formalmente hay una intención de sátira social y un tono irónico y mordaz aunque realista en sus detalles. Desde el punto de vista temático, ambos relatos comienzan y terminan en un jardín, en ambos hay un viaje a un lugar utópico y los personajes, tanto de uno como de otro relato, son hombres sencillos, inocentes y de buen corazón.

Steinar) tras escuchar su sermón callejero en el que declara a su hostil audiencia que la Tierra Prometida está en América. Lo irónico es que su audiencia sólo le ha prestado atención cuando el misionero de forma tangencial ha mencionado la riqueza en ovejas de los granjeros en Utah. No resulta difícil extrapolar esta frase al mundo del cine comercial de Hollywood y su relación con el cine de otros países. Y no sólo al cine de Hollywood, sino a la búsqueda de lo comercial por encima de cualquier otro valor. Por ejemplo, a lo largo de los años 1951 a 1959, durante su estancia en Venezuela, Alejandro Carpentier publicó cerca de dos mil artículos bajo el título genérico *Letra y solfa*, en una columna del diario *El Nacional*. Una gran parte de esos artículos versaba sobre cine³³, e iban desde observaciones sobre las figuras más relevantes y comentarios sobre la música o sobre la fotografía, hasta anécdotas e incidentes casuales que podían haber tenido lugar durante el rodaje de una película. Uno de los temas sobre los cuales Carpentier vuelve una y otra vez es precisamente sobre esa búsqueda obsesiva de lo comercial. Por ejemplo, en su columna del 5 de noviembre de 1952, nos deleita con un diálogo³⁴ imaginario entre un productor y un ingenuo cualesquiera. Para el productor, «lo comercial es lo que se vende, lo que gusta al público» (Carpentier: 31), mientras que el ingenuo le demostrará que los criterios comerciales han llevado al fracaso lo que de otro modo podrían haber sido verdaderas obras de arte.

En otro artículo, al hablar del código moral de Hollywood, dice, parafraseando a Henry Miller, que «a la hora de aplicarlo cabalmente, se encuentran mil maneras de conciliarlo con las exigencias de la caja registradora» (*ibid.*: 49).

Un último ejemplo de la perspicacia de Carpentier sobre este asunto. Con motivo de un artículo de J.A. Bardem sobre «los métodos que suelen regir la producción de las películas» (*ibid.*: 49), Carpentier concluye con las siguientes palabras:

Yo añadiría que, en materia de arte, el concepto de «lo comercial» o «lo rentable» mancha todo lo que toca. Si Cézanne, Claudel o Debussy, se hubieran dejado llevar por un criterio de «rentabilidad», ni siquiera recordaríamos sus nombres. Hubieran compartido el olvido en que yacen los Paul Chabes, Henri Duvernois o Theodore Lack. Lo grave, en cuanto se refiere al séptimo arte, es que el cine es un negocio. Y, por lo mismo, disfrutan de excesivos poderes en él quienes están autorizados a realizar

³³ Dichos artículos han sido compilados por Raimundo Respall Fina, y publicados bajo el título *Letra y solfa. Cine*, editorial Siglo XXI, Madrid, 1990. Todas nuestras citas proceden de esta edición.

³⁴ El diálogo es evocador del prólogo con el que comienza *Fausto*, de Goethe, donde el Director, el Poeta y el Gracioso, discuten sobre el mismo tema.

el juego de manos que suele sustituir «lo mejor» por «lo más rentable» (*ibid.*: 51).

En la misma línea, el director de cine italiano Marco Ferreri, en una entrevista realizada por Carlos Barbáchano, comenta que calidad y comercialidad son posibles, pero «como en todas las expresiones artísticas, ¿quién determina lo que tiene o no calidad?» (Barbáchano: 9). El propio Barbáchano analiza la bipolaridad del cine, arte e industria. Por un lado, dice, «denominaciones y frases como “séptimo arte”, “el cine, arte de nuestro tiempo”, “la expresión artística más significativa de nuestra época”»; por otro lado, su lado comercial:

[...] los hombres y mujeres que viven del cine lo consideran, por supuesto, una industria que ha de ser rentable. El financiador que invierte su dinero, desea recuperarlo con ganancias. El empleado de los estudios cinematográficos se esmera en cumplir su cometido porque de él depende su sustento. El distribuidor y el propietario de una sala de exhibición buscan los máximos ingresos en taquilla. Una película es manipulada desde los estudios hasta la pantalla como un producto que debe ser bien vendido, del mismo modo que un automóvil, igual que cualquier electrodoméstico (*op.cit.*: 19).

En nuestros días la cuestión sigue en el aire. Pero seguro que nadie duda que, especialmente hoy en día, desde *La guerra de las galaxias*, con una recaudación mundial de cerca de 800 millones de dólares (461 en EEUU), el cine es un negocio que mueve grandes cantidades de dinero³⁵.

Contamos también con algunas palabras de Luis Buñuel sobre este asunto. En una entrevista³⁶ mantenida con el entonces joven crítico de cine japonés Kenji Kanesaka en su casa de México, Buñuel dijo:

Siempre ha habido dos clases de cine: el «comercial» y el «artístico». Siempre hay hombres que tratan de expresar su mundo interior, de comunicárselo a los demás mediante el cine, que es, sobre todo, un instrumento maravilloso para la creación artística. Al mismo tiempo, se hacen los filmes para agradar a las masas culturalmente inferiores, que son inferiores por razones sociales o económicas. De este modo, estos filmes pueden ser superficiales, estereotipados, fáciles de entender,

³⁵ Los datos proceden de la obra de José Luis Mena, *Las películas más taquilleras de la historia del cine año a año*, San Sebastián de los Reyes, Cacitel, 2004. En términos de rentabilidad, *La guerra de las galaxias* seguía siendo la cuarta película más rentable de todos los tiempos en 2003, con unos beneficios netos de cerca de 400 millones de dólares (*op. cit.*: 110).

³⁶ En *Entrevistas con directores de cine*, Andrew Sarris, Madrid, Magisterio Español, 1969: 76. La entrevista apareció en el ejemplar de primavera de 1962 de la revista americana *Film Culture*.

reverentes ante la moral y la política de los diversos gobiernos. Esta sería una buena definición del cine «comercial». A veces, muy raramente, un filme creador es también comercial; pero en tal caso la cualidad de comercial es el predicado, mientras que el sujeto es el arte.

Independientemente de las diferencias entre cine comercial y cine artístico, y como exponíamos al principio del presente capítulo, del Nuevo Hollywood emergen históricamente tres formas principales de hacer cine, considerándose el *blockbuster* el más comercial de los tres, o el que más ha perseguido el lado industrial del cine. Y, deberíamos añadir, el más comercial de toda la Historia del cine. Sin embargo, algunos críticos, reconocen rasgos de autor en muchos de los directores de *blockbuster*. Entre ellos la citada Alexandra Keller, reconoce a James Cameron como autor y eleva su obra a la categoría de arte. Admite, eso sí, que este reconocimiento es una muestra de la evolución de la cultura cinematográfica y de los conceptos originales de autor y de arte dentro de esa misma cultura. Para Keller existe una hibridación de las categorías de autor y *blockbuster* sólo concebible bajo condiciones postmodernas. Cameron sería en realidad una variante de autor. Y de lo que no cabe duda es de que es un innovador: «es un verdadero genio de los efectos especiales, de la ingenuidad tecnológica y tiene una extraordinaria habilidad para proporcionar al espectador una notable experiencia visual física y visceral» (Keller: 3).

Lo que no conviene olvidar es que la búsqueda de lo comercial no reside en las más o menos interesantes pretensiones de autoría y arte, sino en el discurso eurocéntrico (o hollywoodcéntrico) que emana de muchas de estas películas procedentes del país capitalista por antonomasia. Tal vez la respuesta la podamos encontrar en parte en las palabras de Bloch sobre el afán de muchos hombres por el *happy-end* por encima de todo, aun a sabiendas de que se trata de algo falso, afán que es utilizado por la clase dirigente a su favor:

Allí donde el trabajo no produce alegría alguna, el arte tiene que resignarse a ser diversión, engaño alegre, *happy-end* artificial. Ello sirve para mantener en el carril a los oyentes; al final de la comunidad popular fascista o del *american way of life* todo el mundo recibirá algo, y por cierto sin que haya habido que cambiar lo más mínimo de la realidad existente. Los espectadores de los cines y los lectores de los folletines de revista asisten a ascensiones sociales, teñidas de rosa, como si éstas fueran la regla en la actual sociedad y sólo la casualidad las hubiera impedido para los espectadores o lectores. Más aún, el *happy-end* se hace tanto más inevitable en el capitalismo cuanto menores son las

posibilidades de ascensión en la sociedad actual, cuanto menos esperanza ofrece ésta. A ello hay que añadir la dosificación «moral» del desenlace feliz, porque no todo el mundo llega a ser rico y feliz, tanta azúcar no se da ni siquiera en el mundo de las revistas. Sino que sólo a los virtuosos les está reservada una cuenta corriente, mientras que a los malvados, y sólo a ellos, les está reservada la miseria, con lo cual se lleva a cabo la inversión más descarada de la verdadera situación. El «Hotel del Hombre Rico» está siempre habitado por gentes buenas; lo mucho de malo que hay: hambre, *slums*, cárceles –que la sociedad dominante no puede eliminar, ni siquiera negar–, se encuentra repartido muy adecuadamente entre los moralmente inferiores. Se trata de los viejos sermones dominicales, con su sinuoso carácter edificante, convertidos ahora plenamente en hipocresía, en industria de acicalamiento (2004: 503-504).

Capítulo 10
West Side Story
La utopía musical

Romeo y Julieta es de amor, termina mal que se mueren y es triste [...] Ginger Rogers y Fred Astaire con la música se levantan en el aire, y el aire los lleva alto con los pajaritos que los ayudan a dar vueltas cada vez más ligero [...] el sábado vimos la más linda de la Ginger Rogers porque es de bailes y termina mal, que Fred Astaire se muere en la guerra en el avión estrellado y ella lo está esperando pero él no llega.

Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*

Breve historia del cine musical¹

La música ha estado presente desde los comienzos del cine. Sin embargo, cuando hablamos de *cine musical*, *comedia musical* o *musical cinematográfico*, nos referimos a algo fundamentalmente distinto de la música presente en el período mudo o de la música de fondo de la mayoría de las películas actuales. Una excelente definición de este género nos la da Sánchez Noriega: «En un sentido amplio, [...] toda película que otorga importancia al espectáculo de la música a través de canciones, bailes o coreografías» (2006: 148). Ampliando esta definición, este autor explica que la base narrativa en este género se halla subordinada a las secuencias que contienen piezas musicales cantadas o bailadas, y en cuanto al contenido dice lo siguiente:

¹ En esta breve introducción nos limitaremos casi exclusivamente a la historia del musical cinematográfico estadounidense, ya que, por un lado, una introducción histórica del cine musical que abarcara las aportaciones hechas en todos los demás países excedería los límites de lo meramente introductorio y, por otro lado, poco tendría que ver con los objetivos principales del capítulo, que son exponer las peculiaridades del cine musical de Hollywood y su relación con lo utópico así como el análisis de los elementos utópicos en una película concreta, *West Side Story*. Por último, no debe olvidarse el pionerismo de Estados Unidos en este género, razón por la que mucho de lo que digamos en estas primeras páginas tiene su paralelo con los acontecimientos históricos referentes al cine musical en otros países, como por ejemplo las dificultades y reacciones a los nuevos avances técnicos.

Suelen ser historias optimistas con tratamiento de comedia. En el musical en sentido estricto, estas secuencias poseen valor narrativo y contribuyen a la progresión de la trama, para la cual tanto el texto de las canciones como la coreografía y la puesta en escena están creadas para la ocasión. Por el contrario, también se habla –impropiamente– de musical en las películas al servicio de un cantante que hilan de manera más o menos solvente una serie de *play-backs* sin apenas coreografía y con textos dispersos (*ibid.*: 148 y 732).

El cine musical empieza en fecha muy temprana en la historia del cine. En 1927 *El cantor de jazz* no sólo daba fin al cine mudo², sino que introducía un nuevo género cuyo inmediato éxito provocó la adquisición por parte de muchos productores de los derechos de los más conocidos musicales de Broadway. Pero al mismo tiempo y a medida que se filmaba un musical tras otro, aparecían un buen número de dificultades técnicas³, como la localización del micrófono, o la necesidad de envolver la estrepitosa cámara para amortiguar sus ruidos. Las películas llegaron a ser muy estáticas: la cámara tenía que estar en una cabina insonorizada y los actores se veían obligados a dirigir su voz hacia el lugar a menudo forzado donde se colocaba el micro (Druxman: 13). Román Gubern, hablando de las revoluciones técnicas y de expresión cinematográfica que introdujo el cine sonoro, comenta que estos cambios fueron en un principio muy negativos:

Encerrada en pesados blindajes insonoros, la cámara retrocedió al anquilosamiento e inmovilidad del protohistórico «teatro filmado»; además, el ritmo de sus encuadres fijos, como las viejas estampitas de

² De modo análogo a como –refiriéndonos principalmente al cine clásico estadounidense– *El nacimiento de una nación* consolidó el lenguaje cinematográfico o *Lo que el viento se llevó* el empleo del color.

El cine sonoro era, como indica Gubern, una novedad relativa: «Edison y Pathé, y otros tras ellos, se aplicaron a obtener la sincronización de las imágenes con discos o rodillos gramofónicos», pero la novedad técnica de Lee de Forest, su válvula amplificadora *tríodo*, es la que, con la intención de salir de la casi bancarrota en que se encontraban, implementan los hermanos Warner, «primero con cierta timidez, con el *Don Juan*, de Alan Crosland e interpretado por John Barrymore, sincronizado con música grabada con motivos de la ópera de Mozart; luego con *Orgullo de raza*, también de Crosland, que incorporaba por vez primera los ruidos y efectos sonoros». *El cantor de jazz* es la película en la que por primera vez un actor, «tras una canción, [...] se dirigía al público estupefacto». Las palabras «you ain't heard nuthin' yet» («todavía no han escuchado nada»), pronunciadas por Al Jonson, resultaron ser una auténtica premonición de lo que estaba por venir e inauguraban «una nueva era del cine [...] con este punto y aparte decisivo» (Gubern, 1989: 195-196).

³ Estas dificultades estaban presentes en el cine sonoro en general y no sólo en los musicales. Sin embargo, también hay que señalar que hay autores, como Wilson y Scorsese, que tienen una opinión muy diferente: «de forma tradicional, los historiadores del cine insisten en que en aquella época las películas dejaron de tener movimiento. Pero el mito de la cámara estática ha desaparecido ahora que muchas de las películas de ese período han sido redescubiertas. Había algunos directores que se negaban a que les pusieran trabas o a que los parasen, como por ejemplo Rouben Mamoulian, Frank Capra, William Wellman, Tay Garnett, todos ellos considerados como los que pusieron de nuevo las cámaras en movimiento» (2001: 82).

Méliès, vio su fluir bruscamente frenado por su sujeción a interminables canciones o diálogos. Los productores, atacando la línea de menor resistencia del público, convirtieron el cine en una curiosidad para papanatas, anunciando muy ufanos sus películas «cien por cien habladas», en donde las voces y ruidos esclavizaban a la imagen, convertida en insípida ilustración gráfica de los dictados del gramófono. Fueron los años del furor del cine musical.

Una «ruidosa avalancha» que, sin embargo, «hacía *tabula rasa* del complejo y rico lenguaje visual elaborado trabajosamente por el arte mudo» (Gubern, 1989: 196-197).

Otra dificultad añadida fue la diversidad idiomática. Se trató de resolver con el rodaje de diferentes versiones de cada película en varios idiomas. Los subtítulos y, en algunos países, el doblaje, comenzaron algo más tarde.

Poco a poco, las dificultades del cine sonoro se fueron limando⁴ con genios como William Fox, el primero en rodar un film sonoro en exteriores; Michael Curtiz, realizador de los primeros *travellings* del sonoro; o Rouben Mamoulian, que disoció el micrófono de la cámara. Pero la liberación de la cámara en el musical la conseguiría Paul Fejos, que buscaba ser capaz seguir las evoluciones coreográficas sobre los escenarios, construyendo una grúa gigante que costó 25.000 dólares para la toma de vistas de la película *Broadway*.

Un informe positivo del advenimiento del sonido también nos lo da Gubern: «en primer lugar, una mayor continuidad narrativa, al eliminar los rótulos literarios que antaño salpicaban la narración visual», desterrados «como elementos perturbadores»:

[...] un duro golpe a la estética del cine-montaje, al permitir una gran economía de planos, eliminando las abundantes imágenes explicativas y metafóricas del lenguaje visual mudo y facilitando, además, representar porciones de la realidad que estuvieran fuera del encuadre por la única presencia de su sonido (sonido en *off*) [...]. Como consecuencia de todo ello se redujo considerablemente el número de planos de las películas y aumentó la longitud de los mismos, que pasó a depender de un elemento de duración concreta hasta entonces desconocido: el diálogo de los actores (*ibid.*: 200).

⁴ Además de los logros mencionados (y otros muchos) también hubo «las más sorprendentes piruetas» en esta época «de búsqueda y desorientación». A modo de anécdota Gubern cita «la que se le ocurre al ingenioso Walter Ruttmann, que decidido a explorar el nuevo medio sin prejuicios ni purismos compone *Week-end* (1930), una película en donde sólo hay sonidos, pero no imágenes, que le son sugeridas al espectador (¿hay que llamarle así?) por aquéllos. Sin darse cuenta, Ruttmann acaba de reinventar la radio» (Gubern, *op. cit.*: 200).

En 1933, aparecen dos talentos en el cielo del musical: el coreógrafo Busby Berkeley, que fue capaz de filmar complicados patrones de bailes que dotaron «a los musicales de un aura de espectáculo que no habían logrado previamente»; y Fred Astaire, cuya elegancia, precisión y calidez en el baile llevaron a grandes compositores de la talla de George Gershwin, Jerome Kern e Irving Berlin a querer componer para él (Druzman: 13-14).

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los elementos constituyentes del musical –canciones, baile, relato y caracterización– lograron mayor integración. Probablemente, el director más relevante de los años cuarenta y cincuenta fuera Vincente Minnelli, con películas como *Un americano en París* y *Melodías de Broadway*. Bailarín, coreógrafo y director, Gene Kelly será una de las figuras clave de los cincuenta. Junto al coreógrafo Stanley Donen, será codirector de una importante trilogía del musical clásico formada por *Un día en Nueva York*, la famosa *Cantando bajo la lluvia* y *Siempre hace buen tiempo*. Stanley Donen fue también el director de *Siete novias para siete hermanos*, un musical que siguió la dirección opuesta a la habitual y fue un musical en Hollywood antes de ir a Broadway (otro musical que siguió esa dirección de Hollywood a Broadway fue *Gigi*, de Minnelli, en 1958).

Tras este período y a pesar de los intentos de los directores-coreógrafos como Kelly, Donen y Fosse, el género llega a su decadencia en los años sesenta. La salida será seguir, como en otros géneros, el sendero de la gran superproducción: los supermusicales, a remolque de los triunfos de Broadway. Será precisamente el caso de *West Side Story*, pero también de *My Fair Lady* (el tema de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, llevado a la pantalla por George Cukor) o de *Hello, Dolly!* de Gene Kelly.

Hay varias razones por las cuales consideramos que cabe incluir el comentario de un musical al hablar de utopía en el cine. En primer lugar, por la naturaleza de evasión y diversión que contiene frente a situaciones distópicas, como fue el caso del *crack* económico de 1929. Los deseos de soñar, de evadirse, de diversión, generados por la Gran Depresión, fueron una necesidad casi patológica que coincidió con el momento de la aparición del cine sonoro en Estados Unidos. Este hecho se hizo más evidente ante el surgimiento, tanto en la literatura como en el cine, de escritores y cineastas que retomaron los temas sociales. Dos Passos, Steinbeck, Sinclair, buscaban favorecer la

quiebra del optimismo en el sistema capitalista en esta sociedad que había cometido el error de creer en la prosperidad sin límites. De modo paralelo, Hollywood parece alcanzar por fin una edad adulta –sobre todo desde el momento en que Franklin D. Roosevelt inaugura la etapa del *New Deal*⁵ tras ganar las elecciones presidenciales en 1932– y examina de forma crítica grandes problemas: desde los grandes monopolios hasta el paro obrero, desde la administración de la justicia hasta la corrupción política, pasando por las instituciones penitenciarias y los problemas agrarios. A pesar de ello, como decimos, el cine de los años treinta presencié fundamentalmente dos formas de evasión: 1) la comedia: películas con finales felices, con la injusticia siempre derrotada por algún nuevo héroe; son las típicas películas de Frank Capra, optimista portavoz del *New Deal*; y 2) el musical: forma de evasión frente a la reacción pesimista del cine social. Como comenta Martin Scorsese, la aparición del género musical coincide además con otro género tan diferente como el cine de gánsteres: «la dureza de la época, la Depresión, dio vida al más evasivo de todos los géneros» (Scorsese y Wilson: 59); que, por otro lado, como han dicho Bordwell, Staiger y Thompson, es el menos clásico de los géneros de Hollywood (véase Bordwell *et al.*: 44).

En segundo lugar, y en conexión con lo anterior, la implantación del Código Hays en 1930, cuyo objetivo final era presentar a través de las películas una sociedad inmaculada, confortable, justa y estable, una sociedad que transmitiera a los americanos el orgullo de ser tales y a los extranjeros la envidia y la admiración de su *way of life*. Toda una utopía al servicio del renacimiento del sueño americano con la intención de recuperar el perdido optimismo.

En tercer lugar, en este género confluyen más que en ningún otro toda una serie de características. Una de las más importantes es la construcción de la trama en torno a dos polos, dos centros de poder, que bien pueden ser dos sexos, dos actitudes, dos clases, dos protagonistas o una combinación de alguno de los anteriores binomios. El foco de atención del musical americano no es un único personaje, sino un enfoque dual, construido en torno a estrellas paralelas, normalmente de sexo opuesto y valores radicalmente divergentes (véase Altman: 19). Este tipo de construcción favorece la presentación no de una, sino de dos utopías, obviamente contradictorias, como contradictorios son los dos extremos aludidos. En muchos casos subyace una crítica social, «la sociedad se define por una paradoja fundamental: ambos términos de la

⁵ El *New Deal* pretendía promover el reformismo en el campo económico y social y estimular la autocritica en el plano político e intelectual.

oposición en la que se construye (orden/libertad, progreso/estabilidad, trabajo/ocio, etcétera) se ven como deseables; sin embargo los términos se ven como mutuamente excluyentes» (*ibid.*: 27). Rick Altman pone como ejemplo de esta estructura del musical la película *Luna llena*, en la que los actores principales, Jeannette MacDonald y Nelson Eddy, representan mundos diametralmente opuestos. De esta estructura de opuestos deriva otra diferencia fundamental frente al cine no musical: «mientras el acercamiento tradicional a la narrativa asume que la estructura crece de la trama, la estructura de enfoque dual del musical americano la deriva del personaje», de los cambios que se operan en él (*ibid.*: 21). Esta estructura de opuestos se manifestará mediante diferentes recursos técnicos, como el contraste entre dos o más colores, diferentes formas y composiciones, alturas, ángulos, vestuario, etc. Altman lo resume en cinco categorías mediante las cuales en el musical se le recuerda continuamente al espectador esta estructura dual: 1) el decorado; 2) la selección del ángulo de toma; 3) la música; 4) el baile y 5) el estilo personal (véase *ibid.*: 32-45).

Un segundo aspecto por el cual el musical resulta interesante para su comentario utópico reside en el proyecto ideológico inherente al musical:

[...] este género, aparentemente el más anti-intelectual de todos, contiene su propio proyecto ideológico. Los musicales ofrecen al público uno de los placeres más intensos [...] y además aportan una justificación a ese placer. Los musicales no sólo nos muestran el canto y el baile sino que tratan del canto y el baile, así como de la naturaleza e importancia de esa experiencia (Feuer: 12).

Una de esas ideologías venía a favorecer la actitud conservadora que se pretendía para la sociedad americana. La dicotomía presentada era, según Altman, primariamente de orden sexual, aunque daba paso a otras dicotomías más complejas y menos obvias para el espectador. En cualquier caso, este hecho dio como resultado la búsqueda de un elemento mediador que resolviera esta dicotomía que de otro modo sacudía los cimientos de un país del todo conservador: el matrimonio.

Un último aspecto, tal vez el más interesante y en el cual insisten mucho autores –por ejemplo, Jane Feuer–, es el carácter auto-referencial del musical. La letra de la canción suele hacer en muchas ocasiones referencias musicales, se «ensalza el poder de la música», y no sólo eso, sino que «el musical exalta su propio estilo de música» (Feuer: 71 y 73), y el lenguaje figurativo de las palabras de la canción se une al lenguaje no figurativo de la música transformando lo que hubiera sido un mero diálogo en algo

mucho más expresivo. Pero incluso en los casos en que no lo hace, el hecho de que alguien diga algo (cantando) y luego lo refuerce mediante el baile (lo expone y luego lo demuestra, como lo explicó Gene Kelly), hace de la escena una auto-referencia. Mediante la música, la canción y el baile, en el musical continuamente entramos y salimos de un mundo a otro, de la realidad, o de lo que es más real, a un mundo de fantasía con toques oníricos. El musical se convierte así en una utopía de la evasión que sugiere que otros mundos son posibles. La estructura sobre la que se construye el musical no es solamente dicotómica, sino que lo es necesariamente. De la narración en tercera persona del hilo habitual de cualquier película de Hollywood, se pasa al número musical, un «discurso directo [...] confeccionado con canciones y bailes» (Feuer: 89).

El cine de Robert Wise

Nacido en 1914, Robert Earl Wise⁶ comienza a trabajar en el cine como editor de sonido y música en la RKO. Uno de sus primeros trabajos, por el cual fue nominado al premio

⁶ Aunque en *West Side Story* Robert Wise comparte dirección con Jerome Robbins, no creemos necesario aportar muchos datos significativos sobre este último. Hijo de inmigrantes ruso-judíos, Jerome Wilson Rabinowitz (1918-1998) llegó a ser uno de los más prestigiosos e importantes coreógrafos del siglo XX. Algunas de sus producciones de Broadway anteriores a *West Side Story* (1957) fueron *The King and I* (1951), *The Pajama Game* (1954) y *Peter Pan* (1954). Dado que Robbins no sólo era el autor de la coreografía y había dirigido el musical, sino que *West Side Story* era «su concepto», Harold Mirisch (del equipo de producción de los hermanos Mirisch), durante la pre-producción, concibió y sugirió a Wise la idea de tener a ambos en la dirección (Leemann: 164). Según Sergio Leemann, la codirección era algo nuevo para Wise, y pasaron varios meses hasta que los dos llegaron a un acuerdo de cuál iba a ser el *modus operandi* a seguir (*ibid.*: 42). Esto no es del todo preciso, ya que Wise había trabajado en codirección con Gunther von Fritsch en *La maldición de la mujer pantera*. En cualquier caso, alrededor de la mitad de la coreografía de la versión cinematográfica se la debemos a Robbins. Otra parte, a sus ayudantes, ya que los Mirisch decidieron despedir a Robbins por falta de presupuesto.

Ricardo Aldarondo da la siguiente explicación sobre cuál fue la relación Wise-Robbins: «Jerome Robbins [...] dijo que no quería formar parte de la película si sólo ejercía de coreógrafo y propuso encargarse de las secuencias musicales y que Robert Wise cubriera las partes dramáticas. Luego no fue así, y ambos directores trabajaron juntos [...] hasta que los productores decidieron prescindir de Robbins [...] porque el retraso era notable y sólo Robert Wise con su disciplinada forma de trabajo podía reconducir la película y terminarla antes de que se acabara el presupuesto [...]. Luego Wise llamó a Robbins para que participara en el montaje de la película. Esta circunstancia ha derivado en una falsa idea, alimentada por quienes se empeñan en rebajar las capacidades artísticas de Robert Wise, de que Jerome Robbins es el verdadero responsable de la película y que Wise sólo supervisaba. Carece de toda lógica pensar que el responsable de llevar a buen puerto *West Side Story* fuera alguien que jamás había dirigido una película (y que no dirigió nunca más), mientras que un cineasta con la experiencia de Wise, que llevaba 30 años en el cine y que ya había filmado 27 películas, no tuviera nada que aportar al film (algunos también han fantaseado con la posibilidad de que el creador de los títulos de crédito, Saul Bass, fuera el autor de la secuencia inicial sobrevolando Nueva York... quizás porque no había títulos de crédito iniciales, y a pesar de que Wise ha explicado hasta la saciedad cómo concibió la secuencia). La absurda idea se ha repetido a lo largo de los años derivando hacia los que distinguían claramente la huella de Robbins en las secuencias musicales y la de Wise en las dramáticas, como si fueran dos películas distintas y, por supuesto, mucho mejor la primera que la segunda. Curiosa distinción cuando unas y otras están llenas de huellas y conexiones con otras películas de Wise. Otra cosa es que el dinamismo de la

de la Academia, fue la edición de *Ciudadano Kane* en 1941. Su trabajo en dirección comienza con otra película de Welles, *El cuarto mandamiento*, como ayudante de dirección.

La bibliografía académica de Wise tampoco es muy abundante. La mayoría de los libros que pueden encontrarse son biografías o filmografías comentadas. Las obras de Ricardo Aldarondo, *Robert Wise*, publicada en 2005, y de Justin E. A. Busch, *Self and Society in the Films of Robert Wise*, publicada en 2010, son las que nos han sido más útiles a la hora de acercarnos a la figura, vida y obra de este cineasta. Sobre esta escasez de estudios académicos, comenta Busch que David Thompson –que se encuentra entre sus más acérrimos detractores– nos da, sin pretenderlo, «una importante razón para la falta de atención dada a Wise [...]. Wise no es visto como un autor, sino como un buen trabajador, o incluso un directorcillo de estudio, trabajando películas convencionales según la demanda» (Busch: 2).

Para Busch, la obra de Wise gira en torno a tres ideas : 1) su interés por el papel y los límites de la profesionalidad; 2) la exploración de las relaciones entre los individuos y los escenarios en donde llevan a cabo sus actividades; 3) «el papel vital para superar esos límites [...] a través de la imaginación activa, especialmente de la imaginación moral» (*ibid.*: 9).

Wise cultivó múltiples géneros cinematográficos, desde el cine de terror y la ciencia ficción al cine negro y varias películas bélicas, como *Las ratas del desierto* y *Torpedo*, pasando por el drama y el *western*. Tal vez por esta razón, Wise ha sido comparado, para bien y para mal, con Stanley Kubrick, ya que mientras que algunos elevan a Wise a la categoría de autor por esa razón, otros dicen que es un «director de estilo anodino», sin una «intención concreta, [...] sin sello propio». Un análisis del cine de Wise desde un punto de vista utópico y de lo que para él significaba el cine desmiente esta visión negativa. Wise quería contar historias interesantes que llegaran al interior del público, quería dar una visión del hombre y su mundo. Los temas de Wise

coreografía y la fuerza del baile tengan un gran peso específico en la película, y sobre todo en la memoria del espectador. Pero también son musicales números como la versión intimista de *Tonight* o *Maria*, que no incluyen las espectaculares coreografías de Robbins. Es palpable la relación de la puesta en escena con anteriores films de Wise, en el tipo de encuadres e iluminación [...]; en el uso de la arquitectura y las calles como elemento dramático en los barrios marginales [...] y los juegos geométricos que sus líneas proporcionan; en los contrapicados [...]; en el movimiento de un grupo de personajes dentro del plano [...]; o en uno de los característicos choques de montaje de Wise, al unir el delicado final del simulacro de boda con el estridente comienzo de *Tonight* en grupo, con los Jet avanzando por el callejón. Fue además Wise quien quiso aumentar el número de puntos de vista en cada número musical, que da una mayor grandiosidad al conjunto». Lo que sí «concibió Robbins» fue el «acercamiento progresivo a las calles de Nueva York» que tiene lugar tras las tomas aéreas (Aldarondo: 161-164).

están en consonancia con su «talante moderadamente liberal», con su forma de ser por la cual tenía una larga reputación de persona honesta, amable, decente y sencilla, «con cara y hechos de buen chico», lo cual no quiere decir –pese a lo edulcorado que nos pueda parecer un film como *Sonrisas y lágrimas*– que todo su cine sea «alegre y cantarín», tópico en el que se le suele encasillar. En su cine hay amargura, finales secos y trágicos, atmósferas asfixiantes, competición, comienzos brutales, etc. Son películas en cuya base encontramos temas relacionados con la defensa de los derechos del hombre, la defensa de la libertad de expresión, la denuncia de la corrupción y sus relaciones con el poder, el desenmascaramiento de las maldades colectivas que pueden anidar en una pequeña localidad o los intereses de los medios de comunicación por encima de los seres humanos, lo cual no se puede considerar un «cine blando, aséptico o simplemente bienintencionado». Muchas de sus películas tienen un importante contenido social, algunas para «advertir a toda la humanidad de los peligros de un mundo cada vez más inhumano», otras para hablar del dolor o la injusticia. Por último, uno de los temas en los que Wise es un precursor en Hollywood, es la oposición al racismo. En sus películas «prevalece el triunfo de la honestidad, o al menos la búsqueda de un mundo en el que sea posible la justicia y en el que nunca queden relegados, y menos pisoteados o anulados, no sólo los derechos humanos, sino los anhelos y las ilusiones, y en el que queden visibles también las amarguras de la gente sin suerte, de los desheredados. Pero todo ello sin hacer nunca política o sociología» y, en la mayoría de los casos, sin mensajes explícitos, sino dejando al espectador una puerta abierta a su imaginación e interpretación. Por otro lado, el cine era para Wise una fuerza que podía contribuir positivamente al entendimiento entre las naciones y los pueblos (Aldarondo: 44-48). La filmografía de Wise cuenta con varios títulos interesantes desde el punto de vista utópico, por ejemplo, *Ultimatum a la Tierra*; *La amenaza de Andrómeda* y *Star Trek*. En cuanto al musical, explica Ricardo Aldarondo que «la relación de Robert Wise con el musical se inicia tarde», en 1957, cuando el director ya contaba con más de veinte películas a sus espaldas. *This Could Be the Night*, una comedia cuyo argumento gira en torno a la secretaria de un club nocturno, «no es un musical en sentido estricto, la narración y los números musicales van por completo separados y éstos consisten simplemente en interpretaciones de canciones sobre el escenario del club» (*op.cit.*: 159-160). En otras palabras, se trata del empleo de la música como elemento que detiene la

acción, y no, como indicaba Sánchez Noriega en la definición que citábamos al principio, de piezas que «contribuyen a la progresión de la trama».

En los años sesenta, Wise llevará «del teatro de Broadway a la gloria de Hollywood dos musicales ya legendarios» (Aldarondo: 160), *West Side Story* y *Sonrisas y lágrimas*. En estas dos películas, a diferencia de en la anterior, la coreografía, las canciones y la música son el motor de la acción de unas historias de por sí bastante simples. Aducíamos más arriba el carácter cursi de *Sonrisas y lágrimas*. Hay que tener en cuenta que se trataba de un proyecto con una enorme «carga de peligros [...]». Pero Robert Wise sabía cómo [...] lidiar con una propuesta cargada de sensiblería y mantener el espíritu familiar sin caer en el ridículo». También hay que contemplar el hecho histórico:

[...] la película pertenece a una época en el cine americano (quizás en la sociedad en general) en la que aún era posible la ausencia total de cinismo [...]. Con todo su carácter fantástico e imposible, *The Sound of Music* es creíble en sus personajes y existe [...] la sensación de que ese mundo [...] de ensoñaciones [...] de canciones, paisajes y aventuras maravillosas en el que una familia puede ser ese modelo prometido de convivencia y armonía [es posible] (Aldarondo: 166-167).

Tal vez podríamos calificar la película como un sueño utópico, o, como lo califica Aldarondo, un cuento de hadas:

[que] se hace posible con la belleza del paisaje y la arquitectura de Austria, el sueño de los grandes salones, el buen destino que empuja a la inagotable María [...] y la ilusión siempre defendible de que una canción y una actitud honesta e insobornable pueden acabar con el mal y proteger la libertad frente a los tiranos (*ibid.*: 168).

Este sueño se desarrolla en medio de la gran distopía que supuso el nazismo, y, por supuesto, se trata de un ejemplo de cine utópico en el sentido del cine como fábrica de sueños.

Desde el punto de vista técnico –aunque como explica Busch, y el propio Wise admitía, no tiene un estilo consistente⁷– cabe destacar los siguientes aspectos:

⁷ Busch, sin embargo, argumenta que, en contra de la mayoría de los comentaristas académicos de Wise, el realizador «puede no ser un autor como el término normalmente se entiende, pero hay sin duda método en su eclecticismo subjetivo [...]. Muchos de los filmes de Wise [...] son genéricos y convencionales, excepto en su presentación; es primariamente a través de las elecciones directorales de Wise que sus bien gastadas historias obtienen su efectividad», y, añade «este eclecticismo estilístico no es

- 1) Uso de fuertes contrastes entre el blanco y el negro (en sus películas en blanco y negro, pero no sólo en ellas, de ahí el «aliento de cine negro que tienen muchos films» del realizador aunque no sean de este género). Wise juega con las luces y las sombras para crear una sensación de amenaza o reflejar un conflicto interior al estilo de los films de Jacques Tourneur y Mark Robson (véase Aldarondo: 49).
- 2) El color también tiene su importancia. En *West Side Story*, por ejemplo, en colaboración con Boris Leven, Wise elabora «todo un lenguaje de colores». El color es un «elemento diferenciador» para ambos bandos: tonos amarillos y ocre para los Jet y violetas y rojos para los Shark. Pero además proporcionan energía a las escenas de la película: los cristales de colores en la puerta de la habitación de María, o la constancia del rojo, que se convirtió en el «abstracto reclamo del cartel» (Aldarondo: 164).
- 3) Profundidad de campo, «incluso en pequeños espacios», como «modo narrativo» y no meramente descriptivo. La simultaneidad de varias acciones que permite, entre otros muchos efectos (véase Martin, 2005: 181-182), la profundidad de campo, será de gran importancia en las escenas de complejas coreografías de los musicales de Wise.
- 4) Contrapicados que resaltan las geometrías de los techos, muy probablemente aprendido de su trabajo con Orson Welles. En relación con la profundidad de campo, estos cuadros aportan una sensación asfixiante.
- 5) Tomas casi a ras de suelo, también muy wellsianas, que aumentan el dramatismo del plano.
- 6) Esporádicos planos inclinados.
- 7) *Flashback*.
- 8) Disposición de los personajes dentro del plano colocados estratégicamente alrededor del objetivo central del encuadre en las escenas de grupo.
- 9) En los diálogos, las conversaciones nunca se alargan más de lo necesario.

accidental. El corazón de la obra de Wise no reside en una serie particular de manierismos, sino en una preocupación por el tipo de experiencia y un acercamiento particular para presentar esas experiencias». Por otro lado, un segundo elemento que opera, bien solo o en combinación con el anterior, es «la estructura social subyacente a sus personajes [...]. Hay así un método aquí que sería injusto ignorar. Las elecciones de Wise son sencillamente eso: decisiones diseñadas para realzar el impacto de un relato en particular y el acercamiento al mismo. Esto también debe contarse como un tipo de autoría, incluso si no en el sentido teórico convencional, porque claramente representa un punto de vista específico desarrollado de modo particular» (*op.cit.*: 3-4).

- 10) Narración a través de un montaje dinámico más que a través de los diálogos (a pesar de que muchas de sus películas se basan en materiales literarios).
- 11) Rápida y pronta presentación de los personajes y de los conflictos del relato.
- 12) El lento ritmo de sus películas: «las películas de Wise no se mueven con rapidez, nunca; incluso la cámara de Wise [...] rara vez se mueve rápidamente, ni físicamente ni a través de zooms», salvo alguna que otra excepción. La fuerza de sus películas procede de «una llamada [...] combinación de elementos visuales, textuales e histriónicos» que sugieren, no insisten, permitiendo que el espectador trabaje en busca de sus propias soluciones a los problemas planteados (Busch: 4).

WEST SIDE STORY

Ficha técnica

Título original	West Side Story ⁸
Nacionalidad	Estados Unidos
Año	1961
Duración	152 minutos
Productor	Robert Wise
Director	Robert Wise y Jerome Robbins
Guión	Ernest Lehman ⁹
Música	Leonard Bernstein (música) y Stephen Sondheim (letra)
Intérpretes	Natalie Wood (María) Richard Beymer (Tony) Russ Tamblyn (Riff) Rita Moreno (Anita) George Chakiris (Bernardo) Simon Oakland (Schrank) Ned Glass (Doc) William Bramley (Krupke) Tucker Smith (Ice)

⁸ Aunque el título en España fue *Amor sin barreras*, a lo largo de este capítulo nos referiremos siempre a esta película por su título original.

⁹ El guión de Lehman se basa en el de Jerome Robbins y Arthur Laurents para el musical. Como ya hemos comentado, el concepto de *West Side Story* es de Robbins, quien en 1949 propuso la idea de una adaptación musical de *Romeo y Julieta* de Shakespeare en ambiente contemporáneo a Arthur Laurents y Leonard Bernstein (Long: 96-104). La idea fue evolucionando y la concepción de un enfrentamiento entre pandillas callejeras fue de Laurents y Bernstein. Por diferentes razones, el proyecto no vio la luz hasta 1957.

Tony Mordente (Action)
David Winters (A-rab)
Eliot Feld (Baby John)
Bert Michaels (Snowboy)
David Bean (Tiger)
Robert Banas (Joyboy)
Anthony 'Scooter' Teague (Big Deal)
Harvey Evans (Mouthpiece)
Tommy Abbott (Gee-Tar)
Susan Oakes (Anybodys)
Gina Trikonis (Graziella)
Carole D'Andrea (Velma)
Jose de Vega (Chino)

Sinopsis

A finales del verano de 1957, dos bandas callejeras se pelean continuamente por el dominio de las calles de un barrio neoyorkino, una de ellas formada por estadounidenses blancos, aunque hijos de inmigrantes, llamada los Jet, y otra por portorriqueños denominada los Shark. María, la hermana de Bernardo, el joven que lidera a los Shark, y Tony, un antiguo miembro y líder de los Jet, se enamoran sin pretenderlo. Su amor terminará en tragedia cuando en una de las peleas Bernardo mate a Riff, líder actual de los Jet, y Tony, impulsivamente, vengue la muerte de su amigo matando al hermano de María. El odio desencadenado acabará asimismo con Tony, abatido de un disparo por la espalda por un miembro de los Shark.

Segmentación

- 1) *Overtura*. En un rincón de la ciudad de Nueva York, dos bandas, los Jet y los Shark, hijos de euroamericanos los unos y portorriqueños los otros, luchan por el dominio de las calles. Cuando se juntan, siempre acaban en peleas que la policía intenta contener.
- 2) *Vamos a seguir siendo los dueños de las calles*. Los Jet se reúnen. No les gusta la idea propuesta por la policía de ser amables con los portorriqueños y perder el dominio sobre las calles. Hay un baile previsto en el gimnasio, el cual es territorio neutral. Planean ir a un baile para proponer un consejo de guerra a los Shark. Para ello creen necesario conseguir la ayuda de un antiguo líder de los Jet, Tony, que ahora trabaja en un bar cercano.

- 3) *Tony*. Riff, el actual líder de los Jet, consigue tras mucha persuasión, que Tony acceda a ir al baile.
- 4) *María*. María es la hermana de Bernardo, el líder de los Shark. Esta muy ilusionada de estar en América y de ir a un baile esa noche.
- 5) *Baile en el gimnasio*. Aunque el gimnasio es territorio neutral de ambas bandas, y a pesar de los esfuerzos del maestro de ceremonias por conseguir que ambos grupos se entiendan, el antagonismo entre unos y otros es muy fuerte. Cuando llega Tony, este y María se ven como si no hubiera nadie más alrededor, se acercan el uno al otro, conversan y se besan. Ni Bernardo ni Chino, que se lleva a María a su casa, pueden impedir el amor que acaba de surgir entre ambos.
- 6) *Conversaciones*. Varias conversaciones se suceden: Riff propone a Bernardo un consejo de guerra esa misma noche; Bernardo y María discuten; Anita lidera al resto de las chicas portorriqueñas en un debate contra los chicos sobre América y Puerto Rico; y Tony, que ha estado buscando a María, la encuentra finalmente y conversa con ella en las escaleras de incendio del bloque en el que vive la chica.
- 7) *Consejo de guerra*. Los Jet se impacientan ante la tardanza de los Shark. Cuando por fin llegan, Riff propone una lucha final por el dominio de las calles. Tony interviene y sugiere que el mejor de cada banda pelee solo con los puños.
- 8) *I feel pretty*. María ha comenzado a trabajar en la tienda de ropa en la que también trabajan Anita y otras amigas. Tiene un secreto pero no quiere desvelarlo. Sin embargo, ha quedado con Tony al final de la jornada y Anita descubre el secreto cuando Tony llega por la puerta de atrás.
- 9) *La lucha*. Las dos bandas han quedado en el puente. Tony llega a petición de María para impedir la pelea, pero el ambiente se ha caldeado y Bernardo y Riff acaban peleando con navajas. Sin realmente pretenderlo, Bernardo apuñala a Riff. Tony, en un ataque de ira, apuñala a su vez a Bernardo. Todos se pelean hasta que el sonido de las sirenas de la policía les dispersa, quedando los dos cadáveres tendidos en el suelo.
- 10) *A place for us, somewhere*. María espera a Tony, pero antes de que este llegue, Chino le anuncia la muerte de su hermano a manos de Tony. María no puede creerlo hasta que llega Tony y las manchas de sangre le revelan lo peor. Tony le cuenta su versión de los hechos y deciden escapar juntos.

- 11) *Confusión*. En la calle todos están confusos y alterados. Los Jet huyen, se esconden. Cuando por fin están todos reunidos, su nuevo líder les llama a la calma. Anita descubre que Tony ha estado con María y le dice que Chino tiene una pistola y pretende matar a Tony. La policía interroga a María. Ésta convence a Anita para que avise a Tony. Pero Anita es vituperada y violada por los Jet que no se fían de la ex-novia de Bernardo; despechada les da otro mensaje: María ha muerto, la ha matado Chino.
- 12) *Muerte de Tony*. Tony, creyendo que María realmente ha muerto, busca a Chino por las calles. De repente se encuentra con María, pero es demasiado tarde, Chino llega justo en el momento en que van a abrazarse y le dispara por la espalda. Tony agoniza en los brazos de María.

Amor, conflictos sociales y Carnaval

Como ya hemos comentado más arriba, *West Side Story* es una adaptación¹⁰ al ambiente contemporáneo de una obra de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Hay toda una suerte de paralelismos entre ambas. Por una parte, todos los personajes importantes tienen su contrapartida: Tony y María son Romeo y Julieta respectivamente; Riff y Bernardo son Mercucio y Teobaldo; Anita es la nodriza; Chino es Paris; Baby John, Benvolio y Doc es Fray Lorenzo. Y el relato tiene asimismo múltiples paralelismos en las dos narraciones: ambas comienzan con una lucha entre grupos, Montescos y Capuletos en la obra de Shakespeare y Jet y Shark en *West Side Story*, lucha que llega a su fin con la intervención del príncipe Escalo en la primera y de Krupke y Schrank en la segunda; tanto Romeo como Tony tienen un sueño recurrente que cuentan a Mercucio y a Riff respectivamente; la famosa escena del balcón tiene su reflejo en la escena en la escalera de incendios; en la pelea crucial, Romeo mata a Teobaldo para vengar la muerte de Mercucio así como Tony mata a Bernardo para vengar a Riff.

Pero la similitud más importante es sin duda, al igual que en *Romeo y Julieta*, el tema del amor. Un amor imposible, que busca, como en el título de la película en

¹⁰ Las obras de Shakespeare han supuesto un filón importante para las adaptaciones al cine. No es tan frecuente, por otro lado, encontrar adaptaciones musicales de sus obras. Sin embargo, *West Side Story* no es la única adaptación musical de *Romeo y Julieta*. Contamos con una película posterior, de 1996, *Romeo y Julieta de William Shakespeare*, de Baz Luhrman. Un musical en cierto modo asociado sería la película francesa *Los paraguas de Cherburgo*, en la que, aunque no es una adaptación de *Romeo y Julieta*, encontramos muchos de sus temas: amor, traición, rechazo social, etc.

España, que no haya barreras. Detrás del amor está el deseo, del que ya hemos hablado en capítulos anteriores. Una de las primeras canciones, *Something's Coming*, un solo de Tony, habla del deseo por el deseo. Es un deseo de naturaleza onírica, un sueño soñado despierto que Tony acaba de contarle a Riff: todas las noches, desde hace un mes, se despierta y tiende la mano hacia no sabe qué, algo o alguien que tal vez está detrás de la puerta o al doblar la esquina, pero que se acerca. Tony tiene la misma sensación y emoción con esta esperanza que cuando era un Jet, lo cual el espectador puede entender perfectamente, ya que la conversación entre Tony y Riff tiene lugar poco después de que hayamos escuchado la canción de los Jet, *Jet Song*, de la cual hablaremos más abajo, y en la cual se expone lo que se siente cuando uno pertenece a la banda.

Pero las canciones más relevantes sobre el amor, presentes en la película, son sin duda *Maria*, *Tonight* y *Somewhere*. En *Maria*, Tony reduce las sensaciones que ha tenido al conocer y besar a María en el propio sonido del nombre, el más hermoso sonido que jamás haya escuchado, todos los sonidos hermosos del mundo en una única palabra. Pronunciarlo en voz alta le resulta musical, y en voz baja, obviamente por su coincidencia con el nombre de la madre de Jesucristo, le parece un rezo (sin olvidar que María reza a la virgen que tiene en su dormitorio cada noche y la mencionada cristalera de colores de su habitación también evoca la vidriera de una iglesia). Este arrebató nos recuerda al amor entre Winston y Julia en *1984*, de Orwell, que ya hemos mencionado en capítulos anteriores, y como ese arrebató hace que todo lo demás desaparezca. Sólo más tarde Tony y María se darán cuenta de todos los obstáculos a los que se enfrentan. Mientras tanto, Tony canta *Maria*, María canta *I feel pretty* (en la que María difícilmente se siente real, tan fuera de sí que sus amigas no caben en sí de asombro y la toman por loca) y entre medias ambos también han cantado *Tonight*, expresión del deseo por lo diferente, por lo mágico: el amor hace que las estrellas y el tiempo se detengan (como Johnny, el protagonista de *El perseguidor*, de Cortázar, que ya desde muy joven, puede evadirse de los problemas sobre los que discuten sus padres –de la hipoteca, que aunque no sabe lo que es, sabe que debe de ser algo terrible porque su madre se tira de los pelos cada vez que hablan de ella– haciendo que a través de la música el tiempo se detenga), la noche es clara y se invoca a la luna para que aumente su brillo. María y Tony cantan en su particular balcón shakesperiano: las escaleras de incendio del edificio donde vive ella. Cuando terminan, extienden su mano el uno hacia el otro; esa mano que el primero extendía sin saber hacía qué ha encontrado por fin lo

que tanto buscaba sin saberlo, manos que se unirán en la representación de su futuro enlace en *One Hand, One Heart*, en la que el amor se expresa como el medio para alcanzar la unidad de alma, cuerpo y mente (*Make of our hands, one hand / Make of our hearts, one heart / Make of our vows one last vow*), que ni la muerte podrá derrotar (*Even death won't part us now*). Como le dice Tony, «todo está bien para nosotros, tenemos magia».

Somewhere tiene un tono diferente¹¹. Los enamorados han experimentado el dolor por la muerte de Riff y Bernardo y el sabor agri dulce de amar y odiar al mismo tiempo. Anhelan un lugar futuro para ellos, un lugar en el que no encuentren las dificultades que han tenido que enfrentar y que han acabado con la muerte de dos personas, un lugar de paz y tranquilidad, un lugar y un tiempo para vivir de otra manera. La melodía de *Somewhere* la escucharemos al final de la película, cuando Tony agoniza en brazos de María y ambos parafraseen el contenido de su letra: su amor no es posible en este lugar, ni de esta forma.

Otras líneas temáticas importantes de la película son de índole social: los jóvenes en la calle, los jóvenes procedentes de familias de bajo estatus social, la delincuencia juvenil o el rechazo entre etnias. Se trata de hecho de uno de los grandes intereses de Wise. Al realizador le atrajo la idea en parte debido a que «no todo era ligereza y pelusa. Era una hermosa y trágica historia de amor que efectivamente condena el fanatismo y el prejuicio [...] y hace una llamada a la reconsideración de las condiciones sociales en nuestra sociedad que promueven la hostilidad racial y la intolerancia» (Keenan: 115). Al mismo tiempo, la película le sirvió como vehículo para retratar «la devastación que normalmente acompaña al odio entre grupos» (Busch: 37). Y como marco para todo ello, las calles de un barrio de Nueva York, la ciudad cuyo más importante símbolo, la famosa estatua de Bartholdi –icono de la libertad, representación del sueño americano de la tierra de oportunidades– no se nos muestra, en una ausencia de lo más significativa. Estos temas los encontramos reforzados a través de

¹¹ Hablábamos más arriba de la simpleza de los relatos de *West Side Story* y *Sonrisas y lágrimas* y de cómo la música y el baile unidas al talento de Wise hacen de ellas grandes películas. Wise, que tendía al realismo y «había logrado secuencias muy elaboradas pero no artificiosas» en las calles de un barrio neoyorkino, consigue en *West Side Story* «un contraste atractivo» entre realismo y fantasía, entre «el sentido realista que aportan las calles de Nueva York» y «el carácter artificioso de cada movimiento, de cada gesto, de cada mirada». Como dice Aldarondo «ver cantando abrazados a Richard Beymer y Natalie Wood el precioso *Somewhere*, como si no fuera un hecho que el atormentado novio acaba de matar al hermano de ella, es cuando menos chocante. Pero eso supone rechazar el carácter fantástico que tiene el musical, especialmente el concebido en la época con intenciones tan atrevidas como sublimar a través de las canciones el amor sin barreras o la perfecta armonía familiar de *The Sound of Music*» (*op.cit.*: 163).

la letra de algunas de las canciones. Por ejemplo, la primera canción, *Jet Song*, la canción de los Jet, tiene lugar cuando Riff y los suyos discuten sobre la necesidad de mantener el dominio de las calles y cómo para ello necesitan pertenecer al grupo, a los Jet. El compromiso con el grupo es total: *Cuando eres un Jet / Eres un Jet para siempre / Desde el primer cigarrillo / Hasta el día de tu muerte [...] ¡Cuando eres un Jet / Sigues siendo un Jet! (When you're a Jet, / You're a Jet all the way / From the first cigarette / To your last dyin'day [...] When you're a Jet / You stay a Jet!)*. Pertenecer al grupo es como formar parte de una hermandad, de una familia, nunca estás solo, estás en tu hogar, cuentas con protección: *¡Cuando eres un Jet / [...] / Tienes hermanos en derredor / Eres un hombre de familia! / ¡Nunca estás solo, / Nunca estás desconectado! / Te sientes como en casa con los tuyos: / ¡Cuando se espera compañía, estás bien protegido! (When you're a Jet / [...] / You got brothers around, / You're a family man! / You're never alone / You're never disconnected! / You're home with your own: / When company's expected, / You're well protected!)*. Riff planea encontrarse con Bernardo en el gimnasio, durante el baile, pero quiere que Tony esté presente. Invita a todos a ir al baile bien vestidos y atractivos. Pertenecer a los Jet les hace sentirse conquistadores, caminar erguidos, sentirse hombres, reyes: *(Oh, when the Jet fall in at the cornball dance, / We'll be the sweetest dressin' gang in pants! / And when the chicks dig us in our Jet black ties, / They're gonna flip, gonna flop, gonna drop like flies! / When you're a Jet, / You're the top cat in town, / You're the gold medal kid / With the heavyweight Crown! / [...] / Little boy, you're a man; / Little man, you're a king!)*. Los Jet son los amos de las calles, delante de los cuales todos deben dejar paso, esconderse, huir, nadie es bienvenido, los Shark, los puertorriqueños y cualquier otra banda que no sea la suya, va a ser vencida: *(The Jet are in gear, / Our cylinders are clickin'! / The Shark'll stay clear / 'Cause ev'ry Puerto Rican's a lousy chicken! / [...] / Here come the Jet: / Little world, step aside! / Better go underground, / Better run, better hide! / We're drawin' the line, / So keep your noses hidden! / We're hangin' a sign, / Says "Visitors forbidden" / And we ain't kiddin'! / Here come the Jet, / Yeah! And we're gonna beat / Ev'ry last buggin' gang / On the whole buggin' street!)*.

Más adelante hablaremos de los esquemas de baile que tienen lugar durante la canción *America*¹², una de las más populares del musical, y de cómo estos esquemas

¹² Es interesante anotar que desde el punto de vista musical, *America* –cuyo título y letra en un alarde de eurocentrismo se refiere específicamente a Estados Unidos como si este país fuera el único del continente americano– está escrita empleando una mezcla de dos métricas, 6/8 y 3/4, que se van

refuerzan las estrofas de la canción, que a su vez hilvanan una lucha de palabras entre Bernardo, apoyado por los Shark y su novia Anita, apoyada por el resto de las chicas portorriqueñas (excepto María, que no está en escena). Anita y las chicas exaltan América y todo lo americano mientras desprecian Puerto Rico y lo portorriqueño. Bernardo y los Shark no exaltan Puerto Rico en particular, pero le dan la vuelta a las frases de las chicas con finas ironías que deconstruyen lo americano y su sueño. Este número tiene lugar poco después del baile en el gimnasio. Bernardo, Anita y María están en el dormitorio de esta última. Bernardo le da a su hermana consejos y advertencias para que no vuelva a suceder nada parecido a lo ocurrido durante el baile. Él y Anita salen entonces del dormitorio y suben las escaleras hasta la azotea. Anita le dice que María está ahora en América y que las chicas allí tienen derecho a divertirse, a lo cual Bernardo le contesta que también Puerto Rico está en América ahora. En la azotea se reúnen con el resto de chicos y chicas portorriqueñas, pero su discusión sobre lo ocurrido y las relaciones entre americanos y portorriqueños continúa. Chino, por ejemplo, cobra menos que Tony aunque tenga un puesto de trabajo superior sólo por el hecho de no ser americano. De hecho, los Jet son hijos de inmigrantes, pero por el hecho de haber nacido en América tienen el privilegio de ser americanos, mientras que los portorriqueños siguen siendo considerados como extranjeros, o, aún peor, piojos y cucarachas. Llegaron como niños creyendo en el sueño americano, simbólicamente abriendo sus corazones para abrazar la nueva patria. Entonces comienzan a soñar despiertos mencionando los diferentes artilugios que hacen la vida americana mejor que la portorriqueña: los Cadillac, el aire acondicionado, el teléfono, la televisión en color, cosas con las que sueñan volver a Puerto Rico. Una de las chicas les impreca que si tuvieran todo eso, para qué iban a volver a Puerto Rico, y Anita añade que incluso si no tuvieran todo eso, para qué iban a querer volver. «No teníamos nada», dice. Bernardo le contesta: «Seguimos sin tener nada, sólo que es más caro». A lo largo de la canción, la lucha de palabras entre chicas y chicos prosigue. Por ejemplo, las chicas dirán que comprar a crédito o tener una lavadora es posible en América. Los chicos contestarán que a crédito, sólo con ver que son portorriqueños, les cobran dos veces y para qué

alternando, y las instrucciones para los músicos en la partitura indican *Tempo di Huapango* (el huapango es un género musical mexicano que en su variante de mariachi también alterna métricas diferentes). Esto da a la pieza un ritmo llamado hemiola o habanera, aunque sin ser en realidad ni lo uno ni lo otro (en la auténtica hemiola las métricas no se alternan, se superponen), pero dotándola de un estilo que recuerda aires afrocaribeños y figuras propias de música nigeriana, haitiana y cubana. De este modo, la ambigüedad de la letra y el baile también está presente en la música: la exaltación de lo estadounidense a través de una música que le es completamente ajena.

quieren una lavadora¹³ si no tienen ropa que lavar (*Buying on credit is so nice / One look at us and they charge twice / I have a new washing machine / What will you have though to keep clean?*). En América hay rascacielos, cadillacs, y revolución industrial, a lo cual contestan los chicos que también hay doce personas por dormitorio (*Skyscrapers bloom in America / Cadillacs zoom in America / Industrial boom in America / Twelve in a room in America*). La canción continúa con algunas frases que sacan a relucir los problemas de discriminación racial: la vida está bien en América, dicen las chicas, si eres completamente blanco en América, responderán ellos (*Life is all right in America / If you're all white in America*). Aquí eres libre y tienes orgullo, dicen ellas; siempre que te quedes en el sitio que te han asignado, responden ellos; libre para ser lo que escojas, afirman las chicas; libre para servir mesas y lustrar zapatos, concluyen los Shark (*Here you are free and you have pride / Long as you stay on your own side / Free to be anything you choose / Free to wait tables and shine shoes*).

Más que ninguna otra canción de *West Side Story*, *América* nos lleva a hablar del lado más oscuro de la utopía de Hollywood, del eurocentrismo, del que ya hablamos en el capítulo anterior y, más específicamente, de un concepto interrelacionado¹⁴: el racismo, que «no es exclusivamente de Occidente» ni «se limita» solamente a la situación colonial aunque haya sido «históricamente [...] aliado y [...] producto del

¹³ El comentario sobre la lavadora nos recuerda una anécdota sobre una etnia del cuarto mundo, los indios hopis, tribu de nativos que viven al nordeste de Arizona, en Estados Unidos. Su situación refleja vívidamente a los *na'vi*, y nos devuelve a toda una serie de temas utópicos, especialmente el del buen salvaje, pero también al de los bienes de primera y segunda necesidad de Campanella y a las diosas del agua (de estas últimas hablaremos en el capítulo sobre el cine africano y Ousmane Sembène). Durante mucho tiempo, los hopis no habían sido objeto de atención para casi nadie, hasta que se descubrieron importantes yacimientos de carbón en su territorio. Este hallazgo motivó que muchos sectores se interesaran de repente por los hopis e intentaran convencerles de que abandonaran sus tierras. Como parte de las acciones que se llevaron a cabo para convencer a los hopis, se realizaron visitas personales casa por casa. Una mujer hopi cuenta que cierto día llaman a la puerta, se trata de una mujer caucásica que viene de visita. La mujer hopi amablemente la invita a pasar. La segunda se vuelca en todo tipo de cumplidos sobre su familia, sus lindos hijos, pero va al mismo tiempo introduciendo cuñas del tipo «veo que hay goteras en el techo y tu casa es un poco fría y no tienes sanitarios. Por el aspecto de tu cocina no tienes demasiada comida y percibo que tienes pocos muebles. No tienes agua corriente y tienes un aseo en el exterior. Y la escuela más cercana está a noventa kilómetros. ¿No te gustaría que tus hijos fueran y vivieran en una bonita casa donde ellos tuvieran sus propios dormitorios, gente maravillosa que se preocupara por ellos, mucho dinero para comprar comida, fontanería interior, colchones posturapédicos y sábanas Canon y maravillosos equipos de televisión y jardines bien arreglados?». Ante esta avalancha de contrariedades, la madre piensa que es un monstruo por no permitir que sus hijos dispongan de semejante paraíso (Nibley: 456-457). La idea de esta mujer y de otros organismos gubernamentales y privados era convencer a los indios para que aceptasen «las ventajas de la televisión y las lavadoras por encima de las antiquísimas rondas de danzas ceremoniales y de visitas a la fuente sagrada» (*ibid.*: 456).

¹⁴ Como dicen Shohat y Stam «el eurocentrismo y el racismo están históricamente relacionados», pero «de ninguna manera pueden considerarse equivalentes, por la simple razón de que el eurocentrismo es la visión consensuada, “normal”, de la historia que la mayoría de los habitantes del Primer Mundo e incluso muchos del Tercer Mundo aprenden en el colegio y que se imbuye a los medios de comunicación» (2002: 22-23). Se puede ser antirracista y seguir siendo eurocéntrico.

colonialismo» (véase Stam y Shohat: 37). La secuencia de *América*, como nos indica Paul Quinn (2011)¹⁵, «gira alrededor de dos visiones antagónicas de la vida de los inmigrantes en Estados Unidos: la de los que creen firmemente en el sueño americano, y la de los inmigrantes realistas, críticos y nostálgicos». Así como el criado chino Lee de la novela de Steinbeck que habla en *pidgin* y Neytiri en *Avatar* que habla un inglés con marcado acento indígena, los inmigrantes portorriqueños hablan un inglés españolizado.

La crítica de Stam va dirigida, por lo tanto, «no a los europeos como individuos sino a la relación opresiva que históricamente Europa ha mantenido con sus “otros” internos y externos» (*ibid.*: 22), sin sugerir que unos sean mejores o peores que los otros. El eurocentrismo, que surge «como un discurso de justificación del colonialismo» y sigue siendo el modelo del mundo colonizador, es hoy un discurso complejo que podemos resumir en cinco tendencias que se refuerzan mutuamente:

- 1) El discurso eurocéntrico proyecta una trayectoria históricamente lineal en la cual «Europa sola y sin ayuda» es «el “motor” del cambio histórico progresivo». La historia se equipara con el avance de la Razón Occidental (véase *ibid.*: 21 y 32).
- 2) En el discurso eurocéntrico se atribuye a «Occidente» un progreso inherente en cuanto a instituciones democráticas.
- 3) Las democracias no europeas se ignoran sistemáticamente al mismo tiempo que se ocultan las formas de manipulación de la democracia occidental y la participación de Occidente a la hora de socavar las democracias en otros países.
- 4) Desde el discurso eurocéntrico se minimizan las prácticas opresoras de Occidente, que se consideran contingentes, accidentales o excepcionales.
- 5) «El eurocentrismo se apropia de la producción material y cultural de los no europeos, pero niega los logros de los demás y esa misma apropiación, consolidando así su “yo” y glorificando su propia antropofagia cultural» (*ibid.*: 21).

Lo que Shohat y Stam pretenden es en primer lugar exponer el eurocentrismo para en un segundo momento desmontarlo y superarlo. Dado que el multiculturalismo es «un debate específicamente americano» (*ibid.*: 68), estos autores proponen el

¹⁵ Agradecemos al profesor Quinn habernos facilitado una copia de su artículo inédito «Paquito Goes to Hollywood. La imagen de los hispanos en el cine norteamericano».

policentrismo, que engloba al primero, como discusión para desmontar y superar el eurocentrismo.

Mientras esperan a los Shark para celebrar su consejo de guerra, los Jet se embarcan en una nueva canción, *Gee Officer Krupke*. Obviamente, el sargento Krupke –un oficial de policía que continuamente interviene en las peleas entre las bandas– no aparece en escena durante esta canción; los chicos se turnan para dirigirse a él y a otras personalidades cívicas. Los chicos parodian sus intervenciones para explicarle que sus intentos para reformarlos son del todo inútiles. En primer lugar, su procedencia y sus padres, drogadictos y borrachos, les hacen ser como son (*Dear kindly Sergeant Krupke, / You gotta understand, / It's just our bringin' up-ke / That gets us out of hand. / Our mothers all are junkies, Our fathers all are drunks. / Golly Moses, natcherly we're punks!*). El ambiente en que se han criado, desprovisto de amor, les convierte en incomprensidos. No son unos delincuentes, dentro de ellos hay algo bueno (*Gee, Officer Krupke, we're very upset; / We never had the love that ev'ry child oughta get. / We ain't no delinquents, / We're misunderstood. / Deepdown inside us there is good! / [...] / There is untapped good! / Like inside, the worst of us is good!*). Dirigiéndose a un supuesto juez, le indican que son hijos no deseados, tratados con rudeza por sus padres, [llenos de marihuana], una razón más para ser como son (*Dear kindly Judge, your Honor, / My parents treat me rough. / With all their marijuana, / They won't give me a puff. / They didn't wanna have me, / But somehow I was had. / Leapin' lizards! That's why I'm so bad!*). El veredicto del juez determina que no hay necesidad de que le hayan llevado a un muchacho de estas características, lo que necesita, debido a lo anormal del hogar en el que ha sido criado es ayuda médica. Una ocasión más para llevarle la contraria a Krupke (*Officer Krupke, you're really a square; / This boy don't need a judge, he needs an analyst's care! / It's just his neurosis that oughta be curbed. / He's psychologic'ly disturbed! / [...] / In the opinion of this court, this child is depraved on account he ain't had a normal home*).

El muchacho es llevado a un psiquiatra, al que los muchachos llaman *headshrinker*, y comienza a hablar desde un improvisado diván sobre su familia: su padre maltrata a su madre, su madre le da palizas a él, su abuelo es comunista, su abuela trafica con hierba, su hermana tiene bigote, su hermano es un transexual: (*My father beats my mommy, / My mommy clobbers me, / My grandpa is a commie, / My grandma*

pushes tea, / My sister wears a mustache, / My brother wears a dress. / Goodness gracious, that's why I'm a mess!.

El diagnóstico del psicoanalista sirve para dar otra simbólica (y literal) bofetada al policía. El muchacho no necesita su ayuda, sino un buen empleo y la ayuda de un asistente social: (*Officer Krupke, he shouldn't be here. / This boy don't need a couch, he needs a useful career. / Society's played him a terrible trick, / Und sociologic'ly he's sick! / [...] / In my opinion, this child does not need to have his head shrunk at all. Juvenile delinquency is purely a social disease! / [...] / So take him to a social worker!*). Pero el asistente social tampoco podrá ayudarlo. Concluirá que dentro del muchacho no hay nada bueno, lo que necesita es pasar un año a la sombra, y los chicos resumen su mensaje para el policía con un juego de palabras difícilmente traducible de absoluto desprecio: *¿Qué hemos de hacer? / ¡Por Dios, oficial Krupke, / nos cagamos en ti! (What are we to do? / Gee, Officer Krupke, / Krup you!)*.

Esta canción nos sirve para enlazar con un último tema: el carnaval. Se trata de otro paralelismo entre *Romeo y Julieta* y *West Side Story*, aunque menos evidente que los que meramente atañen a la narración. La presencia de lo carnavalesco en *West Side Story* cobra una singular importancia por la relación que se establece entre carnaval y género musical, y entre estos y la utopía. Para entenderlo mejor, vamos a seguir la explicación de Robert Stam más detalladamente. Por lo que se refiere al cine, en su obra *Subversive pleasures*, Robert Stam indica que al menos desde los festivales de Dioniso, el carnaval ha estado íntimamente ligado a la música y a la danza (Stam, 1992: 92). Citando a Richard Dyer en su obra *Entertainment and Utopia*, Stam explica que el musical de Hollywood lleva a cabo un cambio de signos artístico mediante el cual los valores negativos de la sociedad se tornan positivos¹⁶. Stam incluye lo carnavalesco como una aplicación más de los métodos críticos de Mijail Bajtin al cine, los medios de comunicación de masas y los estudios culturales. A su vez, las ideas de Bajtin sobre el carnaval están conectadas a las ideas lingüísticas que desarrolla en *Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Para Stam, el carnaval debe ser visto dentro de un contexto translingüístico muy amplio para no asimilarlo a otros conceptos menos subversivos,

¹⁶ En la mencionada obra de Dyer, este autor expone que el musical ofrece un mundo utópico caracterizado por la energía, la abundancia, la intensidad, la transparencia y la comunidad. Para Stam, las cinco características se encuentran en la noción de carnaval bajtiniana: la energía en la libertad de gestos y la efervescencia del baile y el movimiento; la abundancia en la festividad omnipresente; la intensidad en la segunda vida teatral; la transparencia en el contacto libre y familiar; y la comunidad en la pérdida de la identidad y en la *jouissance* colectiva (véase Stam, 1992: 93).

como «obra de teatro» o «comedia». Bajtin contrapone las energías descentralizadas a un proyecto hegemónico de centralización (las festividades populares del carnaval frente al poder oficial), tal y como hace con lo translingüístico. Lo que es marginal lo lleva al centro de la discusión. La fuerza del carnaval opuesta al decoro sofocante del estilo y vida oficial.

Es en *Rabelais y su mundo* donde Bajtin formula en toda su plenitud y riqueza su noción sobre el carnaval. Para Bajtin, Rabelais era el escritor europeo menos entendido y apreciado porque los estudiosos no habían sido capaces de ver las profundas conexiones entre su obra y la cultura popular, así como los modos literarios asociados con el carnaval: la parodia y el realismo grotesco.

Para Bajtin el carnaval se refiere al período justo antes de la Cuaresma. Sus orígenes se pueden trazar hasta las fiestas de Dioniso de los griegos y la Saturnalia de los romanos¹⁷, pero que disfrutó de su apogeo durante la Alta Edad media, período durante el cual el carnaval jugó un papel simbólico central en la vida de la comunidad. El carnaval era mucho más que simplemente dejar de trabajar, representaba una cosmovisión alternativa caracterizada por la desautorización lúdica de todas las normas. El principio carnalesco suprime las jerarquías y, las clases sociales, y crea otra vida libre de reglas convencionales y restricciones. Todo lo marginal y excluido toma la posición central, el principio del cuerpo material (hambre, sed, defecación, cópula) se convierte en una fuerza corrosiva y la risa festiva disfruta de una victoria simbólica sobre la muerte, sobre todo lo que se considera sagrado, sobre todo lo que oprime y restringe.

Acerca de *Romeo y Julieta*, Andrey Porras comenta que Mercucio, el amigo de Romeo, es el personaje que «caracteriza la necesidad de Shakespeare por manifestar siempre el carnaval, la locura, la alegría y todo lo relacionado con la cultura popular. Sorprende que siendo noble, pues es primo del príncipe Escala, tenga tan arraigado un sentido burlesco, de mofa, casi cercano al bufón de la edad media» (Shakespeare, 2005: 24). La obra de Shakespeare es carnalesca no sólo por este personaje, ni por el hecho de que se celebre una fiesta de disfraces durante el primer acto. En primer lugar, el teatro ya es por su propia naturaleza un género literario muy cercano al carnaval. Pero el caso concreto de *Romeo y Julieta*, siguiendo a Stam y, por lo tanto, a Bajtin, contiene

¹⁷ Algunos autores, Julio Caro Baroja, por ejemplo, no están de acuerdo con esta afirmación. De cara a entender la relación entre cine y carnaval, sin embargo, no nos parece relevante discutir aquí a fondo la cuestión relativa a los orígenes del carnaval.

otras características de lo carnavalesco. Tanto el amor entre Romeo y Julieta que busca romper con la desigualdad entre Montescos y Capuletos, como lo carnavalesco que busca romper con las desigualdades sociales, son esencialmente lo mismo; esta búsqueda se nutre además de un lenguaje subversivo (muy evidente sobre todo en la forma de hablar y el vocabulario de Mercucio) y polifónico (la diferencia más palpable la encontramos de nuevo en Mercucio al comparar su voz con la de la nodriza) que invierte los valores dominantes de una sociedad llena de hipocresía. Una última apreciación: tanto el amor en *Romeo y Julieta* como el carnaval que se contrapone a la religión oficial (la Iglesia, una de las instituciones más poderosas del período era objeto de burla y simbólicamente relativizada durante el carnaval), son dos formas alternativas de lo religioso. Son similitudes de lo excesivo: el amor incluso hacia la Muerte en *Romeo y Julieta* (algunas actividades carnavalescas también culminan con paródicos entierros rituales) y el exceso rabelaisiano del carnaval. Rabelais lleva a la literatura el espíritu del carnaval: ritual; espectáculos; desfiles; festivales; composiciones verbales cómicas y paródicas; los diversos géneros del habla de mercado (juramentos, blasfemias, profanidades); la risa; el banquete, «fiesta que nos traslada temporalmente al mundo utópico del placer y la abundancia» (Stam, 1992: 87); etc. Desde este punto de vista, y por similares razones, podría decirse que *West Side Story* está teñida del carnaval como concepto.

Dancin' in the street: utopia y semiótica

Como muchos musicales del cine americano, *West Side Story* es una adaptación al séptimo arte de una obra previamente estrenada en un escenario de Broadway. No hay diferencias realmente significativas entre la película y el musical en lo que se refiere al argumento. Las diferencias entre el musical y la película las encontramos sobre todo en las diferentes canciones: alteraciones del orden en que aparecen algunas de ellas; cambios en unas pocas líneas de las mismas; algunos cambios en los personajes que las cantan; etc. Un ejemplo de casi todo lo anterior lo tenemos en la canción *America*: mientras que en la película la canción *Tonight* se canta después de *America*, en el musical el orden era el inverso. La letra de esta última canción es diferente en uno y en otro y los personajes que intervienen son diferentes (Anita y Bernardo en la película y Anita y Rosalia en el musical) y los chicos no participan en absoluto en el musical.

Otras diferencias entre el musical y la película que no tienen que ver con las canciones son la inclusión de más personajes en la última o ligeros cambios en algunos diálogos.

En este apartado queremos comentar los aspectos formales de la película y su relación con la utopía a través de varias escenas en las que entra en juego, además de diferentes aspectos técnicos habituales en Wise, un aspecto formal nuevo: la coreografía. Como dicen Heribero y Sergio Navarro, en *West Side Story* «tan importante es lo que se dice como lo que se expresa bailando» (2003: 168). Consideramos que está plenamente justificado que comentemos mayormente las escenas de baile por el significado que el baile aporta a las mismas. Los estudios sobre la danza y su significado¹⁸ comenzaron a cobrar importancia a partir de los años setenta. El baile es una «conducta humana que comprende movimientos no verbales del cuerpo organizados en secuencias intencionada, rítmica y culturalmente llenas de propósito». Desde la antropología contemporánea, «se tiende a enfocar el baile como un medio a través del cual se expresan, negocian y concursan múltiples ideologías de persona, género, generación, clase social y etnicidad» (Hanna, 2002: 222-223). Judith Lynne Hanna, a quien acabamos de citar, ha desarrollado una herramienta de análisis semiótico del baile, la «parrilla semántica». Hanna establece seis mecanismos simbólicos que operan a su vez en una o más de ocho esferas posibles. Los seis mecanismos son: 1) concretización: un movimiento que produce el aspecto exterior de algo; 2) el icono: la persona que representa la mayoría de los atributos o características formales de algo y al que se le responde como si realmente lo fuera; 3) la estilización: movimientos arbitrarios o gestos convencionales que representan algo; 4) metonimias: conceptualizaciones en movimiento de algo que representa otra cosa de la que es parte o con la cual se asocia; 5) metáforas: expresiones de un pensamiento, experiencia o fenómeno en lugar de otro al cual se parece para sugerir una analogía; 6) la actualización: un retrato de uno o varios de los roles del bailarín. Por otro lado las esferas son las siguientes: 1) un evento; 2) el cuerpo en acción; 3) el patrón completo de la actuación; 4) la secuencia en la que se desarrolla el movimiento; 5) movimientos específicos; 6) las transiciones entre movimientos; 7) un vehículo para otro medio; 8) la presencia. Además de esta herramienta, Hanna subraya la importancia de observar la

¹⁸ Estos estudios se han centrado más sobre el baile y la danza en culturas no occidentales. Para algunos estudiosos, el baile contemporáneo occidental «no tiene referente». Sin embargo, «el movimiento [en el baile contemporáneo occidental] puede referirse a otros géneros de baile y al desarrollo histórico del baile. [...] puede leerse el significado independientemente del coreógrafo o de la intención del bailarín» (Hanna, 2002: 225).

sociedad, ya que el baile «es un reflejo de fuerzas sociales. La sociedad se inscribe a sí misma en el cuerpo, el cuerpo incorpora significado social y el individuo es consciente del cuerpo. Al mismo tiempo, el baile puede ser más que epifenoménico y servir como un vehículo a través del cual los individuos influyen sobre las fuerzas sociales» (2002: 225). En nuestro caso, el estudio de los bailes de *West Side Story*, como los de cualquier otro musical, se encuentra limitado por lo que está filmado, no tenemos forma de ver los bailes desde ningún otro ángulo¹⁹.

El dominio de las calles

Tras un significativo comienzo en el que hemos escuchado la obertura y se nos han mostrado unas líneas verticales sobre fondos de color cambiante, Wise ofrece una vista no habitual de Nueva York. La típica panorámica de la silueta de los edificios y de la Estatua de la Libertad es sustituida por unas imágenes cenitales tomadas desde un helicóptero de los edificios y calles del bajo Manhattan. Nos recuerda Aldarondo que Wise emplea «planos aéreos del lugar donde se va a desarrollar la acción» en sus dos grandes musicales: las calles de Nueva York en *West Side Story* y los montes de Austria en *Sonrisas y lágrimas*. Lo que se debería interpretar como un «descenso a la realidad [...] supone precisamente lo contrario: la inmersión en una fantasía imposible». Busch encuentra este comienzo impactante, «las tomas vertiginosas desde un helicóptero de la ciudad de Nueva York enfatizan la escala masiva del entorno y la comparativamente trivial presencia de los individuos que viven, o que tal vez simplemente están atrapados, allí» (2010: 37). Al llegar al barrio donde tiene lugar la acción de la película, la cámara efectúa un zoom sobre los Jet. Son varios chicos que chascan sus dedos rítmica y sincronizadamente. Se encuentran en un patio vallado en el que otros niños y jóvenes juegan. Su forma de interactuar con éstos ya deja ver su actitud de mando. Si una pelota, bien sea de beisbol o de baloncesto, cae en sus manos, son ellos quienes, con el consentimiento del jefe del grupo, a quien el espectador reconoce fácilmente sólo a base de gestos, deciden si la devuelven o no. Sin dejar de chascar los dedos, el grupo comienza a avanzar por el patio y luego por las calles, convirtiendo paulatinamente en baile su forma de caminar, saltar y correr. A medida que atraviesan calles y patios, el rítmico movimiento de sus brazos, bien extendiéndolos a ambos lados del cuerpo, o hacia delante y luego hacia a los lados, en un movimiento que recuerda al de un grácil

¹⁹ Esta limitación no es sólo nuestra. Incluso los antropólogos o investigadores que deciden estudiar un baile o danza tienen que recurrir a filmarlos, ya que pueden realizarse una única vez durante una visita de investigación o los bailarines pueden no estar dispuestos o no ser capaces de repetir su actuación (véase Hanna, 2002: 224).

nadador, o bien extendiendo un solo brazo hacia delante y luego a un lado, señalando y demarcando un espacio, para más tarde saltar con los brazos hacia lo alto, estirándose lo mas posible, subraya el dominio de las calles que el grupo exige para sí (ver figura 1). Los Jet, por así decirlo, abarcan cada rincón del barrio. El dominio de las calles es uno de los asuntos que más preocupa al grupo y sobre el cual hablan con mucha frecuencia a lo largo de la película. Los movimientos que hemos definido, además de delimitar el espacio, aseguran que no hay nadie más, no hay nadie que estorbe o que se atreva a entrar en ese espacio. Por ello, cuando aparece Bernardo, el líder de los Shark, y, poco a poco, otros miembros del grupo rival, se produce el enfrentamiento y la coreografía cambia, aunque todavía se alternará con los movimientos descritos. Al mismo tiempo, es sobre todo a través de la percusión que «el compositor consigue perfectamente que entendamos la rivalidad existente entre ambos grupos» (Navarro y Navarro: 168). De hecho, la percusión será un rasgo dominante de las escenas de baile de la película en las cuales hay enfrentamiento entre los dos grupos rivales.



Figura 1. West Side Story

La pose en cruz en que termina el aludido movimiento de brazos, al ir asociada al concepto de dominio, no es, como en otros muchos casos, una postura que pueda definirse como crística. Los Jet dominan y poseen las calles, pero no son sus salvadores. Es más bien una postura asimilable a las utilizadas en el reino animal y estudiadas por los etólogos, como las de gorilas, osos o cobras que protegen su territorio intimidando a los que se acerquen incorporándose y ensanchándose para parecer más grandes de lo que realmente son. Un claro ejemplo ocurre cuando vemos como los Jet avanzan por la calle. La cámara los enfoca en picado, pero a medida que se acercan les veremos desde

un ángulo cenital. Tres Shark entran en el campo por la izquierda, ante cuya aparición los Jet reaccionan inmediatamente espantándoles con un violento movimiento de brazos hacia delante, como si sus brazos estuvieran dotados de una poderosa fuerza mágica, tan mágica que a continuación extienden sus brazos hacia el cielo, brazos que veremos en un contrapicado, una pelota de baloncesto desciende hacia sus manos y los Jet ya no están en la calle, sino que han regresado al patio.

Si mencionamos este baile es principalmente por la carga anti-utópica implícita en el tema del dominio, de la propiedad. El concepto occidental de propiedad va en dirección opuesta al que tenían, por ejemplo, las tribus indígenas del continente americano. La tierra, como nos recuerdan Shohat y Stam, es «un elemento esencial de los *westerns*» (género en el que también suele haber abundancia de inmigrantes irlandeses y polacos entre otros). Mientras «para la mayoría de las culturas indígenas americanos, la tierra no es un bien inmueble que se venda sino que es sagrada [...] para los europeos la tierra era un conglomerado de recursos explotables sin alma» (Shohat y Stam: 134-135).

América

Nos interesan ahora no ya la letra, que ya hemos analizado, sino ciertos movimientos simbólicos que tienen lugar durante el baile que acompaña la secuencia de la canción *América*. La lucha de palabras entre chicos y chicas, con Bernardo y Anita como principales portavoces, continuará durante el baile sólo que añadiendo a las frases ciertos esquemas de baile que refuerzan lo que dicen. A lo largo del baile, hay cinco esquemas que pasamos a enumerar:

- 1) Enfrentamiento en plano-contraplano: Anita y Bernardo, principalmente, se dicen las cosas a la cara el uno al otro. Sus respectivos grupos de apoyo están situados detrás de ellos reforzando con comentarios, gestos y movimientos de baile, como violentos zapateados, a sus líderes.
- 2) Enfrentamiento en plano-contraplano inverso: Anita y Bernardo se dan la espalda el uno al otro, enfatizando así su enfado y desacuerdo con el otro. De nuevo sus grupos están a uno y otro lado, sólo que ahora las frases van dirigidas al grupo de apoyo en lugar de a la cara del otro. De vez en cuando, sin embargo, tanto Anita como Bernardo se lanzan miradas de reojo.

- 3) Filmados en plano general, alternando picados y contrapicados, bailes violentos entre estrofa y estrofa de la canción de cada grupo por separado para reafirmarse en lo dicho. Aunque el desacuerdo entre unos y otros es casi total, el grupo que no baila contempla con gesto de admiración la fuerza con la que los otros defienden su postura. De nuevo hay fuertes zapateados, rápidos giros y movimientos de cadera. Los chicos además imitarán movimientos que recuerdan los de un torero durante una corrida (es un buen ejemplo de la homogeneización del otro de que hablan Ella Shohat y Robert Stam²⁰: para el público anglosajón no hay diferencias destacables entre un mexicano, un chileno, un español, un portorriqueño o un argentino, todos son latinos).
- 4) También filmados en plano general, bailes menos violentos, pero con gestos que revelan una gran ironía. Es de destacar el que hacen los chicos mientras tararean el tema de la canción. Por parejas de chico-chico, se hacen reverencias y saludos mientras tararean el tema de la canción para, a continuación, al decir la palabra «América», simular que se propinan bofetadas o patadas.
- 5) Todos bailan juntos, acabando en baile de parejas chico-chica. Este esquema dará fin al número de *América*. Podría explicarse diciendo que una vez dicho todo lo que tenían que decirse, todos siguen perteneciendo al mismo grupo. Es un buen ejemplo de lo que decía Rick Altman sobre los opuestos en el musical, y sobre la paradoja de las dos sociedades deseables aunque mutuamente excluyentes, «el musical es uno de los más importantes tipos de texto que sirven esta función en la vida americana [...] reconciliando términos previamente vistos como mutuamente excluyentes, el musical tiene éxito reduciendo una paradoja insatisfecha» (Altman: 27).

Además de todo lo anterior, queremos destacar, aunque sea brevemente, algunas escenas en las que los recursos técnicos crean una atmósfera de cautividad:

- muchas zonas del barrio en que se encuentran los protagonistas están valladas con altas alambradas;

²⁰ Dicen Shohat y Stam (1994: 221): «Hollywood ha imaginado una historia monocultural para una América multicultural» (la traducción es nuestra de la versión en inglés de la obra de estos autores, ya que esta frase no está traducida con el mismo sentido en la versión en castellano. La página indicada también corresponde a la versión original).

- casi al comienzo se nos ofrece un plano de una niña que juega aislada en una tela de araña pintada, probablemente por ella misma, con gruesos trazos de tiza; los Jet caminan a su alrededor sin atreverse a pisar los dominios de esta singular «mujer araña»; el ángulo de la toma es un fuerte contrapicado, casi cenital, convirtiendo a la niña y su tela en un microcosmos de las vistas de la ciudad que acabamos de ver, creando una *mise en abyme*;
- las escaleras de incendios también dan una sensación de rejas de celda de una prisión. De este modo, la escena en la que María y Tony conversan y cantan con las rejas que de vez en cuando les separan prefigura lo imposible de su amor;
- en la parodia del sargento Krupke, una de las partes lleva a la cárcel a Riff que es simbólicamente colocado detrás de unas rejas;
- tras las muertes de Riff y Bernardo, vemos a A-rab corriendo por un sendero a lo largo del cual hay múltiples puertas de diferentes colores y diseños. Pero todas están cerradas. Aunque las puertas delimitan una zona de escombros²¹, no deja de ser significativo. Su carrera hacía la izquierda de la pantalla realza el carácter negativo de la situación en que se encuentran todos los muchachos, prisioneros de sus actos;
- otra de las carreras nos lleva a una larga fila de posters para votar a un tal Al Wood. Busch compara estos posters a los carteles de Big Brother en *1984* (2010: 38), de nuevo una imagen símbolo de aislamiento y desesperanza; de hecho, para Busch, la figura de los adultos y de la autoridad es una figura ausente: Al Wood, como Big Brother, sólo está en los posters; el juez, el psiquiatra, el asistente social, deben ser invocados paródicamente; nunca vemos a los padres (sólo oímos la voz en *off* de los padres de María); a Doc o al maestro de ceremonias del baile en el gimnasio nadie les hace caso; y la policía sólo llega cuando ya no hay nada que hacer;
- el baile en el garaje, con ángulos contrapicados que muestran el techo, dan una sensación de opresión; cuando Ice y Graziella encienden los focos de los coches

²¹ Debe recordarse que parte de la zona donde se filma *West Side Story* es hoy el emplazamiento del Lincoln Center. El patio donde vemos a los Jets por primera vez está en la West 110th Street. Pero los edificios de la West 68th Street, que Wise y Boris Leven encontraron como ideales para el escenario de otras escenas, iban a ser demolidos. De hecho el contratista encargado de la demolición ya había retirado las ventanas. A petición de Wise, «la Mirisch Corporation llegó a un acuerdo con el contratista [...] para retrasar la demolición hasta que las tomas localizadas en Nueva York pudieran completarse» (Keenan: 117). Las elecciones de escenarios de Wise nos recuerdan las discusiones de Buñuel y Figueroa a las que aludíamos en cuanto al rodaje de *Nazarín*.

nos recuerda un asfixiante interrogatorio con lámpara a contraluz, típico del cine negro.

Un último recurso técnico empleado en la película, muy en consonancia con ese entrar y salir de lo real a lo fantástico del cine musical, es el espacio mágico en el que entran Tony y María cuando se conocen por primera vez, un espacio en el que se volverá a entrar a lo largo de la película. Justin Busch lo describe del siguiente modo:

Cuando Tony, que ha llegado para unirse a Riff [...] conoce a María [...] Wise desdibuja los dos tercios centrales de la pantalla, dejando solamente a Tony y a María enfocados en los bordes opuestos del cuadro; la energía frenética de los bailarines, que expresan su lealtad a sus bandas a través de la elección de sus parejas, continúa, pero es secundaria a la conexión entre dos individuos que, de momento, disponen solamente de su sentido de la atracción como base para sus acciones. Una serie de imágenes que se alternan muestra a ambos aproximándose el uno al otro, los bailarines todavía desenfocados salvo cuando inciden directamente en el espacio ocupado por los dos personajes centrales. La música entonces pierde tensión y la escena se oscurece mientras ambos bailan; de hecho, los bailarines restantes se dispersan lentamente mientras María y Tony se hablan, descubriendo su humanidad compartida y el incipiente amor. Aquí y en otros momentos, cuando considera a María y a Tony, Wise abandona el realismo visual que predomina en la mayor parte de la película, obteniendo así un elevado realismo emocional de un modo que ya hemos visto antes. La verdad aquí no es de lugar sino de una profunda interacción humana, interacción enmarcada en el belicoso escenario en el que intentará desarrollarse (Busch: 39-40).

La salida de este mágico entorno es muy evidente. De nuevo lo describe Busch: «cuando Tony y María comienzan a besarse las luces regresan, los bailarines vuelven a su movimiento normal y el hermano de María, Bernardo, empuja violentamente a Tony lejos de ella». María se va, pero Tony se ha enterado de su nombre y regresa a la fantasía, ya no le interesa para nada el motivo por el cual ha acudido al baile. Detrás de él sólo vemos «las sombras de los bailarines» (Busch: 40).

Conclusiones

La traición de Rita Hayworth fue la obra inicial de Manuel Puig. En ella, como en toda la obra de Puig, las referencias cinematográficas son constantes. Sus referencias a *Romeo y Julieta*, la versión cinematográfica de George Cukor de 1936, con Norma Shearer y Leslie Howard en los papeles principales, y su paralelismo con *La historia de*

Irene Castle, de Henry C. Potter, con la pareja Astaire-Rogers, nos ayuda en la relación de *West Side Story*, un *Romeo y Julieta* en versión musical.

La novela, intensamente autobiográfica, relata en primera persona las vivencias de Toto en un pueblo de provincias en Argentina. Como en la vida de Puig, la válvula de escape de Toto es la sala de cine, allí, donde no está la presencia de su padre, donde todo es hermoso y espectacular. En la novela, el personaje Toto dice que la cinta que más le gustó fue, precisamente, *Romeo y Julieta* (Puig, 1981: 37). Su madre y él hacen «cartoncitos», dibujos que la madre realiza sobre cartones y que después Toto colorea, de las películas que les gustan: «yo tengo *Romeo y Julieta* toda dibujada en los cartoncitos [...] y ayer quedó dibujada toda otra cinta, la de Ginger Rogers y él que se muere» (*ibid.*: 39-40). La descripción de Astaire y Rogers elevándose en el aire y jugando con los pajaritos del epígrafe de este capítulo (*ibid.*: 37 y 38), es una mentira, una exageración de Toto dirigida a otro personaje, sin embargo, describe en términos muy elocuentes la forma de bailar de ambos. Toto y su madre mantienen un diálogo sobre *La historia de Irene Castle*. Al final de la película, cuando Irene está esperando a Vernon para

[...] bailar juntos en un Beneficio, y entonces ella ve que el amigo gordo le viene a anunciar una noticia mala y la mira muy triste casi llorando ella se da cuenta, entonces se le caen las lágrimas y mira para el escenario donde no hay nadie porque Fred Astaire ya no viene porque se murió, y ella ve aparecer a ella y él transparentes, que se imagina que después de muerto siguen bailando y se van cada vez más lejos y se van haciendo chiquitos y por ahí dan vueltas detrás de unas plantas y ya no se ven más.

Las respuestas de la madre a su hijo sobre temas tan complejos como el amor y la muerte, que no dejan de ser la interpretación de Puig sobre esta escena de la película, subrayan a la perfección la carga onírica y por lo tanto utópica del musical. Primero Toto le pregunta a dónde van Fred y Ginger, a lo cual su madre le contesta que «están transparentes, quiere decir que ella siempre lo sigue queriendo como cuando bailaban juntos, aunque ahora él esté muerto». La siguiente pregunta de Toto es si Ginger está triste: «no, porque es como si estuvieran juntos, en el recuerdo. Ya nada los puede separar, ni la guerra ni nada» (*ibid.*: 39). Ni la guerra, ni la muerte, esas dos grandes anti-utopías, les pueden separar, y lo que les une es el recuerdo a través de algo de emociones tan intensas como la música y el baile.

Capítulo 11

El beso de la mujer araña

Cine del otro lado

*de la rita contaban
y no acababan*

Jesús Munárriz, *de la rita
contaban...*

De la literatura al cine y de nuevo a la literatura

Es bastante común encontrar guiones que se basan o son adaptaciones de obras literarias. En los capítulos precedentes tenemos varios ejemplos: *Aelita*, lo es de la novela de Alexei Tolstoi, *Aelita. La reina de Marte*; *Nazarín*, la adaptación de Buñuel de la obra de Pérez Galdós; *Macario*, como vimos en su momento, es la adaptación de un relato de Bruno Traven, *The Third Guest*, a su vez inspirado en un cuento de los hermanos Grimm, *El ahijado de la muerte* o *La muerte madrina*; *Sin novedad en el frente*, la adaptación de la novela del mismo título de Erich Maria Remarque; *The Loneliness of the Long Distance Runner*, lo es del relato de Sillitoe del mismo título. Y, sin ir más lejos, la película de Griffith, *El nacimiento de una nación*, es la adaptación de la novela *The Clansman*,¹ de Thomas F. Dixon, Jr. En el último capítulo hablaremos de *Prospero's Books*, adaptación de *The Tempest*, de William Shakespeare. En su introducción a un Simposio celebrado en La Coruña en 1995 sobre literatura y cine, su coordinador, Carlos J. Gómez Blanco², recordaba lo siguiente:

El séptimo arte siempre se ha nutrido de guiones no originales, de «traducciones» mayormente de novelas y obras dramáticas, bien debido a la escasez de buenos guiones originales o simplemente porque la literatura

¹ Aunque, como ya comentamos en su momento, la película tiene otras influencias, y muy probablemente reciba más inspiración de la obra dramática que de la novela (véase la nota a pie núm. 6 del capítulo 1).

² Gómez Blanco cita las siguientes relaciones que se establecen entre la literatura y otras artes, entre las que se encuentra, en especial, el cine: la mera influencia o inspiración; los intereses comunes; la complementariedad o coexistencia y la coincidencia o paralelismo (véase *op. cit.*: 9-11).

es una fuente inagotable alternativa. [...] incluso se da el proceso de ida y vuelta: la novela de Stoker es adaptada (y transformada) por Coppola y ello impulsa la venta de la versión escrita de la película (Gómez Blanco: 8).

Pero la influencia de la literatura en el cine va mucho más allá de sus adaptaciones. Ya a finales de los ochenta, en su obra sobre la literatura y el cine en Luis Buñuel, Víctor Fuentes nos indicaba que la relación entre cine y literatura «está ganando en los últimos tiempos el favor de los críticos». De hecho, lo que Fuentes³ hace es interpretar la obra de Buñuel «con el hilo conductor de la relación entre cine y literatura». (Fuentes, 1989: 11).

Aunque Gómez Blanco, en el mencionado Simposio, dice que «a partir de una buena novela podemos hacer una buena película y viceversa» (*ibid.*: 14), no es tan común hablar de la influencia del cine sobre la literatura (como sí lo es de la literatura sobre el cine). Podemos encontrar, sin embargo, algunos casos notables, como por ejemplo el de la influencia que el film *El señor de la guerra*, tuvo sobre Eduardo Cirlot y su obra poética *Bronwyn*, centrada en la actriz Rosemary Forsyth⁴.

La antología de José María Conget, *Viento de cine*, reúne un buen número de poemas desde 1900 a 1999 de autores españoles cuya inspiración fue el cine⁵. Para Conget, el cine es una «importante fuente de inspiración de una parte de la poesía

³ En la presentación a la obra del mismo autor *La mirada de Buñuel*, de fecha más reciente, Javier Herrera comenta que «la originalidad del acercamiento de Víctor Fuentes respecto a la figura de Buñuel consiste en revelarnos el común denominador entre el cine y la literatura partiendo de la concepción del primero más como texto escrito sometido a los principios de la imaginación literaria que como una narrativa en imágenes supeditada a las convenciones técnicas del lenguaje específicamente cinematográfico. [...] dicha perspectiva crítica supone dar en la diana puesto que, sin desdeñar lo que tiene Buñuel como creador de imágenes visuales, creemos que en su caso el componente imaginario matriz, genético, es más de índole literaria, casi diríamos poética, que de procedencia visual o fílmica» (en Fuentes, 2005: 9-10).

⁴ Sobre la influencia de *El señor de la guerra* en Cirlot ha investigado en profundidad Julia Barella. Puede verse, por ejemplo, su artículo «El poder de las palabras en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 684 (junio de 2007): 23-36: «En los años sesenta, su interés por el cine lo lleva a dedicarse a la crítica cinematográfica. Son interesantísimas sus críticas publicadas en *La Vanguardia* [...]. Pero el suceso más extraordinario se produce en 1966, cuando tiene ocasión de ver tres apasionantes películas: *Hamlet*, de Laurence Olivier; *Hamlet*, de Grigori Kozintsev, y *El señor de la guerra*, de Franklin J. Schaffner. En esta última descubre a Bronwyn, interpretada por Rosemary Forsyth, la doncella celta, una especie de Ofelia invertida. [...]. Bronwyn se convierte en una figura simbólicamente investida de un gran poder de inspiración» (*op. cit.*: 25). «En esa película», escribe más adelante, «descubrió toda una cosmogonía mística, plena de símbolos, que lo estimuló intelectual y poéticamente. El filme de Schaffner se convirtió para Cirlot en una experiencia mística que acabaría transformándolo». Y añade que «[...] el ciclo de Bronwyn se inicia tras un acto surrealista: la acción de enamorarse en el cine» (*ibid.*: 32).

⁵ Otro asunto, aunque relacionado, es la función poética del cine, o el cine como poesía, de la que hablaron, entre otros, Jean Epstein y Luis Buñuel en sus respectivos artículos «Cine-análisis o poesía en cantidad industrial» y «El cine, instrumento de poesía», recogidos en un número monográfico de la revista *Litoral* sobre el cine y la poesía desde los orígenes del séptimo arte hasta los años 30 (*Litoral*, núm. 235, 2003).

contemporánea» (*op. cit.*: 11). La antología incluye, por ejemplo, algunos versos del mencionado ciclo Bronwyn; *Cinemática*, de Vicente Aleixandre; *Tu ventana – pantalla de cinema*, de Rafael Alberti; *Charlot*, de Gabriel Celaya; *La canción del oeste*, de Luis Cernuda; *La muerte de la madre de Charlot*, de García Lorca; *Far West*, de Pedro Salinas; o *El testamento de Drácula (según F.F.C.)*, de Jenaro Talens, entre muchos otros.

Para nuestro comentario de cine *del otro lado*, hemos elegido a un autor poco estudiado y poco conocido dentro de nuestras fronteras: Héctor Babenco. Su película *Kiss of the Spider Woman* es una adaptación de la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña*. Sin embargo, en este caso, no se trata sólo de una adaptación, ni siquiera de la influencia que el resto de la obra de Puig haya podido tener sobre el guión y la realización de la película. La novela en sí está fuertemente influenciada, como lo está toda la obra de Puig, por el cine, y la película de Babenco no se limita a adaptar la novela, sino que incorpora elementos de otras novelas de Puig (y, por lo tanto, de otro *cine* de Puig) lo cual enriquece las posteriores lecturas de su obra y, en cierto modo, convierte a la película en un homenaje a toda la obra literaria del escritor. En palabras de Michael Boccia, «el sendero de película a novela a película rara vez es recorrido, sin embargo *Kiss of the Spider Woman* ha completado este viaje de forma sublime» (Boccia: 29). Surge lo que algunos críticos denominan diálogo intermedial: un entramado de mensajes, de rasgos temáticos y estéticos, procedentes de diversos medios, estableciéndose un diálogo entre ellos, especialmente entre la literatura y el cine. Por esta razón creemos conveniente, más que con otros autores, comentar aunque sea brevemente, algunos rasgos de la vida y la obra de Puig.

Manuel Puig: algunos datos biográficos, estilo, personajes, intereses y temas

Nace en 1932 en General Villegas, una población al noroeste de la provincia de Buenos Aires, en plena Pampa, «lejos de todo», como él ha dicho en más de una entrevista: el mar a más de mil kilómetros, la montaña a más de mil kilómetros; una población donde era posible nacer y morir sin ver otra cosa que no fuera lo que ofrecía el cine.

Los comienzos de Manuel Puig como escritor son muy atípicos. Comienza a escribir en un momento en el que se dedicaba a traducir subtítulos para películas, y lo

hace, como él dice, para resolver su situación económica, ya que estaba cansado de hacer lo que hacía (aunque toda su labor estaba vinculada a su gran pasión, el cine, no era lo que hubiera querido hacer). Fuera o no fuera cierto, hay otras razones para que Puig elija la novela como medio de expresión, como el hecho de que la hora y media o dos horas de duración de una película no hubieran sido suficientes para desarrollar sus temas⁶. El cine era además un medio complejo, frente a la sencillez y simplicidad del lápiz y el papel. Comienza escribiendo guiones porque no le gustaba lo que estaba haciendo en ese momento, que era elaborar subtítulos para películas, y decide continuar tras escribir su primera novela.

Su rechazo del machismo y de otras formas de imposición tendrá un peso enorme sobre su estilo. Puig intenta evitar la tercera persona, cuyo empleo le repugna porque era como juzgar a las personas, y Puig, de hecho, ejerce una fuerte «resistencia a juzgar a los personajes colocá[ndo]se en el lugar de la autoridad» (véase Gillio: 2). Para la creación de sus personajes de ficción Puig se inspira en datos autobiográficos, en vivencias, en anécdotas, en personas reales a las que ha conocido. Se inspira además no en la historia, sino en los personajes mismos, y, más concretamente, en «la voz de los personajes», busca «registrar la voz de cada uno de ellos», «las palabras y los pensamientos». La voz del narrador es sustituida «por el predominio de la voz de sus protagonistas» (Roffé, 2003: 17). Se trata de una polifonía al estilo de Bajtin: no hay un yo, un individuo, un narrador, sino un conjunto de voces. Cuando empezó, pensó «escribir una hojita con las cosas que decía una tía» suya, la tía Carmen, «cosas de entrecasa, banalidades, cosas cotidianas», «pero esa voz empezó a dictar[le] y ya no pud[o] parar. Escrib[ió] de un tiro 30 páginas». Otros ejemplos son Larry, el norteamericano de *Maldición eterna*, que se inspira en un neoyorkino que Puig conoció en una piscina (véase Roffé, 1998: 68); o el personaje de *Sangre de amor correspondido*, que era un albañil que había ido a trabajar a su casa en Brasil (véase *ibid.*: 69). Y no sólo sus personajes propiamente humanos: la realidad de General Villegas, por ejemplo, la refleja en *Boquitas pintadas*, donde la ciudad se llama Coronel Vallejos. El objetivo de la búsqueda y el reflejo de todas estas voces era averiguar «porqué habían sucedido ciertas cosas en [su] infancia» (Gillio: 2).

Otra característica, muy relacionada con lo anterior es la proyección de su yo en los personajes de sus novelas. Puig es espía y cómplice de todos ellos (véase Roffé,

⁶ Esa es por ejemplo, la opinión de Reina Roffé (véase Roffé, 2003: 13).

1998: 66). No importa además que los personajes sean muy diferentes entre sí. «Yo puedo ser los dos personajes», dice a propósito de Valentín y Molina, de *El beso*, «ambos son posibilidades más». Sin embargo, «un torturador, por ejemplo, nunca podría ser un personaje [suyo] porque lo rechaz[a] de tal manera que no consig[ue] penetrar ni sus razones ni sus sinrazones» (Gillio: 3).

El de Puig es un lenguaje interior y familiar, «viene desde la intimidad y hasta llega a actuar en niveles distintos simultáneamente, con autocensuras, con cosas que se piensan pero no se dicen, que se dicen pero no se escriben, que se escriben pero no deben leerse». La intimidad no se encuentra sólo en los contenidos, sino en el procedimiento tan típico en Puig de diálogos circulares, en los cuales no se sabe quien es el emisor y quien el receptor, porque se crea «la ilusión de que [...] son las mismas personas». Puig emplea frases nominales, diminutivos, pronombres reflexivos y posesivos, y reiteraciones que «refuerzan tal impresión» (Goloboff: 11). La máxima expresión la logra Puig en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) al «articular un discurso [...] exento de otra voz que no fuera la de sus protagonistas» (Roffé, 2003: 17).

Y esto nos lleva a otra característica de su estilo, de su lenguaje, «el acento infinitamente mayor, más interior, más íntimo, puesto sobre la oralidad femenina, la mejor captación de los modos de sentir y de decir de la mujer» (Goloboff: 11). En su última novela, *Cae la noche tropical* (1988), la voz es «decididamente femenina» (Roffé, 2003: 18).

Como último apunte sobre su estilo, puede indicarse que, en palabras de Barthes, Manuel Puig no hace otra cosa que fracturar el mundo para luego rehacerlo. Su estructura de *collage* –donde cabe desde el discurso de la cultura de masas, pasando por el folletín, el radioteatro y, por supuesto, el cine– conformó un estilo de escritura que enseguida comenzó a verse en otros escritores (véase Delgado: 21). De este modo, el cine y la cultura popular entran dentro de la novela.

Por lo que respecta a sus personajes, hay asimismo un predominio de la oralidad femenina. Como afirma Reina Roffé, «el predominio de voces y personajes femeninos ha sido el componente más acusado» de su obra. «La mujer –sin ostentar poder alguno– despunta, finalmente, como sujeto de la historia, no como objeto desvalorizado» (Roffé, 2003: 18). La figura de la madre puede que sea una de las más importantes; es a través

de su madre que Puig llega a captar las voces femeninas de su obra. Su madre «era la voz de una persona que había aceptado un estado represivo de cosas, pero que, por momentos, se rebelaba». «Ese fluctuar –dirá Puig– me puso en jaque desde el principio, porque estaba en diálogo con una mujer que no se ajustaba y que, al mismo tiempo, no alcanzaba a rebelarse del todo. [...] Mamá era una persona preparada y práctica, pero siempre estaba en pose imaginativa» (Roffé, 1998: 62). La voz de su madre la entonan sus protagonistas con «diferentes modulaciones», fluctuando desde la sumisión a la rebeldía: Doña Leonor, Nené, Clara Evelina, Gladis, Luci, Nidia, Silvia:

[...] casi todas ellas cloroformizadas por la cultura del sentimiento y enfermas de dolencias físicas y psíquicas, a veces irreparables, se oponen con el cuerpo a las curas del *establishment* y a las sucesivas e inexorables trampas que coartan su independencia o su libertad moral. [...]. Hablan, a través de síntomas internos, sobre un exterior oscuro, embrutecido.

Se trata de un exterior hostil, donde predomina el machismo. Como en los típicos melodramas de Hollywood con Bette Davis o Barbara Stanwyck, protagonistas demasiado fuertes:

[...] porque en la pantalla todo giraba alrededor de una mujer y eso resultaba subversivo para la época y la gente de General Villegas, [...], sus reinas de corazón rojo carmesí también toman la palabra y el plató para sumar interrogantes perturbadores que problematizan el enigma de lo femenino (Roffé, 2003: 20).

El machismo se encuentra en la otra cara de la moneda, en el padre, cuya «mirada está demasiado arraigada» (*ibid.*: 66) y sigue inquietándole, está por todos lados aunque rara vez se le mencione. Dicho cinematográficamente, está en *off*. La mirada de su padre «analiza, juzga, exige». «Mi papá –dijo en una entrevista– lograba paralizarme» (véase *ibid.*: 19). La «omnipresencia paterna» la encontramos en *La traición*: cuando Toto vuelve del cine, su padre siempre está; Toto sale de la fantasía para volver al padre, «incommovible representante de la realidad siempre al acecho para sancionarlo» (Giordano: 51).

Los intereses y temas de las novelas de Puig están íntimamente ligados a sus vivencias. En primer lugar, uno de los temas fundamentales que nutren su obra es *el autoritarismo*. Sentía aversión «por cualquier tipo de autoritarismo, prepotencia o discriminación provinieran de derechas como de izquierdas» (Roffé, 2003: 16-17), lo cual es otro rasgo

muy ligado a sus vivencias en General Villegas. El autoritarismo se pone de relieve a través, por ejemplo, de la preocupación de los diferentes, de la mujer, o del homosexual de *El beso*. Los papeles sociales impuestos «plantan el problema de la libertad personal» (*ibid.*: 18).

El siguiente tema, *el amor y el sexo*, están muy relacionados con lo anterior, con la política imperante durante su vida, por la represión y falta de libertad personal, por la imposición de roles. Los personajes de Puig presentan dos tipos de frustraciones, la sexual y la política. En el caso de *El beso*, estas frustraciones son ejes fundamentales de sus personajes principales. Ambas frustraciones son fruto, en opinión de Puig, de la represión machista, de patrones de conducta y de dominación impuestos que no se discuten. Los comportamientos sexuales «determinados por la neurosis» son «metáfora de las deformaciones que imprimen las marcas de la tiranía social en el desarrollo de la personalidad». Esta tiranía no está generada solamente por los «gobiernos de turno y la sociedad», sino también por otros «ámbitos represivos», como «el entorno familiar y el círculo intelectual» (Roffé, 2003: 19). La imposición de roles la había sentido con tanta fuerza que Puig compara a los individuos que viven en una sociedad con marionetas: «estamos actuando en manos de un ventrílocuo, [...] somos títeres de una época, víctimas de una educación determinante» (Roffé, 1998: 65). La frustración de sus personajes influirá notoriamente en su forma de expresarse.

A pesar de ello, Roffé es de la opinión de que lo afectivo tiene mayor peso en la obra de Puig que lo político. De hecho, respecto a *El beso*, esta autora afirma que Valentín parece muy seguro en el plano de sus ideales políticos, pero no en el afectivo.

¿Carece entonces la obra de Puig de ideales? Vargas Llosa es de la opinión de que la literatura de Puig es «más ingeniosa y brillante que profunda»: comentando la biografía de Suzanne Jill Levine –Manuel Puig y la mujer araña–, se pregunta si «la trascendencia revolucionaria que le atribuyen Levine y otros críticos» es real. Para Vargas Llosa, la literatura de Puig no puede alcanzar, debido a esta carencia de ideas, la permanencia de las grandes obras literarias. Las grandes obras están hechas de palabras, no de imágenes y, como continúa diciendo Vargas Llosa, la literatura de Puig es una literatura hecha de las imágenes que ha recogido de las películas. Según Mario Goloboff, aunque en el relato de Puig hay fuertes ideologías implícitas (por un lado la de los personajes principales, y, por otro, la de los relatos dentro del relato, como por ejemplo la utopía nazi), no se puede hablar, como es el caso de otros escritores

argentinos, de una escritura ideológica, ideologizada, o de utopía fácil, en la que se cae cuando se intenta parodiar el lenguaje de la calle o de la casa, el falso lenguaje literario. Citando a Julio Cortázar⁷, escribe Goloboff que «es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue [...] a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral» (Goloboff: 7). Y añade que no cabe hablar en Puig de «engolamiento», «no se le puede reprochar a Puig [...] haber cedido a ingenuidades semejantes, como la de creer por ejemplo que podían transcribirse, en un texto de ficción, las hablas del pueblo. O la de creer que el pueblo (nunca se sabe por qué divino don) habla lenguajes puros o incontaminados» (ibid.: 8). Junto con Roberto Arlt y Cortázar, Puig es un realizador de «una literatura contracorriente de las posturas oficiales» (Amícola: 7).

La enfermedad, distópicamente tan real como los anteriores temas, impregna muchas de sus obras: la tuberculosis en *Boquitas pintadas*, la muchacha enferma de *Pubis angelical*, los ataques que sufren Molina y Arregui con la comida envenenada en *El beso*, son algunos ejemplos. En esa última novela, Puig dedica largos y frecuentes párrafos en notas a pie de página a tratar el tema de la homosexualidad como enfermedad. Por ejemplo, tras indicar cómo la Iglesia Católica ha catalogado la homosexualidad como un impulso «malvado», leemos lo siguiente: «la psiquiatría moderna en cambio concuerda en reducir al campo psicológico las causas de la homosexualidad. A pesar de ello, subsisten, como apunta West⁸, teorías difundidas entre el vulgo, carentes de todo sustento científico» (Puig, 1976: 92). Es muy probable que el interés de Puig por la enfermedad en sus otras obras fuera un reflejo de las tensiones que su orientación sexual le provocaba en una época de fuerte represión hacia la homosexualidad.

Un tema importante es *el bovarismo*, en el sentido de querer ser otro. Hay un cierto paralelismo entre Emma Bovary, la protagonista de la obra de Flaubert, y Manuel Puig. Ambos buscan una manera de superar la vida provinciana que les rodea. Emma lo hace identificándose con los personajes femeninos de la literatura que lee. Puig lo hará con el cine.

⁷ A Julio Cortázar, como a Vargas Llosa, no le gustaba la literatura de Manuel Puig. Sin embargo, ambos autores han escrito obras de «inclinación puigiana» (véase Roffé, 2003: 17), como *Queremos tanto a Glenda* o *La tía Julia y el escribidor* respectivamente.

⁸ Se refiere al investigador inglés D.J. West.

Por último, el que tal vez sea el tema más decisivo: *el cine*. Puig participa en el guión de *Boquitas pintadas*, aunque la experiencia le incomoda: «Me gustó trabajar en el libreto y compartir la tarea con Torre Nilsson, porque era una persona encantadora, pero no [...] tener que prescindir de buena parte del material narrativo y reducirme a dar una síntesis» (Roffé, 1998: 64).

En 1976, Arturo Ripstein le encarga la adaptación de una obra de José Donoso, *El lugar sin límites*. Aunque en un primer momento rechaza la oferta, ante la insistencia del director mexicano la reconsidera porque el relato de Donoso, a diferencia de sus novelas encaminadas por el realismo, era muy propicio para lo fantástico y lo onírico.

Es con el cine, su interés más importante, con el que entronca su utopía. Sus personajes sueñan y tienen grandes ilusiones. Son también, de nuevo lo autobiográfico, los sueños de Puig, o de Eva Perón, que para el escritor era «el prototipo de la argentina, por el gigantismo de su imaginación. Ella, como yo, pasó su infancia en un pueblo donde la única posibilidad de acceder a las cosas luminosas de la vida era mediante la fantasía» (Roffé, 1998: 66). El «gigantismo», la imaginación «desbandada», la «aventura desmesurada», son propios del «inmigrante reciente». Sus «abuelos eran gente del campo», por parte de su madre «campesinos italianos que se instalaron en La Plata y pusieron pequeños comercios». Era la forma «de escalar, de salir de aquella cosa feudal italiana terrible. Para los hijos [...] cualquier cosa era posible, [...], más que con la felicidad del hijo», más que con una «existencia tranquila», «se soñaba con el ascenso de éste en la escala social». «A los chicos de mi generación se los educaba para presidentes de la República» (*ibid.*: 67).

Y de nuevo encontramos a la mujer, o a los diferentes, y a él mismo, para quienes el cine era la vía de escape en General Villegas. En su obra, las mujeres,

[...] maniatadas frente a las exigencias de una mirada que parece indicarles que nunca darán la talla o que sus peculiaridades o *desvíos* difícilmente podrán ser admitidas fuera de la esfera privada, buscan en los sueños, el cine, el radioteatro y las canciones populares una realidad alternativa que, en muchos casos, las traiciona y, en otros, les ofrece la posibilidad de rebelarse, de encontrar un respiradero por donde aliviar las marcas impuestas (Roffé, 2003: 19).

El cine, dice Josefina Delgado, «permite ser otro» (Delgado: 22); es el mencionado bovarismo, lo cual en Puig puede también verse en relación con su homosexualidad y su exilio permanente.

El cine es además el punto de encuentro de las relaciones imposibles. Esto lo vemos también muy claramente en *El beso*. Valentín y Molina tienen códigos distintos: «dialogando –dice Puig– no se entienden. Es cuando el homosexual le cuenta películas al guerrillero cuando se produce el contacto. A través de la fantasía cinematográfica, que poco a poco van compartiendo, llegan a un conocimiento mayor el uno del otro» (Roffé, 1998: 66). En *El beso*, como en *Pubis angelical*, «el mundo de la pantalla emerge como elemento que comunica a seres opuestos y, a la vez, genera mitos y fantasías que se erigen en núcleo primordial donde el autor introduce, proyectados como sombras, conflictos sociales y políticos» (Roffé, 2003: 17).

El cine articula, junto con la novela rosa, las canciones populares, y las novelas radiadas, «que conformaron el imaginario de la clase media argentina en las décadas de los 30 y 40», una cultura del sentimiento, cultura que, de nuevo, «halla su voz más auténtica en la femenina» (*ibid.*: 18).

A diferencia de otros escritores, cuyos intertextos son más libresco que cinematográficos, Puig –argumentan algunos críticos– no es un lector⁹. Tal vez pueda verse en este detalle una causa de la presencia del cine en su obra.

El beso de la mujer araña, la novela

Parece ser que, de todas las novelas de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* ha atraído mayor atención por parte de la crítica que ninguna otra¹⁰. Nos indica Pamela Bacarisse, que tanto para sus críticos periodísticos como para los académicos, es su mejor obra (véase Bacarisse: 86). Pero como esta misma autora dice, esta novela

[...] es parte de la misma *oeuvre* que las otras novelas. Repite un buen número de las imágenes e ideas favoritas del autor, y en cierto modo puede afirmarse justificadamente que uno de los dos protagonistas, Luis Alberto Molina, es una versión de un personaje previo: él es Toto, de *La traición de Rita Hayworth*, que ha crecido (*ibid.*: 87).

⁹ El hecho de que sus materiales reciban una mayor influencia del cine que de la literatura ha sido uno de los principales arietes con el que le han atacado sus críticos y detractores.

¹⁰ No hay evidencia concreta respecto al éxito de la novela. Puede interpretarse que algunos aspectos favorecen la recepción positiva, y, sin embargo, otros pueden ser indicadores de todo lo contrario, como por ejemplo las extensas y frecuentes notas a pie de página, que ocupan un 11% del texto. En nuestra opinión, las adaptaciones no sólo de cine, sino también de teatro y un musical de Broadway, han motivado a los espectadores a leer la fuente original.

Bacarisse encuentra las siguientes similitudes que la llevan a la anterior afirmación: tanto Molina como Toto hallan consuelo y realizan una búsqueda de identidad a través de Hollywood y de otras películas; también encuentran solaz al pensar en «cosas lindas»; ambos reestructuran selectivamente las películas que ven y siguen sus líneas narrativas interna o externamente para madurar y progresar; ambos son víctimas de limitaciones espaciales, de su fijación materna y del desequilibrio ocasionado por la ausencia del padre. Y, a pesar de que también hay divergencias, la infancia de Toto apunta hacia su homosexualidad en la vida adulta.

Mientras que en la película, como veremos más adelante, Molina sólo relata dos películas, la novela cuenta con un total de seis relatos. Nos gustaría indicar, dado el peso que luego veremos que tiene en la película de Babenco, que la película nazi, según cuenta Ítalo Manzi¹¹, es «un filme imaginario pero que está basado por lo menos en cinco películas de antes y durante el tercer Reich» (Manzi: 43). En una nota a pie, Puig titula esta película *Destino*¹².

La novela contiene una de las utopías más importantes de Manuel Puig (además de la ya mencionada del mundo del cine) la cual tiene su perfecto correlato en la película en la historia sobre el camarero Gabriel: el deseo de encontrar un verdadero hombre. «Soy una mujer que sufre mucho», le dijo el escritor a Tomás Eloy Martínez en cierta ocasión. «Si pudiera –continuó diciéndole Puig–, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista» (Martínez, 1997: 2). Es una muestra más del bovarismo, ese querer ser otro. En gran medida, ese deseo lo alcanzaba Puig a través del proceso de identificación que el cine –recuérdense las teorías de Metz y Baudry de las que ya hemos hablado en un capítulo anterior– ofrece al espectador.

Héctor Babenco. Características de su filmografía

Como dice Víctor Manuel Amar, Héctor Babenco es un realizador del cual «por todos es conocida la existencia de un sinnúmero de artículos en periódicos y en revistas (especializadas) que versan sobre él y sus películas; pero jamás habíamos encontrado un trabajo bio-filmográfico que englobara todo su quehacer cinematográfico» (Amar, 1994:

¹¹ Manzi fue quien sumergió a Puig en el cine alemán a principios de los 60 (ver *op.cit.*: 42 y 43).

¹² No hemos podido averiguar la fuente mediante la cual algunos críticos llegan a la afirmación de que el título de la película es *Her Real Glory* y no *Destino*.

18-19). Este vacío es el que Víctor M. Amar ha intentado llenar con su obra *Héctor Babenco. Una propuesta de lectura cinematográfica*. A juicio de Emilio C. García Fernández, en el prólogo a dicha obra, el personaje elegido por Amar «para su investigación estaba necesitado de este trabajo» (*ibid.*: 13).

Vamos a intentar ir al menos un paso más allá profundizando en una de sus obras, *El beso de la mujer araña*, basada en la novela homónima de Manuel Puig, superando lo meramente bio-filmográfico y fijándonos en otros muchos elementos y analizando qué aportan al estudio de la utopía en el cine.

A Héctor Babenco se le clasifica como un autor del llamado post-cinema novo brasileño, pero nos gustaría apuntar, que su padre Jaime nace en Argentina, hijo de inmigrantes rusos; Héctor pasa su infancia y su juventud en Mar del Plata, para viajar más tarde a Europa y terminar afincándose en Brasil, donde se nacionaliza brasileño en 1970. En una entrevista en 2004, poco después del estreno de *Carandiru*, afirmó: «soy el director de cine más brasileño de todos», y para explicar esta afirmación añadió: «Yo comencé a ejercer mi profesión de director en Brasil. Fue Brasil el país que me dio la oportunidad de trabajar y aquí he crecido. Aquí desarrollé mi trabajo y, con excepción de *Corazón iluminado* (una película que filmé en Argentina), todo mi cine está muy vinculado con quien o soy y donde estoy. Hoy me siento un brazilian player» (Esnal: 1-2).

Sobre su obra, el realizador dice que no entiende por qué los críticos o periodistas quieren entrevistarle, ya que según dice, todo está en sus films, «el arte no necesita ser explicado y [...] no le interesa si la gente va a ver sus films» (Esnal: 1). Lo que queramos preguntarle «está en [sus] películas. Si las películas no lo dicen, no pued[e] hablar de quién es [él]» (*ibid.*: 2).

Desde el punto de vista técnico, Babenco utiliza múltiples recursos, aunque no todos son igual de relevantes para el comentario sobre los elementos utópicos/distópicos. Queremos destacar especialmente aquellos que ayudan a crear contrastes. Tal es el caso de la fotografía. En *El beso*, por ejemplo, hay cuatro fotografías: 1) la de estudio; 2) la de exteriores y la de las escenas de los films narrados por Molina; 3) la empleada para el personaje de Valentín (Raúl Juliá); 4) la empleada para el personaje de Molina (William Hurt).

Lo mismo ocurre con los decorados. En varias de sus películas, Babenco recurre a procedimientos subjetivos, en ocasiones son *flashbacks*, en otras sus personajes sueñan despiertos. Hablaremos de este recurso más adelante en relación a *El beso*, pero también lo podemos observar en *Tallo de hierro*, cuando Helen (Meryl Streep) canta en el bar¹³. En estas escenas el decorado cambia, creando los contrastes de que estamos hablando.

La estructura de *mise en abyme* es otro recurso empleado. En *El beso* resulta muy claro que las películas que Molina va relatando son películas dentro de una película, y de nuevo provoca contrastes entre la que estamos viendo y las que relata Molina: primero una nazi; después la mujer araña.

El análisis de los planos es uno de los más interesantes, ya que no sólo crean contrastes en unas películas en las que hay planos de todo tipo (medios, generales, incluso panorámicos y planos secuencia). Pero es significativo que abunde el plano cerrado, lo cual realza la distópica situación en que se encuentran los personajes

El montaje alternado también merece ser tenido en cuenta. Las películas de Babenco alternan diferentes momentos en el tiempo a través de recursos narrativos diferentes. Por un lado, las imágenes que corresponden a lo que podríamos llamar tiempo real, cronológico; los *flashback* (analepsis); los mencionados procedimientos subjetivos.

También es interesante la angulación. En *El beso*, los ángulos del patio de la cárcel son picados. Algunos ángulos de la discoteca en *Pixote*, son por el contrario contrapicados, pero crean igualmente una sensación de claustrofobia.

Con respecto a la temática, Babenco dice de sí mismo que es

[...] un fascinado por contar historias. Es una cosa old fashion [...] hoy en día. Soy una persona que cree profundamente en el contenido y no en el formato. Y creo que el contenido está perdiendo la batalla frente a las tecnologías, la rapidez de la imagen y la banalización (Esnal: 3).

¹³ Lo que ocurre en esta secuencia de *Tallo de hierro* es diferente al primer encuentro entre María y Tony en *West Side Story* que hemos comentado en el capítulo anterior. El encuentro entre Tony y María es interrumpido por el hermano de esta última, pero la magia continuará en el romance que se acaba de iniciar. La canción de Helen no es interrumpida por nadie, de hecho, ella canta porque se lo han solicitado. La magia del momento sólo está en la mente de Helen y se acaba cuando termina su canción. La expectación reinante con la que Helen sueña despierta es totalmente ilusoria: nadie le hace caso, ni para bien ni para mal. Ni siquiera quienes le han pedido que cante parecen haber estado muy atentos.

En el caso concreto de *El beso*, estamos de acuerdo con Amar en que de los diferentes aspectos de la película cabe destacar en primer lugar, la temática¹⁴. Respecto a los temas tratados, sus películas suelen tener contenidos que afectan a la sociedad, como la marginalidad y la amistad:

[...] una preocupación mía desde hace años, es el asunto de la marginalidad. Se entiende por marginal toda aquella actividad ejercida por elementos, por individuos, por personas sujetas a discriminación, a censura, a conceptos del bien y del mal. Cuando digo marginalidad, me refiero a las prostitutas, a los ladronzuelos, a las personas que piden limosnas, a todas las personas que sobreviven de una forma considerada clandestina dentro de una sociedad (citado por Amar, 1994: 24).

Algunas de sus películas sobre los marginados son *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, sobre la vida de un delincuente; *Pixote, A Lei do mais Fraco*, que «relata la desprotección y las injusticias a que son sometidos los menores abandonados» (*ibid.*: 25); la ya mencionada *Tallo de hierro*, en la que personas procedentes de clase media, incluso clase media alta, se ven forzadas a la mendicidad durante la Gran Depresión; o *El beso* y *Carandiru*, que son películas del género penitenciario como subgénero del criminal o, como los llama Luis Esnal, género «presidio», y que aunque son películas carcelarias atípicas mantienen algunos temas típicos, como la pena de muerte, huidas, fugas, persecuciones, falsos culpables, etc.

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

Ficha técnica

Título original	Kiss of the Spider Woman
Nacionalidad	Brasil, Estados Unidos
Año	1985
Duración	118 minutos
Productor	David Weisman
Director	Héctor Babenco
Guión	Leonard Schrader, basado en la novela de Manuel Puig
Fotografía	Rodolfo Sanches
Música	John Neschling

¹⁴ La elección y dirección de actores sería el segundo (véase Amar, 1994: 80-81).

Intérpretes	William Hurt (Luis Molina) Raúl Juliá (Valentín Arregui) Sonia Braga (Leni Lamaison/Marta/Mujer Araña) José Lewgoy (Alcaide) Milton Gonçalves (Policía) Miriam Pires (Madre) Nuno Leal Maia (Gabriel) Fernando Torres (Américo) Patricio Bisso (Greta) Herson Capri (Werner) Denise Dummont (Michele)
-------------	---

Sinopsis

Luis Molina, un homosexual arrestado por corrupción de menores, y Valentín Arregui, un preso político, comparten celda en una prisión de Sao Paulo. Luis pasará gran parte del tiempo relatando películas que ha visto. El objetivo de la policía y del alcaide de la prisión es que Molina averigüe todo lo posible sobre el grupo al que pertenece Arregui. Pero Molina se enamora de Arregui, y una vez fuera de la cárcel intentará colaborar con el grupo revolucionario de éste, muriendo en su intento. Por su parte, Arregui, fuertemente torturado, agonizará en la enfermería de la prisión.

Segmentación

- 1) *Cine en la celda.* El primer segmento de la película introduce a los dos personajes principales de la misma, Luis Molina y Valentín Arregui. Molina cuenta y medio dramatiza una escena de una película. Arregui sospecha que se trata de una película de propaganda nazi.
- 2) *Vida en la prisión.* En el siguiente segmento la vida continúa en la prisión. Unos guardias llegan con un preso encapuchado al que meten en otra celda. Valentín lo observa todo. Pasan los días. Vemos a Molina y a Valentín fuera de la celda, sus conversaciones, Molina continúa contando la película, etc.
- 3) *El director.* Un guardia llega a la celda e informa a Molina que vaya con él, el director de la prisión quiere hablarle. En el diálogo que mantiene con el director, nos enteramos del propósito por el cual éste les mantiene juntos en la misma celda. Molina debe averiguar todo lo posible sobre el grupo revolucionario al

- que pertenece Valentín. A cambio, el director está tramitando la libertad condicional de Molina.
- 4) *La historia de Molina*. Molina relata cómo era su vida antes de entrar en prisión, su amor hacia Gabriel, un camarero de un restaurante que frecuenta, y cómo ha terminado en la cárcel por un presunto delito de corrupción de menores.
 - 5) *Comida envenenada*. Arregui espera ansioso la llegada de la comida. Cuando le pasan los platos ofrece el que tiene más cantidad a Molina. Rechazándolo en un primer momento, Molina termina aceptando. Pero Molina enferma. Como sabremos más tarde, el plato con más cantidad era una señal para Molina de que estaba envenenado, sólo que no quiso rechazar el gesto de generosidad de su compañero de celda para no levantar sospechas.
 - 6) *La historia de Valentín*. Valentín confía lo suficiente en Molina como para hablarle de su vida sentimental con Marta y relatarle cómo ha terminado en la cárcel mientras ayudaba a escapar del país a una persona perseguida por razones políticas.
 - 7) *El festín*. Argumentando que necesita convencer a Arregui de que la visita de su madre ha sido algo real, Molina consigue convencer al alcaide para que le suministren un lote de alimentos que supuestamente su madre ha traído como regalo. Una vez en la celda, ambos presos se darán un gran festín que culmina con el relato de la película de Molina.
 - 8) *Libertad condicional*. La ansiada libertad condicional llega para Molina. Mediante un montaje alternado en el que se suceden *flashbacks* y *flashforwards*, nos enteramos de las intenciones de cada parte: Valentín y Molina acuerdan que el segundo, una vez en la calle, contactará con el grupo del primero; la policía tiene la intención de vigilarle porque sospecha que se pondrá en contacto.
 - 9) *El beso de la mujer araña*. Para animar a Valentín, Molina comienza a contar una nueva película. Se trata de una mujer que vive en una preciosa isla tropical, pero que está atrapada por una tela de araña de su propio cuerpo¹⁵. Molina entonces confiesa que le cuenta todo esto porque se ha enamorado de él.

¹⁵ No disponemos de elementos de juicio que nos permitan saber si Babenco o Puig conocían la película de Yasuzo Masumura, *Tatuaje*, pero el concepto del que parte esta película de este discípulo de Ozu es similar al de la película que Molina relata en este segmento: en contra de su voluntad, una geisha es tatuada en su espalda con una enorme araña con cabeza de mujer con el objetivo de atraer a sus clientes. Pero el tatuaje llega a dominar tanto a éstos como a su portadora.

- 10) *Despedida*. Molina se despide de Arregui. Aparentemente es una despedida normal. Pero Arregui le dice a Molina que no se olvide la caja de bombones que su madre le había regalado.
- 11) *Libertad*. Molina vuelve con su madre y retoma su vida. Le vemos con sus amigos, en clubs, en el cine, en el restaurante con Gabriel, el camarero. Pero no parece que su recobrada vida le satisfaga. Mientras tanto, la policía le mantiene vigilado.
- 12) *Decisión final*. Finalmente, Molina se decide y hace la llamada telefónica desde una cabina. Luego, saca todo su dinero y se lo da en un sobre a uno de sus amigos para que cuide a su madre, de la cual se despide mientras duerme. Se viste y se dirige al punto de encuentro. Por el camino, se da cuenta de que la policía le sigue. Les despista, pero reaparecerán en el momento justo en el que ha comenzado a hablar con Lidia. Hay un tiroteo, Molina huye, pero será alcanzado por Lidia, que le dispara para evitar cualquier tipo de delación. Herido de gravedad, la policía lo recoge e intenta hacerle hablar, pero Molina no pronuncia palabra y muere. La policía abandona su cuerpo en el primer descampado que encuentra.
- 13) *Evasión ó visión*. Valentín ha sido duramente torturado. En la enfermería le administran morfina para apaciguar su dolor. Mientras agoniza sueña que Marta ha llegado hasta él y escapan juntos, sin que nadie, ni carceleros ni encarcelados, se percate de su huida. Llegan hasta una hermosa playa tropical y se alejan tranquilamente en una barca.

Temática. La amistad y las estéticas alternativas

Acerca de las razones para escribir la novela, Manuel Puig, en una entrevista publicada en 1984, expuso lo siguiente:

Quería una historia en la que un sadista se convirtiera en un masoquista [...]. Quería explorar las dinámicas básicas del comportamiento humano y mostrar que a veces una persona llega a estar atrapada en un rol cuando hay posibilidades de ser muchas cosas diferentes, y si tan sólo las circunstancias lo permitieran, cambiaría. Al mismo tiempo, el libro es en gran medida sobre la Argentina de 1973. Había represión ideológica. Quería poner esas cosas juntas. El gobierno derechista sospechaba de cualquier ideología izquierdista y los izquierdistas eran puritanos en el área sexual. La represión se expresaba de diferentes formas. De lo que

principalmente quería hablar era sobre la posibilidad de cambio que está a disposición de la gente (citado en Amar, 1994: 86-87).

La temática tiene que ver directamente con, como indicábamos más arriba, uno de los temas recurrentes de Babenco, la marginalidad, en este caso de dos hombres, uno por su orientación sexual, el otro por sus ideas políticas. Sin embargo, *El beso de la mujer araña* es sobre todo, en palabras de Amar, «una reflexión sobre la amistad, el respeto, la vida» (*ibid.*: 25). La película nos recuerda la frase de Miguel de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*: «en las comunes desventuras se reconcilian los ánimos y se traban las amistades» (Cervantes, 1864: 185). La amistad entre dos personas podría calificarse como el tipo mínimo de utopía social, una microutopía. Fue «el modo mágico de mostrar cómo hombres de orígenes sociales, políticos y psicológicos totalmente diferentes pueden volverse amigos, y cómo esta amistad puede afectar sus vidas», lo que atrajo a Babenco de la novela de Manuel Puig (Amar, 1994: 79). Y es el cine el que, a pesar de que en un principio les distancia aún más, acaba actuando de catalizador entre ambos. Las «bellas historias de amor narradas en voz alta, entre un general nazi[...] y una joven cantante francesa vinculada a la resistencia» producen «el inevitable rechazo del activista, manifestando su repulsa». Valentín se va dando cuenta de que el film que relata Molina es un film nazi y antisemita, y que éste es un ingenuo¹⁶. Pero serán las «historias oníricas de Molina» las que sirvan de estímulo «a continuar con la ilusión de vivir» (*ibid.*: 80). El giro de Valentín queda bien expresado en las diferentes imágenes del film. Al principio vemos como escucha los relatos de espaldas a Molina, insiste en que no quiere detalles eróticos, se burla de él, incluso le insulta por el hecho de que le guste una película tan repugnante. Más tarde, sin embargo, es Valentín quien le pide a Molina que continúe con la narración, no ya de espaldas, sino frente a frente, para terminar ese desplazamiento o evolución situándose espacial y metafóricamente a su lado.

Molina también sufre una transformación. No queda claro cuáles pueden haber sido sus intenciones cuando accedió en un principio a ser compañero de celda de Valentín y servir como espía del alcaide y de la policía. Es muy posible que la combinación de ingenuidad, falta de higiene mental y deseo de obtener la libertad

¹⁶ No debe pensarse, sin embargo, que Molina es una persona inculta e ignorante. En un momento dado, en la película, cuando Arregui arremete contra él y le pregunta si no sabe lo que los nazis les hicieron a los judíos, Molina contesta que por supuesto que lo sabe. Hace uso de un vocabulario culto, y en la novela deja entrever que conoce a Pascal, a Freud, y sabe más de ópera que Arregui. Su uso del cine, como en Puig, es una cuestión de favoritismo hacia una forma de arte.

condicional le hicieran aceptar sin reservas. No cabe duda de que la sombra de su madre que planea sobre él también ha influido en su decisión de ayudar a las autoridades. La cuestión es que al ir conociendo a Valentín, Molina se ve reflejado como en un espejo y cada vez le gusta menos lo que ve. La perspectiva de la libertad condicional cada vez se torna más y más insatisfactoria: volver a su vida, con sus «amigas locas», no parece llenarle en absoluto. Y ser un títere en manos de la policía y del alcaide –como representantes que son de instituciones burguesas– le produce una seria contradicción interna. La amistad forjada en prisión le conduce a tomar la decisión de ayudar a Valentín y a su grupo, aunque siga siendo un ingenuo y no entienda muy bien ni la postura política, ni la revolución que pretenden llevar a cabo. La amistad se entiende así como aquello que las personas pueden dar independientemente de que no tengan nada material que compartir. Como dice Babenco:

Mi film pretende destruir la mitología sobre lo que realmente forma a un hombre. Lo que forja a un hombre es el respeto por sí mismo y la capacidad de dar algo a alguien. En los tiempos modernos se ha perdido el concepto de amistad, deformada paulatinamente. Yo quise hacer un film sobre personas que no tenga nada que darse a no ser ellas mismas (citado en Amar, 1994: 75).

Puig prefiere los antihéroes a los héroes, porque, como dice «me identifico con la gente que, como yo, ha sufrido la imposición de un rol». Para Puig «un héroe es aquel que logra romper con todo y cambiar el destino» (Roffé, 1998: 69). Sin embargo, siguiendo esta definición, en *El beso* los personajes oscilan entre lo heroico y lo antiheroico, aunque no logran cambiar el destino, al menos lo intentan. Hay una inversión¹⁷ de papeles en las secuencias finales de la película. Molina asume el papel de Valentín y sale para luchar por unos ideales políticos, mientras que a este último cuando sale (*exit*, muere) no parece preocuparle demasiado todo por lo que ha luchado, sino el amor de su vida, Marta, refugiándose en un idilio imaginario, que bien podría ser continuación de una de las películas relatadas por Molina.

Otro de los temas de la película es el de la libertad, primera utopía de cualquier prisionero. Para conseguirla, el preso puede recurrir a diferentes estrategias: puede soportar pacientemente su condena, si es que ésta tiene plazo; puede intentar acortar su

¹⁷ La inversión de papeles la encontramos también en el guión de Puig de *El lugar sin límites*, de Donoso (véase Delgado: 24-28).

condena, por buena conducta u otros favores; puede conseguir una libertad condicional, mediante el pago de una fianza si es el caso de que el juez de turno lo contempla. O puede escaparse, o, al menos intentarlo, medida que ha inspirado a muchos autores tanto en la literatura como en el cine. Mientras tanto, el prisionero tiene la opción de hacer que su condena le resulte lo más placentera posible. Una forma de hacerlo es evadirse metafóricamente. Molina y Valentín lo hacen a través del cine. Varias veces en la película, bien Valentín bien Molina, sugieren el relato de una película como un modo de sentirse mejor. Por ejemplo, cuando tras ingerir el veneno Molina tiene un fuerte ataque, Valentín le invita a que continúe con la película para que olvide el dolor que está sufriendo.

Para Puig, la idea de evadirse por medio del cine no es nueva. Ya en *La traición de Rita Hayworth*, su protagonista-niño «se evade de su pequeño mundo a través de las películas de Hollywood» (Roffé, 1998: 61). Según Puig, en las conversaciones que mantuvo con Reina Roffé en Nueva York entre 1981 y 1983, en *La traición*:

[...] quería simplemente comprender qué me había sucedido a mí, porqué no había podido aceptar cierto estado de cosas, aquella sociedad represiva en la que nací [...] necesitaba hablar de mis vivencias, explayarme sobre las experiencias de mi infancia, centrarme en asuntos relacionados, por ejemplo, con la situación de la mujer, que era muy difícil en mi pueblo. [...] así surgió esta novela que es la historia de mi infancia, totalmente autobiográfica (*ibid.*: 61-62).

Para Puig, además, la realidad no tiene nada que ver con el cine: en las películas «la bondad, la paciencia y el sacrificio eran premiados. [...] en la vida nada de eso sucedía» (*ibid.*: 61), aunque en su juventud siguió aferrándose a la idea de «que esos interiores blancos y de techos altos donde, de un momento a otro, la gente baila y canta, tenían que existir en alguna parte. A los trece años resulta difícil abandonar la idea de Hollywood con sus brillos» (*ibid.*: 62).

Es al final de la película cuando tanto Molina como Arregui consiguen la libertad al evadirse por completo. De hecho, intercambian, como decíamos más arriba, sus papeles y, por lo tanto, sus utopías. Como dice Pepe Martín en el prólogo a la novela, los personajes «van evolucionando de tal modo que cada uno acaba asumiendo la personalidad opuesta» (en Puig, 2001: 7). La muerte del primero y su silencio le redimen de su pasado de «loca», en su intento de ayudar en una causa que no comprende pero a la cual se une por amor. El segundo, tras haber sido sometido a

fuertes torturas, se refugia, mientras agoniza, en su propia película, una película inspirada por la mujer araña de la que le hablara Molina, una película en la cual Marta viene a rescatarle, a ayudarlo en su fuga. Salen de la enfermería, atraviesan el patio de la prisión y cruzan hasta la salida sin que los guardias les hagan ni el menor caso. Libre de sus heridas, como en un sueño en el que tiempo y espacio se rigen por diferentes leyes, llegan a la misma playa en la que la mujer araña le había encontrado, montan en una pequeña embarcación y reman por las aguas tranquilas dirigiéndose hacia una hermosa isla tropical. Es el retorno utópico a la naturaleza, al paraíso. Es de nuevo una película dentro de otra película, un espejo frente a otro espejo, en los cuales el imaginario fílmico se reproduce *ad infinitum*. Finales de películas que muy probablemente Puig conoció, como el regreso a la naturaleza en *Yuma*, de Samuel Fuller, después de que su protagonista reconozca que no pertenece ni a la nación americana ni a la india. Pero también finales de películas posteriores a Puig, como *La rosa púrpura de El Cairo*, donde el dolor y la tristeza desaparecen viendo bailar a Fred Astaire.

Finalizaremos este apartado sobre la temática de la película comentando brevemente las estéticas alternativas que ofrece un cine como el brasileño. Para Robert Stam, hay muchas estéticas alternativas presentes en América Latina y el Caribe, donde estos discursos culturales son muy fecundos, tanto en la literatura como en el cine: lo real maravilloso americano, de Alejo Carpentier; la estética del hambre, de Glauber Rocha; o el cine imperfecto, de Julio García Espinosa; entre otros. Estas estéticas revalorizan por inversión lo que previamente ha sido tratado como un valor negativo, especialmente dentro del ámbito del discurso anticolonial. El discurso anticolonial le da la vuelta a lo que el discurso colonial consideraba como irracional, negativo, débil o supersticioso. Hay tres aspectos de estas estéticas relacionados entre sí: su hibridación, su multiplicidad cronotópica y la redención de los detritos como *leitmotif* común a todos estos discursos. Además, el cine está especialmente cualificado para estas estéticas, siendo precisamente la estética de la basura del cine brasileño, de la que hablaremos más adelante, el punto de convergencia de todos estos temas. Todas ellas son formas de devolver la mirada de Medusa, por utilizar la metáfora que emplea Steve Wakefield para hablar de «cómo Alejo Carpentier esgrime el arma de un poder dominante y lo pone al servicio de un uso nuevo, subversivo» para liberarse de las ataduras impuestas por la civilización y volver al paraíso:

En este caso, el arma es la cultura barroca de la España Colonial que primero fue llevada a las Américas para «petrificar» a los pueblos indígenas y someter su cultura a la ideología dominante de la metrópolis. Pero varios escritores, escultores y arquitectos de la América colonial española (y lusitana) utilizaron el barroco para sincretizar las culturas coloniales y las indígenas en una expresión de unidad autóctona y autoafirmación. Y cuando Carpentier redescubrió el barroco español en el siglo XX, llevó nuevamente por el oeste hasta su continente natal y reconvirtiéndolo en un arma de orgullo poscolonial y de innovación. Por lo tanto, el barroco se convirtió en un medio de «devolver la mirada de Medusa» hacia la otrora potencia colonial (2004: 1).

La importancia capital de la mirada en el caso del cine hace que la metáfora de Medusa adquiera un sentido casi literal.

Hablaremos de tres de estas estéticas alternativas: el carnaval, el canibalismo y la basura. Respecto a la primera, Robert Stam¹⁸ nos recuerda que para Bajtin la palabra «carnaval» denota las fuerzas descentralizadoras, centrífugas, que militan contra el poder e ideología oficiales. De forma paralela a esa oposición entre carnaval y oficialidad, en el interior de una cultura se encuentra una oposición entre culturas, cerradas o autosuficientes por un lado, y abiertas o permeables por otro. La descentralización bajtiniana ocurre cuando una cultura nacional pierde su sello y autosuficiencia y es consciente de que es una entre muchas otras culturas. Stam argumenta que las categorías de Bajtin a este respecto, aunque él nunca hablara de ello¹⁹, son pertinentes para aquellas culturas latinoamericanas que son marginales pero también abiertas, en contraposición a las cerradas o autosuficientes.

Lo que encontramos, en general, en las sociedades en las que existe un «sentido invasivo de marginalidad espacial y retraso temporal», es un «nacionalismo inseguro o trémulo», son sociedades dominadas por «la influencia de élites extranjeras» y sus «artistas altamente politizados, siempre conscientes de las presiones de la censura y de la posibilidad real de la represión» tienden a utilizar «estrategias de doble sentido, alegóricas y paródicas» (Stam, 1992: 123).

Para algunos críticos latinoamericanos, como Emir Rodríguez Monegal y Haroldo de Campos, la noción de carnaval de Bajtin es la llave a la especificidad de la producción cultural de América Latina. En el centro de la obra de sus artistas más importantes se encuentra lo marginal y el sentido irónico de pertenecer a dos culturas, la

¹⁸ Para más detalles puede consultarse el capítulo *Of Cannibals and Carnivals*, de su obra *Subversive Pleasures*, aunque no es el único lugar en el que Stam considera este tema.

¹⁹ Bajtin comparó, sin embargo, la cultura oral rusa con la cultura europea «metropolitana» dominante (véase Stam, 1992: 123).

propia y la de los centros metropolitanos de poder. «Los artistas e intelectuales latinoamericanos son un pueblo necesariamente bicultural y con frecuencia tricultural que habitan en un peculiar reino de ironía en el que las palabras y las imágenes rara vez se toman por lo que aparentan ser, de ahí la importancia paradigmática de la parodia y de la carnavalización como soluciones “ambivalentes” en el interior de una situación de asimetría cultural. El arte latinoamericano es necesariamente paródico, atrapado en medio de juegos especulares de dobles y redobles» (*ibid.*: 123).

Algunos ejemplos (de Stam y de los mencionados críticos) de reminiscencias y estrategias carnalescas son el gigantismo rabelesiano de *Cien años de soledad* de García Márquez, la intertextualidad paródica de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, o la forma en que Jorge Luis Borges transforma, carnavaliza, la *Divina comedia* de Dante en un trivial relato amoroso en *El Aleph*.

El sentido irónico de la obra de estos autores se produce al introducir ideas occidentales para ser reencontradas fuera de lugar. Es también el caso de Manuel Puig. Sus novelas «ofrecen una versión literaria/cinemática de este fuera-de-lugar al recordarnos constantemente la omnipresencia de las películas de Hollywood en América Latina como un tipo de *lingua franca* cultural. Puig nos muestra cómo América Latina metafóricamente “traicionada por Rita Hayworth”, en el sentido de que la dominación cultural del Primer Mundo ha engendrado el sentimiento de que la vida real está de algún modo “en otra parte”, en los “centros” culturales de Europa y Norteamérica, y no en la “periferia” de Argentina o Brasil» (*ibid.*: 123-124).

El carnaval, aunque a primera vista no lo parezca, está presente en *El beso*. Molina se viste y desviste (y traviste) continuamente a lo largo de la película. En ocasiones su atuendo es un disfraz para mejor representar las escenas de la película que le está contando a Arregui. Su trabajo como decorador de escaparates no deja de ser más de lo mismo y frecuenta ambientes y compañías donde igualmente se representan roles. Su mejor disfraz y actuación será el último, cuando pretenda ser lo que no es. Valentín nunca cambia de atuendo, excepto su ropa de calle por el uniforme de presidiario; de diferente forma, tiene una doble vida, su vida aparente y la vida oculta del revolucionario político.

La segunda metáfora empleada por los autores latinoamericanos sobre la cual hablaremos es la que introducen los modernistas brasileños en los años veinte, la

*antropofagia cultural*²⁰, entendiéndose como una forma de devorar «las técnicas e información de los países súper-desarrollados [...] en un esfuerzo por luchar contra la dominación colonial. De igual manera que los aborígenes indios Tupinamba de Brasil devoraban a sus enemigos para apropiarse de su fuerza [...], los artistas e intelectuales brasileños deben digerir productos culturales importados y explotarlos como si fueran materiales crudos para sintetizarlos de nuevo²¹, convirtiendo y transformando de ese modo la cultura impuesta contra el colonizador» (*ibid.*: 124). Se trata de un fuerte impulso anticolonialista, ya que ven el colonialismo como un descenso a la esclavitud y se lamentan de todavía ser esclavos de occidente, ofreciendo «como su propia contrautopía» cercana al anarquismo, «el modelo de una sociedad indígena matriarcal, sin ejércitos, policía o jerarquía social », una cultura cercana a la naturaleza, en armonía con la tierra, que bien nos puede recordar la cultura *na'vi* creada por James Cameron en *Avatar*, como comentábamos un par de capítulos atrás.

La antropofagia cultural asume como inevitable el intercambio cultural entre América Latina y los centros metropolitanos del Primer Mundo. La consecuencia, también inevitable, de este intercambio es la imposibilidad de volver a la pureza original, y, por lo tanto, «el artista de la cultura dominada no debe intentar ignorar la presencia extranjera sino más bien consumirla, carnavalizarla, reciclarla para fines nacionales» (*ibid.*: 125).

Es el cine de Hollywood el que devora. Aunque Puig dice que no ve a Hollywood como enemigo:

Veo principalmente como enemigo a aquel falso catolicismo que existía en mi pueblo, el cual propiciaba la represión sexual, tanto como la explotación laboral. Hollywood era una propuesta que hasta podía resultar subversiva, cuando la mujer funcionaba dentro de la historia como centro. De alguna manera, el cine creó el mito de la mujer pensante y activa.
[...] A mí Hollywood me ayudó a ver que había otra alternativa. No me dijo cómo luchar contra lo que no me gustaba en el pueblo: la prepotencia, la explotación, etc. De algún modo, fue para mí, digamos, un punto de referencia, falso, pero un punto de referencia al fin (Roffé.1998: 65-66).

²⁰ El canibalismo como metáfora tiene, sin embargo, una larga historia, y no fueron los modernistas los primeros en emplearla.

²¹ Somos conscientes de que hay autores, como Frances Wyers, secundada por Pamela Bacarisse (véase Bacarisse: 88), para quienes en el arte de Puig no hay canibalismo ni ironía, sino que es un arte integrador. Pero puede argumentarse que el canibalismo como apropiación de la fuerza del enemigo, tanto de los aborígenes como de los artistas brasileños, no deja de ser una forma de integración. A su vez, el cine de Héctor Babenco, producto del más brasileño de los directores, como él mismo se define, hace uso de la antropofagia como estrategia estética.

La tercera estética alternativa, presente tanto en la novela como en la película, la basura, es también un motivo utópico. Ya en los mismos títulos de sus obras, Puig busca «que llamen la atención», «que tengan cierta poética del mal gusto». Lo asocia a la inmadurez argentina, a encontrarse todavía en la adolescencia históricamente hablando, ya que el país tiene una existencia bastante corta: «para qué ponernos corbata. [...] el adolescente tiene derecho a la estridencia» (Roffé, 1998: 68). A Puig, al fin y al cabo, «nunca le interesó trabajar con ideas elevadas y pretenciosas» (Roffé, 2003: 16).

Robert Stam ha comparado una de las escenas finales de *El beso* con la escena final de *Los Olvidados* de Luis Buñuel. Como se recordará, en esta última, el cuerpo sin vida del protagonista, Pedro (Alfonso Mejía), es arrojado a un vertedero de basura en Ciudad de México. En *El beso*, «el cuerpo muerto de Molina es arrojado en un montón de basura mientras una *voice-over* presenta las mentiras oficiales sobre su muerte» (Stam, 1999: 69-70). En una película dirigida por el argentino Eduardo Milewicz, *Un tipo corriente*, su protagonista, Samy (Ricardo Darín), es un guionista de un programa de televisión de escasa audiencia. Tras una serie de circunstancias y reveses, Samy está a punto de llegar a lo más alto dentro de su carrera profesional; sin embargo, acabará arrojado a la basura, aunque vivo, y será entonces cuando encuentre a su verdadero yo²².

La basura como tema está presente en la literatura posmoderna latino americana. El poeta chileno Carlos Pezoa Véliz, por ejemplo, aunque de forma «escueta», habla del perro que «con febriles / ansias roe y escarba la basura» (véase Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001: 134 y 316). El colombiano Luis Carlos López, en una «línea irónica y desacralizadora» escribirá sobre el «carromato lleno de basura» (*ibid.*: 317). Y el cubano Regino Eladio Boti, en 1913, nos dejó los siguientes versos en un poema titulado *Basurero*:

Túmulo ciclópeo, el basurero
un macizo fantástico remeda,
con llameantes lábaros de guerrero
y mantones cromáticos de seda (*ibid.*: 318).

La basura es una de las formas de hibridación de la cultura brasileña: «La basura es híbrida, antes que nada, como lugar diasporizado, heterotópico, de la mezcla promiscua de ricos y pobres, de centro y periferia, de lo industrial y lo artesanal, lo

²² Stam argumenta que la basura es el *id* de la sociedad (véase Stam, 1999: 70). Desde este punto de vista, Samy encuentra su *ego* en el *id*.

doméstico y lo público, lo permanente y lo pasajero, lo orgánico y lo inorgánico, lo nacional y lo internacional, lo local y lo global» (Stam, 1999: 68-69).

En segundo lugar, la basura puede ser un objeto de «jiujitsu artístico y reapropiación irónica» (*ibid.*: 69). En este sentido, nos recuerda Piglia que «la pintora que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura es una trasposición transparente del arte narrativo de Puig, construido con formas y materiales “degradados” y populares» (Piglia: 115). Un buen ejemplo es el *collage* que realiza para crear la película nazi, *Destino*. Pero en general toda su obra, como decíamos sobre su estructura, sobre su modo de producción, es «reescritura, lectura, traducción, calco, apropiación, reciclaje». Es literal en el caso de Ana en *The Buenos Aires Affair*, que recoge materiales de desecho para hacer obras de arte. De modo figurativo, sin embargo, lo encontramos en *La traición* con Toto que copia las imágenes de sus actrices favoritas; el calco de las películas de Hollywood de Molina; y «la acumulación de chismes, cartas, entredichos, boleros, tangos, títulos de películas, historias insertadas» (Bocchino: 35) en todas sus novelas.

En tercer lugar, la basura, al igual que otros detritos, es un nivelador social:

En términos sociales, cuenta la verdad. Como estrato más bajo del *socius*. El «fondo» simbólico o cloaca máxima del cuerpo político, la basura indica el regreso de los reprimidos; [...], el lugar de descanso definitivo de todo aquello que la sociedad produce y reprime²³ (Stam, 1999: 69).

Tal es el caso, como decíamos más arriba, del cuerpo de Molina, más que significativamente abandonado en el primer basurero que encuentran.

En cuarto lugar, la basura refleja el prestigio social: «la riqueza y el estatus se correlacionan con la capacidad de una persona (o una sociedad) de deshacerse de comodidades, es decir, de generar basura» (*ibid.*: 70). Nos puede recordar a los versos del argentino Fernández Moreno, en el poema *Versos a un montón de basuras*:

Una lata de restos de una cena opulenta
Es más que un mes aquí de desperdicios...

²³ Stam añade un juego de palabras intraducible: la sociedad «secretet [secretet] and makes secret [y oculta]».

Nos recuerda asimismo la reflexión de Luis Buñuel sobre los suburbios²⁴, no los grandes suburbios de ciudades como Londres, sino los de la pequeña capital provinciana, donde moran gentes pobres y que «son como el cuarto para trastos viejos de la ciudad. Allí está todo lo apolillado o inservible que puede haber». La estética que caracteriza al suburbio es una estética absurda: «la lata vacía, el can hambriento, el ratón despanzurrado o el farol de gas empolvado y torcido». Es un lugar donde «la alegría pende hecha guiñapos de los aleros, que agitan apenas la brisa de las voces infantiles; de los niños que buscan por los montones y a quienes nunca contaron cuentos».

Son las culturas dominantes las que además tienen la capacidad de hacer edificios en lo que antes fue un vertedero o de arrojar residuos tóxicos en vecindarios poco favorecidos. La frase de Jean-Luc Godard en *Nombre: Carmen* encaja a la perfección: «cuando la mierda tenga valor, los pobres nacerán sin culo» (*quand la merde aura de la valeur, les pauvres naîtront sans cul*). Lo cual no está muy lejos de ocurrir: comenta Stam que los ricos pueden reciclar «sus propias grasas de la cadera a las mejillas mediante la cirugía plástica » (Stam, 1999: 70).

El beso de la mujer araña. Adaptaciones de cine

Vamos a comentar en mayor o menor detalle cuatro escenas que nos parecen las más relevantes para analizar la incidencia que los recursos técnicos empleados tienen sobre los mensajes utópicos de la película. En primer lugar, el plano secuencia con el que se inicia la película, que nos muestra el perímetro casi completo de la celda en la que conviven los dos personajes principales. A lo largo del segmento escuchamos la voz de Luis Molina, primero en *off*, relatando una de las escenas de la película *Destino*. Valentín, de espaldas, en la cama le escucha y vemos una de las paredes de la celda sobre la que se proyectan la sombra de un tendal y la de los barrotes de la celda. La pared está garabateada con tiza: palabras sueltas y el dibujo de un sol y un águila. Transcurridos unos segundos, la cámara comienza a desplazarse. Es interesante destacar que el movimiento es hacia la derecha, y es, por lo tanto, un movimiento positivo, de libertad, que contrasta con la situación en la que se encuentran los personajes, pero es a la vez premonitorio de la libertad de la que eventualmente disfrutará Molina cuando

²⁴ Su artículo «Suburbios», publicado en 1923 en la revista *Horizonte*, núm. 4 (enero): 9.

reciba la condicional, realza la libertad de la que disfrutan ambos a través del relato y la cuasi-es escenificación de éste y la libertad de los personajes de ficción dentro de la ficción. Los contrastes son múltiples, porque Molina tal vez sea menos libre que nunca cuando regrese a su vida normal tras la transformación sufrida; la libertad ofrecida por el cine es una ilusión; y la libertad de Leni, Michelle y Werner es más que discutible.

A medida que la cámara se desplaza vemos otros elementos: la puerta de barrotes de la celda, que a diferencia de la mayoría de las celdas de la prisión está cegada por planchas de metal, más dibujos y garabatos sobre la siguiente pared, un póster, una cuerda que hace las veces de tendal con algo de ropa, fotografías de celebridades del cine clásico, entre quienes se encuentran Rita Hayworth y Marlene Dietrich, un pequeño cartel, parece la carátula de una película, con la palabra «pantera» en letras mayúsculas y el dibujo de una pantera negra. Una caja de madera que hace las veces de mesilla de noche o de improvisado tocador, está abarrotado de objetos de higiene personal y maquillaje: peine, cepillo, jabón, rulos, cuchilla de afeitar. Comenzamos también a ver la litera de Molina, con un cojín rojo y una pequeña muñeca de trapo con tutú, en la pared la fotografía de otra actriz y en la siguiente pared dos fotos, adornadas con flores de papel o tela, de la misma mujer en diferentes edades. Más tarde sabremos que se trata de su madre.

De nuevo encontramos el cine como elemento de evasión, de lugar utópico donde los sueños parecen hacerse realidad. La foto de Rita Hayworth (en *Gilda*), evoca sin duda *La traición*, de Puig, y la pantera nos recuerda la primera película contada por Molina en la novela de Puig, *La mujer pantera*, de Tourneur. Y la madre, como es bien sabido, es una de las utopías de Puig y de su *alter ego* Molina. Colocar fotos de actrices juntas era, por otro lado, una de las actividades a las que se dedicaba Puig durante su época de guionista en Roma.

Un bolso colgado de un clavo en la pared y más ropa tendida darán paso a un brazo que alcanza una toalla roja. Colgando de uno de los barrotes de la litera hay un espejo de mano. Con la cabeza agachada, sin que le veamos todavía el rostro, Molina se coloca la toalla tal y como describe que lo hace la protagonista de la película que está contando, «como un turbante». El movimiento hacia atrás de cuerpo y cabeza, con la toalla roja sobre la misma, es el movimiento de Rita Hayworth en *Gilda*²⁵, la toalla roja

²⁵ En *Gilda*, probablemente para crear expectación en el espectador, Charles Vidor demoró la aparición de la actriz hasta pasado algo más de un cuarto de hora de metraje. Como se recordará, Gilda es la esposa del rico propietario de un casino, Ballin Mundson (George Macready). Invitado por éste, Johnny

haciendo las veces del cabello asimismo rojo de Rita, aunque como dice Cabrera Infante «su melena cálida y móvil como con vida propia» era negra, ya que «en blanco y negro nunca se veía su rojo» (1997: 53 y 252). El movimiento que le vemos hacer no es descrito por Molina como parte de la película que relata. Y por fin vemos a Luis Molina, en primer plano. Además de la mencionada toalla a la cabeza, lleva un pañuelo azul en el cuello y una bata estampada, el rostro maquillado y los labios pintados.

Molina desliza sus manos sensualmente desde su pecho hasta un poco por debajo de las rodillas y desciende de la caja de madera en que estaba sentado. La cámara acompaña las manos y ahora nos ofrece un primer plano de las pantorrillas y de los pies que avanzan desnudos por el suelo de hormigón. Al mismo tiempo, vemos más objetos: un cazo, una especie de hornillo de alcohol de quemar, botes, un plato, una botella, un caldero. Llegamos hasta la otra litera, en la cual se encuentra Valentín, acostado, dando la espalda a la cámara y, por lo tanto, a Molina y al espectador. Molina acaba de describir el cuerpo de la actriz cuya escena está relatando, de lo cual se queja Arregui volviéndose en la cama y permitiendo que le veamos vagamente el rostro.

Molina está más y más dentro de su papel, representando como puede a la mujer de la que habla. Le vemos en primer plano, de cintura para arriba, avanza con rapidez hasta llegar a la caja que hace las veces de tocador, del cual coge un cepillo y llega al final de la litera. El plano secuencia acaba con un corte que da paso a las escenas que Arregui imagina mientras Molina habla y que técnicamente es cine dentro del cine.

Farrell (Glenn Ford) acude a su casa. La mujer (aunque Mundson le dirá a Farrell que su esposa no entra dentro de la categoría «mujeres») se encuentra en un ala de su dormitorio, frente al imponente espejo de su enorme tocador, cuando realiza el mencionado movimiento entrando así en escena. En *Cadena perpetua*, basada en un relato de Stephen King, *Rita Hayworth and Shawshank Redemption* (publicado junto con otros tres relatos en *Different Seasons*, Nueva York, Penguin, 1983: 15-108), Ellis Boyd 'Red' Redding (interpretado por Morgan Freeman), cuyo apodo o diminutivo significa *rojo* en inglés, se deleita en la sala de proyección de la prisión con esta escena de *Gilda*: «esta es la parte que realmente me gusta, cuando hace esa tontería con su pelo» (la traducción es nuestra de la frase original en inglés: *this is the part I really like, when she does that shit with her hair*. En la versión doblada al castellano lo han traducido por «es la parte que más me gusta, cuando hace eso con el pelo»). Curiosamente se trata de una película carcelaria en la cual también hay cine en la cárcel, aunque son proyecciones reales en lugar de relatos. Red es el narrador, tanto en la película como en la *novella* (así considera el autor su relato, véase *op. cit.*: 504) de King, de la fuga de Andy Dufresne de la prisión de Shawshank. Para huir, Dufresne perfora un butrón en una de las paredes de su celda, butrón que mantiene oculto, tanto mientras lo realiza como cuando abandona su celda, con un póster gigante. El primer póster será una fotografía de Rita Hayworth en *Gilda*. El póster se lo ha pedido a Red (que es un gran procurador de cualquier tipo de mercancía dentro de la prisión) precisamente mientras veía la mencionada película. Le seguirá una instantánea de Marilyn Monroe sobre la salida de ventilación del túnel del metro en *La tentación vive arriba* y más tarde Rachel Welch en *Hace un millón de años*. Si lo mencionamos es porque, de una manera muy gráfica, Dufresne convierte al cine en su medio de escape, de *exit*. La *novella* concede mucha más importancia al póster que la película. Continuamente se habla de los pósters. Hay también algunas diferencias. El primer póster en la *novella*, aunque también se trata de una imagen de Rita, no pertenece a la película *Gilda*, que tampoco es la cinta que está viendo Red.

Pero, no es Hollywood hablando de sí misma, sino que en esta ocasión se crea una tensión de gran interés distópico al tratarse de cine nazi dentro de una película del otro lado.

En la siguiente secuencia que comentaremos, Valentín y Molina esperan fuera de su celda el control de los guardias antes de entrar y esperar a que llegue la comida. Una vez dentro les vemos de cuerpo entero en un plano general. Molina está de pie, apoyado en su litera bebiendo algo mientras que Valentín pasea de un lado a otro de la celda. La cámara está situada en la letrina, de modo que se nos ofrece un plano bastante completo de toda la celda. Los paseos de Valentín nos recuerdan a una fiera enjaulada, convirtiéndose en una nueva alusión a *La mujer pantera*.

Ahora la cámara enfoca la celda desde el lado opuesto. Valentín sigue con sus paseos, se escucha un ruido metálico al cual reacciona cogiendo unas cucharas al mismo tiempo que dice que está muerto de hambre. Un primer plano en ángulo ligeramente picado de los platos que pasan por una pequeña abertura al interior de la celda. Se ve con claridad que uno de ellos tiene mucha menos cantidad que el otro. Le ofrece a Molina, que ahora está sentado en su cama, el plato con mayor cantidad. Valentín está de pie con un plato en cada mano, pero no le vemos el rostro. A partir de aquí el diálogo entre ambos compañeros de celda se ofrecerá con imágenes de plano contraplano, las de Molina en ángulo picado, en ocasiones casi cenital y las de Arregui en ángulo contrapicado, casi supino. Al mismo tiempo la cámara se mueve invirtiendo las imágenes, de forma que toda nuestra visión de los personajes pierde su centro de gravedad, por así decirlo, y aparece distorsionada. Las imágenes de Molina y Arregui se irán alternando en plano-contraplano con planos de recuerdos de Molina en *flashback*. Las primeras imágenes de Gabriel y Molina son además análogas a las de Arregui y Molina: plano-contraplano, ángulo contrapicado para Gabriel y picado para Molina, pero sin la inversión de la imagen. También aparecerán algunos detalles de la celda que no habíamos visto en el plano secuencia.

Lo interesante de este montaje alternado, de la angulación y del movimiento de la cámara es su contribución a las utopías que se desgranán del diálogo que mantienen los dos presos. El contraste entre el mundo ideal y romántico de Molina contrasta fuertemente con las ideas políticas y revolucionarias de Valentín. Pero ninguno de los dos parece estar en posesión de una utopía superior a la del otro: el giro que invierte las

imágenes viene a deconstruir el significado que de otra manera sería obvio de los ángulos picados y contrapicados. La cámara se estabiliza justo antes de que Molina caiga al suelo víctima de la comida envenenada cuyo destinatario era su compañero, devolviendo a ambos a la realidad de la celda. En esta ocasión, intentarán escapar, tanto de la realidad de la prisión como del dolor causado por el veneno, retomando la narración de la película nazi.

En tercer lugar, el mejor ejemplo del contraste creado por el cambio de fotografía lo proporciona la película nazi. Pero ésta da pie a otros muchos contrastes, por ejemplo, los escenarios que veremos son completamente distintos al de la celda, en tamaño, en lujo, en decoración,... Sin embargo, en cierto modo, son los mismos: la protagonista con la toalla en la cabeza, la mesilla con objetos de higiene personal, el espejo. Hay un predominio del color blanco, la toalla, la espuma, las calas. Más tarde, cuando Molina prosigue el relato de la trama de la película, la escena de la represión nazi al grupo de judíos es un reflejo de la represión de Valentín y de su grupo de revolucionarios, y la muerte de Leni es un presagio de la de Molina.

Por último, la secuencia final que ya hemos comentado más arriba, en la que Valentín escapa de la realidad de su agonía a través de su sueño en el que Marta viene a rescatarle. Desde el punto de vista formal, hay que destacar la profundidad de campo, especialmente, cuando Marta y Valentín atraviesan el patio de la prisión y las puertas, así como el cromatismo. La imagen de los dos personajes –cuyo movimiento, advertimos, es hacia la derecha– es más nítida que la del resto, destacando el blanco de sus uñas, sus dientes y su vestido, un color que en el cine, como hemos comentado en capítulos anteriores, tiene múltiples ecos, un color de cine, de la pantalla, que remite a la película nazi, donde el blanco, como acabamos de comentar en el párrafo precedente, tiene un elevado predominio. Pero ya no es el blanco-sepia de *Destino*: Leni es ahora Marta, mucho más blanca y real en este sueño de la morfina suministrada por el compasivo doctor que en el sueño soñado despierto según era inducido por el relato de Molina. Si esta película antes repugnaba a Valentín, ahora, convertido en Molina, es capaz de apreciarla. Todo en Marta es impecable frente al maltratado, sucio y herido Valentín. Marta es un ser de otro mundo que para nada encaja en el entorno en que la vemos. Lo que también contribuye al onirismo de la secuencia es la voz en *off* de ambos

y la música de película –nunca mejor dicho, ya que se trata además de la misma melodía que se escuchaba en las escenas más románticas del relato de *Destino*– que comienza a acompañarles cuando llegan a la playa y se besan.

Conclusiones. *El beso de Rita Hayworth*.

El siguiente poema de Jesús Munárriz hace referencia al estreno de *Gilda* en España a finales de 1947:

de la rita contaban
y no acababan.
cuando se estrenó gilda
en Madrid, en la gran vía,
algunos falangistas
jóvenes, ensuciaron
con tinta los carteles.
conozco a algunos de ellos.
aún creo que se acuerdan (en Conget: 255).

José María Conget es de la opinión de que la campaña moral²⁶ a la que se alude «estaba orquestada por Acción Católica y no por la Falange» (Conget: 429). Lo que sí parece cierto es que la imagen de Rita Hayworth de los carteles que promocionaban la película fue ensuciada con pintura e incluso hubo quien arrojó botes de tinta a la pantalla para sabotear las proyecciones²⁷. Para algunos autores, el revuelo ocasionado por el estreno de *Gilda*²⁸ sólo es comparable al que se produjo con el estreno de

²⁶ En un capítulo titulado «La larga noche de la autarquía», de su obra *Un cine para el cadalso* (Barcelona, Euros, 1975), Román Gubern y Domènec Font indican que en España, tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, «las prioridades censoras se orientaban sobre todo hacia la moral sexual, como daban fe las numerosas normas de decencia pública que emanaban por aquellos años de obispos y de parroquias. La longitud de las faldas, de los escotes o de las mangas femeninas, o la peligrosidad del baile eran *leit-motivs* insistentes en aquellos años de forzada austeridad para los españoles», ya que «el sexo sólo podía presentarse en la España de los años cuarenta como un mal abominable, como un quebrantamiento nefando de la ley de Dios», «la más cabal y peligrosa encarnación de Satanás» (*op. cit.*: 54-56).

²⁷ Fueron precisamente las «diatribas eclesiásticas contra la película» las que «contribuyeron a cimentar sólidamente la aureola erótica del film y gracias a ellas la *vox populi* llegó a asegurar que la escena en que Rita Hayworth se quitaba un guante iniciaba en realidad un *strip-tease* íntegro, amputado por la censura española». Éste y otros «fenómeno[s] de patología social, atribuyendo a una película unos cortes imaginarios, era en realidad producto y consecuencia de la severísima actuación de la censura, justamente acreedora de cuantas fantasías pudieran proyectarse sobre ella» (*op.cit.*: 57). Similares efectos volvieron a vivirse con el estreno de *La trastienda* en 1976, en pleno período de la transición democrática española.

²⁸ Una película española, *La fe* (1947), de Rafael Gil, basada en una novela de Palacio Valdés, que contaba la historia de amor entre un joven eclesiástico y una atractiva e histérica muchacha ocasionó no poco revuelo. Nos cuenta Román Gubern, en otra obra suya sobre la censura, que en ese mismo año «en que estalló el escándalo de *La fe* se produjo también el escándalo del estreno de *Gilda* [...] con Rita

Viridiana en 1977. La hija del bailarín español Eduardo Cansino se convirtió en la novia de Hollywood, pero «por encima de sus otros personajes, Rita fue, sigue siendo, Gilda» (*ibid.*: 429). A pesar del mencionado éxito de *El beso* frente al resto de su obra, en la obra de Puig, qué duda cabe del enorme peso que ha tenido Rita y su traición. También podría decirse de modo similar a como lo expresa Conget que Puig sigue siendo *La traición*, y ya hemos aludido anteriormente al paralelismo entre Toto y Luis Molina.

Por lo que respecta a Hector Babenco, el mito de Rita como hemos visto también está más que presente en *El beso*. Pero hay ciertos ecos de *Gilda* en otros lugares. Charles Vidor demora la aparición de Rita en la película cerca de quince minutos, creando una expectación que rompe con la aparición de Rita en su tocador agitando su cabello. En la película *Tallo de hierro*, Francis Pelan (Jack Nicholson) se pasa cerca de veinte minutos preguntando por Helen (Meryl Streep), la cual hace su aparición sin ningún tipo de ostentación ni glamour y, por supuesto, sin el fabuloso tocador del que sí dispone Gilda. No veremos su cabello, también rojo, sino al final de la película, poco antes de que muera víctima de la miseria que la ha ido consumiendo. La mencionada canción de Helen en el bar también es un reverso de las canciones de Gilda a lo largo de la película, especialmente de *Put your blame on Mame*. Esta película de Babenco presenta así, de nuevo, una estética alternativa a Hollywood, y Babenco lo hace, como Puig, con actores muy reconocidos por la Academia.

Nos recuerda Cabrera Infante que «Puig, su literatura, no existiría sin el cine» (Cabrera Infante, *op. cit.*: 24), y Babenco supo hacer buen uso de ello en una película que, como ya decíamos al principio, es también un homenaje al escritor.

Hayworth ruidosamente proscrita o desaconsejada desde púlpitos y colegios religiosos, y que confirmó el relativo divorcio entre la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y los sectores más integristas del clero». La «revulsiva aparición de *Gilda*» fue seguida de otros escándalos: *Que el cielo la juzgue*, estrenada también en 1949 y que presentaba un caso de aborto «enmarcado en una historia acentuadamente pasional»; y en 1950 con el estreno de *Lo que el viento se llevó*, por la «voracidad sexual de Scarlett O'Hara». Y es que «la inquietud producida entre muchos eclesiásticos y no eclesiásticos de filiación integrista, ante la exhibición de películas "atrevidas" de procedencia extranjera tuvo importantes consecuencias» en la época de la que estamos hablando (en *La censura*, Román Gubern, Barcelona, Península, 1981: 104-105).

Capítulo 12

Mandabi

Cine de otro lado

*Madre, yo al oro me humillo,
Él es mi amante y mi amado,
Pues de puro enamorado
De continuo anda amarillo.
Que pues doblón o sencillo
Hace todo cuanto quiero,
Poderoso Caballero
Es Don Dinero.*

Francisco de Quevedo, *Poderoso
Caballero Es Don Dinero*

Un nuevo medio en un continente antiguo: un poco de historia

Calificado por algunos como un cine diferente, un cine con «alas» (Balogun: 6), un fenómeno rico y complejo (Barlet, 1996: 5), el cine africano¹ es sobre todo un cine joven. Para entenderlo, se requiere tomar en cuenta las circunstancias socioculturales, políticas y económicas en las que surge. Aunque poco después del comienzo de la historia del cine podemos encontrar algunos cineastas africanos², su historia propiamente dicha comienza en los años sesenta con el senegalés Ousmane Sembène a la cabeza³. Es un cine que, en palabras de este mismo autor, es hijo de la literatura anticolonialista africana que había comenzado su actividad combativa a principios del siglo XX (2002: 45). A diferencia de lo que estaba ocurriendo en otros países en los cuales se comenzaban nuevos movimientos fílmicos (la *Nouvelle Vague* en Francia o el

¹ Hay que precisar que por cine africano se entiende el cine realizado por africanos tanto dentro como fuera de África.

² Dichos cineastas son, además, del norte de África. El África negra, el África subsahariana, sólo cuenta con algún pequeño trabajo antes de los sesenta, por ejemplo, el corto senegalés *Afrique-sur-Seine*, en 1955.

³ Algunos autores consideran que Paulin Soumanou Vieyra, director de muchos documentales e historiador del cine africano, fue el primer director del África subsahariana por delante de Sembène. Fue el director del mencionado corto *Afrique-sur-Seine*, director de producción de *Mandabi* y productor de *Xala*.

Cinema Novo en Brasil), África no contaba con una tradición fílmica. A finales de los años cincuenta, muchos países en los que comienza el cine africano acaban de conseguir su independencia, y esas «nuevas naciones demandaban nuevas imágenes y los africanos negros se rindieron al atractivo del cine como medio de expresión y comunicación debido a su impacto predecible sobre públicos mayormente analfabetos» (Pfaff, 1984: 11). A principios de los sesenta, la independencia y, por lo tanto, la nueva libertad, provoca «una auto-conciencia y reafirmación» que estimula «la expresión de la gente, particularmente de los que trabajaban en las artes. Surge una nueva generación de artistas, los cineastas nacidos en África que iban a transmitir al mundo un retrato más auténtico y realista de África desde un punto de vista africano» (*ibid.*: xv).

La primera película africana en obtener reconocimiento internacional fue *La Noire de...* de Ousmane Sembène. Basada en un relato corto del autor de idéntico título, realiza una crítica social y política que plantea por primera vez la representación de la negra. A través de la historia de una joven senegalesa que viaja para trabajar en el sur de Francia. Esclavizada por sus señores, la joven acaba suicidándose. Pocos años después, en 1969, se crea el primer festival de cine africano, FESPACO⁴. Ese mismo año se formó la Federación de Cineastas Africanos (FEPACI). Otros directores de la época, por mencionar unos pocos, fueron el senegalés Djibril Diop Mambéty (1945-1998), cuyos films de los años setenta tenían una fuerte carga social; la también senegalesa y, por otra parte, la primera mujer africana cineasta, Safi Faye (nacida en 1943), cuyo primer éxito internacional, *Kaddu beykat*, fue sin embargo prohibido en Senegal; Jean-Pierre Dikongué Pipa (nacido en 1940), de Camerún, productor de *Muna-Moto*, primer largometraje de ese país; o Oumarou Ganda (1935-1981), de Níger, autor de *Cabascabo*, película de 45 minutos en blanco y negro filmada completamente en lengua zarma.

Pero la historia del cine de África, comienza en cierto modo con el cine que sobre el continente negro se realizaba en occidente. En el presente capítulo analizaremos una película del mencionado cineasta senegalés Ousmane Sembène,

⁴ FESPACO (*Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou*) es el mayor festival africano de cine que se celebra cada dos años en Uagadugú, Burkina Faso. Se trata de un evento reconocido y respetado internacionalmente cuyo objetivo principal es contribuir a la expansión y desarrollo del cine africano como medio de expresión, educación y concienciación. En el marco de este objetivo, dos de sus iniciativas consisten en realizar proyecciones de películas sin ánimo de lucro en zonas rurales y promocionar el cine africano en otros festivales internacionales. Para más información puede visitarse la página web oficial del festival en <http://www.fespaco-bf.net>.

Mandabi. Antes creemos necesario junto con Françoise Pfaff⁵, determinar las imágenes que sobre África dominaban la pantalla antes de que Sembène cogiera la cámara.

África en el cine occidental

Desde el contexto colonial, las tendencias iniciadas por la narrativa colonialista, la representación de África en el cine occidental ha contribuido a formar un imaginario lleno de estereotipos sobre el continente negro. Como dice Pfaff:

[...] durante muchos años los medios, especialmente el cine, pusieron énfasis esencialmente en lo exótico y en el extraño aislamiento de África dentro de un marco aparentemente inmutable, mientras que lo auténtico y los cambios en la vida de sus pueblos fueron desatendidos o ignorados. El cine occidental fue en gran medida responsable de esta tergiversación. En consecuencia, muchos no africanos veían el «continente oscuro» como una tierra estática de misterio cuyos asuntos y aspiraciones eran o bien desconocidas o malinterpretados. La ausencia de conocimiento sobre las costumbres y preocupaciones de los pueblos de África en marcado contraste con la importancia creciente de ese continente en las relaciones con el exterior (*ibid.*: xv).

En otras palabras, el cine colonial viene a reforzar el imaginario colonial remontando de este modo el siglo XIX. Ousmane Sembène, en una entrevista, resumió su disconformidad con esa situación en una sola frase: «Ya hemos tenido suficientes plumas y tom-toms» (citado en Pfaff, *ibid.*: 43). En una entrevista con F. Pfaff dijo:

[...] antes de que comenzáramos a hacer cine, los europeos habían filmado sobre el continente africano. La mayoría de los africanos que veíamos en esas películas eran incapaces de poner un pie delante del otro por sí mismos. Los paisajes africanos se empleaban como escenarios. Aquellas películas se basaban en relatos europeos (*ibid.*: 3).

La representación de África a la que se refiere Sembène ocurre en una época en la que todavía hay una fuerte dominación europea. Se trata de un cine que ofrecía una visión paternalista, superficial y que justificaba el colonialismo: «las imágenes coloniales del negro continúan mostrando las proyecciones mentales de los blancos revelando un inconsciente profundamente racista» (Barlet, 1996: 14). Reforzadas por

⁵ Françoise Pfaff, una de las más importantes estudiosas del cine de Ousmane Sembène, centra su estudio en el África subsahariana, y especialmente en los países francófonos. Pero, como ella dice, los países francófonos ofrecen una visión muy representativa del cine africano en general, ya que su producción supone el 80% respecto al total del continente (véase 1984: 9-10).

los medios de comunicación y la literatura popular, dichas películas estaban dirigidas además a un público no africano. Algunas de estas películas son las francesas *L'Homme du Niger* (del realizador Jacques de Baroncelli), *Paysans Noirs* (de Georges Régnier), o *Nagana* (dirigida por Hervé Bromberger). O las británicas *Palaver* (de Geoffrey Barkas) y *Las cuatro plumas* (de Zoltan Korda). Otros films, como el caso de *Bosambo* (también de Korda) o de *Las minas del Rey Salomón* (nos referimos a la versión de Robert Stevenson de 1937, con Paul Robeson en el papel del explorador Allan Quatermain), sólo utilizaban África como telón de fondo para las hazañas de europeos a quienes se presentaba como valerosos exploradores.

Por su parte, Estados Unidos, como explica Pfaff, no tenía interés colonial en África. Su visión de África procedía de libros de historia británicos y de relatos de aventuras de autores como Sir Henry Rider Haggard, autor de *Las minas del rey Salomón*, o de Etheralda Lewis. Éstas y otras lecturas serían la inspiración de Edgar Rice Burroughs, «que nunca puso un pie en África», para crear el personaje de Tarzán. La producción de películas de Tarzán ronda las cincuenta películas. En ellas «se prestaba más atención a la glorificación de Tarzán que a una representación significativa de África» (*ibid.*: 4). Hollywood también nutrió al público con películas de safaris y melodramas en la jungla, siempre procurando satisfacer el apetito por lo exótico de los espectadores, alcanzando la cima de esos melodramas de aventura en los años 50. Algunos títulos son *Las minas del rey Salomón*⁶, *Las nieves del Kilimanjaro*, *Mogambo*, *Safari*, o *Las raíces del cielo*. Los personajes de estas películas eran principalmente un reflejo de América, no de África:

Como su contrapartida el vaquero [...] era fuerte y de gran destreza con las armas de fuego. Tenía muchas facetas: pionero, explorador, guía de safari y héroe folklórico de un relato romántico. Era el protagonista de un cuento de auténtica moralidad que aseguraba el triunfo del bien sobre el mal—este último representado por animales feroces y nativos malvados. Los africanos eran o bien presentados en degradantes papeles serviles o si no funcionaban meramente como parte simbólica de un universo hostil, el cual el gran cazador blanco tenía que «domar» de un modo similar al vaquero del oeste americano⁷ (*ibid.*: 4-5).

⁶ La versión de 1950, dirigida por Compton Bennett y Andrew Marton, con Stewart Granger y Deborah Kerr en los papeles protagonistas.

⁷ Un buen ejemplo actual del *cowboy* fuera de su ámbito, aunque no lo hemos llegado a ver en el África subsahariana, lo encontramos en el personaje de Indiana Jones. «Indy se mueve sin dificultades sólo en los países colonizados, que son retratados como ontológicamente corruptos, y que están a la espera de la salvación occidental». Y hay que destacar que en las películas de la saga «no se muestra signo alguno de una oposición anticolonial viable» (Stam y Shohat: 142).

Respecto al cine documental, Pfaff nos dice que aunque es de suponer que este género pretende ofrecer una representación más fiel de la realidad que los films de ficción, hay que reconocer que los primeros documentales sobre África sufrieron la misma suerte, «la misma actitud condescendiente hacia este continente que los largometrajes [...]. Su preocupación principal era la pintoresca “otredad” de África más que una búsqueda seria de sus pueblos y culturas» (*ibid.*: 5). El cine –explica Olivier Barlet– se convierte en un instrumento de investigación etnográfica (1996: 15). Al mismo tiempo, los esfuerzos anticolonialistas son reprimidos, como el caso de René Vauthier, que tuvo que suspender el rodaje de un documental como *Afrique 50*, que trataba del levantamiento de los africanos contra el gobierno colonial en la Costa de Marfil y la fuerte represión resultante, al prohibírsele seguir filmando porque no había solicitado un permiso para ello⁸. Su exhibición estuvo prohibida en Francia durante muchos años⁹ «porque todo aquello que pudiera ser una amenaza para el orden colonial tenía que ser suprimido» (Pfaff, 1984: 6).

Los británicos, por su lado, tenían toda una organización en defensa del colonialismo:

[...] el gobierno británico producía muchos documentales “coloniales”. Su Oficina Colonial creó la Colonial Film Unit para mostrar cómo el progreso sólo se podía obtener a través del gobierno colonial. *Daybreak at Udi* (1949) es el mejor conocido de estos documentales debido a la obtención del premio de la Academia de 1949 [...]. Fue producida por la Unidad de Cine de la Corona de Londres en Nigeria para celebrar la victoria de la medicina occidental sobre la resistencia acérrima de los hechiceros (*ibid.*: 6-7).

En el siguiente comentario de Pfaff sobre un documental de los años cincuenta, *Salute to the Queen*¹⁰, hay un guiño al *Cándido* de Voltaire: «*Salute to the Queen* hacía constar la lealtad de los súbditos africanos hacia la Corona Británica, mostrando que todo estaba bien en el mejor de los mundos coloniales» (*ibid.*: 7).

Fruto de las independencias, a partir de los años sesenta, en África, al igual que en muchas partes del mundo, comienzan a ocurrir importantes cambios políticos, económicos y tecnológicos. Era de esperar que el cine occidental comenzara a reflejar la

⁸ Según datos de la *Internet Movie Database* (IMDB), Vauthier incluso fue condenado a un año en prisión.

⁹ También según la IMDB, la película no fue exhibida en Francia hasta 1990.

¹⁰ No sabemos exactamente a qué documental se refiere F. Pfaff, ya que durante la década de los cincuenta se realizaron varios documentales relativos a la coronación y otros eventos de la vida de la reina Isabel II de Inglaterra.

reafirmación política de los negros tanto dentro como fuera del continente africano. Sin embargo, aunque en EEUU, por ejemplo, surge una nueva conciencia negra que lleva a cabo una severa y profunda crítica de los derechos civiles y se promueven campañas en los medios de comunicación en contra de Hollywood por los retratos despectivos de los afroamericanos y africanos en sus pantallas, África había dejado de ser un buen producto para el mercado cinematográfico, y las inversiones se volcaron en películas de ciencia ficción y terror en detrimento de los melodramas de aventuras con África como telón de fondo. Pero además, las pocas producciones de films de la jungla continuaron reproduciendo los mismos estereotipos de siempre. Por poner algunos ejemplos, fue el caso de películas como *¡Hatari!* (de Howard Hawks), *El aventurero de Kenya* (dirigida por Ronald Neame), *Dos tejanos en la selva* (de Andrew Marton), *Tarzán y el niño de la jungla* (del realizador Robert Gordon), o las producciones europeas *El hombre de Cocody* (dirigida por Christian-Jaque) o *Zulú* (de Cy Endfield). No será sino hasta bien entrada la década de los setenta cuando la imagen de África en el cine occidental comience a cambiar con películas como *Blanco y negro en color* (dirigida por Jean-Jacques Annaud) en la que se parodian varios aspectos del colonialismo francés.

Por último, el interés por los documentales¹¹ sobre África durante estos años, a diferencia de las películas de ficción, experimentó un aumento, además de convertirse en documentales más precisos y objetivos que pretendían investigar los cambios políticos, económicos y culturales que estaban ocurriendo en las nuevas naciones africanas, así como el interés por la riqueza de su cultura hasta entonces ignorada por occidente¹².

¹¹ Jean Rouch, etnólogo y cineasta francés, era partidario de que los europeos continuaran haciendo cine sobre África, de «traer la mirada de un extraño. La noción misma de la etnología se basa en la siguiente idea: alguien confrontado con una cultura que le es ajena ve ciertas cosas que la gente desde dentro de esta misma cultura no ve» (citado en Brunette: 3). Rouch reconoce, sin embargo, sus limitaciones a la hora de representar África: «nunca seremos africanos y nuestras películas seguirán siendo películas hechas por extranjeros» (citado en Pfaff, 1984: 8).

¹² Ousmane Sembène, entre otros, se lamenta de las lentes microscópicas empleadas por los occidentales para estudiarles como si fueran insectos (Pfaff, *ibid.*: 8). Jean Rouch es uno de los occidentales de los que precisamente se queja Sembène. En una entrevista entre ambos en 1965, Sembène le dijo literalmente: «lo que tengo en contra tuya y de los africanistas es que nos miráis como si fuéramos insectos». Rouch se defendió diciendo que Fabre lo hubiera hecho así también, y añadió: «hay hombres que pueden ciertamente ser acusados de mirar a los negros como si fueran insectos. Pero también podría haber Fabres ahí fuera que, cuando examinan hormigas, descubran una cultura similar, una que es tan significativa como la suya» (citado en Brunette: 3-5). Sobre esta visión de los africanos como insectos también ha insistido Olivier Barlet: desde la proyección colonial e imperialista el negro es visto como una hormiga y no como un ser humano, son hombres con la cara quemada, salvajes y bárbaros, África es un continente oscuro y misterioso, y así sucesivamente. Este doble rasero de miseria y exotismo con que se les considera en occidente será rechazado por los cineastas africanos que criticarán fuertemente la etnografía en general (véase 1996: 11-13, 18-20). La discusión es ciertamente difícil y compleja, ya que si

En nuestros días, aunque el cine de tom-toms al que aludía Sembène no es el único cine que se realiza desde occidente, todavía se cae en tópicos similares. Es el caso de *Memorias de África*, de Sidney Pollack, donde África es nuevamente un exótico telón de fondo para el relato del triángulo amoroso de sus protagonistas, todos ellos blancos procedentes de Europa y Estados Unidos. *Diamantes de sangre*, de Edward Zwick, es un ejemplo más realista. Aunque aquí el continente ya no es un mero escenario de la historia, se sigue cayendo como veremos en muchos de los tópicos habituales sobre África. Esta película trata sobre cómo la guerra en Sierra Leona en 1999 era financiada en gran medida con el tráfico ilegal de diamantes explotados por prisioneros de guerra esclavizados. Al mismo tiempo asistimos a algunos horrores de una guerra civil absolutamente fuera de control y al alistamiento forzoso de niños a los que se convierte mediante un brutal adoctrinamiento en mercenarios o guerrilleros sin escrúpulos. El hilo conductor de *Diamantes de sangre* será la historia de Solomon Vandy (Djimon Honsou), un pescador que se verá separado de su familia debido a la guerra civil. Solomon será esclavizado para buscar diamantes mientras su familia es llevada a un campo de refugiados; pero su hijo mayor, Dia (Kagiso Kuypers), es reclutado a la fuerza para convertirse en niño-soldado. Su historia correrá paralela a la de Danny Archer (Leonardo DiCaprio), ex-militar, africano blanco, que se dedica al tráfico de diamantes. Archer y Solomon se conocerán en la cárcel. Allí Archer se entera de que Solomon, aunque éste lo niega, ha encontrado y ocultado un enorme diamante rosa. A partir de entonces todo el afán de Archer será conseguir el diamante, ayudando a cambio a Solomon a recuperar a su familia. Tras múltiples peripecias en un viaje hacia el diamante, recuperarán el mismo, pero Archer morirá.

El guión, de Charles Leavitt sobre una historia de C. Gaby Mitchell, está bien equilibrado, con una clara estructura de introducción, nudo, desenlace y epílogo. Hacia el minuto veintitrés entra en escena Maddy Bowen (Jennifer Connelly), una periodista

bien es en cierto modo correcto que una mirada educada en la observación de los insectos –como el análisis que, siguiendo a Fabre y sin ir más lejos, llevaba a cabo Buñuel (véase Sánchez Vidal: 453)–, al hallarse desprejuiciada y libre, es capaz de examinar los componentes morales y sociales de los individuos independientemente de su raza, sexo, religión o condición, sin embargo, no es el tipo de mirada de la que se quejan Sembène y Barlet por mucho que Rouch apele al famoso entomólogo. Un problema añadido es la escasa distribución de estos documentales, frente a la amplia distribución de las pocas películas de ficción mencionadas. Algunos cineastas occidentales ya en los años cincuenta consideraban que sólo los africanos llegarían a comunicar con su cine la verdadera esencia de África. Por ejemplo, J. Koyinde Vaughan, expresó que «la futura presentación en la pantalla de la vida africana con las infinitas posibilidades de dramatizar tanto el pasado como el presente así como de comunicar al público mundial las inspiraciones africanas sólo puede lograrse exitosamente por africanos conscientes de la gran contribución que ellos pueden hacer al arte del cine» (también citado en Pfaff, *ibid.*: 9).

americana interesada en exponer la corrupción que hay detrás del mercado de diamantes. La muerte de Archer servirá para hacerla entrar de nuevo en escena tras su salida hacia el final del nudo, salida que de no ocurrir convertiría a la cinta en un film de aventura falto de realismo. Su re-entrada tiene como objetivo terminar con el epílogo, en el que Solomon vende el diamante y ella escribe su artículo titulado *Blood Diamonds*.

Películas como esta parecen sacadas de libros como *África, pecado de Europa*, en el que el ex-jesuita Luis de Sebastián expone las diez plagas por las que actualmente África se ve asolada, todas ellas lugares comunes pero no por ello menos graves: el subdesarrollo, la enfermedad, la guerra, el hambre, el maltrato de la mujer, la falta de democracia, la corrupción de los gobernantes, la explotación, la deuda externa y, por último, la marginación y la indiferencia¹³. *Diamantes de sangre* desarrolla algunas de estas plagas (la guerra y la explotación, principalmente), pero sirve perfectamente para reflexionar sobre el resto –todas, obviamente, de naturaleza anti-utópica. Sin embargo, no dejan de ser visiones de África desde el eurocentrismo. El protagonista, aunque es sudafricano, es de raza blanca, además de ser interpretado por un actor del *star system*. Solomon es uno de esos negros que, en palabras de Sembène, parecen incapaces de poner un pie delante de otro y tiene que ser guiado por los blancos constantemente.

Vamos a comentar brevemente sólo algunas de las plagas mencionadas por de Sebastián. La primera de estas plagas es el *subdesarrollo*, sobre el cual dice este autor:

[...] es invasivo, omnipresente, lo impregna todo, lo arruina todo, hace que nunca se cumplan los objetivos, que las instituciones funcionen defectuosamente como norma general, que los mercados, los que existan, sean ineficientes y fallen sistemáticamente. En una situación de subdesarrollo, sin embargo, siempre hay unos pocos que tienen riqueza, poder y dinero, pero son pocos y su poder es desmedido. Lo que hace que las sociedades subdesarrolladas sean sociedades mal gobernadas, mal administradas, y en ellas la tendencia a solucionar las dificultades por medio del recurso de las armas, es decir, violentamente, es muy fuerte (Sebastián: 214).

¹³ La esclavitud no es explícitamente una de las plagas mencionadas. De Sebastián dedica en su libro un capítulo entero a la esclavitud titulado «La peste blanca: el comercio de esclavos», plaga con la cual los europeos asolaron el continente africano durante siglos. Pero aunque la esclavitud tal y como fue practicada desde el siglo XVI al XIX ha desaparecido, ha sido en realidad substituida por otras formas de explotación: trabajos forzosos impuestos por militares, reclutamiento infantil, la mendicidad obligatoria, la prostitución, etc. Podría decirse que en realidad la esclavitud subyace, consecuentemente, en varias de las plagas expuestas.

Algunos de los indicadores más importantes del subdesarrollo son la pobreza y la extrema pobreza. Otro indicador es el Índice de Desarrollo Humano¹⁴. Los datos del año 2004 dejan ver que «los países más subdesarrollados, más integralmente pobres e imperfectos del mundo son africanos» (*ibid.*: 216). Y ello no se debe en muchos casos a la ausencia de recursos naturales. Luis de Sebastián nos pone el ejemplo de Nigeria, «un país rico en recursos naturales, con una población que supera los 130 millones de habitantes y que figura en el puesto 151 en desarrollo humano, bastante cerca del final de la lista» (*ibid.*: 216). Nigeria es uno de los diez países con mayores reservas de petróleo del mundo, de hecho su reserva es mayor que la de EEUU y sólo es superada en África por Libia.

La *enfermedad* es la segunda de las plagas enumeradas. Para de Sebastián, esta plaga es un resultado y una causa del subdesarrollo:

Es un resultado, porque la incidencia de las enfermedades está estrechamente correlacionada con la carencia de medios económicos y de poder social para prevenir y curar las enfermedades, crear un medio ambiente sano y facilitar que la vida de las personas discurra en viviendas salubres, limpias y agradables (*ibid.*: 218).

Por otro lado, es una causa «porque los enfermos y las personas de salud precaria estudian menos, trabajan peor, arriesgan menos, tienen menos espíritu empresarial y en general contribuyen menos al esfuerzo general de la población por mejorar el país en todas sus dimensiones» (*ibid.*: 219).

Es interesante destacar como además «la incidencia de algunas enfermedades entre los pobres es mayor que entre los ricos». Los siguientes datos de La Organización Mundial de la Salud sobre Sudán son reveladores (datos en su mayoría de 2002):

- el 85% de los nacimientos ocurren en el domicilio de la madre;
- la mortalidad infantil es de 68‰ en el norte y 82‰ en el sur;
- la mortalidad hasta los cinco años es de 104‰ en el norte y 132‰ en el sur;
- la tasa de mortalidad materna es de 501 por cada 100.000 partos en el norte y entre 365 y 865 en el sur;

¹⁴ El Índice de Desarrollo Humano es un indicador complejo creado por el PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) que se basa en tres indicadores: la longevidad, entendida como esperanza de vida; el nivel educativo, que combina la tasa de analfabetismo con las tasas de matriculación en los niveles educativos; y el nivel de vida, resultado de la medición del PIB real por persona (véase Sebastián: 215).

- la tasa de prevalencia del sida¹⁵ es del 1,6%;
- hay unos siete millones y medio de casos de malaria al año;
- el uso de los centros de salud es muy limitado (entre el 40 y el 60% de los puntos de atención disponibles);
- la esperanza de vida se sitúa en los 58 años.

Ante estos datos, de Sebastián se pregunta: «¿cómo puede un pueblo con una salud tan precaria recomponer el país, desolado por la guerra, alcanzar la paz, trabajar los campos, comerciar internacionalmente y progresar?» (*ibid.*: 220).

La tercera plaga es la *guerra*:

La violencia armada en África no es tanto una cuestión de luchas tribales, como a veces las presentan los medios de comunicación, irracionales y primitivas. Por el contrario, las guerras africanas actuales sólo se pueden entender como procesos complejos en los que participan diversos agentes, cada uno con sus intereses y su racionalidad propios: tribus, grupos religiosos, gobiernos, “señores de la guerra” (que viven de guerrear como antiguamente los mercenarios europeos¹⁶), gobiernos extranjeros, empresas mineras y petroleras, inversores internacionales, y en el trasfondo a veces, por desgracia, organismos de ayuda al desarrollo como el Banco Mundial y el Fondo Monetario (*ibid.*: 223).

La guerra es un asunto de difícil análisis del cual ya nos hemos ocupado en nuestro comentario de *Sin novedad en el frente*. En África en concreto, habría que hablar de muchos aspectos, como el hecho de que los conflictos son en su mayoría internos, los objetivos no son el poder sino los recursos y el hecho de que África «está inundada de armas» (*ibid.*: 226), lo cual nos llevaría a una interesante discusión sobre el negocio armamentístico entre otros aspectos. Y, por supuesto, el desagradable asunto de los niños soldado, auténtica y vergonzosa distopía de nuestros días. Pero como último apunte sobre esta plaga, destacar que de los 13 millones de muertos en conflictos armados en la década de los noventa, 12 millones eran africanos según datos de

¹⁵ Frente al hecho de que la población del África subsahariana sólo supone el 10% de la población mundial, el 60% de todos los enfermos de sida del mundo viven en esa zona del planeta. A modo de ilustración, en 2004, de un total de 39,4 millones de enfermos de sida en todo el mundo, 25,4 millones vivían en el África subsahariana.

¹⁶ Los traficantes de armas llamados señores de la guerra también tienen su representación fílmica en, por ejemplo, *El señor de la guerra*, de Andrew Niccol, con Nicolas Cage en el papel de un traficante llamado Yuri Orlov. Irónicamente, hay un Yuri Orlov en la vida real que es físico nuclear y activista de los derechos humanos.

Naciones Unidas. Los datos no oficiales, según otros autores, indican que hay muchos conflictos y, por lo tanto, muchas muertes, de las que el mundo no llega a enterarse quizás porque no quiere.

Para entender la cuarta plaga, el *hambre*, se recurre al concepto de mercado y a las limitaciones de este concepto. Es el mercado el que «acumula, proporciona y distribuye comida a la población». Pero sus limitaciones fundamentales son la incapacidad de abastecimiento y el hecho de que quien no tiene capacidad de comprar alimentos no puede comer:

En muchas partes de África se dan estas dos limitaciones: los mercados no abastecen (se entiende, a precios razonables y asequibles) a la mayoría de los ciudadanos, y cuando lo hacen, algunas personas son tan pobres que no pueden comprar alimentos (ni siquiera a los precios mínimos de oferta, o «precios de reserva»). El problema del hambre tiene, pues, una doble vertiente: escasez de alimentos y falta de medios para acudir al mercado y comprarlos (*ibid.*: 229).

Para medir el hambre se tiene en cuenta el consumo de calorías de una población, teniendo en cuenta lo que se considera óptimo y aceptable. Según esto, en 2001, sólo Egipto, Libia, Túnez y Sudáfrica tenían niveles comparables a Europa occidental. Argelia, Marruecos, Mauritania, Ghana, Nigeria, Gabón y Namibia, presentaban índices de desnutrición moderada-baja, mientras que Senegal, Costa de Marfil, Chad, Níger, República Centroafricana, Sudán, Congo y Swazilandia, entran en la categoría de desnutrición moderada-alta. Todos los demás países presentan desnutrición alta.

No hay una única razón para el hambre. Podríamos dividir las entre aquellas que están fuera del control humano y las que se podrían evitar. Las catástrofes naturales, como la sequía, están más bien fuera de control. Hay, sin embargo, causas estructurales del hambre. Situaciones que, a diferencia de los desastres naturales, podrían cambiarse: la mala organización, la descapitalización, el retraso tecnológico, el control de los recursos por parte de las mafias, la escasez de incentivos económicos locales, etc., etc.

La quinta plaga que señala de Sebastián es el *maltrato de la mujer*. «Si la vida en África nos parece dura para los africanos», nos dice de Sebastián, «lo es mucho más para las africanas». En África continúa manteniéndose «el mito de la mujer sirvienta, o como

propiedad o diversión». Como economista, independientemente de concepciones morales de derecho a la igualdad, de Sebastián indica que el maltrato de la mujer y la infravaloración del potencial de la mujer «perjudican enormemente a las sociedades» que lo permiten «al no aprovechar debidamente el potencial de la mujer» (*ibid.*: 231). Muchos males podrían evitarse simplemente escolarizando a miles de niñas que en la actualidad no reciben ningún tipo de educación formal.

Saltándonos las plagas sexta y séptima, la octava plaga, la *explotación*, ya no es como antaño la explotación colonial¹⁷, «sino la llevada a cabo desde lejos y con guante blanco a través de un “intercambio desigual”» (*ibid.*: 241). La exportación de productos de África es muy escasa. Así, por ejemplo, en 2003, de un total de 7,48 billones de dólares de exportaciones en todo el mundo, sólo un 1,47% era de exportaciones del África subsahariana. Por otro lado, los países ricos ponen todo tipo de obstáculos. La importación de productos agrícolas africanos no cuenta con subvenciones de la Política Agrícola Común de la Unión Europea¹⁸.

Hay que añadir un nuevo tipo de explotación, «la competencia entre grandes empresas de todo el mundo para repartirse los recursos naturales¹⁹ con que cuenta el continente y los que se siguen descubriendo», lo cual lleva a muchas empresas extranjeras incluso a implicarse en conflictos civiles, favoreciendo con el suministro de armas o de otras maneras a aquellos grupos que más les favorezcan en sus negocios (*ibid.*: 241-242).

¹⁷ El colonialismo, el imperialismo, la esclavitud, no serán temas que trataremos directamente en este capítulo de la tesis. Sin embargo, es interesante anotar que el cine se ha ocupado de todos ellos, y su análisis es, sin duda, muy interesante. Por poner un par de ejemplos en relación con el cine africano, Robert Stam y Ella Shohat subrayan el diferente tratamiento de la mujer blanca en películas como *El Rey y yo* y *Memorias de África* y la mujer negra, Diouana, en *La Noire de...* «donde la relación entre la criada senegalesa y la señora francesa es claramente opresiva» (Stam y Shohat: 180, nota a pie).

¹⁸ Este organismo sólo subvenciona el algodón, el tabaco, el plátano y el azúcar.

¹⁹ Los siguientes datos nos dan una idea de la enorme riqueza de los recursos del continente africano: «en el mundo se producen 81,9 millones de onzas de oro (datos de 2000), de los cuales 16,2 millones proceden de África (13,8 de Sudáfrica), lo que representa la quinta parte de la producción mundial. En 2001 se extrajeron diamantes por un total de 117 millones de quilates, de los cuales 64,6 millones (o el 55%) en África. En 2002 el mundo produjo 73,9 millones de barriles de petróleo diarios; 7,9 millones en África (un poco más del 10%). Además del oro y de los diamantes, otros metales preciosos, algunos útiles para la industria de los armamentos, como el uranio y el coltán, así como el petróleo, se descubrieron (y se siguen descubriendo) una vez terminada la colonia y cuando los administradores y los ejércitos europeos se habían retirado de África» (de Sebastián: 242).

Características, temas y dificultades

Son muchos los calificativos que suelen darse al cine africano. Françoise Balogun, por ejemplo, dice que a pesar de su juventud, es un cine muy rico que presenta aspectos inesperados, un cine diverso, complejo, original, lleno de inventiva, poesía y reflexión, que «por lo general, son características de todas las actividades creativas en África» (Balogun: 6). Es además un cine que busca una identidad (*ibid.*: 7), un despertar, un cine de «conciencia y protesta. Tenía que destacar la cultura e historia africana y denunciar todo lo que pudiera ser una desventaja a la armoniosa evolución de los países africanos del cautiverio colonial o neo-colonial a naciones completamente independientes» (Pfaff, 1984: 11).

Ni que decir tiene, que el cine africano será muy diferente en estilo y objetivos al cine de Hollywood. No hay glamour, no hay cine de evasión, no hay melodramas en la jungla: «se trata generalmente de películas realistas y reflexivas de bajo presupuesto que reflejan una gran variedad de asuntos que afectan al África contemporánea» (Pfaff, 1984: 11).

Otra de sus características es su incesante evolución. Se trata, como dice Balogun, de seguir existiendo, ya que, como veremos, son muchas las dificultades que tiene que enfrentar: «para continuar existiendo, el cine africano tiene que, constantemente y de una manera fascinante, adaptarse, superarse, cuestionarse, profesionalizarse y a veces tomar una forma híbrida» (*ibid.*: 7).

Respecto a los temas, son muchos los que podemos encontrar en el cine africano. En la relación que vamos a dar a continuación, los temas indicados pueden ser principales de la película en cuestión o subtemas que aparecen a lo largo de la película sea cual sea su tema o temas principales. Los temas históricos son algunos de los más importantes, como la celebración de la independencia, como es el caso en *Une Nation est Née*²⁰ o *Y vino la libertad*; o aquellos films que intentan recapturar el pasado «distorsionado, borroso o negado por el mundo occidental» (Pfaff, 1984: 12), por ejemplo, *L'Empire Sonhrai* o *Ceddo*. Los abusos del colonialismo son también con frecuencia tratados desde una perspectiva histórica.

Por otro lado, tenemos aquellos temas que tienen que ver con costumbres y tradiciones, sobre todo la forma en que se enfrentan a la modernidad. Las tradiciones

²⁰ Cuyo título se suele traducir por *Nace una nación*, pero que irónicamente bien podría traducirse por *El nacimiento de una nación*.

pueden ser tratadas tanto con reverencia como con ojo crítico hacia algunas tradiciones que hoy resultan anacrónicas. También englobaríamos aquí asuntos de transición de la tradición a la modernidad, la vida rural, «el destino de la gente pobremente preparada para la vida urbana» (Pfaff, 1984: 15), la emergente burguesía indígena, etc.

El analfabetismo (*La Réussite de Meithèbre*), la alienación en países extranjeros (*Aventure en France*), o incluso el regreso a África (*Amanié*), son otros tantos temas que suelen tratarse.

Un último tema que queremos mencionar es el de la figura de la mujer africana²¹, a quien tanto se le había negado en el cine occidental. La mujer es examinada en detalle en muchas películas que desarrollan los diferentes e importantes papeles que juega en la familia y en la sociedad africana. Por mencionar unos pocos títulos, se trata de películas como *Diègue-Bi*, *Den Muso*, *Xala* y *Notre Fille*.

En resumen, el tema que podría decirse que abarca todos los demás es el del conflicto dicotómico entre lo tradicional africano y los modos occidentales que cada vez más van penetrando en África.

Para completar nuestra visión general del cine africano, tenemos que hablar de sus dificultades, entendiendo éstas desde dos ópticas: por un lado, los problemas y obstáculos que enfrenta el cine africano, y, por otro, el desafío que supone interpretarlo sin caer en juicios preconcebidos fruto de posiciones eurocéntricas.

Problemas del cine africano

La primera dificultad con la que se enfrenta el cine africano tiene que ver con la pobre infraestructura existente y la escasez de recursos necesarios para el desarrollo de la

²¹ En el caso de Sembène nos parece acertado tener en cuenta la siguiente observación de F. Pfaff: «Por muy realistas que sean los retratos de las mujeres que hace Sembène a lo largo de su filmografía, se limitan a ciertos segmentos de la población femenina senegalesa y no incluyen ciertas categorías socio-profesionales tales como las mujeres estacionales, es decir, las trabajadoras inmigrantes de las zonas rurales que vienen a la ciudad para enfrentar un futuro de lo más incierto. Tampoco describe a las trabajadoras de las fábricas, a las mujeres profesionales, las mujeres de carrera, o artistas. Lo que es más, no alude a un número de asuntos relacionados con las mujeres de Senegal (la prostitución, la excisión, el ostracismo de la mujer estéril, el infanticidio, etc.). Ni muestra toda la variedad de papeles de las mujeres senegalesas en la sociedad (religión, ceremonias de iniciación). El propósito de Sembène al hacer cine no es componer documentales sociológicos o antropológicos que cubrirían todos los asuntos relacionados con las mujeres senegalesas. Él intenta transmitir una visión artística de una realidad seleccionada que incluye personajes femeninos» (Pfaff, 1984: 45-46). Sin embargo, en películas posteriores a la explicación de Pfaff, Sembène ha considerado algunos de estos temas, como en *Faat Kiné* (2001), en la que una madre soltera lucha por sobrevivir en una cultura dominada por los hombres, o *Moolaadé* (2004), sobre la circuncisión femenina.

industria²². La situación, dice Barlet, es catastrófica, con una gran ausencia de estructuras que faciliten su progreso (2002a: 6). La mayoría de los cineastas africanos se ven, por lo tanto, obligados a formarse en el extranjero (como fue el caso de Ousmane Sembène, que estudió en la Escuela de Cine de Moscú) y a formar sus propias compañías de producción y distribución.

En relación con lo anterior, la segunda dificultad es la financiera. El interés del cine está en los beneficios más que en la cultura. Las grandes distribuidoras que se han implantado en África (COMACICO, SECMA y AFRAM, entre otras) y contra las que tienen que luchar los cineastas africanos y sus mencionadas pero pequeñas empresas, han orientado los gustos del gran público hacia películas de acción, melodramas o comedias. Las películas hindúes y las de artes marciales representan en la actualidad dos de los grandes atractivos para muchos espectadores africanos.

El tercer problema es la escasez de mano de obra local cualificada, especialmente de técnicos, así como de laboratorios de cine.

La cuarta dificultad a la que se enfrentan los cineastas africanos es la elección del idioma en el que rodar sus películas. Las lenguas africanas reflejan mejor la cultura que se pretende transmitir, pero hacerlo así dificulta su distribución en el extranjero y por lo tanto su financiación.

Por último, pero no menos importante, el problema de la censura infligida severamente sobre cualquier película que sea mínimamente crítica desde puntos de vista religiosos o políticos²³.

Estas dificultades, unidas a la visión desfigurada y falsa que conviene que continúe prevaleciendo sobre África, hacen que el cine africano sea fácilmente manipulable, pero consiguen al mismo tiempo que los cineastas africanos saquen a la luz su ingenio y tenacidad a la hora de triunfar por encima de todo.

Dificultades de interpretación del cine africano

En cuanto a las dificultades que tienen que ver con la interpretación del cine africano, probablemente una de las mayores barreras consiste en, como lo expresa Gorham H.

²² Pfaff (1984: 19-20) argumenta que la industria cinematográfica era una amenaza al poder colonial y de ahí el escaso interés en su desarrollo. Pero tampoco fue visto como una prioridad por las nuevas naciones independientes.

²³ Es en parte por esta razón que muchos cineastas ejercen una autocensura previa a sus películas, situando la acción en el pasado o con relatos «de sutiles analogías metafóricas» que presentan ciertos asuntos de un modo más digerible para las autoridades (Pfaff, 1984: 25).

Kindem (y lo que dice sobre Sembène es aplicable al cine africano en general), pretender interpretarlo y entenderlo desde nuestros presupuestos, como si nuestro cine y nuestros parámetros a la hora de analizar el cine fueran superiores a ningún otro:

[...] las películas de Sembène no se pueden entender por completo fuera de su contexto cultural, y nuestro entendimiento de ese contexto está necesariamente limitado y distorsionado. No podemos escapar plenamente de nuestra perspectiva cultural y ver las películas de Sembène como lo haría un espectador senegalés o incluso otros espectadores africanos. Debemos mostrarnos escépticos ante el etnocentrismo de nuestra teoría fílmica y ante nuestra práctica crítica sin asumir que nuestra perspectiva es neutral u objetiva. Mi tentación de imponer hegemoníamente conceptos occidentales sobre las películas de Sembène tiene importantes implicaciones respecto a los enfoques de la teoría fílmica y de la crítica práctica actuales (Kindem y Steele: 2).

Entender las dificultades que enfrentan los cineastas africanos es parte del comienzo del entendimiento de su cine. Sin embargo, sí que queremos proponer que el cine africano, tal vez debido a que sus cineastas se han formado en Europa y EEUU, evoca en el espectador no africano múltiples temas e imágenes del cine occidental, y no creemos que sea negativo a la hora de componer una visión multicultural del cine, y sí muy enriquecedor, y así lo haremos a lo largo de este capítulo, relacionar nuestra experiencia del cine africano con nuestra experiencia del cine occidental. Lo cual es diferente, como estamos diciendo, a querer entenderlo desde posiciones puramente eurocéntricas.

El cine de Ousmane Sembène

En su prólogo a *The Cinema of Ousmane Sembène*, de Françoise Pfaff, Thomas Cripps destaca la importancia del estudio de dicha autora, ya que, en primer lugar, de todos los cineastas africanos contemporáneos, Sembène es el más interesante para la investigación; en segundo lugar, porque a pesar de la buena acogida de la crítica a partir sobre todo de 1970, la literatura disponible en aquel entonces (principios de los ochenta) sobre el cine de Ousmane Sembène era realmente escasa, difícilmente accesible y no suponía en absoluto un «canon de análisis académico riguroso» (Pfaff, 1984: xii). Algunos años después, casi a la vuelta del siglo XX, David Murphy indica que la situación no ha cambiado demasiado. La ausencia de estudios académicos sobre

Sembène, especialmente sobre su cine, puede resultar extraña en un autor con la acogida crítica y popular de que disfruta:

[...] aunque durante largo tiempo ha sido considerado uno de los escritores y cineastas más destacados de África, existen sorprendentemente pocos estudios de la obra de Sembène que tengan el tamaño de un libro. Cientos de artículos de sus películas, novelas y relatos breves han aparecido en reseñas y estudios generales de la literatura y el cine de África en los últimos cuarenta años desde la publicación de su primera novela, *El estibador negro*, en 1956. Sin embargo, sólo ha habido dos estudios dedicados a su cine y una única obra dedicada a su literatura²⁴ (Murphy, 2000: 3).

Las obras a las que se refiere Murphy son *Sembène Ousmane, cinéaste*, de Paulin Soumanou Vieyra²⁵, publicado en 1972, y la ya mencionada *The Cinema of Ousmane Sembène*, de Françoise Pfaff. La obra dedicada a su literatura se titula *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*. Su autor, Martin T. Bestman, la publicó en 1981. Murphy considera que estos estudios son más bien superficiales: el libro de Vieyra se queda en un libro de referencia; la obra de Pfaff no llega a considerar los aspectos políticos del cine de Sembène; y dedicar una obra a la literatura de Sembène, como hace Bestman, sin relacionarla con su cine es un tremendo error. En las líneas que siguen, describiremos brevemente los aspectos formales más relevantes del cine de Sembène, para lo cual seguiremos principalmente los trabajos de Françoise Pfaff y David Murphy.

Se suele decir que uno de los principales objetivos del cine de Sembène, y, como veíamos más arriba, del cine africano era llegar a un público en el que muchos son analfabetos. Como dice Pfaff, «fue tras alcanzar importancia como escritor que Sembène se volvió al cine. Su objetivo era dirigirse de forma eficaz a todos sus compatriotas, muchos de los cuales eran analfabetos» (Pfaff, 1984: xvi). Pero en el caso de Sembène es necesario matizar que al igual que es un error disociar la literatura de este autor de su cine, lo es el camino inverso de disociar su cine de su literatura; ambos van juntos. Como dice Murphy, Sembène no es «un escritor que realiza incursiones en

²⁴ Además de las obras a las que se refiere Murphy, también hay que reconocer la existencia de un buen número de tesis doctorales, la mayoría de universidades estadounidenses, y de dos colecciones de artículos, *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*, editado por Samba Gadjigo et al. (Amherst, Universidad de Massachussets, 1993) y *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar*, editado por Sada Niang (París, L'Harmattan, 1996).

²⁵ Se trata del mismo Paulin Soumanou Vieyra que fue director del ya referido film *Afrique-sur-Seine*.

el cine de vez en cuando. Es un novelista y un director de cine», y es necesario estudiar su obra desde presupuestos teóricos que unifiquen ambos medios de expresión para así entender su proyecto político y artístico (*ibid.*: 5).

Para David Murphy, en el centro de la obra de este realizador encontramos una «tentativa para *imaginar alternativas*» como contrapartida y resistencia a los discursos dominantes de la sociedad africana²⁶ (*ibid.*: 2), y lo hace utilizando medios asimismo alternativos: literatura por un lado y cine por otro.

Sigue siendo cierto, sin embargo, que lo que atrajo a Sembène del cine fue precisamente la capacidad de seducir a grandes multitudes a través de un medio artístico tan popular. Ante la pregunta de por qué había dejado la literatura a favor del cine, Sembène contestó que se había dado cuenta de que a través de la primera, «especialmente en África donde el analfabetismo se sabe que prevalece, podía sólo tocar a un número limitado de gente. Llegué a darme cuenta de que el cine, por el contrario, era probable que alcanzara a amplias masas» (citado en Brunette: 7). Pero no es el analfabetismo la única razón para emplear el cine como medio de expresión. La burguesía —dice Sembène refiriéndose a la burguesía africana— se siente indispuesta, enferma, cuando lee sus libros, de modo que entre una cosa y otra «a duras penas se me lee en casa», por eso es de la opinión de que el cine «para nosotros en África es una absoluta necesidad», «incluso un ciego irá al cine y pagará un asiento extra para que un joven se siente y le explique la película» (citado en Brunette: 43). En pocas palabras, el predominio del cine sobre la literatura en África no es sino el predominio de la lengua oral sobre la escrita.

Cuando Sembène se da cuenta de la importancia del cine y decide hacer cine, comienza a buscar becas para estudiar. Es la Unión Soviética la primera en contestarle favorablemente, y esa es la razón de su formación en Moscú, lo cual tiene incidencia en las influencias que recibe. Algunos autores han visto en sus películas el sello de Eisenstein, pero también del neorrealismo italiano o de los *westerns* de John Ford. Y nosotros nos atrevemos a decir que también de Luis Buñuel²⁷. Gerald Peary y Patrick McGilligan opinan en cualquier caso que «intentar detectar la influencia rusa en sus

²⁶ Murphy juega con el doble sentido de la palabra inglesa *imagine*: *imaginar* y *poner imágenes*.

²⁷ Nos parece muy acertado el juicio de Josephine Woll, no sólo acerca de Sembène, sino del cine africano en general. Dice esta autora —citando al crítico soviético Miron Chernenko— que «el cine africano nació en los años sesenta, cuando el código genético de la cinematografía ya comprendía la experiencia del arte del cine revolucionario ruso, y del realismo poético de los años treinta, y del humanismo y del neorrealismo, y del temperamento anárquico de la “nouvelle vague” y del arte gráfico clásico de los japoneses» (citado en Pfaff, 2004: 228). De ahí la multiplicidad de influencias que pueden observarse.

películas es mayormente fútil, ya que Sembène es su propio creador. Es uno de esos raros talentos que hacen que la producción de películas parezca un acto absolutamente natural» (citado en Brunette: 42). En esta línea también se expresa Pfaff cuando dice que Sembène es «la fuerza creativa dominante de sus películas» (*ibid.*: 45), ya que es el guionista, el productor, el director y el editor de los mismos. De hecho, Sembène ha declarado su admiración por Eisenstein, Godard y Truffaut entre otros. Sin embargo, sólo reconoce en él la influencia del soviético Mark Donskoy²⁸.

Por lo común la crítica ha realizado aspectos de la obra de Sembène que no es que no sean del todo ciertos, pero que sí que necesitan ser matizados. Los enfoques postestructuralistas y postcolonialistas se han olvidado de examinar los aspectos sociales y políticos de su obra, los cuales son fundamentales en Sembène. De hecho, las novelas y las películas de Sembène buscan de forma deliberada lo explícitamente social y político. Por otro lado, la mayoría de los críticos sí se han ocupado de hablar de lo social y lo político en Sembène, pero olvidando los aspectos estéticos y formales. Vienen a ser catálogos de los temas que se van tocando en sus novelas y películas. Debido a lo anterior, Sembène ha sido catalogado como un realista social y su obra ha sido discutida bajo la sombra del debate sobre la modernidad y la tradición en África. Esta catalogación y este mayor enfoque sobre lo temático por encima de lo formal viene dada por la visión de Sembène como un autor comprometido en lo político y preocupado por el papel didáctico de la historia, cuando él mismo ha dicho que aplicar la noción de compromiso a un autor no es apropiado, ya que se trata de una condición universal: todos los seres humanos tienen un compromiso de algún tipo. En una entrevista publicada por *Le Soleil*, un periódico de Dakar, el 10 de julio de 1981, dijo: «cada vez que salgo a la calle, me doy cuenta de que la gente está comprometida. La lucha diaria por mejorar nuestra sociedad es su compromiso. ¿Por qué sólo hablamos del artista en términos de su compromiso?» (citado en Murphy, 2000: 7).

Sembène se considera a sí mismo más como un artesano que busca que sus obras perduren. Las obras demasiado comprometidas sólo dejan marcas, cicatrices y heridas, mientras que hay obras que duran para siempre. En esta concepción de Sembène encontramos además otro de los tópicos, el hecho de que Sembène sólo se dirige a sus compatriotas senegaleses. En la misma entrevista que acabamos de citar, Sembène dijo

²⁸ Mark Semyonovich Donskoy (1901-1981) fue un cineasta soviético conocido sobre todo por su trilogía sobre Máximo Gorki. El interés por la figura y la obra de Gorki será de hecho uno de los puntos de afinidad entre él y Sembène.

lo siguiente, y lo que dice sobre su actividad como escritor creemos que tiene perfecta aplicación sobre su actividad fílmica: «Tengo un trabajo muy importante que hacer para mi sociedad, para mi comunidad. Pero no significa que escriba solamente para los senegaleses. Escribo para un público más allá de mi país, para todo el planeta» (*ibid.*: 8).

Respecto a estas actividades, escritor y realizador, Sembène es considerado un *griot*²⁹ de tiempos modernos. Se dice que cuando un anciano muere en África es como si una biblioteca se quemase³⁰, lo cual ya es de por sí un hecho bastante distópico. Los *griot* eran aquellos que perpetuaban la tradición oral de una familia o de un pueblo. En la sociedad wolof, todavía hoy en día, hay dos tipos de *griot*, el *gewel* y el *lebkat*. El *gewel* es alguien con maestría sobre la palabra y el conocimiento transmitida de generación en generación dentro de una casta. El *lebkat* es un narrador cuyo relato puede exponerse en cualquier momento por cualquier miembro de una comunidad. En términos más occidentales, el status del *gewel* es más profesional que el del *lebkat*. Su función era similar a la de los juglares medievales. El mismo Sembène habla del artista como *griot*:

[...] el artista debe de muchas formas ser la boca y los oídos de su pueblo. En un sentido moderno, esto corresponde al papel del *griot* en la cultura tradicional africana. El artista es como un espejo. Su trabajo refleja y sintetiza los problemas, las luchas y las esperanzas de su pueblo (citado en Pfaff, 1984: 29).

Desde este punto de vista, a través de sus películas Sembène cuenta historias comparables estructuralmente a las del *gewel* o el *lebkat*:

Mandabi y *Xala* poseen la frescura y la atmósfera de los cuentos, mientras que *Emitai* y *Ceddo* reflejan el tono épico de algunas de las leyendas y hazañas heroicas de África. El empleo de Sembène de las lenguas, canciones y proverbios africanos, confieren a sus obras el mismo sabor local que se puede encontrar en los relatos africanos (Pfaff, *ibid.*: 33).

²⁹ Algunos traductores han acuñado el término «griota» para emplearlo en las traducciones al castellano. Sin embargo, no nos parece adecuado, ya que más que una traducción es una castellanización del término. Tampoco nos parece acertado, por anacrónico y otras diferencias conceptuales, traducirlo por «juglar» o «trovador». Por esta razón, hemos preferido mantener el vocablo *griot*, que podría venir del portugués *criado*, o de una corrupción francesa de la palabra wolof *gewel*.

³⁰ Se trata de una conocida frase del escritor y etnólogo maliense Amadou Hampâté Bâ, que Safi Faye emplea en su película *Fad'jal*.

Entre otras muchas características que le asocian al *griot*, podemos añadir tres más: 1) Sembène utiliza un contexto que es familiar para su público; 2) la progresión de sus relatos es lineal; y 3) introduce muchas de sus películas a través de la música, tal y como el *griot* hace uso de canciones. Es en estos detalles donde podemos ver, como dice Abdelkader Benali, el parentesco, tanto estético como estructural, entre la tradición oral y el cine africanos.

El siguiente aspecto formal que queremos tratar es el del realismo en Sembène y las implicaciones que esto tiene en los movimientos de cámara y en el tratamiento del espacio y el tiempo³¹. «Para Sembène, la sociedad es un todo dinámico y el cine es su reflector. Así, desde su primera película, es precisamente esa realidad la que ha decidido retratar» (*ibid.*: 43). Las películas de Sembène se inspiran en hechos históricos o en acontecimientos actuales. Por ejemplo, tanto *Emitai* como *Ceddo* se basan en acontecimientos históricos; *Niaye* en un caso real de incesto; *La Noire de...* se inspira en una noticia de una criada negra que se había suicidado.

A pesar de disfrutar de mucha independencia, el realismo del cine de Sembène se ve en ocasiones afectado por dos factores principales. En primer lugar, los factores económicos. Algunos detalles históricos podrían haberse beneficiado de un presupuesto más elevado. En segundo término, en Senegal, como en otros países, hay fuerzas políticas detrás de la producción de las películas a las que Sembène llama «la inquisición». Estos organismos de control y censura en Senegal fueron los responsables de, por ejemplo, retirar un total de diez escenas de *Xala*. Sembène hizo lo que pudo en el estreno de la película en Senegal distribuyendo folletos en los que explicaba qué escenas habían sido suprimidas. Otro de los inconvenientes del control gubernamental es el de tener que solicitar permiso para filmar en ciertos lugares.

Una de las consecuencias de la búsqueda de realismo es el uso poco elaborado de los movimientos de cámara³². En este aspecto, Pfaff le compara con John Ford,

³¹ Otros aspectos que no comentaremos en detalle pero que asimismo tienen un importante efecto en la búsqueda de realismo por parte del realizador, son: 1) el uso –como en el neorealismo italiano– de actores no profesionales; 2) el empleo de objetos que forman parte de la cultura africana; 3) la banda sonora predominantemente diegética; y 4) la creación de atmósferas líricas (*Borom sarret* o *La Noire de...*) o épicas (*Ceddo* o *Emitai*), que, aunque en general transmitirían una sensación de irrealidad, en Sembène sugieren la correlación cósmica entre el hombre y la naturaleza que puede encontrarse en la mayoría de las filosofías y religiones africanas. Para más información sobre estos asuntos, véase la obra de Pfaff, 1984: 52-71.

³² También hay muchos realizadores que hacen justo lo contrario en su búsqueda de realismo, aportando múltiples movimientos de cámara. Lo vemos especialmente en películas que no son realistas,

«quien sostenía que el movimiento de cámara destruye la realidad» (*ibid.*: 50). Es un realismo que se aleja de las ideas de Bazin, que defendía que el plano-secuencia o la profundidad de campo, que al mismo tiempo suprimían o minimizaban el montaje, dotaban de mayor veracidad al cine.

El realismo que busca Sembène le lleva a un acercamiento asimismo realista y naturalista del espacio. Utiliza para ello escenarios naturales exteriores parcialmente organizados y pocos interiores³³. Al utilizar mayormente exteriores, Sembène recrea mejor la vida africana, muchas de cuyas actividades se realizan en el exterior.

Otro aspecto espacial que nos parece especialmente relevante respecto a lo utópico es el uso que Sembène hace del espacio comunitario frente al espacio individual. Esto de nuevo realza la vida tradicional africana, y la propia ideología de Sembène que subraya la importancia de la acción social. Y hay que señalar que el realizador filma este tipo de espacios de forma diferente si se trata de medios rurales o si se trata de espacios urbanos. Así, en los espacios rurales emplea grandes planos generales, planos panorámicos y planos tomados con una altura de encuadre al nivel de la vista, mientras que en los escenarios urbanos utiliza primeros planos, planos medios y movimientos de cámara más sofisticados, así como contrastes y múltiples ángulos para delinear los conflictos de sus protagonistas en ambientes que no les son familiares. Los espacios sociales divergentes son precisamente utilizados por Sembène para crear tensiones dramáticas.

En conexión con los movimientos de cámara poco elaborados de los que hablábamos más arriba, a Sembène le gustan las composiciones espaciales naturales. Por ejemplo, en *Mandabi* en concreto, vemos a Ibrahima Dieng en numerosas ocasiones enmarcado en las puertas. Este marco es, según Pfaff, tanto literal como simbólico, y hablaremos sobre ello más adelante en su relación con lo utópico.

También es importante la distinción entre espacio sagrado y espacio secular. Esto es palpable en prácticamente todas sus películas, en las que vemos desde círculos de oración, mezquitas y bosques sagrados, hasta rábidas y espacios abiertos del campo y de la ciudad:

sino del género de cine fantástico o de ciencia ficción, y en las que se busca que el espectador se sumerja en un mundo que no es real con la sensación de que sí lo es.

³³ El escaso uso de interiores también se explica por la necesidad de abaratar costes, al eliminar los medios técnicos necesarios para iluminar interiores. Pero también, como mencionábamos al hablar de las dificultades del cine africano, por la escasez de técnicos especializados, cuyo empleo encarecería a su vez la producción de las películas.

Los personajes de Sembène buscan consuelo, alivio o esperanza en un espacio sagrado en comunión con lo divino. Se espera que estas fuerzas resuelvan las crisis enfrentadas en el mundo físico profano. Protegidos y funcionando momentánea-mente en sus espacios sagrados, estos protagonistas se vuelven indefensos y desorientados en el mundo real. Aquí Sembène comenta sobre las características escapistas de las creencias que proponen la estabilidad religiosa como un remedio para el universo caótico (*ibid.*: 51).

Este choque entre el mundo real y el mundo ideal tiene su paralelo en ciertos relatos utópicos en los cuales los habitantes de un mundo ideal se enfrentan a sentimientos de inadecuación o terminan en tragedia. Es el caso, sin ir más lejos, de Lenina y John en *Un mundo feliz* de Huxley.

Otro espacio dicotómico similar es el espacio doméstico frente a espacios más amplios. Aquí de nuevo los personajes se encuentran más seguros en el primero y muy vulnerables en los segundos.

Por lo que respecta al tiempo, Sembène procura permanecer lo más cerca posible al tiempo real de sus relatos, de nuevo en su afán por el realismo de los mismos. En parte porque se trata de escenas que son natural y culturalmente lentas, o son actividades asimismo cíclicas como las escenas agrícolas estacionales de sembrar, recolectar y almacenar, o las actividades rituales de la oración y otras ceremonias religiosas. Esto tiene de nuevo consecuencias de orden técnico con el uso de planos de larga duración. Según Pfaff, esto tal vez sea así en los films donde predominan los entornos rurales, pero no así en relatos urbanos, donde las tomas son mucho más cortas. En cualquier caso, Sembène se adapta al tempo de la historia que relata y no hace uso de la ralentización, la aceleración o la inversión de movimiento para preservar la naturalidad.

Lo que sí incluye Sembène en ocasiones rompiendo así la cronología y, por lo tanto, la unidad natural del relato, son recursos narrativos como los *flashbacks*, los *flashforwards*, sueños, paralelismos temporales e imágenes congeladas. Pero sólo lo hace si considera que la película, la historia, lo requiere.

MANDABI

Ficha técnica

Título original	Mandabi
Nacionalidad	Francia/Senegal
Año	1968
Duración	90 minutos ³⁴
Productor	Jean Maumy
Director	Ousmane Sembène
Guión	Ousmane Sembène (adaptación de una novela suya del mismo título)
Fotografía	Paul Soullignac, Maya Bracher
Intérpretes	Makhouredia Gueye (Ibrahima Dieng) Ynousse N'Diaye (Mati) Isseu Niang (segunda esposa) Serigne N'Diayes (Imán) Serigne Sow (Maissa) Mustapha Ture (Tendero) Farba Sarr (Ejecutivo) Mouss Diouf (sobrino) Christoph Colomb (Aguador) Thérèse Bas (hermana de Dieng)

Sinopsis

Ibrahima Dieng, un hombre analfabeto que vive en su humilde casa con sus dos esposas y siete hijos, lleva cuatro años sin empleo y hace lo que puede para alimentar a su familia. Una mañana recibe un giro postal de su sobrino que trabaja y estudia en París.

³⁴ La versión en wolof es de 105 minutos. Aunque no hemos tenido ocasión de ver dicha versión, sí hemos podido recabar algunos datos interesantes que ayudan a entender mejor la actitud de Ibrahima y otros personajes. Por un lado, a lo largo de la cinta se utilizan expresiones y diálogos en francés: para el vocabulario de los documentos heredados del sistema colonial (el permiso de conducir, la cartilla militar, el carnet de identidad); pero también en la conversación de Mbaye en el interior del coche con el comprador potencial de la casa de los Dieng; en el diálogo que mantienen los funcionarios del ayuntamiento (de hecho, Dieng no les entiende y el funcionario decide hablarle en wolof al percatarse de ello, sin embargo, los ciudadanos que defienden a Ibrahima lo hacen en francés); el francés también se emplea en la casa de Mbaye: su novia/esposa habla en francés, y Mbaye habla por teléfono con el mencionado comprador y se dirige a su sirvienta en francés; en casa de Amath, aspirante a un estilo de vida menos africano, también se habla en francés. En resumen, el uso del wolof y del francés en dicha versión por parte de Sembène es realista, ya que lo emplea en situaciones en las que en la vida real se emplearía uno u otro idioma. Pero al mismo tiempo es una herramienta dialéctica para denunciar el abismo entre la élite y el pueblo. Estos sentidos se pierden, obviamente, en la versión en francés de la película. Por otro lado, la actuación de los personajes es ligeramente distinta en ambas versiones también debido a las diferencias entre hablar una u otra lengua, siendo más relajada y natural en la versión en wolof.

El giro postal viene acompañado de una carta en la cual su sobrino le indica que de los veinticinco mil francos que envía puede quedarse con dos mil, ya que sabe cuál es la situación que atraviesa. Pero el giro postal dará a su vez un giro a la tranquila vida de Ibrahima, ya que al saberse que ha recibido un giro postal, todos sus vecinos y conocidos comenzarán a mostrar un crecido interés por él. La incapacidad de Ibrahima para cobrar el giro se verá contrastada por la acumulación de estafas de las que será objeto.

Segmentación

- 1) *Un giro desde París.* Un día más en la vida de Ibrahima Dieng. Mientras un barbero le afeita y se dedica a buscar empleo, un giro postal llega a su casa. Ante la perspectiva del dinero, las esposas de Ibrahima, Maty y Astou, compran comida a cuenta.
- 2) *El festín.* Ibrahima ha llegado a su casa y disfruta del copioso festín y de otras atenciones. Sus esposas todavía no le han hablado del giro.
- 3) *Alá ó Morfeo.* Desde un minarete un almuecín llama a la oración. Pero en casa de Ibrahima todos duermen la siesta. Cuando despierta se da cuenta de lo ocurrido y se enfada con sus mujeres por no haberle despertado. Tal vez para calmarle, le hablan del giro, pero no consiguen sino enfadarle aún más por haber comprado comida a cuenta, ya que ahora todo el mundo sabe que ha recibido un giro y se convierte en el blanco de peticionarios de favores.
- 4) *El primer encuentro de Ibrahima con la burocracia: correos.* Ibrahima decide dirigirse a la oficina de Correos para hacer efectivo el giro. Antes hace una parada en la tienda de Mbarka, donde sus mujeres han comprado comida a cuenta. A pesar de haberse enfadado con sus mujeres, Ibrahima también compra a cuenta, y no contento con ello pide asimismo un pequeño préstamo. Una vez en Correos, adonde le ha acompañado un primer buscador de favores, un lector le lee la carta de su sobrino Abdou. A medida que escuchamos al lector, vemos imágenes del sobrino de Ibrahima en París, donde este estudia y trabaja para llegar a ser alguien en la vida, y nos enteramos de cómo se distribuye la cantidad que le ha sido enviada, 25000 francos en total: 20000 para su sobrino, 3000 para la madre de éste y 2000 para Ibrahima, ya que su sobrino sabe la difícil situación

por la que pasa su tío. Satisfecho con la lectura, le dice al lector que en cuanto cobre el giro le pagará. Pero el funcionario de correos le dice que para cobrarlo necesita identificarse. Ibrahima está confuso. No dispone de ningún tipo de documento que le identifique debidamente. Le dicen que tiene que dirigirse a la comisaría de policía y así lo hace, no sin que antes el lector reclame su dinero. Ya es el tercer acreedor que Ibrahima tiene a sus espaldas.

- 5) *En la comisaría.* Ibrahima se dirige ahora a la comisaría de policía. Allí le esperan más trámites: para obtener el documento de identidad necesita fotos, un sello y un certificado de nacimiento que debe conseguir en el Ayuntamiento. Mientras tanto, varias visitas han llegado hasta el hogar de los Dieng. Una de ellas de dos hombres que llegan en automóvil, aparentemente uno de ellos –Mbaye, conocido de la familia– pretende conseguir que Ibrahima le venda la casa al segundo.
- 6) *Pidiendo favores.* Amanece un nuevo día. A lo largo de su desayuno, varias visitas llegan para pedirle dinero o comida prestada. Ibrahima insiste en que todavía no ha cobrado el giro. Al parecer, el hecho de que Ibrahima ha recibido un giro ya no es un secreto, y los vecinos y conocidos de Ibrahima comienzan a hacer cábalas sin fundamento alguno.
- 7) *Con los funcionarios hemos topado.* En el Ayuntamiento sólo le esperan más problemas. Ibrahima no sabe la fecha de su nacimiento, sólo dispone de un documento que indica que nació en torno a 1900, lo cual no es suficiente para el funcionario que le atiende. Ibrahima llega a la conclusión de que necesita alguien influyente que le ayude.
- 8) *En casa de Amath.* Ibrahima va a visitar a otro sobrino suyo, Amath, quien visiblemente tiene un buena posición socioeconómica. Además de darle algún dinero, al saber lo que ocurre le presenta a un funcionario conocido suyo que puede ayudarlo al día siguiente a obtener el certificado de nacimiento.
- 9) *Una parada para recapitular.* Mientras su marido continúa con los trámites para conseguir cobrar el giro postal y sigue siendo estafado por el camino, sus mujeres, que asimismo siguen recibiendo visitas de acreedores, vendedores y otros buscavidas, hacen un recuento de todo lo que deben: arroz, agua, latas de tomate, un préstamo de 300 francos, cinco litros de aceite... Llegan a la

conclusión de que no pueden seguir ayudando a nadie, si se ayuda a nueve pobres, pronto uno se convierte en el décimo, dirá Maty.

- 10) *La visita de Astou*. La familia Dieng recibe la visita de Astou, la madre de Abdou, que viene por su dinero. Desesperados, empeñan un collar de oro de Aram para pagar parcialmente a Astou.
- 11) *La foto de la discordia*. Ibrahima ha ido a recoger sus fotos para el documento de identidad, pero en el establecimiento le dicen que no han salido. Es una nueva estafa de la que Ibrahima ha sido objeto y que acaba en una pequeña trifulca y pelea de la que tiene que ser rescatado. Al llegar a casa con la ropa manchada de sangre sus esposas comienzan a lamentarse y la imaginación de los vecinos se desborda: Ibrahima ha sido atacado por varios ladrones que le han robado una importante suma de dinero.
- 12) *Preocupaciones*. Las preocupaciones se agolpan: el rumor que se ha extendido gracias a sus esposas ha hecho que algunas personas lleven alimentos a la familia Dieng para ayudarles; sólo quedan seis días para que el dinero sea devuelto a París; Mbarka, el tendero, le sugiere que alguien quiere comprar su casa. Ibrahima se lo toma como una provocación y agrade al tendero. Los vecinos acuden y Mbaye, que anda cerca, intercede para calmar la situación.
- 13) *La ayuda de Mbaye*. Mbaye lo prepara todo para que Ibrahima le otorgue un poder notarial con el cual poder cobrar el giro en su nombre. Pero se trata de la estafa decisiva con la que Ibrahima es engañado. Cuando al día siguiente vuelve a la casa de Mbaye, este, con mucha parsimonia, le dice que ha cobrado el giro, pero que fue víctima de un robo. Como compensación, y a pesar de los gimoteos de Ibrahima, le da algunos kilos de arroz y le lleva de vuelta a su casa.
- 14) *Esperanza*. Al enterarse de lo ocurrido, sus esposas se lamentan e Ibrahima jura convertirse él mismo en un mentiroso y un ladrón. Pero una nueva carta de París ha llegado, y el cartero les lanza un mensaje de esperanza: son personas como ellos las que tienen que provocar el cambio en Senegal.

El poder del dinero³⁵

El gran tema de la película es el dinero, «el mágico y elusivo poder del dinero» (Murphy, 2000: 73). El dinero está presente desde un principio en la escena de los barberos. Murphy la describe como una escena de la naturaleza comercial de la vida en la ciudad. A esta escena comercial, tras la cual Dieng, que acaba de pagar a su barbero, inicia su jornada, le toma el relevo el cartero, con la noticia de más dinero con el giro postal. Las dos mujeres toman esta vez el relevo y deciden hacer uso de la noticia comprando a cuenta aquello que necesitan para comer bien. Y así sucesivamente, el dinero es casi omnipresente y, paradójicamente, casi siempre ausente, a lo largo de la película: más que de mano en mano, es un testigo que pasa de boca en boca.

Un segundo tema de *Mandabi*, muy relacionado con el anterior, es el del nacimiento de una burguesía africana, una nueva clase social urbana de estilo occidental que Sembène desarrollará y satirizará con mayor fuerza en *Xala*. Según David Murphy (*ibid.*:74-75), Sembène deliberadamente ignora las cuestiones de identidad racial que se originan a raíz de la discusión sobre la oposición entre colonizadores y colonizados para enfocarse en los problemas sociales internos de África. De hecho, esta discusión no hace sino ocultar un buen número de conflictos sociales propiamente africanos que no han desaparecido con la independencia.

El tercer aspecto temático que queremos comentar es el de la mujer como diosa del agua. Nada más iniciar su andadura tras pagar a su barbero, Ibrahima se cruza con varias mujeres que llevan cuencos o calderos. En las siguientes imágenes vemos al cartero, que se cruza con otras mujeres que asimismo llevan cuencos. Al llegar a casa de Ibrahima, las mujeres lavan la ropa en un barreño grande. De una forma perfectamente natural, estos recipientes aparecen una y otra vez a lo largo de la película. Ya hacia el final, cuando Mbaye deja a Ibrahima en su casa y éste se queda sentado en el suelo, con el saco de arroz que le ha dado el primero, de inmediato aparecen varias mujeres que le roban el arroz introduciéndolo a manos llenas en sus cuencos hasta que las mujeres de Ibrahima intervienen. A lo largo de la película, los cuencos son recipientes de alimento, de bebida (el agua hace su aparición también de manera constante), sirven para lavar o limpiar, para transportar, para recolectar (robar) o dar. Son imágenes maternas, de fecundidad (los cuencos como úteros y el agua como líquido amniótico), de comienzo e

³⁵ No debemos perder la perspectiva de que los temas que Sembène desarrolla en la película y que mencionaremos en este apartado ya han sido tratados por el autor en varias de sus obras literarias.

iniciación. La imagen es la de Yemayá y Ochún, orishas de las aguas de las tradiciones Yoruba, la imagen de Sikán y el pez Tanse, tan presente en los ritos y símbolos de las sociedades secretas Efik Ekpe³⁶ y Abakuá. Es la imagen de los trazos hechos con los yesos litúrgicos que representan lomas, tambores y güiras, que en lengua efik se llaman *anaforuanas*. Como se recordará, la leyenda de Sikán se remonta a finales del siglo XVII, aunque según Ivor Miller podría ser más antigua. Sikán vivía en el Viejo Calabar. Un día, según su costumbre fue a recoger agua al río. Al regresar a casa escuchó tres fuertes bramidos procedentes de la güira en la que portaba el agua sobre su cabeza. Lydia Cabrera se refirió a estos bramidos como «tres chillidos de otro mundo». Sikán, dejando la calabaza, corrió hacia la aldea. Allí le contó a su padre, el rey Iyamba, lo ocurrido, quien descubrió que dentro de la güira había un pez. Nasakó, el brujo, supo que se trataba de Tanse, el pez sagrado, que no tardó en morir por falta de agua.

Los tres hicieron juramento de no revelar lo ocurrido a nadie, pero Sikán se lo dijo a su prometido, Mokongo, hijo a su vez del rey Shabiaka, de los efik, al otro lado del río. Los brujos de ambas tribus rivales habían procurado a lo largo de mucho tiempo capturar al pez sagrado en su búsqueda de poder, de comunión con el dios. Ahora, los efik, en un intento de recuperar el poder y el espíritu del pez, condenaron a Sikán, sacrificándola. Primero, la estrangularon, para después decapitarla. La sangre de Sikán junto con la de un gallo también sacrificado fue ofrecida a ékue, el tambor sagrado, que emula la voz del dios. Aunque intentaron que se oyese el bramido utilizando la piel del pez y, viendo que no daba resultado, la piel de Sikán, el sonido era muy débil. Fue Nasakó quien por revelación supo que el animal debería ser el chivo, con cuya piel se elaboró un potente ékue, que en la lengua efik significa leopardo. Efó y efik firmaron la paz sobre la piel de este último, la constitución de la primera potencia abakuá en el Viejo Calabar.

Esta leyenda, como otros muchos aspectos e imágenes de la cultura africana y caribeña –entre los que podríamos mencionar la serpiente que se muerde la cola, el ireme, las máscaras, las mencionadas firmas o trazos con yeso abakuá, la piel del leopardo, etc.–, nos remite a relatos de otros lugares y otras culturas. Sin ir más lejos a la mujer samaritana del evangelio de san Juan, que, tras escuchar a Jesús (recuérdese que uno de los símbolos del cristianismo primitivo era el pez, *ἰχθύς*, acróstico del título

³⁶ *Ekpe* o *ékue* en lengua efik es el leopardo. En bantú o ejagham el vocablo para leopardo es *mgbe* ó *ngbe*. En Cuba el término pasó a ser *ekué* (véase Miller, 2009: 216).

«Jesucristo Hijo de Dios Salvador»), deja su cántaro junto al pozo para contar en la ciudad lo que le ha ocurrido. En este relato también encontramos el agua y el cántaro como elementos asociados a la mujer. Pero fue su parecido con la obra de Günter Grass, *El rodaballo*, lo que llamó nuestra atención en la leyenda de Sikán. La novela de Grass cuenta la fábula de un pez, un rodaballo, cuyo hallazgo representa el comienzo de una lucha contra el matriarcado dominante. El pez en este caso transmite el poder en forma de conocimiento al hombre neolítico del Báltico:

No estoy seguro de si me asombró más el discurso de su boca torcida o el hecho liso y plano de haber capturado en una nasa de anguilas un planchado rodaballo. En cualquier caso, a sus palabras «hola hijo» no respondí con una pregunta sobre su sorprendente capacidad de hablar. Me interesaba mucho más saber qué había impulsado a un pez plano como él a meterse por los estrechamientos de una nasa.

El rodaballo me informó. Didáctico desde el principio, con superioridad omnisciente y por ello, a pesar de sus afirmaciones categóricas, nasalmente locuaz, doctoral, poniéndole paño al púlpito y a la gente de vuelta y media, o molestandamente paternal: quería conversar conmigo. Lo que le había impulsado no había sido una curiosidad tonta o (como dijo ya entonces) femenina, sino una decisión bien meditada de su voluntad viril. Al fin y al cabo, había algunos conocimientos que escapaban al horizonte neolítico y que él, rodaballo sabio, quería transmitirme a mí, hombre y pescador obtuso, mantenido en la infancia por la total tutela femenina (1986: 35-36).

Otro pez hablador lo encontramos en uno de los cuentos recopilados por Lydia Cabrera en sus *Cuentos negros de Cuba*: el cuento de *Eyá* (que significa «pescado»). Un pescador, cansado de no capturar nunca una pieza, ha decidido no volver a pescar. Un día a instancias de su mujer vuelve a pescar. El hombre vuelve a la mar «y atrapa un pez muy bello» (1989: 56). El pez le pide que no le mate y a cambio le indicará donde pescar: «Échame al agua que yo te llenaré tres botes de peces». El pez cumple su promesa y el pescador lo vende todo guardando previsor un pescado muy grande: «¿ves este pescado como es de grande y hermoso?», le dice a su mujer, «pues es el único que me sobró de los tres botes que me llenó el primero que saqué». Su mujer no se deja impresionar fácilmente: «no quiero comerme este pescado, sino el primero que pescaste» (*ibid.*: 57). Al día siguiente vuelve a repetirse una fantástica captura de seis botes de pescado gracias al pez parlanchín. El hombre vuelve a su casa con un pez dos veces más grande que el anterior. Su mujer responde con terquedad: «pues de éste no comeré». Al tercer día, el pez sabe que debe morir, por lo que le da al hombre las siguientes instrucciones: «cuando llegues a casa, siembra mis agallas al pie de “obbi”. Mis tripas se las darás a comer a tu perra Ayabé Kúmbele y mi cola es preciso que se la

coma tu yegua». Así lo hace el pescador. «A los tres días parió tres varones la mujer que se comió a Eyá»; la perra, tres perros y la yegua tres potros. Leemos a continuación lo que hacen los tres varones:

Salen al campo donde está el coco. Desentierran tres lanzas. Van junto a la perra y toman los tres perros. Van junto a la yegua y toman los tres potricos. Luego vuelven junto a su madre y bailan en torno a ella agitando las lanzas (Cabrera, 1989: 58).

En cierta manera, este cuento nos recuerda a Yemayá, madre de los peces y madre de las madres, vieja dueña del mar. Sin embargo, lo que queremos destacar es que el poder que confiere el pez es diferente en cada relato: revelación en el caso de Jesús a la samaritana, conocimiento en el caso del rodaballo, fertilidad y continuidad en el cuento de Eyá. En la leyenda de Sikán tal vez uno de los aspectos más destacables sea la reducción del sonido de Tanse a lo más abstracto: el bramido, la voz sin palabras³⁷, como elemento afín al emigrante desnudo. «Chillidos de otro mundo» que viajarán con él y le ayudarán a preservar su identidad; bramidos que perpetuarán sus raíces y le servirán como forma de resistencia contra aquellas voces que intentarán a lo largo del tiempo apagar la suya.

Por último, un aspecto entre lo temático y lo formal que queremos enfatizar: el hecho de que a pesar de las diferencias entre la cultura occidental y la africana, hay también grandes y notables similitudes. Nuestra escena favorita a este respecto es aquella en la cual Ibrahima, tras visitar a su sobrino Amath, regresa a su casa. Allí su esposa Méty llega con un cuenco (de nuevo la imagen de las diosas del agua³⁸), le da a beber agua y

³⁷ Juan, por el contrario, comienza su evangelio hablando del poder creador de la palabra.

³⁸ Ya hemos hablado anteriormente de la práctica ancestral de la mujer que va a buscar agua al pozo a la fuente o al río. Es el caso de los indios hopi; del relato bíblico de la mujer samaritana; de Sikán; y, en nuestra literatura, de Roseta, en *La barraca*. En la novela de Blasco Ibáñez, como se recordará, Roseta, la hija de Batiste, agarra un cántaro y le dice a su madre que se va a la Fuente de la Reina, lugar que recibía su nombre de un bajo relieve ya muy deteriorado en el cual sólo se distinguía «un bulto informe de mujer». Hasta allí, continúa describiendo Blasco Ibáñez, iban «grupos de muchachas que llevaban su cántaro inmóvil y derecho sobre su cabeza», desfile que le recuerda al escritor «la poesía árabe cantando a la mujer junto a la fuente con el cántaro a sus pies, uniendo en un solo cuadro las dos pasiones más vehementes del oriental: la belleza y el agua» (2005:103). En el cine, una interesante película de producción belga-italo-francesa, *La fuente de las mujeres*, dirigida por el realizador rumano Radu Mihaileanu, trata este tema. El título ya indica el carácter múltiple de la mujer y su relación con el agua. La fuente de la película es literalmente la fuente a la que acuden las habitantes del pueblo para aprovisionarse de agua para todas sus necesidades. Según se explica en la película, esta costumbre ha durado siglos. Pero el título también es una referencia metafórica: la mujer como fuente de vida, ya que es ella quien da a luz y cría las nuevas generaciones. En la película, una mujer, Leila, despierta en otras mujeres del pueblo a la terrible situación a la que se enfrentan al continuar y perpetuar una tradición

le lava los pies. Además de los pies desnudos de Ibrahima, vemos varios primeros planos del personaje, que se relame y pone los ojos en blanco (ver figura 1). Nos recuerda sin remedio a Pierre Batcheff en *Un perro andaluz*, con su baba sanguinolenta (ver figura 2); y los pies desnudos nos recuerdan el constante fetiche en la filmografía de Luis Buñuel desde el pie de mármol de *La edad de oro*, que Lya Lys lava a base de lamidos, besos y succiones. De hecho, el lavatorio de pies de Ibrahima nos puede recordar el que vemos en *Él*, ritual de la Semana Santa recreado por don Luis, seguido del beso lascivo del Padre Velasco mientras Francisco Galván contempla absorto toda la escena. Aunque con estas imágenes solamente no podemos concluir que Sembène fuera espectador de Buñuel, no cabe duda de que los reflejos entre ellas causan no poca impresión.



Figura 1. Mandabi

innecesaria exponiéndose al peligro de ir a buscar agua incluso hallándose embarazadas. De hecho, a los pocos minutos de película presenciamos la caída de una mujer embarazada que pierde así a su hijo. Leila liderará a un pequeño grupo de mujeres en una huelga de amor: a riesgo de ser repudiadas según la doctrina del Islam, niegan a sus maridos el derecho a mantener con ellas relaciones sexuales hasta que decidan traer el agua al pueblo.

Mandabi. Deconstruyendo ideales

En *Mandabi*, como en otras de sus películas, será a través de los diferentes recursos técnicos empleados por Sembène que el realizador irá deconstruyendo todo aquello que desde una postura eurocéntrica se considera claramente un ideal. Incluso aquello que desde ciertos sectores de la sociedad africana –específicamente la senegalesa– se considera como parte del patrimonio cultural africano³⁹. En última instancia, Sembène (a pesar de tener que recurrir a un distribuidor estadounidense, *New Yorker Films*, para financiar sus películas) deconstruye el cine *hollywoodcéntrico*.

La película comienza con una secuencia aparentemente casual, casi folklórica, de los barberos de Dakar. Comenzamos viendo desde un ángulo contrapicado las ramas de un baobab, que, no debe olvidarse, es uno de los emblemas de Senegal. Lo



Figura 2. Un perro andaluz

encontramos, por ejemplo, en el escudo oficial de ese país, encima de una onda que representa el río Senegal y con la inscripción «Un Peuple, Un But, Une Foi», es decir, un pueblo, una meta, una fe. Pero este símbolo y los ideales a él asociados se quedan en nada cuando vemos que bajo sus ramas sólo hay un grupo de barberos que atienden a

³⁹ Por ejemplo, en *Xala*, El Hadji, tras abofetear a su hija por decir que todo hombre que practica la poligamia es un mentiroso, le dirá que se trata de uno de los patrimonios religiosos de su país.

sus clientes. Uno de ellos es el protagonista, Ibrahima Dieng, que satisfecho con el trabajo realizado paga a su barbero con cierto aire de superioridad. A través de varios primeros planos y planos de detalle, observamos la pericia de estos trabajadores⁴⁰. La música extradiegética⁴¹ que escuchamos, interpretada con un *kora*⁴², es la misma que ya hemos escuchado en *La Noire de...*, cuando Diouana realiza múltiples tareas domésticas sintiéndose confusa y explotada. De ese modo, la música realza la deconstrucción llevada a cabo por Sembène de los ideales de la independencia senegalesa que simboliza el baobab.

En la obra de Sembène cobra especial relevancia la representación de la vida cotidiana africana, sus costumbres, rituales y cultura. A lo largo de su odisea, vemos a Ibrahima Dieng en diferentes espacios en los cuales se llevan a cabo diferentes actividades. La copa del baobab volverá a aparecer al final de la película, y veremos a Ibrahima en otros exteriores a lo largo de la película; pero a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de sus películas, en *Mandabi*, Sembène hace uso de bastantes interiores: varias casas, la tienda de Mbarka, la oficina de correos y otros edificios administrativos. Según Pfaff, «los espacios cerrados son manejados por Sembène en *Mandabi* [...] para reflejar lo intrincado de la administración y los negocios modernos o la desnudez, esterilidad y escasez mobiliario de muchos hogares de los nuevos ricos senegaleses» (1984: 48), aunque esta apreciación es discutible ya que hay que tener en cuenta que el concepto de espacio es diferente en Senegal respecto a Europa. Al mismo tiempo, y también según Pfaff, los personajes y su función dentro del relato se forman en gran medida por el entorno en el cual el realizador los enmarca. Por ejemplo, hay mucha

⁴⁰ Aunque la escena no es, como decimos, casual, no deja de ser uno de los muchos retratos de la vida cotidiana africana presentes en la película en particular y en la obra de Sembène en general. Estos retratos se incluyen como una forma de representación y resistencia. Por otro lado, Sembène, nos recuerda Murphy, «como marxista y también como un hombre que ha estado involucrado en tantas ocupaciones manuales (y no menos el cine propiamente dicho), aprecia la pericia implícita en el trabajo de los barberos» (2000: 88). Estas imágenes están seguramente influenciadas por autores como Vertov, como apuntábamos en el capítulo 2 al hablar del cine soviético. Recuérdese la sucesión de imágenes de diferentes trabajos manuales en *El hombre de la cámara*: limpiabotas, hilanderas, costureras, barberos, peluqueros, conductores de diferentes tipos de vehículos, etc. Vertov yuxtapone estas escenas alternándolas con el trabajo del hombre de la cámara y el de una mujer en una sala de montaje cinematográfico, quedando palpable que se trata asimismo de ocupaciones manuales, en las que, especialmente esta última, destaca por los utensilios y actividades tan similares a las de los barberos y costureros, a medida que vemos como la mujer raspa con cuchillas, «cose» y recorta con tijeras los fotogramas.

⁴¹ En *Xala*, la película comienza con imágenes de músicos y bailarines, y la música es diegética. Estas escenas de folklore africano le sirven para introducir la importancia que el tema del ritual tendrá en esta película. Al igual que en *Mandabi*, Sembène no pretende nunca proyectar una imagen exótica y colorista de África.

⁴² El *kora* es un instrumento de cuerda empleado en África occidental. Cuenta con veintiuna cuerdas.

diferencia entre el hogar de Ibrahima y el de otros personajes del relato, Amath y Mbaye. Las personas que viven en uno u otro lado no se comportan de igual manera, a pesar de que, como veremos, y como lo expresaba Pfaff más arriba, el mobiliario es casi igual de escaso en esos hogares, aunque sea de mayor calidad (lo cual refuerza la idea que hemos expresado de que el concepto de espacio senegalés no es igual al europeo: independientemente de que se trate de la clase pobre, de la administración o de los nuevos ricos, el ambiente es muy similar en cantidad, aunque muy diferente en calidad).

Podemos comenzar analizando la casa⁴³ del protagonista, en la que vive con sus dos esposas y sus siete hijos. Se trata de una vivienda ubicada en una zona deprimida, uno de los barrios pobres⁴⁴ de Dakar, consta de una sola planta, sin cimientos ni solado. Los materiales empleados para su construcción son principalmente madera y otros elementos de origen vegetal. La estructura de madera se asienta sobre grandes bloques de piedra o adobe. No hay cristales en las ventanas. El único material distinto parece ser la puerta que da a la calle, que es de chapa (de hecho parece un trozo del tejado de algún almacén que hace las veces de puerta). Según se accede a la vivienda por esta entrada nos encontramos con un patio. Es la parte más externa de la vivienda; allí las mujeres realizan gran parte de sus tareas domésticas y los hijos pasan la mayor parte del tiempo: comen, duermen la siesta, juegan y ayudan a sus madres (sorprende que a los hijos no se les ve en ningún momento a lo largo de la película en el interior de la casa). Es aquí donde también reciben a las visitas, como al cartero que les anuncia la llegada del giro. Y muchos otros: vendedores ambulantes, familiares, y las amistades de Ibrahima, que, como ya sabemos, son en su mayoría personas interesadas en aprovecharse de la devoción religiosa de éste para obtener algún beneficio. Desde el patio, podemos acceder al dormitorio. Es aquí donde vemos a Ibrahima en su casa por primera vez,

⁴³ Sobre la significación de la arquitectura en el cine puede consultarse la obra de Santiago Vila citada en la bibliografía, especialmente los capítulos I, «Sentido(s) del espacio», y III, «Espacios arquitectónicos».

⁴⁴ Murphy es de la opinión de que aunque Sembène respondió a las críticas sobre la representación de los *bidonvilles* ó *shantytowns* en la película utilizando ese término, en realidad Dieng vive en un barrio pobre, pero no en una chabola. La respuesta de Sembène ocurrió en una entrevista con la revista senegalesa *Bingo*. Murphy cita el siguiente párrafo: «La mayoría de los senegaleses, con su refrán de “no somos así”, piensan que la película describe Senegal como un país cubierto de chabolas. Estas personas no han entendido la película. No son las chabolas lo que me interesa sino la gente que vive allí. Las chabolas existen, es un hecho. ¿Por qué negarlo?» (*Bingo*, núm. 195 (abril de 1969): 41. Citado en Murphy, 2000: 76). Son tres los argumentos de Murphy para justificar que no se puede considerar la vivienda de la familia Dieng una chabola. En primer lugar, su estructura es bastante sólida comparado con lo que habitualmente se considera una chabola; segundo, el interés de Mbaye por conseguir que Ibrahima la venda; y por último, en la *novella* no se menciona la palabra *bidonville*: «Parece que en esta entrevista [de Bingo], Sembène meramente repitió la palabra empleada por su entrevistador sin cuestionar su validez» (*ibid.*: 76).

dándose el gran festín que le han preparado sus mujeres. El mobiliario se limita a la cama. En el suelo, una estera, algunos objetos como cuencos o vasijas para comer, beber y lavarse, y en las paredes un par de tapices, un espejo y algunas fotos y pequeños pósters. Una cortina en la ventana dota de intimidad al dormitorio. Ibrahima come, bebe y se lava sentado en el suelo. En la cama duerme o recibe algún masaje.

La casa cuenta también con una zona de aseo, en la que vemos como se lava una de las esposas. Y, por último, una sala de estar, donde el mobiliario es más que escaso. El suelo está cubierto de estereras, y, en ocasiones, vemos una única silla de hechura muy artesanal. Aquí Ibrahima tiene reuniones con sus esposas y recibe a aquellos que vienen a visitarle.

Para las escenas de la casa, Sembène emplea primeros planos frecuentemente, lo cual subraya el carácter íntimo de la vivienda. Los ángulos son ligeramente picados, incrementando así la sensación de humildad de la misma. Vemos, sin embargo, a Ibrahima en contrapicado en la escena en la cual se enoja con sus esposas por haber comprado comida a cuenta sin solicitar permiso, pero en esta otra escena el énfasis recae sobre el estatus de Ibrahima como patriarca. Es él el cabeza de familia, a quien le corresponde tomar decisiones y a quién ellas están sujetas. La escena en cuestión deja ver bien claro el carácter patriarcal y machista de ciertos sectores de la cultura senegalesa musulmana, muy ligado en el caso del protagonista a las tradiciones religiosas que profesa (no olvidemos la importancia que la religión musulmana concede a la genealogía). A pesar de ello, este carácter autoritario del marido es deconstruido por el aire cómico con que actúan sus esposas al fingir sumisión.

Volviendo a la secuencia del festín, ésta comienza con un primer plano ligeramente picado de los seis hijos mayores de la familia, que comen en corro en torno a un gran cuenco. Pasamos seguidamente a un primerísimo primer plano, también ligeramente picado, de Ibrahima, que come en soledad en su dormitorio. Tanto el padre como sus hijos comen, como es bastante habitual en Senegal, con las manos, sin ayuda de utensilio alguno. Excepto por un plano general del patio en ángulo igualmente picado, las imágenes que se irán sucediendo a lo largo de esta secuencia de una duración de cerca de seis minutos (cuya transición se realiza mediante yuxtaposiciones simples), serán primeros o primerísimos primeros planos, destacando aquellos en los cuales vemos a Ibrahima, bien de frente, bien de perfil o incluso de espaldas, tumbado o tumbado en posición invertida. Es él, como patriarca, alrededor de quien gira toda la

secuencia. El resto de los personajes ocuparán muy breve tiempo del metraje, apenas unos segundos en cada una de sus intervenciones. Así, vemos a Aram pelando una papaya para Ibrahim, pero el plano apenas dura cinco segundos. Mientras lo hace, lleva a su bebé (el séptimo hijo de Ibrahim) a la espalda. Otra característica que hay que mencionar acerca de la presencia de las esposas es que cuando aparecen con Ibrahim, casi siempre lo hace de manera fraccionaria, rara vez se las ve de cuerpo completo y, de ser así, de nuevo sólo por unos pocos segundos. En otro momento a lo largo de la secuencia mencionada, oiremos a Maty, pero sólo veremos su sombra y poco después una vaga imagen suya reflejada en un espejo. Momentos antes había entrado en el dormitorio para llevar un cuenco con agua y una toalla con la cual su marido pudiera asearse. La actitud de las dos mujeres, realzada por el tipo de ángulos y planos mencionados, siempre es servil: Maty tenderá su mano para que Ibrahim deposite los huesos o piedrecillas que va encontrando entre la comida, le pelarán y lavarán la fruta, le quitarán los cuencos a medida que no los necesite, le darán agua para beber, le abanicarán, le tenderán la toalla para secarse, Aram le dará un masaje a petición de Ibrahim cuando éste se acuesta en la cama... Todo lo que hace su marido es agradecer a sus mujeres por tan copioso festín, pero sólo después de alabar en primer lugar a Alá. Aram dirá más tarde ante otro comentario de Ibrahim acerca de tan buena comida, que Alá nunca los abandonará, sin embargo, no deja de resultar irónico que en la secuencia siguiente, nadie está atento al almuecín que llama a la oración, todos duermen la siesta plácidamente y Sembène nos los mostrará uno tras otro en una sucesión de primeros planos. Alá sólo existe de boquirris, la comida y la siesta están primero. Como lo expresa David Murphy:

[...] mientras duermen profundamente después de la que probablemente es su primera comida completa en mucho tiempo, es evidente que la preocupación diaria de alimentar a la familia de uno ha venido a tomar precedencia sobre las inquietudes espirituales. De una forma bastante literal, el dinero y su promesa de bienestar físico y material ha distanciado a la familia Dieng de su religión (2000: 94).

Podemos comparar la vivienda de Ibrahim con otras viviendas, en particular con la de su sobrino Amath y con la de Mbaye, el hombre que finalmente le engaña. Desesperado, como se recordará, Ibrahim ha decidido recurrir a su sobrino, una persona que parece haber conseguido cierta educación y posición, para pedirle ayuda en



Figura 3. Mandabi

uno de los muchos trámites que le exigen para poder llegar a hacer efectivo el giro postal, la obtención de un certificado de nacimiento. Según se aproxima a la casa, vemos un baobab, parte de cuyas ramas se extienden por encima del camino por el que pasa Ibrahim. Debería ser un buen presagio, por las razones anteriormente expuestas, mas se convierte en todo lo contrario. El barrio al que llega no es de los más ricos de la ciudad, pero ya hay una notable diferencia con aquel en el que viven los Dieng. El patio delantero de la casa cuenta con un muro y con una valla de madera o una puerta de chapa (que, obviamente, no es un tejado reciclado como la de Ibrahim). La casa contigua tiene un seto bien recortado. Después veremos a Ibrahim tras una vidriera que ocupa todo el campo (recuérdese que el cristal o el vidrio es algo totalmente ausente en casa de Ibrahim excepto por el espejo de su dormitorio; aquí ocupa, como decimos, todo el campo). Le vemos distorsionado y borroso, ya que se trata de vidrio armado. La siguiente escena es del sobrino, sentado en un sofá de piel negra con el que muy probablemente sea su único hijo, de unos ocho o nueve años. Se trata de una diferencia más: por un lado el número de descendientes; por otro, los hijos de Ibrahim nunca están en el interior de la casa ni comparten actividades con su padre. Amath y su hijo leen u hojean un libro cada uno, actividad impensable, por otro lado, en casa de los Dieng. Delante se ven unas flores que seguramente estarán sobre una mesa de café, y la pared está desnuda. Hay un fuerte contraste, del que hablaremos en más detalle después, con la vestimenta de ambos. Ibrahim ha llamado a la puerta y Amath se levanta para ir

a abrir y ver de quién se trata. De nuevo vemos la vidriera que ocupa todo el campo, lo cual unido a su efecto traslúcido acrecienta la separación entre ambos mundos, sin resquicio alguno que los comunique entre sí: el tradicional con el moderno o europeizado. A su vez, la distorsión con la que vemos a Dieng sirve de nuevo presagio de que las cosas no van a salir tan bien como en apariencia se nos va a dar a entender, ya que el sobrino le dará algo de dinero en efectivo y un cheque y además le presentará a un amigo funcionario que le ayudará a obtener el certificado; sin embargo, el certificado, como sabemos, le servirá de bien poco, y a la hora de cobrar el cheque es víctima de una nueva estafa. Una vez dentro de la casa, vemos un poco mejor los elementos de la sala de estar, que será la única pieza de la vivienda que veremos. El sofá es parte de un tresillo; la mesa de café es de cristal templado; además de las flores, sobre la mesa hay un cenicero; en la pared, que antes veíamos desnuda, por encima del sofá, hay un cuadro; en una esquina, una mesa auxiliar con un pequeño jarrón completa la decoración (ver figura 3). También vemos el suelo, de baldosas negras y blancas, como un tablero de ajedrez (de hecho, lo veremos enseguida, destacan en la pieza los colores blanco y negro), y las paredes están bien pintadas. La escasez de mobiliario (una vez más nos enfrentamos a ese concepto de espacio en Senegal) es evidente también por el eco que percibimos mientras conversan. Al no permitírsenos entrar en ninguna otra sala de la casa, nos distanciamos aún más de ese mundo. No hay la misma sensación de intimidad y calidez que encontramos en el hogar de los Dieng. El juego de colores blanco y negro nos recuerda una vez más la influencia del cine ruso⁴⁵ en Sembène. Recuérdense las escenas de *Alexander Nevski* y de *Iván el Terrible*, de Sergei Eisenstein. Santiago Vila explica lo siguiente sobre *Alexander Nevsky*:

[Eisenstein] subvierte el código cromático convencionalmente aceptado en la simbología occidental: blanco-positivo/negro-negativo. En este film se establece claramente la asociación del «blanco» con los caballeros teutones, crueles y opresores, y del «negro» con los combatientes rusos, heroicos y patriotas, invirtiendo la asociación más utilizada convencionalmente en el contexto concreto del film (1997: 17).

⁴⁵ Regresando a nuestro interés por lo que el cine africano puede inducir en la mente de un espectador europeo, a nosotros también nos trae a la mente la escena de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* de Berlanga, cuando en el sueño de don Cosme —el cura de Villar del Río— los encapuchados de una procesión de Semana Santa se convierten en miembros del Ku Klux Klan, pero con la inversión del blanco al negro en sus indumentarias. Asimismo, el suelo de la sala del tribunal a la que es llevado está compuesto de baldosas negras y blancas, aunque, al tratarse de un sueño, son inquietantemente romboidales.

En *Iván el terrible*, el blanco y el negro del tablero de ajedrez y sus figuras se funden metafóricamente en la alianza entre Rusia e Inglaterra. Estas imágenes nos traen a la mente los dos sonetos sobre el ajedrez con los que nos obsequió Borges en *El hacedor*. En el primer cuarteto del primer soneto leemos:

*En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ámbito en que se odian dos colores.*

La rivalidad entre lo blanco y lo negro, «prosopopeya introducida por el poeta [que] tiene validez universal [...] [y] trasciende la existencia de los jugadores»⁴⁶, también está presente en el segundo soneto:

*Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
Reina, torre directa y peón ladino
Sobre lo negro y blanco del camino
Buscan y libran su batalla armada.*

Según el persa Omar Jayyam, el juego del ajedrez es un símbolo y una alegoría de la existencia humana⁴⁷. En el cine, el blanco y negro se asocian con facilidad a su historia, a sus comienzos y al glorioso esplendor del cine de Hollywood, un tipo de cine del cual Sembène se distancia como ya hemos dicho. Aunque no es este el lugar para desarrollar en profundidad la importancia del blanco y el negro en el cine, sí queremos emplear la aludida lucha entre estos colores como reflexión, incluso como sinécdoque, del cine de Sembène en particular y del africano en general. En *El nacimiento de una nación*, los valores asociados al blanco y al negro también –al igual que en *Alexander Nevsky* e *Iván el terrible*– son susceptibles de diferentes interpretaciones. Diegéticamente, los miembros del Ku Klux Klan, con sus capuchas blancas, son los héroes de la película, mientras que los negros son la amenaza que se cierne sobre América. El blanco y el negro son diegéticamente utilizados y manipulados para favorecer posiciones racistas y discriminatorias. Al final de la película, la Ciudad de la Paz con la que sueñan Elsie Stoneman y Ben Cameron es un lugar habitado únicamente por caucásicos. En la secuencia de la visita a la casa de Amath, hay un enfrentamiento,

⁴⁶ Véase el artículo de Lincoln R. Maiztegui Casas «Borges, el ajedrez y la metafísica», en la revista *Hipertexto* 4, verano de 2006: 146.

⁴⁷ Maiztegui Casas, *op.cit.*: 145. A Omar Jayyam se le cita en el segundo soneto aludiendo precisamente a este concepto sobre la existencia humana: *También el jugador es prisionero / (La sentencia es de Omar) de otro tablero / De negras noches y blancos días.*

como en el poema de Borges, entre el blanco y el negro, entre lo tradicional africano ausente y lo europeo presente.

La visión de ese suelo de la casa de Amath, dispuesto en baldosas negras y blancas, como las de un tablero de ajedrez (diseño que también encontraremos en la mesa de centro del salón de Mbaye), es casi imperceptible. Un suelo mucho más llamativo es el de la casa de la Riviera en *La Noire de...* (en esta película la importancia del blanco y el negro está presente desde el principio en el mismo título, el blanco por ausencia) a franjas negras y blancas⁴⁸, y que Diouana baldea⁴⁹ con un vestido blanco con lunares negros. Hay además, ecos ritualistas occidentales: el suelo es, como decíamos, blanco y negro, y el hecho de que no sea una cuadrícula llama aún más la atención. Diouana se afana en dejarlo bien limpio. Cuando *madame* la ve, se queja de que lleva tres semanas con el mismo vestido y que no debería estar vestida como para ir a una fiesta, tras lo cual le proporciona un delantal, poniéndoselo ella misma. En la masonería, los viajes iniciáticos o trabajos se realizan sobre un piso de baldosas negras y blancas, cuyos valores se asocian de modo convencional: el blanco con aspectos positivos y el negro con negativos. Un mandil o delantal es proporcionado a cada nuevo Maestro Masón tras su iniciación, cuyo simbolismo, cubriendo los genitales, se asocia a ritos de castidad. Diouana, tan exótica y bella, es vista por *madame* como una amenaza, una sensual tentación para su marido. «Como figura de oscuridad amenazadora», dice Robert Stam, «se debe controlar a la “mujer”»⁵⁰ (Shohat y Stam: 166). En la mente de Diouana, cuyos pensamientos escuchamos en *off* a lo largo de toda la cinta, apenas hay sexo salvo algún *flashback*, en los que recuerda a su pretendiente, a quien más bien tiende a rechazar; los pensamientos de Diouana, sus deseos más íntimos, están asociados con comprarse vestidos y verse guapa, hasta que –víctima de la desesperación

⁴⁸ Al menos es como lo vemos en la película al estar filmada en blanco y negro.

⁴⁹ Uno no puede sino sorprenderse al ver en una comedia de Hollywood (*Como Dios*) al Todopoderoso, interpretado por un actor negro (Morgan Freeman), baldeando voluntariamente un amplio espacio. Lo hace de incógnito, vestido con un mono de trabajo que luego trueca por un traje e indumentaria completamente blancos.

⁵⁰ En un capítulo titulado «Tropos del imperio», del cual está sacada la frase citada, Shohat y Stam argumentan que en las narrativas coloniales «los hombres y mujeres blancos ocupan el centro de la narrativa» (en esto ya es palpable la diferencia con *La Noire de...*, donde la chica negra está en el centro del relato), mientras que a «las mujeres del Tercer Mundo [...] se las margina, y aparecen básicamente como personajes secundarios hambrientos de sexo [...] dominada[s] por una libido desmedida». Una situación que requiere «una represión victoriana de la sexualidad, especialmente de la femenina» (*op. cit.*: 171). Este discurso es llevado al cine incluso desde el período mudo en películas como *La sirena de los trópicos*, *El caíd* ó *El hijo del caíd*. Toda esta obsesión no dejaba de ser una gran e hipócrita farsa por parte de aquellas naciones del Primer Mundo que más habían explotado sexualmente a las naciones del Tercer Mundo.

provocada por una situación que no entiende y por la sensación de estar siendo esclavizada— rechaza todo lo que puedan darle sus señores. La chica negra recurre a su propio ritual: se pondrá una bata blanca, abrirá la *puerta* del baño, asimismo blanca y, dejando irónicamente todo lo que no se puede llevar, todas sus pertenencias, en una maleta negra, morirá en una bañera blanca, desnuda, como vino al mundo, derramando sangre que el espectador verá negra, aunque sea del mismo color que la suya. Toda esta secuencia acompañada de los pensamientos de la protagonista como letanía, como votos rituales. Un escalofrío recorrerá a *madame* ante la vista de la blanca y vacía (sin negro, o, mejor dicho, sin negra) bañera.

Volviendo al suelo de la casa de Amath, las baldosas, comparadas con el suelo de la casa de Dieng, son la Geometría, enfrentada y contrapuesta a la Naturaleza, lo moderno frente a lo tradicional. La casa de Amath y los que la habitan hacen eco de su suelo: el conjunto de sofás y sillones es negro, las paredes blancas, y Amath viste camisa blanca y traje y corbata negros. La presencia del blanco y el negro es una tendencia al minimalismo, al esquematismo, a la europeización de África: despojándola de sus colores, se la despoja de sus valores tradicionales. África se queda en la pared, en el ya mencionado cuadro del salón de Amath, en el rostro de un negro cuyos ojos y boca están cerrados, como la muda máscara de *La Noire de...*, que sin decir nada lo dice todo.

En *Mandabi*, la lucha no es racial, entre blancos y negros. El hombre blanco, a diferencia de en *La Noire de...*, donde su papel es fundamental, está ausente. La lucha es entre negros y negros, los negros de cuello blanco, como Mbaye, y los negros como Dieng que intentan mantenerse dentro de sus tradiciones. Sembène enfrenta ambos mundos, ironizando y satirizando ambos, poniendo al descubierto las posiciones patriarcales e imperialistas que encubren; a fin de cuentas, la tradición africana que se cruza con nosotros a lo largo de la película es la de las mujeres de Ibrahima, las diosas o matriarcas del agua, que de una forma callada se afanan día a día por mantener su hacienda y alimentar a sus hijos. Son ellas, en gran medida, y como les dice el cartero, las que pueden cambiar África.

Resumiendo, en la casa de Amath, África se queda en la estructura de *mise en abyme* que crea el cuadro de rasgos expresionistas, cuadro que bien podría estar en el salón del matrimonio de *La Noire de...*, en su casa de la Riviera, como lejano y exótico recuerdo de unas tradiciones que le son ajenas.

La casa de Mbaye es similar. La veremos en dos escenas. En la primera visita de Ibrahima, lo primero que vemos es una muchacha que se pinta las uñas de los pies. No sabremos la relación de esta chica con Mbaye, aunque la actividad que realiza con total normalidad, el conocimiento que demuestra tener de los hábitos de Mbaye y la despedida mediante un beso, dejan entrever que tal vez sea su esposa o su novia. La diferencia entre esta mujer y las esposas de Ibrahima es bien patente.

En la segunda, Ibrahima ha acudido convencido de que por fin va a recibir el dinero del giro. Mientras espera en la calle, un plano de detalle nos muestra un cartel que anuncia que Mbaye Sarr es un diplomado en negocios por la escuela de estudios superiores. Una vez en el interior, en un plano medio largo, vemos a Mbaye que desayuna. La mesa de centro sobre la cual desayuna (visible en ambas visitas a la casa) también tiene un diseño de tablero de ajedrez. El suelo de la casa de Amath es aquí el «suelo de las manos»⁵¹ de Mbaye. Hay pues una evolución: Mbaye y Amath son diferentes tipos de nuevos ricos africanos. Pero al igual que con la casa de Amath, el salón es la única pieza de la vivienda que se nos muestra. La situación dota de un aura de frivolidad a la confesión de Mbaye de que le han robado⁵² (ver figura 4). Sus gafas de sol, y la dirección de su mirada, que apenas se dirige a Dieng, aumentan la sensación de distancia entre ambos mundos y que ya habíamos experimentado en casa del sobrino de Ibrahima.

Un último interior que queremos mencionar es el de los espacios públicos o administrativos: la oficina de correos, la comisaría, el banco y las dependencias del ayuntamiento. El contraste en estos edificios lo encontramos entre su exterior que declama su esplendoroso pasado colonial y su pobreza interior igualada por la pobreza burocrática de los funcionarios. En cualquier caso, más que los edificios en sí, nos

⁵¹ Esta especie de greguería es de Gustavo Bueno, para quien la mesa es un objeto que surge como consecuencia de la evolución humana. El *homo sapiens* dejaría de manipular objetos en el suelo para manipularlos sobre la mesa.

⁵² Al no ser africanos tal vez no nos planteemos porqué Dieng no le cree y nos parece de lo más normal asumir que es un mentiroso; pero en la cultura musulmana, como en otras culturas de Oriente Medio, una declaración como la de Mbaye en la cual pone a Alá como testigo, para ser creíble, debería haber estado acompañada de varios elementos rituales: la declaración de un juramento; la invocación de un testigo, que en el Islam no puede ser otro sino Alá; la formulación, verbalmente y/o mediante gestos rituales, del advenimiento de un castigo si falta a su juramento; y otros actos rituales, como el de mojar los dedos en agua o sangre. En lugar de esto, Mbaye toma su café y unta generosamente con mantequilla sus rebanadas de pan, en una actitud no sólo ausente de la solemnidad que una declaración semejante implicaría, sino también de una insolente irreverencia y falta de respeto.



Figura 4. Mandabi

interesa el cambio de comportamiento de los personajes en el interior de estos lugares. Ibrahima se encuentra inseguro. Como el carretero de *Borom Sarret* cuando viaja a la zona rica y céntrica de la ciudad, se encuentra fuera de lugar, fuera de su ambiente, de su dominio. El funcionario de correos le trata con poco respeto, sin amabilidad ni condescendencia. De nuevo las gafas de sol hacen insondable al personaje y parecen distanciarle mucho más de Ibrahima o de cualquier cliente. En ese mismo lugar nuestro protagonista ha recurrido a un lector⁵³ para saber qué le cuenta su sobrino en la carta. David Murphy hace el siguiente comentario sobre esta secuencia:

En una cómica coda a esta escena, Dieng, que está acompañado de Gorgui Maïssa, es agarrado del cuello por el escriba [...] a quien había previamente solicitado que le leyera la carta de su sobrino, prometiendo pagarle tan pronto como hubiera cobrado el giro postal. Decepcionado, abandona la oficina de correos olvidando su promesa al escriba. A pesar de la fotografía de Che Guevara sobre su escritorio, los valores sociales del escriba no llegan a tanto como para permitir que su trabajo se quede sin remuneración. Un arrepentido Dieng promete pagarle más adelante, pero el escriba no está contento con este giro de los acontecimientos y grita a la pareja cuando ésta comienza a salir: '*Bande de fauchés!*' [...] En la ciudad, el contacto humano es fugaz y anónimo y la capacidad de pagar las deudas es de vital importancia (2000: 90-91).

Al igual que la religión queda relegada a la hora de la siesta, el significado político de la foto del Ché se olvida rápidamente por un puñado de céntimos.

⁵³ Interpretado por Ousmane Sembène.

En general el comportamiento y el trato de los funcionarios hacia sus conciudadanos nos recuerdan la escena de *El nacimiento de una nación* en la cual tras la abolición un numeroso grupo de ex-esclavos se ha hecho cargo de la administración pública. Griffith nos muestra en una sucesión de violentos planos a los negros durante las sesiones públicas, comiendo y descalzándose encima de los escritorios sin ningún reparo.

Las escenas de exteriores, aunque mantienen la creación del contraste entre lo tradicional y lo europeizado, son bien diferentes a las de interiores. La mayoría nos muestran a Ibrahima yendo de un lado para otro en su intento por conseguir hacer efectivo el giro. Dieng se mueve desde las afueras de Dakar a su centro burocrático. El espectador sigue a Dieng a nivel de la vista, como si él mismo fuera otro viandante que le sigue por la ciudad. El realismo de estas escenas no excluye su simbolismo. Como explica Pfaff,

el alucinatorio «movimiento de aquí para allá» de Dieng al centro de Dakar refleja la percepción de Sembène del espacio como delimitación físicamente contrastada de las esferas sociales a las que sus personajes pertenecen. Este paso de una esfera a otra levanta una serie de obstáculos y termina en fracaso como una posible reflexión del estático y rígido sistema de clase/casta de Senegal (Pfaff, 1984: 49).

Pfaff compara este movimiento de Dieng que cruza espacios sociales con el itinerario que sigue Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) en *El ladrón de bicicletas*: «en ambos casos, la búsqueda de los protagonistas les devuelve a la periferia⁵⁴ de la ciudad, un mundo marginal del cual resulta difícil escapar» (*ibid.*: 49).

Sin embargo, el mensaje global de *Mandabi* no es pesimista. Las calles concurridas y el tráfico⁵⁵ sugieren dinamismo y cambio. «El regreso de [...] Dieng al limitado espacio de [su] complejo no es un fin en sí mismo. [Su] postración se compensa con el movimiento de otros en su derredor que salen de ese espacio y que suministran posibles soluciones a la trampa» (*ibid.*: 50). En cierta manera, se resume en el diálogo final, en el que el cartero, que nuevamente trae una carta de París, contesta a Ibrahima Dieng que la gente como ellos, como Ibrahima, como sus esposas, como sus hijos, los africanos, son los que cambiarán el país.

⁵⁴ El movimiento inverso de El Hadji en *Xala* o del jefe de Diouanna en *La Noire de...*, no es fácil tampoco.

⁵⁵ Son escenas que nos pueden recordar lo dicho sobre el tráfico urbano en el capítulo 7 sobre *Trafic*.

En estas escenas de exteriores abundan los ángulos picados, y los planos son generales y panorámicos. Por ejemplo, las escenas en las que vemos a Dieng por las calles céntricas de Dakar, con coches y gente circulando por todos lados.

Hemos mencionado en varias ocasiones la diferencia entre los personajes de los que podríamos llamar los diferentes submundos de Dakar. La ropa de Ibrahima y de la mayoría de los habitantes de los barrios pobres contrasta clara y fuertemente con la forma de vestir europeizada de Amath y Mbaye. Lo mismo podemos decir de la forma de vestir de las personas que trabajan en el centro de la ciudad, funcionarios o no. El hijo de Amath tampoco viste como los hijos de Ibrahima, y lo mismo podemos decir de la forma de vestir de la mujer/novia de Mbaye. Podría decirse que en estos casos el hábito sí hace al monje, o, por lo menos, lo pretende. Mientras los hijos de la familia Dieng juegan, comen o ayudan en las tareas domésticas, el hijo de Amath lee un libro, actividad relacionada con el estudio y la preparación que le darán un estatus y un nivel de vida muy superior al que probablemente obtendrán los hijos de Ibrahima. Maty y Aram trabajan casi continuamente, mientras que la muchacha en la casa de Mbaye se pinta ociosamente las uñas de los pies; las primeras se visten con pañuelos y túnicas tradicionales, mientras que la segunda utiliza ropa de corte más europeo (los colores y motivos siguen siendo tradicionales). Incluso cuando Aram se compra un sostén a cuenta, su forma de utilizarlo raya en lo cómico –si no en lo ridículo– al ser totalmente visible bajo una tela traslúcida.

Pero la que sin duda es la prenda más llamativa de toda la película es el amplio bubu de Ibrahima. Para Murphy «su magnífico, pero cómicamente sobre-tallado» bubu es una muestra del gusto de Ibrahima por lo refinado y por la buena vida aunque se encuentre fuera de su alcance (2000: 88).

Un último apunte sobre los contrastes entre ambos mundos tiene que ver con los medios de transporte, un tema muy relevante en Sembène (no olvidemos que su primera incursión en el cine es con su corto *Borom Sarret*, en el cual el carro es un personaje más). Mientras que Ibrahima camina o da a entender que utiliza algún medio de transporte público, su sobrino Amath dispone de un Citroën 2CV y Mbaye de un Volkswagen, más grande y con toda seguridad más caro, al tratarse este último de un vehículo que no procede de la República Francesa, sino de Alemania. Nos recuerda

Murphy que en la Dakar de los años sesenta el coche era un símbolo de riqueza mucho mayor de lo que pueda ser hoy en día (véase 2000: 85). La clase media africana, esa nueva clase europeizada, literal y simbólicamente, se mueve con mayor rapidez que la clase pobre.

Conclusiones

Los dos últimos versos del fragmento del poema de Quevedo con los que iniciábamos el capítulo, se han convertido en nuestro idioma en una frase hecha. El poder del dinero, que como decíamos es el principal tema de *Mandabi*, ha sido tratado en muchos otros lugares. La literatura nos ofrece en *Timón de Atenas*, de William Shakespeare, uno de los textos más conocidos. El protagonista de la obra es un hombre rico y generoso. Timón cuenta con numerosos amigos y conocidos a quienes da dinero alegremente si se lo piden. El filósofo cínico Apemanto es el único que sospecha sobre la verdadera amistad de toda esa gente. Cuando la fortuna de Timón está casi agotada y sus acreedores reclaman su dinero, Timón no encuentra a nadie entre sus numerosos amigos que le eche una mano. Retirado como ermitaño en una cueva, Timón, que se alimenta de raíces que consigue escarbando en la tierra, encontrará un tesoro. Es entonces cuando declama las siguientes palabras⁵⁶:

¿Qué hay aquí? ¿Oro? ¡Oro, amarillo, brillante, precioso! ¡No, oh dioses, no soy hombre que haga plegarias inconsecuentes! ¡Simples raíces, oh cielos purísimos! Muchos suelen volver con esto lo blanco negro; lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble; lo viejo, joven; lo cobarde, valiente. ¡Oh dioses! ¿Por qué? Esto os va a sobornar a vuestros sacerdotes y a vuestros sirvientes y a alejarlos de vosotros; va a retirar la almohada de debajo de la cabeza del hombre más robusto; este amarillo esclavo va a fortalecer y disolver religiones, bendecir a los malditos, hacer adorar la lepra blanca, dar plazas a los ladrones, y hacerles sentarse entre los senadores, con títulos, genuflexiones y alabanzas. Él es el que hace que se vuelva a casar la viuda marchita y el que perfuma y embalsama como un día de abril a aquella ante la cual entregarían la garganta, el hospital y las úlceras en persona (Shakespeare, 2003a: 539).

⁵⁶ El texto en inglés es como sigue: [...] *What is heere? Gold? Yellow, glittering, precious Gold? No Gods, I am no idle Votarist, Roots you cleere Heauens, Thus much of this will make Blacke, white; fowle, faire; wrong, right; Base, noble; Old, young; Coward, valiant. Ha you Gods! why this? what this you Gods? why this Will lugge your Priests and Seruants from your sides: Plucke stout mens pillows from below their heads. This yellow Slaue, Will knit and breake Religions, blesse th'accurst, Make the hoare Leprosie ador'd, place Theeues, And giue them Title, knee, and approbation With Senators on the Bench: This is it That makes the wappen'd Widdow wed againe; Shee, whom the Spittle-house, and vlcerous sores, Would cast the gorge at. This Embalmes and Spices To'th'Aprill day againe [...]* (Shakespeare, 1902: 706-707).

Como lo ha expresado un comentarista de esta escena de *Timón de Atenas*, «Shakespeare nos muestra cómo el dinero es el gran señor del cambio, el gran artista del cambio», «puede cambiar las realidades más obvias, todos los valores morales—negro en blanco, haciendo lo repugnante bello y lo incorrecto correcto; puede dar la vuelta a la devoción religiosa y la lealtad personal a sus contrarios; puede tornar los guardaespaldas de uno en sus asesinos, como con frecuencia ocurrió en Roma; puede santificar a los maldecidos y maldecir lo sagrado; puede revertir los impulsos de lo que es por naturaleza revulsivo de todo lo que es sucio y nauseabundo» (Nibley, 1989a: 417 y 419). Es interesante anotar que Timón, que al quedarse sin dinero se ha quedado solo, tan pronto como descubre el tesoro recibe varias visitas. Al escuchar los tambores, Timón personificará al tesoro al dirigirse a él con la frase: «eres veloz»⁵⁷. El personaje «no acaba sino de encontrar [el oro] cuando todos, incluso sus amigos de antaño, están detrás de él, adulándole» (*ibid.*: 418).

No podemos decir que Ibrahima Dieng sea un Timón africano; hay notables diferencias entre uno y otro. Pero también hay muchas similitudes: ambos son incapaces de detectar la verdadera amistad. Timón está rodeado de aduladores; Ibrahima de vecinos ambiciosos y estafadores. El tema del dinero, «una institución social tan detestada como deseada»⁵⁸, es central en ambos relatos, y la frase de Timón sobre el cambio que el oro opera en las personas y los actos fuera de toda lógica que realizan bajo su influencia tiene asimismo aplicación tanto en uno como en otro. En el caso concreto de *Mandabi*, el realizador examina en esta película la vida de los pobres en la ciudad durante la primera década de la independencia senegalesa. La pregunta explícita de Sembène es: de qué le sirve la independencia a un hombre como Ibrahima Dieng. La

⁵⁷ Luis Astrana Marín traduce la frase del original, «th'art quicke» (Shakespeare, 1902: 707) por «estás bien con vida» (Shakespeare, 2003a: 539). Hemos preferido traducirlo por «eres veloz» por tener más sentido con la explicación de Hugh Nibley.

⁵⁸ La frase es de Juan Antonio Rivera en el comentario que realiza de la película *El millonario*, de Ronald Neame (en Rivera, 2005: 35). Esta película también explora cómo el dinero hace cambiar la actitud de la gente. Ambientada en el siglo XIX, dos ricos hermanos deciden llevar a cabo un experimento que consiste en dar a alguien un billete de un millón de libras y observar «las alteraciones en la conducta humana que es capaz de provocar la posesión de tan abrumadora cantidad de dinero, no sólo en quien lo lleva encima, sino también en quienes le rodean» (*op.cit.*: 41). Se trata de la adaptación a la pantalla de un relato de Mark Twain, *The Million Pound Bank Note*. Comentando sobre este último, Malcolm Bradbury escribió que la historia, como otros muchos relatos de Twain, era «sin reservas sobre el misterio, la magia y la maravilla del dinero, y sus efectos en aquellos que o bien caen bajo su hechizo o aprenden a manipularlo» (en Mark Twain, *The £1,000,000 Bank-Note and Other New Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1996: xl). Otras películas sobre el dinero son *Wall Street* y su secuela *Wall Street 2: El dinero nunca duerme*, de Oliver Stone, o las clásicas *El dinero*, de Robert Bresson y *El tesoro de la Sierra Madre*, de John Huston. En literatura, podríamos mencionar a *Licurgo*, de Plutarco, que como se recordará recurrió al artificio de que el dinero fuera algo tan incómodo para la sociedad espartana que finalmente se decidió prescindir de él.

decencia ya no existe en Senegal, ha llegado a ser pecado, dirá Ibrahima; de nuevo podemos enfrentar al personaje con Timón, mirando a su «perdida utópica Atenas» (Nibley, 1989c: 516), que asimismo dirá que todos sus ideales se han perdido. Tal vez todo lo anterior se resuma en el conocido refrán que reza «mientras tenga fruto el olivo, serán sus amigos los estorninos».

Parte V – Muerte y transformación
Allemagne année 90 neuf zéro
Los libros de Próspero

La utopía no ha muerto. En su obra The Dystopian Impulse in Modern Literature, M.K. Booker indica que lo que una persona considera un sueño ideal, otro puede considerarlo una pesadilla. El espectro entre el sueño ideal de El nacimiento y el sueño sadiano de La edad de oro así lo demuestra. Otro asunto es la idea de la muerte del cine, que Jean-Luc Godard y Peter Greenaway comparten. Pero también proponen su transformación. Sin embargo, sus posturas, su estética y su cine son muy diferentes, y los conceptos utópicos y distópicos que emanan de su cine también lo son. A través del comentario de Allemagne année 90 neuf zéro y de Los libros de Próspero reflexionaremos sobre esas ideas. Con Godard, desde los postulados de la Nouvelle Vague (reconociendo, por supuesto, que Allemagne es una obra lejana del marco temporal que suele establecerse para el movimiento), y con Greenaway, desde el ontológico ámbito de la posmodernidad.

Capítulo 13

Allemagne année 90 neuf zéro

Muerte y transformación

James Bond suddenly knew that he was tired.

Ian Fleming, *Casino Royale*

La Nouvelle Vague. Orígenes y concepto

No hay una definición única ni mucho menos fácil y rápida de la *Nouvelle Vague*. Como dice Román Gubern, ríos de tinta se han escrito sobre este «ruidoso golpe de mar». No podemos olvidar, sin embargo, que el movimiento de los «nuevos cines» que logran que se despliegue la modernidad¹ cinematográfica en los años cincuenta y sesenta «no hubiese tenido ni la amplitud, ni la significación, ni la repercusión que tuvo sin la empresa que habitualmente conocemos como *Nouvelle Vague*» (Monterde, 2002: 11).

El movimiento surge a mediados del siglo XX como actitud crítica frente a un cine que se considera obsoleto. Sus jóvenes protagonistas buscaban dar un giro radical al cine predominante de la época al cual se suele llamar el cine de la tradición de la calidad francesa. De esta actitud emanará, a veces gradualmente y otras con violencia, un cine propiamente de autor, donde el peso de Chaplin, Eisenstein, Stroheim y Vigo es evidente; un cine económicamente modesto que antepone la libertad creadora a las exigencias comerciales; un cine donde también juegan un papel importante los espectadores²; un cine fuertemente influenciado por el cine americano, especialmente el

¹ Creemos conveniente volver a recordar lo dicho por Carlos Losilla a colación del *Free Cinema* sobre la idea de modernidad, ya que la lectura revisionista de este autor sugiere que la modernidad del movimiento cinematográfico francés no deja de ser igualmente una construcción (véase el capítulo 1, «Posclasicismo y Nouvelle Vague: continuidad de la ruptura», en Losilla, 2012: 19-68).

² El papel decisivo que juega la «nueva ola» de espectadores en este movimiento es, según Gubern, un aspecto silenciado: el público «actuando a la vez de portavoz y de catalizador de la opinión pública y haciendo posible la general aceptación de este cine que se presenta con la etiqueta de la novedad» es un

western, el cine negro y las comedias musicales, de Hawks, Hitchcock, Ford, Fuller, Donen o Minelli. Román Gubern argumenta que además de estas influencias gravita sobre estos jóvenes el neorrealismo y sus técnicas veristas, salvando, por supuesto, las diferencias culturales entre Francia e Italia: mientras el neorrealismo italiano hurga debajo de la piel, el realismo de la *Nouvelle Vague* se quedará muchas veces en la epidermis, en la descripción exterior de las cosas. Tal vez por ello es también un cine individualista, que se aleja de los grandes problemas colectivos³. Por último, cabe destacar la que sin duda fue la mayor aportación del movimiento: su inventiva formal que renovó enérgicamente el lenguaje cinematográfico «redescubriendo la capacidad de la “mirada” de la cámara [y] el poder creador del montaje y de otros recursos técnicos caídos en desuso» (Gubern, 1989: 379).

Aunque nosotros, por razones prácticas, nos referiremos a lo largo de este capítulo a la *Nouvelle Vague* como un movimiento, cabe preguntarse si fue un movimiento o escuela cinematográfica. Las opiniones están divididas. Por ejemplo, Michel Marie es uno de los críticos que considera que el movimiento fue una escuela. Según él, hay una serie de parámetros que se deben dar para que se pueda hablar de una escuela dentro de la historia del cine: una mínima doctrina crítica, un programa estético y la publicación de un manifiesto que exponga la doctrina. Podría argumentarse que la doctrina fue el pensamiento crítico de André Bazin, y el manifiesto sin duda el texto de Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*, publicado en marzo de 1948, al que siguieron otros textos importantes, como el escrito de François Truffaut titulado *Une certaine tendance du cinéma français*. La fecha de la mencionada publicación de Astruc, será en cualquier caso la que André S. Labarthe fije como el inicio de la *Nouvelle Vague* y con la que están de acuerdo la mayoría de los autores y críticos, teniendo en cuenta, no obstante, que el término no fue utilizado sino hasta 1957 por Françoise Giroud en un artículo de *L'Express* sobre la juventud; y, lo que es más

público preparado en los cineclubs y cinematecas, un público intelectualmente exigente «que ve en el cine el lenguaje artístico de nuestra época» (Gubern, 1989: 371-372).

³ Gubern se queja de la tendencia de estos jóvenes realizadores «a contemplar el mundo desde la cama». Aunque puede considerarse elogiable la ruptura del tabú del amor físico como algo vergonzante, «es discutible la sistemática reducción de todos los problemas a *histoires de coucheries*, cuando la cantera de temas que ofrece el mundo es tan amplia, el país está viviendo el drama de la guerra de Argelia y las viejas piedras de París se estremecen cada día con las cargas de plástico» (*op.cit.*: 377). Sin embargo, este tipo de quejas y críticas hacia la *Nouvelle Vague* fue respondida por Jean-Luc Godard cuando dijo que su manera de comprometerse y de reprochar a la *Nouvelle Vague* el que sólo mostrara a gente en la cama sería mostrar que también hacían política y que no tenían tiempo de acostarse. «La política», añadió, «era la de Argelia» (véase Liandrat-Guigues y Leutrat: 36). El fácilmente observable interés por la historia en Godard, del que hablaremos más adelante, confirma sus declaraciones.

importante, los primeros largometrajes no vieron la luz sino hasta diez años después⁴ del artículo de Astruc, en 1958. Será de hecho en 1959 cuando la «nueva ola cinematográfica» invada «las playas de Cannes» con *Los cuatrocientos golpes*, de François Truffaut, olas que seguirán «agitando las aguas de la cultura y la sociedad francesa hasta el estallido de mayo de 1968» (Riambau, 2002a: 16).

Sin embargo, para los principales protagonistas del movimiento la *Nouvelle Vague* nunca fue una escuela. Pierre Kast, por ejemplo, lo expresó en los siguientes términos:

No era una escuela, como el manierismo o el impresionismo. Tampoco el siniestro realismo socialista, producto contra natura de Aragón y de Jdanov, con la Lubianka como decorado de fondo y un icono para San Lyssenko. Tampoco era un grupo estructurado, como el grupo surrealista, con sus exclusiones y sus cismas, o algunas ejecuciones que, por suerte, permanecieron a nivel de simulacros.

Ni siquiera el expresionismo alemán, tal como lo describió Lotte H. Eisner, o el neorealismo italiano, que Sadoul, Aristarco o Zavattini quisieron encerrar dentro de los límites de una definición.

Si miramos a los viajeros de ese tren de recreo apenas remolcado por la célebre locomotora de la historia, veremos claramente que entre ellos no había en común ni ideología, ni estética, ni metafísica, ni religión, ni posición política, ni siquiera -las más de las veces- gustos comunes. Eran, fueron y siguen siendo, aunque de otro modo, extremadamente distintos en su estilo de vida, en sus costumbres, en sus hábitos, en sus relaciones con las mujeres o las bebidas, en su relación, crítica o no, reservada o no, con la sociedad, con las estructuras sociales y económicas.

Entonces... ¿qué ocurre?

Elemental, mi querido Watson. Eran de un lugar y de un tiempo, sometidos a las mismas condiciones cinematográficas de temperatura y presión. A las mismas climatologías de la producción, de la distribución y de la explotación de los films (citado en Riambau, 1991: 394).

Josep Lluís Fecé también explica que «fue todo menos una escuela: una actitud juvenil, una forma de entender la cinefilia o una etiqueta con la que se pretendía “vender” la nueva Francia del general De Gaulle». Pero sobre todo, recalca, lo segundo, una «forma de entender el cine» o «un nuevo tipo de cinefilia» (2002: 45). Truffaut, por ejemplo, cuando en cierta ocasión se le preguntó por las características de los realizadores contestó diciendo que se trataba de jóvenes que jugaban al *pin ball* en lugar de a las cartas, y de hecho, declaró que no era un movimiento, ni una escuela, ni un grupo, era «una cantidad, una denominación colectiva inventada por la prensa para

⁴ Para Monterde, el largo proceso de maduración de la *Nouvelle Vague* durante estos diez años eliminó «toda idea de imprevisión o casualidad» de sus primeros films (2002: 11).

agrupar una cincuentena de nombres de nuevos directores que ha[bía]n surgido en dos años» (recogido por Riambau, 2002b: 37); por su lado, Godard recordaría que la *Nouvelle Vague* había surgido en cineclubs y cinematecas, y del pensamiento de Bazin.

Es a través del pensamiento de Bazin, entre otros, que, independientemente de si fue o no una escuela, podríamos hablar de una doctrina común a los realizadores de la *Nouvelle Vague*. Fundador junto a Jacques Doniol-Valcroze de *Cahiers du cinema* en 1951, Bazin construye su teoría cinematográfica ligando el arte a la ontología, ya que para él el cine es el arte de la realidad y el medio que mejor expresará la libertad de conciencia del hombre. Una de las piedras fundacionales de esta teoría será el ensayo de Jean-Paul Sartre *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*. El arte, al reclamar una presencia humana, se convierte en el modo ideal de la ontología a partir de los objetos y los cuerpos. Trasladada al cine, éste será considerado «el arte contemporáneo por excelencia» (*ibid.*: 47). Por otro lado, el texto de Alexandre Astruc comienza diciendo que «en el cine está a punto de ocurrir algo», «se está construyendo una nueva cara», y son precisamente los críticos quienes no son capaces de ver esta transformación en obras por ellos ignoradas, obras de «carácter innovador» (Astruc, 2007: 220-221). Josep Lluís Fecé indica que los films a los que se refería Astruc que estaban ocasionado este cambio eran los primeros de Welles y de Bresson, así como la película de Renoir *La regla del juego* (véase 2002: 49). Astruc llama a esta nueva era del cine «la era de la *Caméra-stylo*» por su liberación de la tiranía a la que hasta ese momento estaba sometido el cine, es decir, un cine atado a las convenciones de la narrativa tradicional. Por fin el cine iba a dejar de ser «una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época» para convertirse en una lengua, en un medio «tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito» (2007: 221). De ahí la expresión *caméra-stylo* o, traducido, *cámara-pluma*: el realizador usa la cámara como el escritor usa la pluma. No deja de ser interesante el uso que muchos de los realizadores de la *Nouvelle Vague* harán de la escritura, bien manuscrita o a máquina: imágenes de textos, fotografías de páginas de libros o escenas en las que aparecen instrumentos de escritura, como la máquina de escribir que roba Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes*, o la máquina que teclea de cuando en cuando el propio Godard, el «tío Jean», en *Nombre: Carmen*, máquina que reaparece en *Historia(s)* no sólo a la vista, con Godard de nuevo tecleando, sino como parte de la banda sonora. La transformación, continúa Astruc, será posible gracias a la

«toma de conciencia [...] del carácter dinámico, o sea, significativo, de la imagen cinematográfica» (*ibid.*: 222-223). Desde ese momento va a ser posible «dar al cine unas obras equivalentes por su profundidad y su significación a las obras de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre o de Camus», y con espíritu clarividente declara que «con el desarrollo del 16 mm y de la televisión» llegará el día «en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc.» (*ibid.*: 221-222).

En el otro ensayo clave de la *Nouvelle Vague* que mencionábamos, «Una cierta tendencia del cine francés», François Truffaut veía como irreconciliables el entonces llamado cine de la «tradición de la calidad»⁵ (es decir, el cine clásico francés aclamado por la crítica) y el cine de autor, o, lo que es más, no podía creer en la coexistencia pacífica de ambos tipos de cine. El cine de calidad postulaba el principio de equivalencia⁶, según el cual «existen en la novela escenas filmables e infilmables, y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas *equivalentes*, es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine» (Truffaut, 2007: 228). Ya Astruc había atacado a los guionistas y sus adaptaciones, «que el propio guionista haga sus films», había dicho, para luego añadir: «mejor [...] que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador» (2007: 224). Truffaut no puede estar más en desacuerdo con el trabajo de los guionistas a este respecto que inventan sin traicionar, según ellos mismos dicen, cuando en realidad hay muy poco de invención y mucha

⁵ Esta expresión –acuñada por Jean-Pierre Barrot– aparece por primera vez en *L'Écran Français*, refiriéndose a la inclinación de directores como Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Christian-Jaque e Yves Allégret por las adaptaciones de obras de poca monta, obra de guionistas como Jean Aurenche, Pierre Bost o Henri Jeanson. Por ejemplo, *Le diable au corps*, de 1947, dirigida por Autant-Lara, es una adaptación de Aurenche y Bost sobre una novela de Raymond Radiguet; o *Sylvie et le fantôme* (1946), también de Autant-Lara, adaptación de una obra de teatro de Alfred Adam por Aurenche. Dos ejemplos de Jean Delannoy son *Dieu a besoin des hommes* (1950), con guión de Aurenche y Bost sobre una novela de Henri Queffelec, y *Aux yeux du souvenir* (1948), con guión de Henri Jeanson y Georges Neveux. Las películas de Allégret, *Les miracles n'ont lieu qu'une fois* (1951) y *Manèges* (1950), con guión ambas de Jacques Sigurd, son otro par de ejemplos. Por último, podemos mencionar *Fanfán el invencible* (1952), con guión de Christian-Jaque, Henri Jeanson y René Wheeler sobre un escenario original de Wheeler y René Fallet, y *Un revenant* (1946), con guión de Jeanson sobre un relato escrito por él mismo, ambas dirigidas por Christian-Jaque.

⁶ Truffaut expone una escena de una de las mencionadas películas de Autant-Lara, *Le diable au corps*, como ejemplo de equivalencia. En dicha escena, los personajes principales, François y Marthe, se encuentran en una escuela que ha sido trasformada en hospital. En la novela, de Radiguet, la pareja celebra este encuentro en el andén de una estación y Marthe se tirará del tren en marcha. Truffaut se pregunta con qué finalidad se hizo esta equivalencia, y contesta que, según Autant-Lara, fue para minimizar los elementos anti-militaristas de la obra (véase 2007: 233).

traición. Lo mismo argumenta del supuesto realismo psicológico, que ni es real ni es psicológico, y, por último, la voluntad antiburguesa que debería ser el rasgo dominante de ese cacareado realismo psicológico se viene abajo, porque Aurenche, Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara y Allégret, no son sino burgueses, así como lo son los lectores y espectadores de esas novelas y sus adaptaciones. Es el director del film, como autor quien debe ser al mismo tiempo el guionista.

El final de la Segunda Guerra Mundial y el ambiente de cambio en todos los ámbitos en muchos países europeos propició que otros muchos escribieran sobre la política de los autores, sobre los elementos que dan continuidad a la obra de un autor, sobre el concepto de la puesta en escena y sobre el escepticismo hacia ese cine de la tradición de la calidad. Por ejemplo, el texto de Jacques Rivette «Genio de Howard Hawks», publicado en *Cahiers* en mayo de 1953; o el texto de Éric Rohmer, publicado igualmente en *Cahiers* en agosto y septiembre del mismo año, titulado «De trois films et d'une certaine école». Rohmer califica a cineastas como Renoir, Rossellini y Hitchcock de modernos. En este mismo número de *Cahiers*, apunta Santos Zunzunegui, aparece no por azar una crítica de Rivette a un film de Hitchcock, *Yo confieso*. Al igual que Rohmer, Rivette ofrece una lista de los primeros testigos del cine moderno, entre los que vuelve a incluir a Hawks⁷. Rivette utiliza además por primera vez la expresión *mise-en-scène*, noción poco clara⁸ pero de indudable importancia para la política de los autores sin la cual su comprensión quedaría incompleta (véase Zunzunegui, 2002: 60-61). En cualquier caso, como botón de muestra pensamos que el texto de Astruc y el de Truffaut son suficientes para ilustrar los orígenes del movimiento, sus rechazos⁹ y propuestas, que años más tarde iban a materializarse sobre el celuloide inundando las pantallas con sus olas.

⁷ En la admiración de Rivette y Rohmer por Hitchcock y Hawks está la génesis del díptico *hitchcocko-hawksianos* con el que se hacía referencia a veces a estos autores.

⁸ Según Santos Zunzunegui, el artículo que mejor analiza la puesta en escena es de Godard: «Le cinéma et son doublé (*The Wrong Man*)», publicado en *Cahiers du cinéma*, núm. 72, en junio de 1957. En dicho artículo, Godard —a propósito de la película *Falso culpable* y a la vez que relata las peripecias y situaciones del protagonista de la película— «tomará en cuenta la *manera* en la que el cineasta dará cuerpo fílmico (imágenes y sonidos específicos) a esas situaciones a través de toda una serie de elecciones vinculadas con los puntos de vista elegidos, el tamaño de los planos y la dirección de actores» (2002: 64).

⁹ De modo análogo a lo ocurrido en Italia con el cine anterior al neorrealismo, el distanciamiento de los componentes de la Nouvelle Vague y su rechazo del cine de *qualité*, «les llevó a cometer no pocas injusticias con la obra de admirables cineastas anteriores, o con numerosas películas». José María Latorre añade que «algunos cineastas de la Nouvelle Vague que adoptaron una actitud tan despectiva hacia el cine francés anterior acabaron rodando unos films tanto o más académicos que lo de sus predecesores en el oficio» (Latorre: 188-189).

Conviene indicar, ya como un último apunte, que –a pesar de la enorme heterogeneidad entre los autores de la Nouvelle Vague– suelen distinguirse dos líneas o tendencias dentro del movimiento, una más experimental, que agruparía a directores preocupados por el lenguaje cinematográfico. Son autores como Godard, Rivette y Resnais. La segunda línea que propone un cine más convencional pero renovando los temas y empleando recursos del cine clásico. Es el cine de Truffaut, Malle, Chabrol o Rohmer (véase Sánchez Noriega: 423).

Jean-Luc Godard

Pese a la dificultad que entraña, consideramos importante, antes de proceder al comentario de *Allemagne année 90 neuf zero*, dar aunque tan sólo sea unas pinceladas a la figura de Jean-Luc Godard. Para simplificar nuestra exposición sobre quien sin duda es un complejo realizador con una compleja filmografía, nos centraremos en intentar contestar dos cuestiones: por una parte, una cuestión de orden práctico, por qué cabe hablar de una película de este autor en un estudio sobre cine y utopía. Por otro lado, cuáles son los recursos técnicos y los temas tratados por este autor que son más relevantes para nuestro estudio.

Respecto a la primera cuestión, Godard es un autor en el que de una forma muy clara podemos ver su proceso de aprendizaje y cómo va incorporando a lo largo de los años aquello que aprende y quiere transmitir. Si comenzamos por su época de juventud, tiene interés el clima intelectual en el que se mueve. Llama la atención en primer lugar su decisión de seguir estudios de etnología, que aunque no finaliza supone una traición a la tradición familiar. De hecho, romperá definitivamente con su familia poco después¹⁰. En literatura, las letras francesas gozan de muy buena salud y de prestigio internacional, y el existencialismo era una verdadera moda (véase Rimbau, 2002a: 18 y 26). Godard se nutre de las lecturas de Sartre, Beauvoir, Camus, Aragon, Éluard y Queneau, entre

¹⁰ El caso de Truffaut es similar. Nacido en 1932, hijo de madre soltera, Truffaut recibe su apellido de su padrastro, pero el estatus de su madre estaba mal visto en la época y es educado por sus abuelos maternos hasta que fallece su abuela –de la cual heredará su amor por los libros– cuando él sólo cuanta diez años. Truffaut vivirá por primera vez con sus padres, pero su conducta rayará en la delincuencia. En 1948 conocerá a André Bazin, a quien va a visitar al cineclub de *Travail et Culture*, lugar que a su vez se convierte en su verdadero hogar. Acogido por Bazin, Truffaut conseguirá emanciparse de sus padres a los dieciocho años. Como puede observarse, *Los cuatrocientos golpes* es en gran medida un reflejo autobiográfico de su autor al que ya hemos hecho referencia en el capítulo 4 al hablar de *La soledad*. Sin embargo, el mismo Truffaut relativizó ese carácter autobiográfico indicando que lo que ocurre en la película también eran acontecimientos de gente que conocía o procedía de lecturas de periódicos (véase Vega: 352).

otros. Es la época en el ámbito de la crítica cinematográfica de las teorías de Alexandre Astruc, de la reaparición de la revista *La Revue du Cinéma*, de la que surge *Cahiers*, y también del nacimiento de *Positif*, todas ellas revistas especializadas sobre cine. Y una de las grandes claves: la proliferación de los cine-clubs, a los que asistirá con otros jóvenes, como Truffaut y Rivette, con quienes también asiste al que se denominó *Festival del cine independiente maldito* que se organiza en 1949 en Cannes, por supuesto fuera del festival oficial. Algunos de los integrantes de este festival eran Cocteau, Bresson, Langlois, Queneau y Welles. A partir de los años cincuenta, su biografía nos revela un carácter comprometido y revolucionario en el que confluyen y oscilan a lo largo de los años posiciones marxistas, maoístas, anarquistas, el mayo del 68..., y sus escritos y su cine no dejan de reflejar estas pulsiones por las que va derivando.

Pero más interesante para nuestro estudio es la revolución que corre paralela en el ámbito cinematográfico. Desde su primer largometraje, *Al final de la escapada*, emplea técnicas novedosas¹¹ como rodar cámara en mano, la idea de empujar al cámara en una silla de ruedas para realizar un *travelling*, la inserción del documental, el salto entre planos, los puntos de vista poco ortodoxos, o la disyunción entre sonido e imágenes, es decir la asincronía. Algunos aspectos típicamente godardianos que nos parecen especialmente relevantes para nuestro estudio son:

- 1) *Utopía y creación*. Dios habla, y el poder de la palabra crea el mundo¹². A Godard le fascina tanto la creación de la imagen a partir de las palabras y las letras, como la creación de las letras a través de la imagen. Sobre la primera dirección, dicen Liandrat-Guigues y Leutrat que se trata de una pregunta «que se hacen los filmes godardianos de los años 60 [...] ¿Cómo avanzar a partir del conjunto tipográfico constituido por los créditos? La respuesta es, o bien hacer que sean recitados¹³ [...], o bien haciendo que desborden», reapareciendo las

¹¹ Esteve Riambau (2002b: 43) especifica que en la *Nouvelle Vague*, en general, es la suma de tres elementos técnicos la que junto con «una utilización voluntariamente rupturista de los mismos, no sólo hizo desaparecer la razón de la existencia de los estudios cinematográficos sino que acortó el tiempo empleado para los rodajes y adquirió las características de una verdadera revolución tecnológica»: 1) el uso de la película de 35 mm para poder optar a las subvenciones del Estado; 2) los nuevos magnetófonos Nagra III para la toma de sonido directo y 3) la utilización de cámaras más ligeras.

¹² M. Vidal Estévez comenta que la *Nouvelle Vague* actuó como un «*big bang* cuya onda expansiva pronto alcanzaría a muy distintos países» (2002: 397).

¹³ En una entrevista publicada en *Cahiers*, Godard llegó a decir que lo más interesante que puede filmarse, «sobre todo ahora que ya no se lee en absoluto», sería filmar a las personas que leen (*Cahiers du cinéma*, núm. 194, octubre de 1967). En parte, Godard ha llevado a la práctica sus palabras ya que es muy

menciones escritas en cualquier momento. «Otra posibilidad», continúan diciendo estos autores, «es mediante un procedimiento de intercambio entre créditos y secuencia de obertura». Sobre la segunda dirección, un buen ejemplo lo tenemos en *Al final de la escapada*:

[...] los gestos, los movimientos alternativos de las caras, las piernas separadas de la *baby doll* del periódico, la pinza-cocodrilo, la apertura del capot del coche, los motivos de espigas de la chaqueta de Michel Poiccard en el inicio, todo está encaminado a configurar la letra A mayúscula (Liandrat-Guigues y Leutrat: 40).

A lo largo de la película, la letra A mayúscula seguirá apareciendo de modos incluso más sofisticados, como en el zigzag de la cámara que sigue los movimientos de Patricia en su habitación.

Otro aspecto ligado a este interés por el lenguaje es la plaga de citas con las que Godard salpica sus películas. Son citas en sentido amplio: pintura, escultura, títulos de libros¹⁴, personajes que recitan fragmentos de poesías o de otros libros y, por supuesto, la que sería la «única cita aceptable en el cine», la inserción de trozos de films. Godard lleva las citas al extremo de afirmar que sus películas de los años ochenta «no contienen ni una sola palabra suya» (Liandrat-Guigues y Leutrat: 47 y 50). En el caso de la película que vamos a comentar, muchas de las citas tienen un innegable valor utópico, convirtiéndose en utopías dentro de una utopía.

- 2) *Las falsificaciones*, que tanto tienen que ver con lo carnavalesco y, por lo tanto, con lo utópico, surgen precisamente de las mencionadas citas. Nos recuerdan sobre todo al cine de Welles, especialmente su película *Fraude (F for Fake)*,

frecuente ver a personas que leen en sus films, como es el caso de algunas escenas de *Pierrot el loco* o de *La chinoise*.

¹⁴ Otro gran amante de los libros será François Truffaut. «Los personajes de Truffaut», escribe Felipe Vega, «leen sin descanso y en cualquier lugar o circunstancia». Es el caso del empresario de *La sirena del Mississippi* que se refugia en los clásicos, del joven Antoine Doinel de *Besos robados* que «acepta un trabajo de portero de noche en un hotel para poder leer a discreción», del director, encarnado por el propio Truffaut, que lee sobre y de otros cineastas en *La noche americana* y, por supuesto, del bombero traidor de *Fahrenheit 451*, que en lugar de quemar libros los rescata para leerlos y –como decíamos que propone Godard– recitarlos en la clandestinidad (2002: 349-350). De hecho, en *Fahrenheit 451* casi podríamos decir que la lectura es otro de los protagonistas principales, y muchos de los demás protagonistas se identifican por el libro que pueden recitar al habérselo memorizado. La lectura es, al fin y al cabo, uno de los aspectos autobiográficos más importantes de Truffaut, que, fuertemente influenciado por su abuela, se convierte en un ávido lector de Balzac (recuérdese el plagio que hace Antoine Doinel de un texto de Balzac en *Los cuatrocientos golpes*), Musset, Daudet, Tolstoi y Proust, llegando a hacer novillos para leer, y pretendiendo en su juventud –además de ver tres películas diarias para convertirse en una cinemateca viviente– leer tres libros a la semana.

1973), en la que trata del falsificador de obras de pictóricas Elmyr D'Hory, pero en la que además el realizador empleó planos rodados por otra persona. La película de Welles «sería literalmente [...] un filme encontrado en la basura, fabricado con descartes de una obra preexistente¹⁵», un documental de François Reinchenbach y Richard Drewett para la BBC, *Elmyr. The True Picture?* (Zunzunegui, 2005: 88-89). Godard sueña el cine de otros, incorpora los sueños de otros a su propio sueño, a su propio cine. Algunas de sus grandes obsesiones, como, por ejemplo, el robo o la traducción, no dejan de ser una traición y, por lo tanto, una falsificación que recurre a otras falsificaciones. Godard emplea diferentes métodos y técnicas de falsificador: voces que no corresponden a aquellos que están en la pantalla, imágenes de sí mismo, personajes que se disfrazan, él mismo interpretándose ora a sí mismo ora a otros personajes, recreaciones de obras de arte, y así sucesivamente.

- 3) *Utopías dentro de utopías*. Podemos encontrar una estructura de caja china en muchas de sus películas. Es un cine especular, donde abundan los dobles, un cine que se refleja a sí mismo y que presenta puntos de vista cotidianos pero que no son frecuentes en el cine convencional. Es el caso del periódico con el que se abre *Al final de la escapada* o de la escena en el café de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, escenas que a veces son recurrentes en otras películas, multiplicando así sus reflejos.
- 4) *No hay técnicas inocentes en el cine*. Esta teoría, de la cual nuestra tesis se nutre fundamental y abundantemente, queda resumida en su famosa alteración de la frase de Moullet¹⁶, el *travelling* es una cuestión moral. En la misma línea, ha

¹⁵ Este modo de realizar una película nos devuelve a los *collage* de Manuel Puig de los que hablábamos en el capítulo 11.

¹⁶ La frase de Luc Moullet en su artículo «Sur les brisées de Marlowe» (*Cahiers du cinéma*, núm. 93, marzo de 1959: 11-23) era «la morale est affaire de travellings» (*op.cit.*: 14). En mayo de 1957, *Cahiers* publica una mesa redonda (titulada «6 Personnages en quête d'auteurs. Debat sur le cinéma français»: 16-29) y una entrevista a Jacques Flaud (a la sazón Director General del Centro Nacional de la Cinematografía) sobre la situación del cine francés (núm. 71: 4-15). Godard no interviene en esta mesa redonda, en la que sí están presentes André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette y Eric Rohmer. Pero esta mesa redonda tendrá su continuación en otra publicada asimismo por *Cahiers* en julio de 1959 y titulada «Hiroshima, notre amour» (núm. 97: 1-18). En el transcurso de la misma, Rohmer comenta que se puede amar y admirar la película de Resnais y al mismo tiempo encontrar molestos algunos elementos, como le ocurrió a él con las primeras imágenes. Ante esta afirmación, Doniol-Valcroze pregunta: «Moralement ou esthétiquement?» (¿Moral o estéticamente?), y la respuesta la dará Godard: «C'est la même chose. Les travellings sont affaire de morale» (Es lo mismo. Los travelling son cuestión de moral) (*op.cit.*: 5).

¹³ *El mismo autor de Hiroshima mon amour, interesado por plasmar el horror y la brutalidad de los campos de concentración, dirigirá el documental Noche y niebla. La fuerza de esta película, como afirmó*

dicho, por ejemplo, que no hay contrapicados ni encuadres inocentes: el contrapicado «no es, dentro de la historia de la toma de vistas, una posición inocente [...]. Hoy, por ejemplo, al fascista Clint Eastwood, se le filma siempre en contrapicado»; «la elección del encuadre no es tampoco inocente o neutra» («Enquete sur une image», *Tel Quel*, núm. 52, invierno 1972: 355-359, citado en Liandrat-Guigues y Leutrat: 149-163). Y podemos estar seguros de que el empleo y la elección que hace Godard de cada plano, de cada ángulo, de cada movimiento de cámara (así como la elección de no utilizarlos), es una decisión intencionada y cargada de significado.

- 5) *Realidad y fantasía*. Ya desde sus escritos de juventud le interesa la fusión entre el documental y la ficción, entre lo real y lo fantástico. Probablemente nos viene a la mente a este respecto su película *Lemmy contra Alphaville*, sin embargo, podemos encontrar esta mezcla de realidad y fantasía en prácticamente todos sus films. No se debe olvidar, sin embargo, que para Godard, como para otros autores de la *Nouvelle*¹⁷, la ciencia ficción es una forma de reflejar sus deseos de evasión sin que por ello pretenda «soñar paraísos todavía por conquistar, sino al contrario, [...] ilustrar mejor el rechazo a todo extrañamiento de la verdadera vida» (Herederó, 2002: 185).
- 6) *Su interés por la historia*, y aquí sus intereses se desdoblan de nuevo entre la realidad y la ficción: por una parte su interés por la guerra, por los asuntos políticos, su auténtica obsesión de llevar al cine los campos de concentración¹⁸, la historia de la tortura, etc.; y por otro la historia del cine y cómo el cine se transforma y transforma la realidad. Recuérdese que en sus escritos de juventud,

Jacques Rivette, provenía «menos de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que los crudos hechos, desgraciadamente reales, son colocados ante la mirada, en un movimiento que es precisamente el de la conciencia lúcida y casi impersonal, que no puede comprender o aceptar el fenómeno. [...] hemos podido ver documentos más atroces que los utilizados por Resnais [...]. Sin embargo, uno no se acostumbra a Nuit et Brouillard» (2002b: 469).

¹⁷ La ciencia ficción «se instaura, así, en los imaginarios de la *Nouvelle Vague* como privilegiado contexto situacional para encarar una visión del cambio de las sociedades, y para imaginar los espacios del poder como deshumanizadas *distopías* de las que conviene recelar. También en esos mundos convertidos en prisiones metafóricas la *Nouvelle Vague* puede desplegar de forma libre (siempre lejos de la retórica institucional del género) la necesidad de huida y la afirmación del gesto libre de la sensualidad». Es el caso de *Lemmy contra Alphaville*, o de *Fahrenheit 451*, pero también de películas en las que pueden encontrarse «un gusto por la visualización apocalíptica del fin del mundo, sea desde el pesimismo nihilista de *El nuevo mundo*, la deconstructiva mirada sobre el Eros escindido en *Anticipation* o la activa propuesta revolucionaria de *Week Ends*». Jacques Rivette y Alain Resnais, empleando una estética algo más alejada de la ciencia ficción, también nos ofrecen escenarios apocalípticos en películas como *La religiosa*, *Noche y niebla* o *Hiroshima mon amour*; juegos con el espacio físico y mental en *El año pasado en Marienband* y «subjctivos viajes en el tiempo» en *Te amo, te amo* (Pérez Torío: 185).

una de las cuestiones que aparece continuamente es la pregunta qué es el cine. En relación con la historia del cine, hay un pasado (¿utópico?) que se añora, perfectamente observable en su adoración hacia el cine clásico y el cine negro. Con la película *Made in U.S.A.* (1966), Godard se aleja definitivamente del modelo americano, pero su relación de amor-odio aflora de cuando en cuando. Su interés por la historia es también su interés por la historia del cine. Su obra *Historia(s) del cine* es un proyecto que comienza a gestarse ante la idea hacia 1972 de que «se encuentra, según sus propias palabras, en la situación de alguien que empieza a saber algo de la historia del cine» (Liandrat-Guigues y Leutrat: 104). Godard se ha dado cuenta, veinte años después de comenzar su andadura por el séptimo arte, de que no sabe nada. *Historia(s)* será una continua puesta en entredicho de la historia del cine haciendo uso –para que la historia pueda ser verdadera– del mismo medio que el de su objeto: una historia del cine que no es un libro¹⁹, ni siquiera un libro ilustrado, sino una historia hecha de imágenes y sonidos, es decir, una película.

- 7) *El tema utópico del viaje*²⁰ está presente en ese recorrido por la historia del cine que acabamos de mencionar, pero también en otra de sus pasiones, el automóvil. Lo podemos observar tanto en las comparaciones del cine con el automóvil, que encontramos en sus escritos y entrevistas, como en la presencia y mención a los coches en sus películas. Otros muchos medios de transporte son visibles en sus películas, y un interesante análisis del viaje puede hacerse también mediante el estudio de los desplazamientos de los personajes, a veces lógicos y perfectamente encadenados, y otras veces totalmente fuera de toda lógica. El turismo, como utopía distópica –si se nos permite la expresión– del siglo XX, es un subtema presente en su filmografía. De hecho, uno de los eventos clave del occidente del siglo XX que Godard representó antes de que ocurrieran²¹ fue el

¹⁹ El proyecto incluye, sin embargo, un libro, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, que surge de una serie de conferencias ofrecidas en Montreal en 1978, es decir, aproximadamente diez años antes que la película. Nos recuerda Adrián Cangi que Godard no encontraba diferencia entre hacer una película o hablar de ella (véase Godard, 2007: 24). La película es a su vez el resultado de otros diez años –entre 1988 y 1998– de «trabajo clandestino» (*ibid.*: 17).

²⁰ El viaje es un tema de la Nouvelle Vague en general: hay viajes en clave de transformación moral, itinerarios de maduración, fugas románticas, viajes al margen de la ley, viajes temerarios, viajes pasionales y huidas de la imaginación (véase Pérez Torío: 184).

²¹ Por ejemplo, el mayo del 68 aparece en películas muy anteriores a esa fecha, como *Banda aparte* y *Week-End*, de 1964 y 1967 respectivamente. Algunos críticos, como Keith Reader, no consideran a Godard un profeta al estilo de Dziga Vertov. Pero sí están de acuerdo con que se adelantó a eventos de su tiempo, ya que, como dice Michael Witt, «el cine, para Godard, ha cumplido la función de instrumento

turismo en masa. En *Los carabineros*, los soldados, por todo botín de sus viajes, vuelven con unas postales²² de los lugares que han visitado. En una vena similar a como hemos visto que se animaba a los jóvenes de *Sin novedad en el frente* a alistarse, en *Los carabineros* los reclutadores, para motivar a Michel-Ange y Ulysse a que se unan a filas, recurren hablarles del encanto de visitar países extranjeros y obtener riquezas materiales. La representación de lo real (las postales con las que vuelven) se confunde con lo real (lo representado), como si poseer la postal significara poseer lo representado (véase Liandrat-Guigues y Leutrat: 52-57).

Algunas de sus películas entroncan también con las llamadas *Road Movies*, películas en las que sus personajes se desplazan de un lado a otro. Como Ulises o don Quijote, estos personajes irán encontrando diferentes tipos de aventuras a lo largo del camino. Como veremos, *Allemagne* encaja dentro de este género cinematográfico, sólo que Godard lo invierte en un espejismo en el que será Lemmy quien se encuentre con Quijote.

- 8) *El montaje* es lo específico del cine, lo que lo diferencia de otras obras de arte, como pueden ser la literatura o la pintura. Ya en sus escritos en los años 50, Jean-Luc Godard ponía un énfasis especial en el montaje. Admira a Eisenstein y a Resnais, que son para él los dos mejores montadores del mundo. Salvando las diferencias, el montaje de Godard sigue la transgresión iniciada por los montajes de Eisenstein, aunque los suyos son auténticos *collages* que rompen con el montaje clásico tal y como fue elaborado por Hollywood²³. Para Godard «el montaje no tiene por qué regirse ni por las presiones de la planificación ni por

científico visionario, previendo patrones de emergente cambio social antes de que ocurran y entonces confrontando y testificando de la realidad y/o atrocidad de esos eventos» (en Temple, Williams y Witt: 72).

²² El segundo de los catorce relatos de *El fantasma de la libertad* tiene como eje principal unas postales entregadas a una niña en el parque con la consigna de que no se lo cuente a nadie. Pero estas postales no son lo que se da a entender, es decir, su contenido no es obsceno en absoluto. Son postales con imágenes de lugares comunes del turismo internacional: una puesta de sol en Milán, el arco de Triunfo de París, Trafalgar Square en Londres, el Taj Mahal, etc. Como en el resto de la película, los valores se invierten y los padres de la niña al descubrir las postales se escandalizan, comentan lo brutalmente indecentes que son sus imágenes, se apasionan a la vista de algunas de ellas y el marido encuentra tan indecente la del Taj Mahal que decide romperla en pedazos sin permitir que su esposa la vea, aunque ésta, picada por la curiosidad, la recompone para después confirmar la decisión de su marido y despedazarla aún más. Tal vez Buñuel tuviera en mente aquella anécdota relatada por Salvador Dalí – aunque don Luis la consideraba una patraña– según la cual durante una visita a un museo de Historia Natural «se sintió violentamente excitado por los esqueletos de los dinosaurios» (Buñuel, 2004: 215).

²³ Para ahondar más en este aspecto, véase el capítulo «Entre el montaje intelectual y el analítico: los *collages* en Hollywood», en Sánchez-Biosca: 175-197.

unas “reglas” que a menudo no son sino hábitos» (Pinel: 56). El montaje es artesanal. Natalia Ruiz dirá que Godard es un gran *bricoleur*, a la manera de la definición de *bricoleur* de Lévi-Strauss: alguien que crea con sus manos empleando materias primas ya utilizadas (lo que de nuevo trae a colación las falsificaciones y el cine de Welles), empleando con esos materiales que recicla técnicas tan manuales y cercanas a la pintura como la sobreimpresión, ralentizando esas mismas imágenes para apreciar el trabajo y la emoción en el trabajo, eligiendo, cortando y recortando (véase Ruiz: 89-92). Heredero lo expresa de modo similar: «Godard maquilla, manipula, pinta, rasga, quiebra, disfraza y estiliza la realidad» (Heredero, 2002: 160).

La narración –empleando este término con toda cautela, ya que en Godard la «secuencia causal que es corriente en la narrativa queda rota» (Sontag: 222)– también se realiza desde un montaje sincopado, rompiendo con la ilusión de continuidad espacial del *racord* clásico y haciendo evidentes «las marcas enunciativas de un relato que ahora carece de la progresión dramática convencional, que ha perdido su centro, que puede moverse por el impulso de motores diversos, de velocidad diferente y hasta superpuestos entre sí [...] y que se asume, a sí mismo, como un hecho discursivo y como una construcción formal», es decir, un montaje que «ya no tiene como premisa recomponer una ilusoria continuidad temporal o espacial». Otros tres recursos fílmicos (plano secuencia, multiplicación de los puntos de vista y multiplicación de las formas subjetivas de la narratividad) también contribuyen a este modelo narrativo: el plano secuencia subrayando la inmovilidad de la cámara y haciendo explícita la función de la duración; los múltiples puntos de vista rompiendo la continuidad espacial y generando ese montaje sincopado que se ha mencionado; y las muchas formas subjetivas de la narratividad que introducen recuerdos, fantasías, alucinaciones y ensoñaciones (véase *ibid.*: 165)

En *Historia(s)* –que es, en palabras de Marisa Gómez, una fuente inagotable de reflexiones sobre la relación entre pensamiento e imagen– uno de los elementos fundamentales es el montaje, al cual Godard hará referencia en el capítulo sexto, *Montage, mon beau souci*, título que reutilizará con frecuencia en las *Historia(s)*, como si éstas fueran en definitiva una historia del montaje:

Así, por influencia de Eisenstein y su montaje de atracciones, lo que se da a lo largo de todas las Histoire(s) es una fricción entre dos imágenes, de las que surge una tercera que el espectador debe conformar. Esta constante recontextualización de ideas que crea un discurso nuevo nos sitúa plenamente, como señalaba antes, en el territorio del pensamiento en imágenes (Gómez, 2008: 1).

- 9) *Azul, blanco y rojo*, los colores del 14 de julio²⁴ francés –colores espectrales puros, colores saturados²⁵– están presentes continuamente en sus películas (incluso en sus películas en blanco y negro, en las cuales se hace referencia al color de múltiples maneras: personajes que hablan sobre obras pictóricas, personajes con nombre de pintores (lo cual a su vez remite a las obras de éstos), letreros con nombres de colores o que evocan colores, etc.)
- 10) *Sonido y significado*. La banda sonora de Godard merecería un capítulo completo aparte, y, de hecho, es uno de los elementos sobre los cuales la crítica ha sido más negligente. Temple, Williams y Witt afirman que «la relación entre sonido e imagen en el montaje es uno de los aspectos más cruciales de la obra de Godard» (Temple, Williams y Witt: 250). Ya hemos hablado brevemente de la historia del cine sonoro a colación de *West Side Story*. Marcel Martin enumera siete aportaciones del sonido al mundo del cine: 1) el realismo, o impresión de realidad; 2) la continuidad sonora; 3) la eliminación de los intertítulos del cine mudo mediante el empleo de la palabra; 4) el silencio es una de las aportaciones más peculiares: como decía Bresson, el cine sonoro había inventado el silencio, «silencio absoluto y silencio obtenido por el *pianissimo* de los ruidos» (Bresson: 41); 5) la posibilidad de realizar elipsis; 6) la yuxtaposición de la imagen y del sonido como contrapunto o como contraste, el asincronismo y el sonido en *off*; 7) la música. De los anteriores, podemos destacar el uso que Godard realiza de la asincronía, así como la música de sus películas. Lo peculiar de la asincronía sonora en Godard es que los contextos y temas que la acompañan mantienen una

²⁴ Se suele denominar la época de sus films de los años sesenta como la de los fuegos artificiales, propios de las celebraciones del 14 de julio. Estos fuegos se ven de una forma bastante literal en la escena final de *Pierrot el loco* y de una forma figurativa en los títulos iniciales de *Una mujer es una mujer*.

²⁵ Herencia posmoderna que recoge Pedro Almodóvar en muchas de sus películas, por ejemplo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Almodóvar tiene predilección por los colores puros primarios y secundarios: rojos, verdes, azules, violetas, etc. De hecho, su estética (decorados, vestuario y atrezzo) se fundamenta en estos colores. No así su iluminación que suele ser blanca. El color tiene una función dramática: el rojo, por ejemplo, para el dolor o la pasión (Pepa, de *Mujeres al borde*, suele vestir de rojo, tiene un teléfono rojo, quema una flor roja y de cuando en cuando se pinta los labios de rojo). En los decorados, el color le sirve para definir a los personajes (véase Sánchez Alarcón, 2008).

relación igualmente asincrónica entre sí²⁶. Respecto a la música²⁷, Godard llega a afirmar que el montaje puede ser musical. A este respecto, sería aplicable la relación que Baquero Goyanes establece entre la música y la estructura de una novela: como la música la novela puede utilizar procedimientos sinfónicos; puede compartir elementos estructurales como el *leit motiv*, que actúa como elemento identificador; y la división en capítulos es similar a la cadencia de los pasajes musicales. Respecto a esta última relación, Baquero incluso emplea una imagen cinematográfica: «es como si en la proyección de una película se parase el proyector, y sobre la pantalla quedara un fotograma fijo, inmovilizador de gestos y actitudes» (Baquero: 111).

La música, como los colores, puede estar presente en su ausencia a incluir imágenes o conversaciones sobre músicos célebres. También es frecuente, como hace con los libros y los lectores, filmar a personas que tocan instrumentos. De hecho, en ocasiones, una pieza que consideramos extradiegética termina formando parte de la diégesis del film al aparecer en la pantalla los músicos que la interpretan. Pero lo que tal vez sea más destacable es que, al igual que hace con la imagen, la música puede iniciarse una y otra vez a lo largo de una película sin que podamos escuchar su desarrollo completo, puede solaparse con otros sonidos o puede dar paso abruptamente a otra pieza musical completamente diferente, y, sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la imagen, la música mantiene su integridad. La música, por último, es un elemento más a la hora de establecer nexos de unión entre sus películas. Por ejemplo, emplea el *Andante con moto casi Allegretto* del cuarteto noveno en do mayor de Beethoven para comenzar *La mujer casada* y *Nombre: Carmen*. O el Bolero de Ravel, que escuchamos en *Nombre: Carmen* y en *Lettre à Freddy Buache*, con una clara intención repetitiva, un «volver a la carga», como lo ha interpretado Clément Rosset (véase Liandrar-Guigues y Leutrat:75).

- 11) *El mar*, espacio utópico por excelencia en la Nouvelle Vague (recuérdese el final de *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut con Antoine Doinel arribando a la playa) y muy relacionado con el viaje, es una constante en sus películas. El mar

²⁶ Lo mismo ocurre con la asincronía de imágenes. Keith Reader nos ofrece varios ejemplos de asincronía en varios films de Godard en «Godard and Asynchrony», en Temple *et al*, *op. cit.*: 66-93.

²⁷ Godard ha manifestado numerosas veces su falta de conocimiento sobre música, evitando hablar sobre un arte del cual afirma saber muy poco y dando, por ejemplo, el crédito a Manfred Eicher, de ECM, sobre la música empleada en sus películas desde mediados de los ochenta.

es el cine, es la memoria. En algunas películas lo contraponen a la playa que sería la pantalla en blanco, el olvido. «Es posible», dicen Liandrat-Guigues y Leutrat, «que la pasión para el director sea el cesar de ser sujeto para dejar su huella sobre la superficie blanca» (*ibid.*: 134), una superficie que al mismo tiempo evoca la página en blanco del escritor y la pantalla de cine, espacios vacíos, como el mar. Y sea como sea, en el mar se generan las olas, las nuevas olas símbolo del nuevo movimiento cinematográfico.

ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO

Ficha técnica

Título original	Allemagne année 90 neuf zéro
Nacionalidad	Francia
Año	1991
Duración	62 minutos
Productor	Nicole Ruellé
Producción	Antenne 2, Braimstorm Production
Director	Jean-Luc Godard
Guión	Jean-Luc Godard
Fotografía	Stepan Benda, Andreas Erben, Christophe Pollock
Música	Bryars, Salsi, Liszt, Mozart, Bach, Stravinsky, Hindemith, Beethoven, Chostakovitch.
Intérpretes	Eddie Constantine (Lemmy Caution) Hans Zischler (Conde Zelten) Claudia Michelsen (Charlotte Kestner/Dora) André Labarthe (narrador) Natalie Kadem (Delphine de Stael) Robert Wittmers (don Quijote)

*Sinopsis*²⁸

Los años han pasado desde la aventura del agente secreto Lemmy Caution en Alphaville²⁹. La guerra fría ha terminado. El conde Zelten busca a Lemmy, que se oculta bajo otro nombre en un salón de belleza femenino en el que convive con varias empleadas. Lemmy inicia un viaje hacia el oeste. Le acompañaremos por varios escenarios, algunos bucólicos, otros en ruinas, de vez en cuando monumentales, y su encuentro con diferentes personajes, incluido un peculiar don Quijote³⁰. Cuando por fin encuentra el camino hacia el oeste, Lemmy llega a Berlín, donde se alojará en un hotel.

Segmentación

- 1) *Historia del tiempo*. Una voz en *off* que nos ofrece una breve disquisición sobre el tiempo acompaña las primeras imágenes de la película.
- 2) *Le dernier espion*. El conde Zelten busca a Lemmy. Por fin lo encuentra, oculto bajo otro nombre en un salón de belleza. Lemmy no admite del todo ser quien

²⁸ No podemos realmente hablar de sinopsis en éste como en otros films de Godard. Como dice W.W. Dixon, en *Allemagne* hay una «pretensión de trama» que «se abandona casi de inmediato» con la introducción de un entramado de imágenes; cortes; doble, triple y a veces cuádruple banda sonora; retazos de documentales y de otras películas (como en *Una mujer casada*, donde alterna documentos de otras películas con escenas de ficción); y guiños intertextuales. (Dixon: 191). Algunos críticos han dicho que Godard es el menos narrativo de los autores de la Nouvelle Vague, lo cual no es razón para que algunos hayan llegado al mito según el cual el realizador es incapaz de narrar. Según Miguel Marías, una película como *El desprecio* prueba que Godard sí es capaz de narrar, aunque él mismo, de tanto como lo ha escuchado, haya llegado a creer que no lo es (véase Marías: 275 y 279).

²⁹ En *Lemmy contra Alphaville*, Lemmy es enviado desde lo que llaman los países exteriores a Alphaville, capital de una de muchas galaxias, para averiguar qué ha sido de Henry Dickson y otros agentes previamente enviados. Lemmy intentará resolver y completar el puzzle que se le presenta, pero el extraño comportamiento y conversación de aquellos con quienes se va encontrando parecen complicarlo cada vez más: el servicio del hotel, los VIP que asisten a las ejecuciones y Natasha, de quien se enamorará. Cuando Lemmy encuentra a Dickson, éste le cuenta extrañas cosas sobre Alphaville, el control que ejerce sobre los habitantes y lo que acaba haciendo sobre aquellos que no se adaptan, adaptación que supone una deshumanización. Sólo hay tres opciones: adaptarse, suicidarse o ser ejecutados. El resto se esconde, pero quedan muy pocos, dice Henry. Otra de las misiones encomendadas a Lemmy es encontrar al profesor Von Braun, quien controla Alphaville con un superordenador, Alpha-60. Finalmente, Lemmy conseguirá que el sistema colapse, no sin antes rescatar a Natasha y llevársela con él fuera de Alphaville.

³⁰ La escena recuerda al Quijote de Orson Welles pero también es, como nos indican Liandrat-Guigues y Leutraut, el Quijote de Pabst y el de Rivette (*op.cit.*: 98-99). Georg W. Pabst (1885-1967) fue un director de cine austriaco que en 1933 dirigió *Aventuras de don Quijote (Don Quichotte)*. Curiosa y poco conocida, se trata de la primera adaptación sonora de la obra de Cervantes rodada simultáneamente en alemán, inglés y francés. Pabst introduce algunos cambios al texto de Cervantes que fueron luego repetidos en versiones fílmicas realizadas por otros directores. Los temas de la muerte y la transformación están presentes al final de la película cuando al morir don Quijote las páginas originales de la novela surgen de las llamas que han consumido su biblioteca de libros de caballería. En *Le pont du Nord*, sus protagonistas principales, Marie y Baptiste, pueden considerarse representaciones de Quijote y Sancho. Con elementos a lo largo de la película que recuerdan a los cuentos de hadas, nos encontraremos también con el dragón mencionado por el Quijote de *Allemagne*.

- es, pero le pregunta qué puede hacer, a lo cual el conde le sugiere varias opciones, entre ellas que regrese.
- 3) *Después de Auschwitz*. El conde Zelten se dedica a la traducción. Lo vemos junto a una mujer traduciendo en su casa y compartiendo sus pensamientos sobre la difícil situación de un narrador ahora que la Guerra Fría ha terminado.
 - 4) *Ese libro me pertenece*. Lemmy inicia su andadura en busca del oeste en la calle, en un puesto de venta ambulante: venden muchos objetos, pero sobre todo libros. Lemmy se interesa por un libro, una obra de Thomas Mann, *Carlota en Weimar*, censurada en su momento por el nazismo³¹. Una chica que dice ser Dora insiste en que el libro le pertenece y se lo arrebató de las manos. La chica se convierte en Lotta, personaje del libro, y le acompañará en parte de su extraño viaje guiándole por lugares en los que han dejado su impronta personajes de la talla de Goethe, Schiller, Liszt y Lucas Cranach el Viejo, entre otros³².
 - 5) *Don Quijote*. Lemmy llega a una zona agrícola. Tiene un encuentro con un extraño personaje que se asemeja a don Quijote.
 - 6) *La princesa*. La mujer que acompañaba al conde Zelten también camina en solitario. Casi todos los escenarios son ruinas. Por su lado, Lemmy sigue preguntando por el oeste.
 - 7) *The Decline of the Western World*. Lemmy vuelve a encontrarse con el conde Zelten, que terminará indicándole la dirección hacia el oeste. Lemmy avanzará ahora hacia el oeste haciendo parte del recorrido en una barca.
 - 8) *The End of Germany*. Es de noche, llueve, vemos tiendas y escaparates. Lemmy, ante este panorama medita sobre la inutilidad de tantos artículos y la ausencia de las cosas realmente necesarias.

³¹ Esta novela de Mann, de 1939, suele interpretarse como una respuesta del autor a la amenaza para la cultura alemana del totalitarismo nazi. Lemmy la encuentra en un mercadillo callejero junto con restos del muro de Berlín, reliquias de Oranienburg y Dachau (poblaciones donde se construyeron en 1933 el primer campo de concentración y el primer campo de concentración a gran escala respectivamente) y un libro de Joachim Fernau, *War es schön in Marieband. Goethes letzte Liebe* (encontrado, según el vendedor, en el campo de concentración de Dora, donde comentará Lemmy que se construyeron los V1, primeros misiles guiados, en 1944). Esta última reliquia es un completo anacronismo, ya que la obra de Fernau data de 1982, pero es significativo, ya que Fernau perteneció a las SS y su ideología, aunque ambigua y controvertida, es más bien de tendencia nazi. Este anacronismo crea un mayor contraste entre ambas obras, ya que la de Mann, como decimos, estuvo censurada por el nazismo.

³² La obra de Mann es –como dice, por ejemplo, Wolf Lepenies (en *La seducción de la cultura en la historia alemana*, Madrid, Akal, 2008: 160)– un tributo a la cultura alemana, por lo que el hecho de que Lotta sea la guía de Lemmy en este recorrido cultural no es en absoluto casual.

- 9) *Bienvenido al oeste*. Los empleados de un hotel dan la bienvenida al oeste a Lemmy. Se prepara para descansar. Se sienta en la cama y coge un libro de la mesilla de noche. Es una Biblia. «¡Bastardos!», exclama.

Finis Germaniae

En la *Ilíada*, el escudo forjado por Hefesto, por un lado, y el catálogo de naves citado por Homero por otro, suponen dos modos de representación distintos: la poética del «todo está aquí» y la poética del «etcétera» respectivamente³³. En cualquiera de los dos casos, son poéticas del vértigo, comparable a la lista de temas utópicos que podríamos elaborar a partir de una película como *Allemagne*, la cual tiene que concluir necesariamente con un «etcétera», ya que los escudos de Hefesto que la forman remiten interminablemente a multitud de temas. Nada más empezar la película, por ejemplo, escuchamos una voz en *off* que medita sobre el tiempo. Estas pocas palabras nos remiten a las de Borges (su ensayo «Nueva refutación del tiempo», recogido en su libro *Otras inquisiciones*, de 1952), y éstas –en una película como *Allemagne*– a *Alphaville*, en la que el ordenador Alpha 60 recita, también en *off*, una porción de las palabras de Borges.

El tema principal de la película, en cualquier caso, es el que apunta W.W. Dixon: *Allemagne* «es una película sobre la pérdida, sobre la muerte del cine, una película cuyo protagonista es una reliquia de una época pasada que todavía persigue una profesión pasada de moda» (*ibid.*: 195), como don Quijote, que retoma la de caballero andante³⁴. El tema se desdobra con el de la transformación, la metamorfosis, el surgir de algo nuevo que vence a la muerte, y, a su vez, estas dos caras de la moneda, muerte y transformación, se desarrollan a lo largo de muchos temas utópicos de los cuales vamos a enumerar y comentar en un breve catálogo las figuras que nos parecen más relevantes.

- 1) *El título de la película*, que remite a la obra de Rosellini, *Alemania, año cero*, pero también a una película de Jean Vigo, *Cero en conducta*, así como al alfa y la omega, a *Alphaville*. Es «lo nuevo opuesto a lo antiguo» (Liandrat-Guigues y

³³ Umberto Eco, *El vértigo de las listas*, Barcelona, Lumen, 2009: 7.

³⁴ Explica José Antonio Maravall que uno de los planos de la utopía quijotesca consistía en restaurar «el viejo ideal de la caballería contra el Estado moderno con sus ejércitos disciplinados y sus armas de fuego» (1976: 10) y a través de la restauración de la caballería andante restaurar la edad dorada (véase *ibid.*: 111).

Leutrat: 99). Si el tema es la muerte del cine, el fin de Alemania, lo es también su renacimiento, su transformación, la frontera buscada por el último espía, y de ese modo el título habla de la *Nouvelle Vague*. Pero el espectáculo «de un mundo un poco triste, desusado y vacío» que encuentra en el este da paso a lo «demasiado lleno» de occidente (Liandrat-Guigues y Leutrat: 100). Si en *Al final de la escapada* hay una creación de la letra A, en *Allemagne* encontramos la creación de la letra M. Es la M que configura la silueta del sombrero de Lemmy, visto por delante o por detrás; o las espigas de su abrigo, que en Michel Poiccard creaban la letra A, pero que al duplicarlas, como las dos letras del interior de su nombre, LeMMY, crean la letra M; es la M de Marx, pero también de Max y Moritz. Es la M de «mort», muerte, de *M, el vampiro de Düsseldorf*, y de «murder», asesinato, que remite a la película de Hitchcock³⁵. La contrapartida es la M de «Morgenröthe», aurora, el alba de un nuevo cine.

- 2) *El viaje* es un tema presente desde el comienzo con el ruido y el paso de un tranvía, así como de otros vehículos. A lo largo de la película veremos otros medios de transporte, y la actividad primordial de Lemmy será caminar. Respecto a las postales en *Los carabineros* y el tema del turismo, en *Allemagne 90* no hay postales (excepto la postal con la representación de la obra *Chica joven con guantes*, de Tamara de Lempicka sobre la cual hablaremos más adelante). Sin embargo, Godard nos lleva por hermosos e importantes lugares de Alemania, ofreciéndonos además apuntes de turismo cultural, especialmente la Alemania musical y literaria: Mozart, Beethoven, Goethe; no sólo con la imagen sino también con música y lectura. Pero al igual que en *Los carabineros*, estos apuntes turísticos crujen. No son unas postales el botín que uno espera que traiga un soldado. En el caso de *Allemagne 90*, la alternancia de todo lo grandioso con rincones cutres y desolados, con imágenes del nazismo, etc., ofrecen una disyunción. El turismo es una utopía moderna. Se le ofrece al turista la felicidad. Detrás de cada slogan que invita a viajar y hospedarse en lujosos resorts está la frase «sea feliz». Es una cultura de evasión ofrecida por un complejo aparato comercial. Lemmy no es un turista convencional (aunque también acabe –y en *Alphaville* empieza– en un hotel). Entra y sale del sueño alemán a la pesadilla alemana. Es, en expresión de Brian McHale, un parpadeo ontológico, y, por lo

³⁵ Nos referimos a *Crimen perfecto*, cuyo título original es *Dial M for murder*.

tanto, un rasgo posmoderno de la película. Cuando por fin Lemmy llega al oeste se para delante de un lujoso cartel publicitario en el que se ve a una lujuriosa pareja como reclamo de una marca de tabaco y la invitación a «probar el oeste» (la frase es una rima en inglés, «test the west»).

- 3) *Alicia en el país de las maravillas*. Godard denomina algunas de sus películas como films a lo «Alicia en el país de las maravillas» o a lo «Caperucita Roja». Se trata de una relación entre los estereotipos del cuento clásico y del cine negro (véase Liandrat-Guigues y Leutrat: 23-24). En *Allemagne* hay una clara alusión a Alicia cuando el conde Zelten tira al suelo un ramo de flores y desea un feliz cumpleaños a alguien. Pero a lo largo de la película encontramos otras alusiones, aunque más veladas, al personaje de Carroll, como el plano en el que vemos los marcos de tres puertas, atravesados por Lotta, que previamente, al cruzar el puente, ha cambiado de indumentaria, como en un sueño. Al final del largo corredor que conforman las puertas todo parece indicar que Lotta se dirige a todavía otra puerta más que no alcanzamos a ver. La profundidad de campo de esta escena en concreto, con la cámara estática (que, como comentaremos más adelante, es la tónica general de la gran mayoría de los planos de la película) y la longitud de la toma, crea una sensación de encarcelamiento (véase, Martin, 2005: 181), contraria a toda utopía. También hay varios paralelismos con la Alicia de *A través del espejo*, en primer lugar por la cantidad de juegos especulares que podemos encontrar en la película; también por el encuentro con peculiares personajes y por ese viaje a través de los campos. El viaje de Alicia no deja de ser un sueño, o más bien una pesadilla, del cual la única salida –como ya decíamos del sueño del ingeniero Los en *Aelita*– será despertar. El viaje de Lemmy también tiene mucho de onírico. La pregunta de Lemmy, qué camino lleva al oeste, además de parodiar la comedia bélica de Jerry Lewis de 1970 *¿Dónde está el frente?* (su título original en inglés era *Which Way to the Front?*), no deja de ser típico del cuento clásico, nos remite a la búsqueda de personajes como Alicia o Dorita –la heroína de *El mago de Oz*, y su sendero de adoquines amarillos–, o del típico niño perdido en el bosque de multitud de relatos y, por supuesto, de los laberintos borgeanos, como los de *El jardín de senderos que se bifurcan*³⁶ o *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*³⁷. A su

³⁶ Como Lemmy, el protagonista de *El jardín*, Yu Tsun, es un espía en Alemania.

vez, es una remisión a esas películas de Godard etiquetadas como decíamos más arriba a lo Alicia o a lo Caperucita. Otras referencias al cuento clásico están diseminadas a lo largo de la película, como, por ejemplo, la referencia a la Bella Durmiente de parte del conde Zelten.

- 4) *La utopía de Karl Marx* tiene su lugar en la película. Sin embargo, el cartel de la calle que lleva su nombre (probablemente en la ciudad de Dresde) está por los suelos, aplastado y sucio. El sueño pertenece al pasado. El letrero de la calle Karl Marx queda en el suelo, como algo obsoleto, sin validez. ¿Cuál es más real, el sueño o la pesadilla? El sueño ha dado paso a la pesadilla, y la pesadilla del nazismo y sus horrores dieron paso a una realidad, la guerra fría. Pero el fin de la guerra fría ha dado paso a una existencia vacía, o, incluso, a una no existencia. Como nos recuerda Keith Reader, según Theodore Adorno después de Auschwitz ya no es posible la poesía. La caída del muro y el proceso de la Perestroika de finales de los ochenta en la URSS llevan necesariamente a un replanteamiento de las posturas de Marx y Engels. Poco después, Lemmy dirá que el muro de Berlín es largo y es corto, pero que Marx había triunfado, ya que la idea incubada a las masas había llegado a ser una fuerza física.
- 5) *La eterna juventud*. Lemmy se refugia bajo otra identidad en un salón de belleza. Sin embargo, el aspecto de las clientes está más cercano a la muerte que a la juventud. Lo mismo le ocurre a Lemmy, ya no está en la flor de la edad. Nos recuerda Bloch que «la *lucha contra la vejez* [es] una lucha audaz que en la mujer empieza ya temprano» (Bloch, 2006: 19). Esta búsqueda está en la raíz de las utopías médicas.
- 6) *El mar*, las olas, los barcos (de nuevo el viaje), el naufragio –del que hablaremos en el siguiente capítulo en nuestro comentario de *Los libros de Próspero*–, aparecen de cuando en cuando en la película.
- 7) *El sueño alemán*. Las ausencias en Godard son tan significativas como las presencias. Entre todos los compositores elegidos, no aparece el que seguramente mejor representó el sueño alemán, aquél sobre el cual bromeaba Woody Allen en *Misterioso asesinato en Manhattan* diciendo que cada vez que lo escuchaba le entraban ganas de invadir Polonia. Nos referimos a Richard Wagner. Sí aparece, sin embargo, una escena de *Los nibelungos* de Fritz Lang,

³⁷ En el relato de Abenjacán hay todo un juego de dobles y suplantación de los personajes, tema muy típico también de los relatos de espionaje.

pero es aquella en la cual Sigfrido cae herido por una lanza. Obviamente, el sueño alemán se vino abajo cuando la utopía nazi se desveló como la mayor distopía del siglo XX.

Volviendo al tema principal, Dixon pasa a explicar que «excepto por las películas de alto presupuesto, el cine, definido por más de cien años de producción y exhibición, está sufriendo una revolución completa». Esta revolución está producida por la adaptación del medio a nuevas circunstancias técnicas y económicas: la disminución del número de espectadores a las salas de exhibición, el advenimiento del vídeo y de los programas y juegos de ordenador, etc. Y si Dixon escribiera hoy, hablaría de toda la revolución digital. Todo ello ha provocado una degradación del cine, comenzando por la imagen: de las dos mil líneas de la pantalla a las seiscientas veinticinco del televisor³⁸. A Godard, nos recuerda Dixon, le gusta ver una antigua película de John Ford cada dos o tres años, las cuales incluso vistas en el televisor dan una impresión de lo que eran. Pero lo mejor es la gran pantalla de las salas de cine, algo del pasado para Godard, que en *Lemmy contra Alphaville* «a modo de paréntesis insertó una línea que se refería a los “museos de cine” del futuro, donde todavía se mostraban películas antiguas sobre una pantalla. En 1997, el futuro de 1965, ha llegado a ser el presente» (Dixon: 195). Si el cine es la fábrica de sueños, es decir, la utopía, su muerte es la distopía. Y, como comentamos en el capítulo sexto, la muerte se percibe como la mayor de las distopías.

El no-travelling es una cuestión moral

Según algunos autores, como Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, la obra de Godard se divide en siete períodos³⁹. Comenzando por un primer período que va de 1950 a 1958, y que consiste en sus trabajos de escritura, la obra de Godard va pasando por los años denominados por Godard como de los «fuegos artificiales» (del año 59 al 66); en un tercer período, «la mecánica», como comentan Liandrat-Guigues y Leutrat,

³⁸ La resolución analógica de los sistemas PAL y SECAM (éste último es el empleado en Francia) es de 625 líneas. El sistema empleado en América y Japón (excepto en algunos países de Sudamérica, por ejemplo, en Argentina, que emplea igualmente el sistema PAL) es el NTSC y su resolución es de 525 líneas. La resolución digital de los sistemas HD actuales alcanzan las 1080 líneas, todavía un rango muy inferior al del cine.

³⁹ Puesto que la obra de Suzanne y Jean-Louis es de 1994, habría que considerar un probable octavo período que comprendería las películas de Godard posteriores a ese año: *Elogio de amor* y *Nuestra música*.

se encasquilla. En este período aparecen, sin embargo, las películas *Week-End* y *La chinoise*. El cuarto período se caracteriza por las asociaciones que Godard entabla con otros autores; mientras que en el quinto período destaca la experimentación o los «años de laboratorio». El sexto período es una nueva etapa en solitario, con películas como *Pasión*, *Nombre: Carmen* o *Detective* (véase Liandrat-Guigues y Leutrat: 11-13).

Allemagne 90 pertenece al séptimo período de la obra de Jean-Luc Godard, los films dirigidos entre 1987 y 1994: *King Lear*, *Soigne ta droite*, *On s'est tous défilé*, *Puissance de la parole*, *Le dernier mot*, *Histoire(s) du Cinéma*, *Le Rapport Darty*, *Nouvelle Vague*, *L'Enfance de l'art*, *Aria*, *Allemagne 90* y *Hélas pour moi*. Este período se caracteriza por la introducción de nuevas propuestas, especialmente mediante el empleo del soporte en vídeo, aunque no dejan de estar claramente asociadas a los films de los años 60. Es fácil ver que *Allemagne 90* es un film fuertemente asociado a *Lemmy contra Alphaville*, por una parte por razones obvias (el mismo personaje, incluso el mismo actor, Eddie Constantine), pero también por elementos menos superficiales que, como las dos caras de una misma moneda, nos ofrecen similitudes al mismo tiempo que diferencias. En primer lugar, como decíamos, el personaje así como el actor. Si el principal tema de la película es, como decíamos, la muerte del cine, el hecho de que Godard emplee al mismo actor, que falleció poco después, lo realza. En segundo lugar, Lemmy ya no se desplaza en su Ford Galaxy, casi todo el recorrido lo hace a pie salvo un breve viaje en barca y en taxi. Un tercer aspecto es la ausencia de misión: en *Alphaville* Lemmy tenía un objetivo, mientras que en *Allemagne* Lemmy está perdido, su continua búsqueda del occidente refleja ese vagar sin rumbo. En cierta manera, ya está muerto y solo. Hay otras muchas: la esperanza de futuro en *Alphaville* frente a la ausencia de futuro (Lemmy no sabe qué hacer ahora que la Guerra Fría ha terminado); el letargo en que se encontraban los habitantes de *Alphaville* es ahora el letargo de Lemmy que vive una vida dormida en el salón de belleza; los diálogos sobre el tiempo tan frecuentes en *Alphaville* tienen su paralelo al comienzo de *Allemagne*; el juego con el espacio es igualmente extraño en *Alphaville* que en *Allemagne*: las distancias y direcciones no guardan ninguna lógica; en *Alphaville*, Lemmy busca a Henry Dickson⁴⁰ y a otros agentes desaparecidos, mientras que en *Allemagne* es a él a quien buscan; Lemmy hace fotos continuamente en *Alphaville*, mientras que en *Allemagne*, a pesar de

⁴⁰ Henry Dickson podría ser una alusión al personaje creado por el escritor belga Jean Ray, el detective Harry Dickson, que en las primeras entregas de la serie se llamó Sherlock Holmes. Alain Resnais intentó llevar el personaje a la pantalla en los años sesenta.

ser un turista accidental, no se detiene a tomar ninguna; las ejecuciones de la primera han tenido lugar en la Alemania nazi, ofreciéndonos la segunda película imágenes de archivo del exterminio judío así como los cadáveres que se encuentra Lemmy en un momento de su viaje al lado de un muro (*mise en abyme* del muro de Berlín), como si hubieran sido fusilados; la lectura es constante en ambas películas, pero mientras la Biblia de los hoteles de *Alphaville* es, como *El libro de arena* de Borges, un libro maldito, porque cada día desaparecen palabras, la Biblia del hotel de Berlín es maldecida por Lemmy; Von Braun ofrece a Lemmy una vida de placeres, «oro y mujeres», si se une a él: en Berlín Lemmy encuentra los placeres, antes de ir al hotel pasa por un cine de películas pornográficas, pero el «oro» lo tiene que dar él a los empleados del hotel. Pero tal vez el aspecto más importante que diferencia y al mismo tiempo acerca ambas películas sea que la distopía a la que se enfrentaba Lemmy en *Alphaville* era –aunque real en la diégesis del film– una ficción, y el mundo que Lemmy se encuentra en *Allemagne* es real. Lemmy atraviesa la topografía del terror⁴¹; el film nos recuerda la que sin duda fue la mayor distopía experimentada por la Humanidad en el siglo XX.

Comentaremos a continuación con mayor detalle cuatro aspectos técnicos que pueden observarse a lo largo de la película. En primer lugar, a los pocos minutos de comenzar la película, Godard nos ofrece un guiño a la historia de las puertas. Una interesante escena

⁴¹ Liandrat-Guigues y Leutrat explican en qué consiste la exposición de 1987 denominada *Topografía de los horrores*: «En 1985, un grupo de habitantes de Berlín Oeste denunció conmovido ante el alcalde de la ciudad el hecho de que los terrenos en los que habían estado situados los órganos de decisión del tercer Reich se hallasen en estado de abandono o bajo la amenaza de ser dedicados a usos que terminarían por banalizarlos». En este lugar, había estado previamente el antiguo museo de etnología de Berlín. Durante la época nazi, allí estuvieron las oficinas de la Gestapo y el cuartel general de las SS. «De esta manera, un museo de etnología, consagrado a la conservación de las huellas de sociedades en vías de desaparición, se convirtió –así como su entorno– en la sede de aquellos que organizaron la desaparición de comunidades enteras definidas según su pertenencia política, su etnia, su religión o sus comportamientos sexuales. Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, se quiso hacer desaparecer del mapa de Berlín Oeste cualquier huella material del paso de los nazis. Fue, pues, merced a unos cuantos obstinados, como se desenterraron los cimientos de los edificios destruidos, mediante un trabajo de búsqueda que podría ser llamado arqueológico si no tuviese como objeto unos vestigios que sólo databan de cuarenta años atrás. [...] fueron exhumados unos muros y unas cubetas rectangulares de paredes recubiertas con azulejos blancos: ¿se trataba de lugares de tortura o de cocinas? Aparentemente la pregunta no está resuelta aún. Un pequeño edificio los recubre y los protege. En 1987 se instaló allí una exposición temporal que lleva el nombre *Topografía de los Terrores* y que debe su supervivencia a la afluencia de sus visitantes» (*op.cit.*: 93-94).

en la que queremos destacar el montaje. Sobre la transición de un plano a otro en *El nacimiento de una nación* nos recuerda lo siguiente Vincent Pinel⁴²:

[...] un personaje abre una puerta al final de un primer cuadro y apunta una salida por esa puerta: entonces la cámara “salta” a un nuevo decorado, mientras vemos a ese mismo personaje penetrando en el segundo cuadro y cerrando la puerta tras de sí (Pinel: 17).

Escenas de este tipo son hoy en día de lo más habituales, pero nos llama la atención su inclusión en *Allemagne*: Lemmy está en el patio trasero del edificio en el que se oculta⁴³; comienza a subir las escaleras que llevan a otro ala del complejo cuando es localizado por el ayudante del conde Zelten; vuelve tras de sus pasos y, asumimos, ya que no lo vemos, entra por una puerta. Aquí ocurre el cambio de plano y vemos a Lemmy entrar en una cocina o trastienda donde ya está el conde. Poco tiempo antes hemos escuchado del conde la frase «feliz no cumpleaños», la cual ya decíamos más arriba que nos trae inmediatamente a la memoria el relato de Carroll en el que Alicia celebra los no cumpleaños con el sombrerero loco y otros personajes. Y como añade Pinel, «ese “a través de la puerta” fue el verdadero “a través del espejo” que propició la transición entre el modo de representación primitivo y el “modo de representación institucional”» (*ibid.*: 17). Esta frase está además unida al gesto del conde tirando el ramo de flores, supuesto presente para el aniversario de alguien, y al cartel de la calle Carlos Marx sobre el que los arroja, que, como comentábamos más arriba se encuentra en el suelo. El conde le dará una furiosa patada y el automóvil pasará por encima. Las flores pasan a ser más bien parte de un entierro que de una celebración:

[Se] inicia un combate contra⁴⁴ aquellos para quienes Carlos Marx y el porvenir revolucionario de los hombres ya están enterrados [...] ya sea en Alemania o en el mundo, es decir, contra los representantes del capitalismo internacional, sus servidores, sus adoradores, los Amos del Mundo que proyectan para el porvenir, si no la «autodestrucción de la humanidad» (Marcel Conche), al menos su descerebración (Liandrat-Guigues y Leutrat: 92).

⁴² El ejemplo de Vincent Pinel corresponde a la secuencia del asesinato de Lincoln, de la cual podemos encontrar un análisis en las páginas 144-158 de *El montaje cinematográfico*, de Vicente Sánchez-Biosca.

⁴³ Hay un cierto eco autobiográfico en la pérdida de identidad de Lemmy con Godard, que en cierto momento de su vida intentó renunciar a todo: su libertad, su nombre y su identidad.

⁴⁴ Se trata de una actitud contraria a la indiferencia: hay que combatir. Pero el combate puede ser combate- contra o combate-entre. El primero es el combate que trata de destruir al contrario apoderándose de sus fuerzas. El combate-entre es una lucha contra uno mismo en la cual se enriquecen las fuerzas internas unas con otras. «La ética godardiana reside en la mezcla de estos combates» (Liandrat-Guigues y Leutrat: 92).

Pero lo interesante no acaba aquí. El gran tema de la película, decíamos, es la muerte del cine. El conde Zelten se identifica mediante una seña de reconocimiento: le extiende a Lemmy la mitad de un objeto cuya otra mitad está en poder de Lemmy. El gesto nos traslada no ya al cuento clásico, sino a relatos pertenecientes a la antigüedad, como *La perla*⁴⁵. Lemmy conserva su mitad y sonríe nostálgico al comprobar que las dos mitades encajan perfectamente. Lo que hace Lemmy con los dos trozos de postal al fin y al cabo es un montaje, una yuxtaposición de dos piezas, y Godard nos ofrece un montaje dentro de un montaje: su montaje manual⁴⁶, «casero» (Lemmy lo hace en la cocina), dentro de un montaje típico del modo de representación institucional. Se trata de una postal con una representación de la obra *Chica joven con guantes* (1930), de Tamara de Lempicka, importante exponente del Art Decó (ver figura 1). Mientras Lemmy une las piezas (con las manos, recuérdese que Godard es un *bricoleur*), sonríe levemente y pronuncia las palabras «la *Môme vert-de-gris*, *Poison Ivy kid*». Como se recordará, el detective americano Lemmy Caution es un personaje creado por el británico Peter Cheyney en 1936, cuando publica la primera novela titulada *This Man Is Dangerous*⁴⁷. En 1953 el director Bernard Borderie llevaba a la pantalla una adaptación de la novela de Peter Cheyney *Poison Ivy*, publicada en 1937. Aunque en Estados Unidos la película se tituló igual que la novela, en Francia recibió el título de *La Môme vert-de-gris*. La postal es por lo tanto una referencia a la primera película del detective, interpretada asimismo por Eddie Constantine. Mientras el conde se despide, Lemmy insistirá preguntándole qué ha sido de ella⁴⁸. Desprovisto de esta información, el espectador puede quedarse con la duda de quién es ella, o pensar que tal vez se refiera a Natacha, la protagonista de *Alphaville*. Ella, cuyo apodo era Poison Ivy Kid, se llamaba Carlotta de la Rue

⁴⁵ *La perla* es un poema o himno ritual del siglo I afín en su tema a los dramas de reconocimiento del teatro griego de Esquilo o de Eurípides, o del latino de Plauto. Este recurso, llamado *anagnórisis*, también será empleado por Menandro en algunas de sus comedias. En la mayoría de estos relatos, el personaje principal, normalmente heredero de algún reino o incluso un semidiós, ha recibido una comisión que le lleva a tierras lejanas o incluso a otras esferas, recibiendo al mismo tiempo la mitad de un amuleto. Olvidándose del objetivo por el que ha sido enviado, e incluso de su naturaleza o linaje, el personaje volverá a recordar su misión gracias al objeto que le había sido entregado. En otros relatos, el personaje será reconocido precisamente por su posesión del amuleto o, en algunas ocasiones, por una marca de nacimiento que cumplirá la misma función.

⁴⁶ Nos retrotrae a las escenas de la montadora en *El hombre de la cámara* y ésta, a su vez, al grupo Dziga Vertov. Recuérdese también, como explica Sánchez-Biosca, que cuando la profesión del técnico en montaje se consolida allá por 1918, éstos trabajaban sin moviolas, montando artesanalmente, a mano (1996: 34-35).

⁴⁷ La adaptación de esta primera novela fue llevada al cine por diferente realizador, Jean Sacha, con el título original de *Cet homme est dangereux*, también en 1953. Eddie Constantine se mantiene en el papel del detective.

⁴⁸ Nos recuerda el comienzo del capítulo 1 de Rayuela: «¿Encontraría a la Maga?». Y mucho más si la recordamos a la luz de las velas verdes durante la reunión del Club a partir del capítulo 11.

(interpretada por la actriz Dominique Wilms), y era la amante de Saltierra, el villano al que se enfrentaba Lemmy en esa primera película. Cuando Saltierra asesina a su hermano, Carlotta se pondrá del lado del detective. La postal rota no deja de ser una postal vieja, algo del pasado, algo perteneciente al tiempo en el que Lemmy y el padre del conde trabajaron juntos. Es una representación del cine clásico, ya obsoleto, ya pasado, ya muerto. El viaje que iniciará Lemmy hacia el oeste volverá una y otra vez sobre este asunto: lo viejo, lo derruido, el pasado, frente a lo nuevo, *Alphaville* frente *Allemagne*. La riqueza de las imágenes no acaba aquí. Lemmy-Godard llevan a cabo su montaje manual sobre un libro. Se trata de una edición de *Max y Moritz*, un relato satírico de personajes caricaturescos creados por el pintor y poeta alemán Wilhelm Busch en 1865, a quien se considera un precursor de las tiras cómicas de los diarios. Las ilustraciones de Busch y las tiras cómicas no dejan de ser una especie de montaje que, una vez más, están dentro (debajo, en otra capa o nivel) de otro montaje. Y, de hecho, debajo del libro vemos un diario alemán, probablemente un ejemplar del *Bild*, que con toda seguridad contiene tiras cómicas.



Figura 1. Allemagne année 90 neuf zéro

La postal de la obra *Chica joven con guantes* volverá a aparecer a lo largo de la película. Primero dentro de una de las maletas, de las que hablaremos enseguida, de Lemmy. Luego, aunque no la vemos con total claridad, al final de la película, antes de entrar en el hotel. Lemmy compara o busca a Poison Ivy en los maniquís de los escaparates o en las chicas que salen de un taxi.

El segundo aspecto técnico que queremos comentar tiene que ver con el vestuario, especialmente el de Lemmy. Nuestro espía sale en busca del este vestido con un abrigo. El abrigo o la gabardina es un atuendo muy típico del detective o del agente secreto. Piénsese en Sherlock Holmes y su atuendo de cazador, o en la perenne gabardina del teniente Colombo, de la serie de televisión, en la que el detective siempre lleva la misma gabardina haga frío o calor y a pesar de encontrarse en un punto geográfico como California donde las temperaturas no aconsejan precisamente el uso de una prenda de estas características y donde en ocasiones vemos a este personaje rodeado de gente con prendas veraniegas o incluso en bañador. El cine negro de Hollywood también está plagado de personajes duros, bien detectives o gánsteres, que llevan esta indumentaria, sin ir más lejos, los personajes encarnados por Humphrey Bogart, cuya imagen ya aparece en *Al final de la escapada*. En *Alphaville*, la gabardina ya formaba parte del atuendo de Lemmy Caution. Pero en *Allemagne* ocurre algo muy curioso, ya que a medida que avanza la película y vemos pasar a Lemmy por diferentes parajes, la prenda en cuestión ha cambiado. El primer abrigo con el que le vemos, dispuesto a subir unas escaleras, es de solapa ancha, con dibujo de grandes espigas, y completa el atuendo con una bufanda a cuadros, pantalón gris claro, zapatos marrón claro y un sombrero oscuro. Cuando comienza su viaje, le vemos en el puesto ambulante de libros y *souvenirs*. Ahora lleva un abrigo liso de color gris oscuro. La bufanda podría ser la misma, aunque parece que lleva dos, pero completa su vestimenta con una corbata, pantalones gris claro, guantes de punto igualmente gris claro y zapatos oscuros. En las escenas que siguen, Lotta (diminutivo, por cierto, de Carlotta, como Poison Ivy) le sirve de guía. Cuando cruzan el puente es ahora ella quien cambia de ropa y calzado, y su tocado ha desaparecido; su estilo es además completamente diferente. Cuando Lemmy llega al mar, su bufanda ha cambiado por una de punto gris y negra; más tarde en la estación de tren, cuando vuelve a ver a Lotta (de nuevo vestida como la segunda vez) Lemmy ha cambiado todo su atuendo excepto sus pantalones y su sombrero (que parece que

siempre es el mismo): gabardina tostada, bufanda negra, guantes negros de piel y zapatos marrón claro. Cuando llega a Berlín, su abrigo vuelve a ser oscuro, lleva otra corbata, y otros pantalones y probablemente otra camisa.

Lo significativo de estos cambios es que remiten de nuevo a lo onírico, a Alicia. El viaje de Lemmy es desmesurado en distancia para alguien que va a pie. Al espectador le da la impresión de que hace el viaje en un único día, tal vez dos, pero no le cabe en la cabeza que pese a un trayecto en barca y otro en camión Lemmy tenga tiempo de atravesar tan largas distancias a pie en tan poco tiempo y cambiando de atuendo con tanta frecuencia sin lugares donde adquirir nuevos abrigos o bufandas. En los sueños, sin embargo, las nociones de tiempo y espacio cambian completamente. Se puede soñar que estás en Dresde y que a continuación estás en Weimar, luego, en cuestión de segundos, llegas a la costa y poco después a Berlín, y cada vez con ropa diferente.

Algo similar ocurre con otro elemento clave en cualquier viaje, su equipaje, tercer aspecto que comentaremos porque supone algo más que una parte del atrezzo en varias escenas. En el puesto ambulante, Lemmy lleva una pequeña mochila azul. Cuando le volvemos a ver sin la compañía de Lotta, Lemmy atraviesa un paraje en ruinas sin llevar equipaje. Un par de minutos después, llega a un lago helado portando un maletín. Lemmy lo abre justo antes de su encuentro con el peculiar Quijote. El único contenido es la postal partida en dos con la reproducción de la obra *Chica joven con guantes*, Poison Ivy, la princesa de la que le hablará don Quijote. Más tarde, al llegar a la costa, Lemmy lleva una mochila con correas rojas, mientras que en la estación le vemos sin equipaje, sólo con un libro en la mano, tal vez el mismo que poco antes leía en un bar, *Sin patria ni fronteras*, del agente doble Jan Valtin, el hombre que vivió diez vidas, como lo describe John Carlin. Cuando Lemmy baja del camión, coge un nuevo maletín, esta vez de fieltro, el cual llevará consigo hasta el final de su viaje. El contenido de este maletín nos recuerda más a otro personaje de cuento⁴⁹, Mary Poppins, ya que parece que al igual que ésta puede sacar de su bolso los objetos más insólitos, Lemmy no para de sacar gruesos volúmenes de la Gestapo del suyo.

El cuarto y último aspecto técnico es un elemento ausente. Resulta francamente interesante que el director que acuñó la frase «el *travelling* es una cuestión moral», nos

⁴⁹ El bolso de Mary Poppins es mágico tanto en los relatos de Pamela L. Travers como en la adaptación fílmica de los mismos.

ofrezca en *Allemagne 90* una película casi desprovista por completo de esta técnica⁵⁰. Desde el principio, un plano tras otro, la cámara permanece fija. Y no se trata solamente de la ausencia casi total del *travelling*, sino del contraste que dicha ausencia pone de manifiesto al ocuparse la mayor parte del film de un viaje. Hay que diferenciar (exceptuando por supuesto las imágenes de archivo de documentales o de otras películas, en algunas de los cuales sí que hay incluso *travelling*) dos tipos de planos, que Godard nos presenta, como dice Wheeler W. Dixon, en forma de cuadros contemplativos. Por un lado, los planos de contemplación pura, donde generalmente la ausencia de movimiento es casi total. Es el caso de las imágenes de edificios, campos, estatuas, pinturas, etc. También es el caso de algunos primeros planos de los personajes, donde el movimiento dentro del plano es muy limitado. En segundo lugar, los planos abiertos, en los cuales –pese a que la cámara, como decíamos, permanece fija– hay mucho movimiento: vehículos, personas y animales se mueven sin cesar de un lado a otro, cruzan por delante o por detrás, salen fuera de campo para volver a entrar, etc., etc. Es importante destacar la presencia de imágenes de carteles y señalizaciones que orientan al viajero hacia donde ir. Lemmy no parece fiarse, y prefiere seguir preguntando, a veces en inglés y otras en francés, cuál es la ruta hacia el oeste.

Allemagne 90, como decíamos, trata de la Alemania histórica, literaria, musical. Es un viaje contado en postales, como lo cuenta Michel Ange y Ulysse, como lo cuenta cualquier viajero que enseña sus postales o instantáneas tomadas a lo largo de sus andanzas. La cámara fija convierte en postales muchas de las imágenes. La ausencia de movimiento es así una forma de subrayar la muerte del cine y el comienzo de otras formas de representación artística.

Conclusiones

No deja de ser interesante que el mismo año en el que aparece en la pantalla Lemmy Caution con Eddie Constantine en el papel del detective, Ian Fleming publica *Casino Royale*, la primera novela del que llegaría a ser el agente secreto de ficción más famoso

⁵⁰ Hay tres momentos en la película en los que aparece el *travelling*: 1) cuando la compañera del conde Zeltzen se sube al metro; 2) un guiño al film *Pasión*: Lemmy se ha subido en una barca, la cámara avanza por la línea de árboles de la orilla tras la cual el sol comienza a ponerse; 3) el único viaje de Lemmy en automóvil, en un taxi, cuando llega a Berlín.

de todos los tiempos, el agente doble cero⁵¹ Bond, James Bond, al servicio de Su Majestad británica, que surge así en la escena literaria. Constantine, que llegó a estar bastante encasillado con su personaje (el personaje y su actor se popularizaron rápidamente), llegó a decir que había sido James Bond antes de James Bond⁵². El epígrafe con el que iniciábamos el presente capítulo es el comienzo del segundo párrafo de la novela y la primera aparición del nombre del agente. Y nada más comenzar ya está cansado. Su contrapartida la encontramos en *Allemagne*: Lemmy Caution también está cansado. Pero es el final. Y es al final de la película cuando se retira a descansar en la habitación del hotel al que ha llegado, con dos manuales de la Gestapo que colocados estratégicamente debajo del colchón lo elevan para así facilitar la circulación sanguínea en las piernas.

Para W.W. Dixon, una de las escenas de *Allemagne* en la cual queda más patente que ha llegado el final de Lemmy ocurre cuando éste entra en una iglesia y se arrodilla a rezar⁵³: «la única luz viene de una cristalera de colores por encima de él. Se quita el sombrero, apareciendo al mismo tiempo terriblemente vulnerable y viejo, desprovisto de la “armadura” propia del oficio del agente secreto» (Dixon: 192). La escena está precedida por una cita fílmica de *Alexander Nevsky*, tras las cuales leemos la frase en letras mayúsculas «TOD UND VERKLARUNG», cuya traducción es «muerte y transfiguración». Hasta este momento hemos estado escuchando la *voice over* del conde Zelten, que sigue traduciendo (su voz viene de las escenas previas), algunas voces tomadas de algún documental, y música. A estas pistas se le suma ahora el sonido diegético del entorno al que ha llegado Lemmy, iniciado con el graznido de un cuervo. Vemos un ejemplar de *Las aventuras de Simplicissimus*, de Grimmelshausen, entre los escombros, contrastando con los mismos el estado completamente nuevo del libro, como si alguien acabara de dejarlo allí nada más adquirirlo en una librería. Puede dar la impresión de que ahora que sus aventuras han sido llevadas a la pequeña pantalla⁵⁴, ya nadie tiene necesidad de leerlo. Las palabras del conde Zelten tratan sobre la guerra, y, por lo tanto, la muerte. Y vemos un primer plano de la silueta de Lemmy que llega a una iglesia en ruinas (lleva ya algún tiempo caminado entre edificios en ruinas y

⁵¹ En la saga de Fleming, los doble cero son los agentes británicos con licencia para matar.

⁵² En la pantalla, James Bond no aparece hasta 1962 en *Agente 007 contra el Dr No*.

⁵³ No se trata, muy probablemente, de ninguna plegaria religiosa. Al final de la película, cuando coge la Biblia del hotel, aunque el mensaje es ambiguo, más bien da la impresión de que maldice sobre ella.

⁵⁴ Nos referimos a la serie de televisión alemana de siete episodios *El aventurero Simplicissimus*, adaptación de Leopold Ahlsen dirigida por Fritz Umgelter en 1975 y estrenada en España en marzo de 1978.

escombros, parece que ya se ha alejado de la Alemania cultural de las imágenes previas). El graznar del cuervo –con sus resonancias a Poe y, por lo tanto, a Borges– y, poco después, el tañer de las campanas, subraya el mensaje de muerte, de final. Vuelve a aparecer el texto, esta vez en francés «MORT ET TRANSFIGURATION», seguido de detalles de un mural que asumimos se encuentra en el interior de la iglesia, la cabeza de un monje, del cual sólo vemos parte de su rostro oculto por su capucha y la cabeza de un Cristo crucificado con su corona de espinas. A lo largo de todo este fragmento, la música ha cambiado. Desde la llegada a la iglesia, escuchamos a un coro y música religiosa tocada al órgano. Lemmy sale de la iglesia, vuelve a colocarse el sombrero y leemos el texto «FINIS GERMANIE», el fin de Alemania, analogía, como comentábamos más arriba, del fin del cine como lo ve Godard. Hay muerte, pero también transfiguración al pasar la luz por los cristales de colores de la ventana de la iglesia, rota en algunos puntos. Como explica Dixon, «la extraordinaria complejidad» de la película «demuestra que Godard en los noventa trabaja hacia una nueva visión de cine personal, un cine basado por igual en la imagen y la palabra» (Dixon: 195-197), una de sus obsesiones, al fin y al cabo desde finales de los sesenta. En *Allemagne*, Godard reanuda la estrategia iniciada en *Historia(s)*:

[...] creando un montaje visual de enorme complejidad, usando su propio material y una antología de fragmentos del cine clásico, yuxtapuesto con una igualmente densa banda sonora, voces superpuestas, guiones de viejas grabaciones [...] y música clásica. Aún más, ha integrado sin complicaciones la tecnología del cine y del vídeo para crear un tejido visual de riqueza e intensidad deslumbrante (*ibid.*: 197).

La circularidad y reflexividad creada por el comienzo de *Casino Royale* y el final de *Allemagne* no es única. Su viaje ha sido en cierta manera circular, en el hotel se encuentra con la misma chica con la que le vimos en el salón de belleza, donde por cierto abundaban los espejos, y es ella precisamente quien le coloca los libros bajo el colchón. Hay también una reflexiva simetría entre el comienzo de *Alphaville* y el final de *Allemagne*: el hotel, las chicas del servicio de habitaciones, la Biblia... La escena en la iglesia es un círculo dentro del círculo, y podemos encontrar otros a lo largo de la película, como espejos enfrentados que multiplican sus imágenes. Pero la circularidad y reflexividad, como en otros films de Godard, la encontramos en aspectos mucho más sutiles, en metáforas que nos devuelven a la reflexión godardiana sobre el cine y sobre ese ámbito utópico que es el sueño. Como nos recuerda Robert Stam, la analogía entre

el cine y el sueño es perenne, y ha sido explorada por muchos teóricos del séptimo arte: «La película de ficción convencional invoca una disminución del estado de vigilia colocando al espectador en un estado cercano al del sopor y el sueño» (Stam, 1985: 36-37). Pero a la vez que el estado de vigilia disminuye, aumenta el estado de fantasía, el espectador fantasea con el cumplimiento de sus deseos. La diferencia estriba en que el sueño es un proceso psíquico en el cual las percepciones no son reales, mientras que en el cine el espectador se encuentra frente a un objeto perceptual real: la película. Otro paralelismo entre el cine y el sueño al que apuntan autores como Christian Metz y Jean-Louis Baudry, y del que ya hablamos a propósito de *Aelita*, es lo que Jacques Lacan llama «fase espejo», una fase en el desarrollo infantil en la cual la hiperactividad en la percepción coincide con un nivel inferior de actividad motora: en el cine los estímulos sonoros y visuales nos inundan en un momento en el cual todas las demás actividades quedan en suspenso. La soledad del espectador⁵⁵, el relato en imágenes de la película y algunas técnicas fílmicas como la sobreimpresión o los fundidos, serían otras similitudes entre el cine y el sueño. De una forma menos explícita que en otros films (por ejemplo, la sábana roja con la que comienza *El desprecio*, la pantalla dentro de la pantalla en *Los Carabineros*, la sábana blanca sobre la que aparecen los títulos al comienzo de *Una mujer casada*, o las sábanas bajo las que se encuentran los amantes en esta misma película o en *Al final de la escapada*), las sábanas de la cama del hotel sobre las que se sienta Lemmy vuelven a evocar el cine, y con el cine, el sueño, lo onírico.

⁵⁵ Algunas películas han explorado el sueño compartido, como *La celda*, de Tarsem Singh, u *Origen*, de Christopher Nolan. Esta clase de experiencia onírica es sin duda una metáfora de los espectadores en la sala de cine. En una de las últimas escenas de *La invención de Hugo*, homenaje de Martin Scorsese a la obra de Georges Méliès, este último, encarnado por Ben Kingsley, invita al público, que se dispone a ver una selección de sus películas que han sobrevivido, a soñar juntos.

Capítulo 14

Los libros de Próspero

La utopía total

Naturalmente, un manuscrito

Umberto Eco, *Il nome della rosa*

Utopía y posmodernidad

Nos cuenta Josep Palau i Fabre en su obra sobre los primeros años de Picasso¹ que habiéndose establecido en Barcelona en un pequeño apartamento sin amueblar de la Riera de Sant Joan con su amigo Casagemas, decidió, seguramente para animar a este último ante la perspectiva de aquel espacio desangelado, que entre los dos llenarían las paredes con representaciones de aquello de lo que carecía la vivienda. Picasso pintó entonces en sus paredes una gran cama, una mesa cargada de comida exquisita, una caja fuerte e incluso un par de criados. Lo que hicieron fue proyectar sus deseos en las paredes, lo cual nos recuerda inmediatamente al mito de la caverna platónico, relato alegórico que ha dado pie a diversas interpretaciones fílmicas. Tanto la anécdota de Picasso como el mito platónico resultan al mismo tiempo utópicos y cinemáticos.

En los capítulos precedentes hemos visto distintos niveles utópicos. Las proyecciones hacia un mundo mejor expuestas por Ernst Bloch –entre las cuales se cuentan las utopías médicas, sociales, técnicas, arquitectónicas y geográficas– suponen ya la construcción de sistemas utópicos, es decir, van más allá del deseo y de los estadios de transición o imágenes desiderativas en el espejo. Sin embargo, transición y construcción se confunden y entremezclan en entramados que nos llevan a la conclusión de que estos sistemas, aunque más elaborados y maduros, al final no dejan de ser esencialmente lo mismo que los sueños diurnos con los que comienza toda utopía. La conclusión que podemos evacuar de todo ello es que el pensamiento utópico sigue una

¹ *Picasso vivo 1881-1907*, Barcelona, Polígrafa, 1980: 182.

trayectoria cíclica. Se trata de una búsqueda hacia lo que podríamos denominar la utopía perfecta o total, pero que sin llegar a alcanzarla vuelve a comenzar.

En el cine, encontramos que es en el ámbito de lo que se ha llamado cine de la posmodernidad o cine posmoderno donde la utopía llega al estadio de la construcción, también para finalmente volver al reino de los sueños diurnos. Pero «desgraciadamente –nos recuerda Umberto Eco– “posmoderno” es un término que sirve para cualquier cosa» (Eco, 1985: 71), por lo cual es conveniente acotarlo adecuadamente², ya que lo que la mayoría de los autores acepta es que escritores como Cervantes o filósofos como Diderot se incluyan dentro de la posmodernidad. En su historia del cine, Sánchez Noriega indica que el paradigma posmoderno que surge a partir de los años ochenta «engloba un discurso polifacético (filosófico, político, cultural) a cargo de distintos autores y una práctica estética de arquitectos, diseñadores, cantantes o cineastas». Esta posmodernidad estaría caracterizada por una actitud nihilista, que cuestiona la razón y la verdad; un eclecticismo, que deviene en un lenguaje ambiguo y polivalente; una búsqueda de valores estéticos ante la crisis de lo ético; una «mirada irónica y descreída sobre toda realidad»; y, el que nos parece el más interesante de todos por su relación con la utopía, el fin de la historia, es decir, la «perdida del sentido emancipador de la Historia, de la fe en el progreso y en cualquier utopía que aliente la construcción de un mundo más humano según los viejos ideales ilustrados (justicia, libertad, tolerancia, trabajo liberador³)». Es decir, no rechazan cualquier utopía, sino aquellas utopías que están ligadas a los ideales de la modernidad.

Sánchez Noriega señala que no hay una única teoría sobre el cine posmoderno. Por ejemplo, Vicente Molina Foix (véase Palacio y Zunzunegui, 1995: 151-166) distingue dos tipos de cine posmoderno: el europeo, «más cultista y ritual», y el «*kitsch*

² Eco añade lo siguiente a su observación sobre la amplitud del término «posmoderno»: «Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos de siglo, y aún más allá, y, como sigue desliziándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero» (Eco, 1985: 71-72).

³ En esta línea, podemos recordar las disquisiciones sobre el trabajo de don Lope a Saturno, el sordomudo, en *Tristana* de Luis Buñuel, cuando dice «El trabajo es una maldición [...]. ¡Abajo el trabajo que uno tiene que hacer para ganarse la vida! Ese trabajo no honra, como dicen algunos; sólo sirve para llenarles la andorga a los cochinos explotadores. En cambio, el que se hace por gusto, por afición, ennoblece al hombre. ¡Ojalá todos pudieran trabajar de ese modo! Mírame a mí: ¡yo no trabajo aunque me ahorquen! Ya ves, vivo mal..., pero vivo sin trabajar»; o la frase del nazismo «el trabajo nos hace libres», que Godard, con amarga ironía, pone en boca de una de las empleadas del hotel en el que se aloja Lemmy al final de *Allemagne*, y que aparece en uno de los planos de la película *Noche y niebla*, de Alain Resnais, como aún más irónico cartel que da la bienvenida a un campo de concentración nazi.

post-modern norteamericano-canadiense». En el primero contamos con autores como Leos Carax, Aki Kaurismaki o Joan Botelho; el segundo estaría representado por realizadores como Alan Rudolph, Hal Hartley, Atom Egoyan y Quentin Tarantino; es un cine en el que la intertextualidad de sus películas es compartida entre el director y los espectadores. Sánchez Noriega admite que no es fácil encontrar denominadores comunes en cineastas tan diversos; pero podemos encontrar:

[...] un mismo espíritu desmitificador de todo discurso y hasta de todo relato, lo que muy frecuentemente se plasma en tratamientos humorísticos y paródicos, que tiene como consecuencia narraciones desvertebradas por exceso o por defecto, sujetas a interpretaciones opuestas y hasta a la suspensión sobre cualquier interpretación. Son cineastas singulares dentro de las cinematografías en que se ubican y participan de tradiciones culturales variopintas, desde la novela negra barata a la pintura clásica, donde no siempre el cine es dominante. En muchos casos, la violencia juega un papel determinante, pero con una cotidianeización y un tratamiento distanciado que renuncia al discurso moral. [...] estos autores poseen una nueva mirada, capaz de superar el cine de género por la vía de simultaneizar en un mismo filme elementos dramáticos y tratamientos de comedia.

Un segundo teórico, Steven Connor, habla por un lado de obras «que cultivan la nostalgia del pasado», como algunas películas de George Lucas; y por otro, de relatos de discontinuidad temporal, heterogeneidad genérica, hibridación de estilos, polifonía de voces o mezcla de elementos cotidianos con elementos grotescos o inquietantes. Ejemplo de estas últimas son las películas de directores como Ridley Scott, Terry Gilliam o David Lynch.

Por último, Patricia Mellencamp destaca que el cine posmoderno «rechaza las dicotomías, incluida la división de sexos», desafiando y desacralizando las premisas y valores (y, podríamos volver a añadir, las utopías) de la cultura moderna (Sánchez Noriega: 559-560).

En este último capítulo de nuestra tesis comentaremos una película de Peter Greenaway –autor que pertenecería, según la mencionada clasificación de Molina Foix, al primer tipo de cine posmoderno–, *Los libros de Próspero*, película que, nos recuerda Kenneth S. Rothwell, daría para escribir tres tesis doctorales (véase Rothwell: 208). En otro orden de clasificación, contamos con las llamadas corrientes homogénea y heterogénea

del cine, esta última heredera de las teorías del arte total⁴. Monika Keska incluye a Greenaway entre los cineastas pertenecientes a la segunda corriente⁵:

Greenaway es sin duda el director que encabeza esta tendencia a la creación de arte total en el cine contemporáneo. [...] se expresa en contra del cine realista, en su opinión “ilustraciones para novelas decimonónicas”, y se declara pintor que hace películas. En su obra combina elementos de todas las artes: literatura [...], arquitectura, música, pintura, escultura, teatro, danza, [...], ópera [...]. A partir de los años 90 experimenta con las posibilidades de la imagen digital y sus películas se acercan al video art [...]. Crea estructuras narrativas muy complejas, inspiradas en la prosa de Borges e Ítalo Calvino y en las composiciones musicales de John Cage y de los minimalistas Michael Nyman y Philip Glass, e introduce en ellas elementos y referencias a diversas artes de todas las épocas (Keska, 2008: 5).

Esa búsqueda de totalidad en el arte lleva, en nuestro caso, a una búsqueda de la utopía total. De hecho, en el cine de Greenaway en general y en *Los libros de Próspero* en particular, encontramos la presencia de casi todos los elementos utópicos que hemos ido mencionando en los capítulos anteriores. Está presente el motivo del sueño: el literal (el sueño perturbado de Miranda, el sueño en el que caen algunos miembros de la comitiva real), el figurado (la tempestad, como pesadilla), así como el sueño en calidad de deseos o frustraciones de cada uno de los distintos personajes; el motivo carnavalesco, tanto en el vestuario general a lo largo de la película, como en la escena de la boda; la arquitectura y otras técnicas, como fase en la cual las imágenes desiderativas en el espejo se materializan en proyectos de construcción; la magia y la búsqueda de un mundo mejor a través de la ciencia y la tecnología; el agua, como símbolo de génesis y creación; el viaje, literalmente la forma de llegar y de volver, pero

⁴ Esta autora consiente que la obra de arte total no existe, «sólo se puede hablar de tendencia a ella y anhelo de crearla». Sin embargo, «el carácter multimedial del cine lo hace próximo a las teorías de la obra de arte total [...] más patente en la obra de los cineastas que no tratan de disimular la presencia de los elementos de las diversas artes ni tratan de conseguir un efecto de realismo» (Keska, 2005: 2). Las teorías del cine como arte total tienen su origen en la teoría de las Siete Artes, uno de cuyos máximos exponentes, Ricciotto Canudo (que acuñó el término «Séptimo Arte»), decía en su *Manifiesto de las Siete Artes* que el cine era el «arte de síntesis total» que «concilia [...] a todos los demás» (Romaguera y Alsina: 15 y 18). Otros directores mencionados por Keska a este respecto son Stanley Kubrick, Derek Jarman (autor precisamente de una versión fílmica de *La tempestad* en 1979) y el cine italiano posterior al neorealismo (Bertolucci o Pasolini).

⁵ Esta autora, siguiendo la visión de críticos como Alan Woods, propone incluir a Greenaway dentro de «la nueva vanguardia cinematográfica», en lugar de en la corriente posmoderna, ya que «su relación con las corrientes artísticas contemporáneas y su afán por la renovación del lenguaje fílmico reproducen los ideales de la vanguardia cinematográfica de entreguerras con la misma determinación y entusiasmo innovador que éstas» (Keska 2009: 20). En el capítulo 2.2 de su tesis doctoral (páginas 40-57), Monika Keska expone en detalle sus razones para no considerar a Greenaway un autor posmoderno.

también simbólico de la búsqueda de su propio interior que el ser humano realiza; el buen salvaje, contra-ejemplificado por Calibán, por supuesto, pero también por los espíritus que pueblan la isla⁶; la sociedad ideal; la isla, como lugar utópico clásico por excelencia; la libertad (sueño de Calibán y de Ariel); los libros y los textos –en definitiva, la palabra– que actúan como creadores, pero que también son distópicamente destruidos; el juego, actividad primordial a la que se entregan los habitantes de muchas utopías, sin olvidar los estudios de Huizinga que señalan el juego como una función humana esencial para entender el origen y evolución de la cultura; el amor, indiscutible motor de incontables utopías. A lo largo de la película, estos elementos serán deconstruidos uno por uno mostrando así su lado distópico: el viaje se torna en destierro; el agua resulta destructiva (para los navegantes, pero también para los libros); el sueño se vuelve pesadilla; los ideales de libertad y del buen salvaje son destruidos: Calibán no sólo es un esclavo –como lo son los espíritus de la isla en su indumentaria de nativos–, sino que es un ser despreciable; el vestuario es sustituido por la desnudez; la isla, que ofrece a Gonzalo la idea de una sociedad ideal, se convierte en un lugar de odios e intrigas donde incluso los manjares (propios de Jauja) desaparecen; la arquitectura encuentra su némesis en el libro *Amor por las ruinas*; el carnaval no deja de ser una parodia cuyos efectos se multiplican al reflejarse en espejos; el amor es sexo y lujuria; el juego está reservado para la élite; la magia tampoco es capaz de conseguirlo todo⁷. Tan sólo la libertad, el amor y el perdón parecen prevalecer hasta que Próspero

⁶ El aspecto de los nativos se basa en los dibujos de John White (dibujante inglés) y, algo más tarde, de Theodore de Bry (grabador y orfebre belga), en el siglo XVI. Ambos alteraron a los nativos en sus dibujos para hacerlos más acordes al imaginario europeo de la época. De ese modo, como escribe Greenaway, los isleños son producto de los libros de Próspero.

⁷ Se trata de un tema muy antiguo en el cine. En *Ciudadano Kane*, por ejemplo, el gran problema de Kane es admitir que hay cosas que no se pueden comprar por mucho poder económico o político que uno tenga. Juan Antonio Rivera dice que «el trineo “Rosebud” y el pisapapeles eran para Kane [...] una manera de evocar y convocar de golpe todas las imágenes doradas de su infancia, la época más feliz de su vida; imágenes que retuvo hasta el último momento, hasta que la muerte se las arrebató y el pisapapeles se escapó de su mano izquierda y se hizo pedazos en el suelo. En su infancia gozó gratis [...] de lo que después trató cada vez más desesperadamente de conseguir con los instrumentos equivocados de su poder y su dinero: el amor de las personas» (Rivera, 2004: 71). El tema trasciende hasta nuestros días: en la producción de la factoría Disney *Aladín*, el genio (¿un *pseudo*-Ariel?), despertado de su sueño en la lámpara maravillosa, establece claramente a su nuevo amo las reglas que rigen la concesión de los tres deseos, una de las cuales es que no puede hacer que un alguien se enamore de otro alguien. En su comentario a la obra de Shakespeare, Carlos Pujol dice que «Próspero, como el dramaturgo, es dueño y señor de los movimientos de los personajes, puede hacerles ver lo que no ven, hacer que experimenten sensaciones que no tienen, inmovilizar sus cuerpos, dormirles a su capricho. Pero no puede imponer a los personajes unos sentimientos que tienen que nacer espontáneamente de sí mismos». Por esta razón, Próspero fracasa tanto en su intento de humanizar a Calibán, como en su deseo de redimir a su hermano «y sólo puede crear una situación favorable al enamoramiento de Fernando y Miranda, pero no obligarles a sentir este amor» (en Shakespeare, 1975: 60).

desvela que todo ha sido fruto de su imaginación, paralelismo de uno de los temas clave de Greenaway: nadie debe olvidar que lo que está viendo es una película, cuya magia consiste en imágenes imaginadas, el cine como fábrica de sueños, el cine que ha muerto⁸ pero que encuentra en la posmodernidad su transformación, su viaje utópico hacia el arte total, su vía para su propia reinención.

Los libros de Peter Greenaway

Como ha señalado Alan Woods, el cine de Peter Greenaway es «un cine de ideas, no de tramas⁹». La trama –como dice Esteve Rimbau a propósito de *El contrato del dibujante*– es sólo «aparentemente convencional» (Rimbau, 1999: 5). El propio realizador ha expresado en más de una entrevista su gusto por un cine que se aparte del cine occidental dominante especializado en seguir líneas narrativas directas: «creo que el cine británico siempre ha mirado hacia América. Por contraste, siempre he mirado hacia Europa continental: me gusta un cine de ideas y mis héroes fueron siempre los grandes directores franceses e italianos como Resnais, Godard, Antonioni o Pasolini» (Gras y Gras: 51). De hecho, Greenaway considera que el cine no es un buen medio para contar historias: «si quieres contar una historia, conviértete en escritor. No te involucres en cine. El cine es para otras cosas [...] No hay narrativa en la vida real»¹⁰ (Gras y Gras: 174-175). El caso concreto de *Los libros de Próspero* tiene sus particularidades, ya que se trata del primer guión ajeno utilizado por Greenaway. Sin embargo, el realizador es capaz, como veremos, de introducir sus ideas, ya que, como el realizador ha dejado muy claro, no se trata de teatro filmado¹¹.

⁸ Como Godard, Greenaway también habla de la muerte del cine, del cine como un medio artístico cuyo lenguaje, a diferencia de lo que ocurre en otras artes, no ha evolucionado. Pero a diferencia de Godard y como amante de las nuevas tecnologías, Greenaway busca medios mediante los cuales el cine pueda evolucionar y transformarse a través de la irrealidad virtual.

⁹ Miguel Ángel González Campos dice que «aplicar el concepto “trama argumental” a una película de Greenaway resulta siempre arriesgado cuando no ilusorio» (2006: 185), y Paula Willoquet-Maricondi añade que es un cine de ideas más que de «emociones, coherencia narrativa e identificación con el personaje», y que *Los libros de Próspero* no es una excepción al compromiso de investigación ideológica de su autor de emplear el cine como un medio filosófico para entender la cultura (2008: 177).

¹⁰ En esta misma entrevista (con John Petrakis, en 1997), Greenaway comenta que uno de los grandes logros del siglo XX fue eliminar las que por mucho tiempo se habían considerado las características principales de algunas artes: «la melodía ha sido arrebatada de la música, las figuras han sido arrebatadas de la pintura. Y hay un modo, siento, en el que la narrativa debe ser eliminada del cine, de modo que pueda conseguir lo que creo que realmente puede hacer» (Gras y Gras: 174).

¹¹ El título de la película de Greenaway ya es de por sí un indicativo de que no se trata de teatro filmado. Cabe preguntarse porqué Peter Greenaway no titula su adaptación simplemente *The Tempest*. Es

Peter Greenaway ha dicho alguna vez que su cine no pretende dar respuestas, sino más bien plantear cuestiones (véase Stalpaert: 182). A pesar de ello, intentaremos acercarnos a un entendimiento de su cine tomando en cuenta lo que diversos autores han ido deshilvanando. Esteve Rimbau advierte que hay que tener en cuenta que «no es únicamente un cineasta sino un artista que, a través de la exploración de distintos medios –la pintura, la literatura, la ópera o el teatro– descubre la capacidad aglutinadora que, sobre todos ellos, puede ejercer el invento de los Lumière» (Rimbau, 1999: 5). Citando a William F. Van Wert, Amy Lawrence subraya que incluso aquellos a quienes no les agrada el cine de Greenaway, ven necesario admitir su diversidad, su brillantez taxonómica y su narrativa poco convencional. Intentando unificar esta diversidad algunos críticos han buscado una metáfora preponderante que anule todas las demás. Así, para algunos (por ejemplo, Tracy Biga) son los desordenes alimenticios; para otros, los sistemas abstractos de clasificación (números, alfabeto o ambos); otros críticos abogan por el papel central de un artista (dibujante, arquitecto, escritor, chef). O el racionalismo científico. Pero, como concluye Lawrence a este respecto, «en Greenaway las obsesiones se solapan con frecuencia. En cualquier film de Greenaway, varias metáforas estructurales están funcionando simultáneamente, ninguna más importante para el significado esencial de la película o más útil que otra » (Lawrence: 2). De ahí la dificultad a la hora de emitir un juicio adecuado de su obra fílmica si tan sólo nos ceñimos al examen de sus largometrajes, sin tener en cuenta el resto de su obra artística.

Para entender a Greenaway, sus cuadros, películas o exposiciones, Rimbau sugiere «acatar unas determinadas normas». Primero, aceptar que lo que se ve no es la

curioso que Harold Bloom es de la opinión de que *Prospero* hubiera sido un título más adecuado para la obra que *The Tempest* (véase Bloom: 771), como otras muchas de las obras de Shakespeare cuyo título es el nombre del personaje más relevante: Timón, Macbeth, Otelo, etc. En el caso de Greenaway, como primera interpretación, la primera parte del título del film –el nombre del mago– ya es un acierto. La preponderancia de Próspero a lo largo de todo el film es total: prácticamente el único interlocutor es él, la voz de sir John Gielgud (de hecho, la propuesta de realizar un film de *The Tempest* fue de sir John Gielgud, y el guión, como explica Greenaway, se diseñó para su actuación en el papel de Próspero). Como ya había hecho en *El vientre de un arquitecto*, Greenaway centra la obra en una figura central y dominante, y, en el caso de *Los libros de Próspero*, el deseo del director era aprovechar al máximo la habilidad vocal del actor. Su presencia, como dice Amy Lawrence, hace que la película sea tanto sobre la palabra hablada como sobre la escrita «o más precisamente, sobre la relación entre ellas» (Lawrence: 140). La obra teatral gira en torno a él, por mucho que los realizadores hayan puesto el énfasis en Calibán. De hecho, Ariel es un personaje más relevante que Calibán, sólo que el público no ha llegado a simpatizar con Próspero como lo ha hecho con este último: «Al [Próspero] creado por Greenaway se le puede admirar por sus conocimientos, por lo que ha hecho en la isla, pero no se le puede querer» (Gorostiza: 163). En cualquier caso, Greenaway ha enfatizado que el hecho de titularlo de otra manera era para indicar a la audiencia que no se trataba de un intento de reproducir un texto familiar, a pesar de estar subtítulo como una adaptación de *La tempestad* de Shakespeare.

realidad, sino una representación de la misma¹², se busca la evidencia de la representación, recordar al espectador que lo que ve es una película, como en la exposición desarrollada por el autor en Ginebra¹³: el espectador podía manipular el tiempo, pero no el espacio. Segundo, «la obra de Greenaway [...] exige una participación lúdica por parte del espectador. Este debe estar siempre dispuesto a seguir las pistas de un mapa que no conduce a ninguna parte, a sentarse ante una pantalla sabiendo que una película como *Conspiración de mujeres* no terminará hasta que haya visto todas las cifras comprendidas entre el 1 y el 100 o a contemplar la ciudad de Barcelona a través de un gigantesco encuadre con la esperanza de que, en algún momento, aparezca Ícaro sano y salvo» (Riambau, 1999: 9).

Además de las normas sugeridas por Riambau, nos parece útil, antes de desglosar los intereses temáticos y los aspectos formales del cine de Greenaway, añadir a modo de norma adicional la explicación de Jorge Gorostiza sobre la estructura que maneja Greenaway en la cual tanto los aspectos formales como los aspectos dramáticos y, asimismo, las ideas y *leit motifs* se engarzan unos con otros. De hecho, en Greenaway estructura y contenido son «completamente inseparables», aunque Gorostiza, así como otros autores y como haremos nosotros, los separa para facilitar su análisis¹⁴. Forma y contenido son «como una red de pesca en la que todas las cuerdas están unidas con nudos, los nudos serían los elementos y las cuerdas la trama». El «complicado tejido de citas y alusiones» consiste en «estratos superpuestos sujetos dentro de una malla. Una red que está casi siempre constituida por un número determinado de elementos puntuales (pueden ser dibujos, etapas, meses, cifras,...) que se van uniendo entre sí gracias a una trama argumental que les va dando coherencia» (Gorostiza: 223-224). «A esta estructura estática y bidimensional –continúa Gorostiza– hay que añadirle otras dos dimensiones: la profundidad y el tiempo, convirtiéndola en

¹² Gorostiza recoge la siguiente afirmación de Greenaway: «Mi cine es deliberadamente artificial y es siempre autoreflexivo. Cada vez que miras una película Greenaway, sabes que estás definitiva y absolutamente *sólo mirando una película*. No es un trozo de vida, ni una ventana al mundo. No intento ser un ejemplo de algo “natural” o “real”. No creo que el naturalismo o el realismo sean válidos en el cine. Monta una cámara y todo cambia. La persecución del realismo me parece un callejón sin salida» (*Film Comment*, XXVI/3, mayo-junio 1990: 59; citado en Gorostiza: 231). Se trata de una posición más cercana a Welles, el cine como falsificación, que va en dirección opuesta a la búsqueda de realismo.

¹³ De un proyecto de diez exposiciones de las cuales sólo se llevaron a cabo dos, la primera fue la exposición de Ginebra. A lo largo de cien días, de abril a julio de 1994, se dispusieron catorce tipos distintos de escaleras en cien puntos de la ciudad. Desde lo alto de ellas, mirando a través de un agujero, se podía ver una parte de la ciudad.

¹⁴ El propio Greenaway, sin embargo, ha dicho que «para mí la estructura de un film se impone sobre su contenido» (*Cinéma*, 349, abril 1986: 3; citado en Gorostiza: 230).

una estructura tridimensional y dinámica». Pero «Greenaway es consciente de estos niveles¹⁵» (Gorostiza: 225), es un «auteur consciente de su obra» (Lawrence: 5), y aunque el mismo Peter Greenaway disfruta de las múltiples interpretaciones que recibe su obra, rechaza, sin embargo, ser tachado de elitista, arguyendo que sus películas pueden ser disfrutadas por cualquier espectador sin sentirse frustrado intelectualmente por no captar todas las referencias que pueden encontrarse en ellas (véase Lawrence: 3).

Pero si lo anterior era poco, y para complicar aún más las cosas, tanto la música como el movimiento forman parte de la estructura de sus películas. Respecto a la banda sonora, «muchas veces la música de una película [de Greenaway] está compuesta antes de realizarla, por lo que es la imagen la que se adecua a la música en vez de seguir el procedimiento opuesto, tradicional en el cine» (Gorostiza: 226). En cuanto al movimiento, Greenaway lo reduce al mínimo posible, por considerarlo un modo artificial de mostrar los hechos. Cuando hay movimiento de cámara es porque Greenaway quiere decir algo. Gorostiza pone el ejemplo de *A Zed and Two Noughts*, donde los ocho movimientos de cámara de toda la película coinciden con los momentos significativos de la misma (Gorostiza: 227).

Volviendo al concepto de ese cine de ideas, Greenaway afirma que sólo el cine, de todas las formas artísticas, reduce sus preocupaciones al contenido, al relato, cuando debería preocuparse más de su estructura, de la forma:

[...] artísticamente, el cine es un medio muy rico; tiene tantas posibilidades indescriptibles que casi nadie emplea. Me da la impresión de que la mayoría de los directores hacen sus películas con un único ojo abierto y sus brazos atados a la espalda. La capacidad del cine para llegar a ser un medio extraordinario y asombroso se ignora por completo. Uno no debería contar historias siguiendo una línea narrativa recta. Hay tantas otras posibilidades y el cine las enriquecería. La mayor parte del tiempo me aburro rotundamente en el cine; creo que la mayoría de las películas se realizan de manera muy pobre (Gras y Gras: 52).

Aunque Greenaway admite que él también cuenta historias, éstas son, como él mismo lo expresa, «la percha en la que uno cuelga el sombrero [...] no es tan importante [...] lo que sucede, sino sólo cómo sucede», y es de la opinión de que la

¹⁵ Un buen ejemplo de esta multiplicidad de niveles lo encontramos al final de *The Baby of Mâcon*, en la que los actores se vuelven al público diegético que se vuelve a su vez, porque ellos también son actores, para saludar a los espectadores de la película en un gesto posmoderno en el que diégesis y extradiégesis se dan la mano.

mayoría de las películas insultan la inteligencia de los espectadores al no potenciar esta jerarquía de estructura sobre contenido (Gras y Gras: 52).

El contenido utópico de Greenaway está relacionada con el Demiurgo y con los espacios imaginarios (véase Riambau: 30, 35 y 36). Desde el punto de vista del *contenido*, diferentes autores (Gorostiza, Riambau, Woods) han elaborado similares listas –tan del gusto del realizador– de intereses y temas presentes en su obra. Con la advertencia que acabamos de exponer sobre la difícil disociación de forma y contenido en Greenaway, y sin pretender ser exhaustivos, queremos enumerar algunos en los que hay una mayor relación con lo utópico:

- 1) el *agua*: como fuente y génesis de la vida (utopía), y teniendo en cuenta también su fuerza destructora (distopía); por ejemplo, el agua es un personaje en *Conspiración de mujeres*. En una de sus exposiciones, *Watching Water*, realizada en Venecia, el autor ofrecía una lista de cincuenta películas en las que el agua cobra gran importancia¹⁶;
- 2) la *pintura* es sin duda uno de los mayores intereses de Greenaway. Como él ha afirmado «los 2000 años de la pintura occidental me interesan más que los últimos cien años del cine» (Gras y Gras: 64). Para este autor, «la pintura es la más esencial de las artes visuales», de la cual aprecia «la relación directa que el pintor tiene con sus herramientas. Puede ignorar la presión de tener que cooperar con hordas de otras personas que la realización de una película exige», razón por la cual las tareas que más le agradan del cine son el desarrollo de la idea y la sala de montaje, donde el trabajo es mucho más individual (Gras y Gras: 55). Su intención –como afirma en multitud de entrevistas– es llevar la estética de la pintura al cine, minimizando así la influencia de la narrativa. La pintura es la utopía de Greenaway frente a la utopía de Hollywood, ya que la estética de la pintura trasladada al cine «nunca atraerá al enorme público o alcanzará los éxitos financieros gigantescos que sí consiguen las películas de Hollywood» (*ibid.*: VII);
- 3) los *espejos*: en Greenaway, los espejos también tienen mucho que ver con la pintura y con el hábito de este autor de recrear obras pictóricas en sus películas;

¹⁶ Algunas de estas películas eran *El acorazado Potemkin*, *La reina de África*, *Moby Dick*, *Viaje al fondo del mar*, *El cuchillo en el agua*, *Rebelión a bordo*, *La aventura del Poseidón*, *Tiburón*, *Muerte en el Nilo*, *El submarino*, *Abyss* y *La sirenita*, entre otras.

- «no es difícil –dice Riambau– que, detrás de cada fotograma de sus películas, haya un cuadro, bien sea renacentista, perteneciente a la edad de oro de la pintura holandesa o vinculado a las vanguardias del siglo XX. A veces éste también está dentro de aquél y, de este modo, su obra se multiplica a través de un infinito juego de espejos» (Riambau, 1999: 7). Y habría que añadir otros aspectos menos manidos pero igualmente especulares: el carácter autorreflexivo y autorreferencial –signos por otra parte posmodernos– del cine de Greenaway;
- 4) la *arquitectura*, y en relación con ella las ruinas y el laberinto, es otra de sus pasiones. Las edificaciones forman una parte importante de su filmografía. Algunos de sus primeros largometrajes de ficción, *El contrato del dibujante* y *El vientre de un arquitecto*, son tal vez los más claros ejemplos. Mientras que las ruinas y los laberintos ofrecen una visión distópica, la arquitectura es la utopía: «la arquitectura –escribe Bloch– [...] es siempre el intento de una patria humana: desde el propósito de proporcionar vivienda hasta la manifestación de un mundo más bello en proporción y ornamento» (Bloch, 2006: 331);
 - 5) el *cuerpo humano*, y con él el amor, el sexo, la reproducción, el nacimiento, la muerte. La importancia del cuerpo humano es constante, directa o indirectamente. *El libro de cabecera* y *8 mujeres y 1/2*, son películas en las que el cuerpo humano cobra un gran protagonismo. Criticado en ocasiones por la presencia de la muerte en sus películas, Greenaway afirma que si alguien dice que una película es sobre la muerte (distopía), «es equivalente a decir que es sobre la vida. Lo positivo y lo negativo van de la mano» (Gras y Gras: 62);
 - 6) la *geografía y la astronomía*. *Conspiración de mujeres* comienza con una chica (Natalie Morse) que cuenta hasta un total de cien estrellas mientras salta a la comba con un vestido estampado asimismo con estrellas. Tanto la geografía como las estrellas tienen importantes implicaciones en las utopías geográficas. Sobre los astros no debe olvidarse la importancia de la astrología en *Civitas solis*¹⁷: cuando Genovés le describe a Hospitalario la ciudad, comienza hablando de los siete¹⁸ círculos evocadores de los siete planetas en que se divide la ciudad

¹⁷ Recuérdese que la importancia concedida a la astrología en *Civitas solis* era una de las diferencias fundamentales respecto a la utopía de Moro como ya comentábamos en el capítulo 7.

¹⁸ Número cósmico de gran calibre como nos recuerda a pie de página Jorge A. Sánchez en la edición de referencia de la obra de Campanella. Las lámparas del templo, leeremos más adelante, son también siete y reciben asimismo el nombre de los planetas.

(véase Campanella: 20). Luego le describe el templo, en cuyo altar hay un mapamundi de la tierra y en el techo una cúpula en la que están representadas «todas las estrellas más brillantes del firmamento, con sus nombres y las virtudes que poseen sobre las cosas terrenales» (*ibid.*: 22-23). Pero el símbolo y astro más importante es el Sol¹⁹;

- 7) *flora y fauna*: dentro del reino animal de Greenaway ocupan un lugar especial los pájaros y la ornitología, tal vez debido a que su padre era ornitólogo, como ornitólogo será su personaje de ficción Tulse Luper. Las aves migratorias, por ejemplo, son seres que se mueven por un país de maravilla, el aire, tan caótico, como si dispusieran de su mapa;
- 8) el *viaje*: en uno de sus más ambiciosos proyectos, la trilogía de *Las maletas de Tulse Luper*²⁰, la maleta –símbolo por excelencia del viajero– se convierte en sinécdoque para representar el mundo. Tulse Luper, testigo de muchos de los eventos clave del siglo XX, guarda en sus noventa y dos maletas otros tantos objetos que representan el mundo. La maleta no deja de recordarnos el misterio de la caja buñueliana y es asimismo inevitable hacer referencia a lo mencionado a propósito de la carga utópica de la maleta de Lemmy Caution en el capítulo anterior;
- 9) los *juegos* (recuérdese la participación lúdica del espectador de que hablaba Riambau), los números, las listas, las clasificaciones, de las cuales la presente lista es una más;
- 10) los *libros*, y con ellos los textos, son otro de los grandes intereses de Greenaway. En *El informe de Brodie*, Borges comenta como cierto manuscrito estaba escrito con una «esmerada caligrafía –arte que las máquinas de escribir nos están enseñando a perder» (Borges, 1993a: 240). En *El libro de cabecera*, la protagonista quiere que sus amantes escriban sobre su cuerpo. Se puede interpretar que la mala caligrafía de Jerome (Ewan McGregor) es rechazada por

¹⁹ Los habitantes de la Ciudad, dice Genovés, «honran al Sol y a las estrellas como cosas vivas e imágenes de Dios y los templos celestiales; pero no los adoran, pues sólo adoran al Sol. A ninguna criatura adoran con latría, excepto a Dios, pero que sirven solamente bajo el símbolo del Sol, que es el símbolo y rostro de Dios, del que procede la luz y el calor, y todo lo demás. Y el altar está hecho como un Sol, y los sacerdotes rezan a Dios en el Sol y en las estrellas, que son como altares, y en el cielo como templo; e invocan a los ángeles como intercesores benéficos que están en las estrellas, que son sus casas, cuyas bellezas mostró Dios en el cielo y en el Sol, como su trofeo e imagen» (Campanella: 73).

²⁰ El proyecto era mucho más ambicioso, incluyendo, además de las películas, dieciséis episodios para la televisión, noventa y dos DVD, páginas web, materiales en CD-ROM y varios libros.

Nagiko (Vivian Wu), y al rechazar su caligrafía le rechaza a él. Pero lo que ocurre en realidad es que la caligrafía occidental²¹, por buena que sea, no es ni entendida ni apreciada ni interpretada por Nagiko como algo bello con lo que escribir sobre su cuerpo. Acerca de esta película²², Greenaway comenta que «hace muchos años, durante mis estudios de arte, tropecé con la caligrafía oriental. Me fascinó la noción de que el calígrafo, el jeroglífico, el carácter, era tanto una imagen como un texto. Cuando lo lees como una imagen, es un texto. La historia de la pintura japonesa es casi por completo sinónima de la historia de la literatura japonesa» (Gras y Gras: 174). Los libros, los textos, la caligrafía, pueden ser tanto seres inanimados como mágicos y animados; a veces son causa de muerte, o se relacionan con el cuerpo o con la arquitectura. «Los libros están por todas partes –recuerda Alan Woods–, pero hay pocos lectores». Serán los espectadores los que tendrán mucho que leer. Con el uso de las nuevas tecnologías, Greenaway carga, y sobrecarga, la pantalla con caligrafía, «forzando una conexión entre el cuerpo, la locución y el texto» (Woods: 104). Una utópica relación de los libros la encontramos en el Depositario de Libros de *El cocinero*, que es un paraíso²³ para los amantes, Georgina (Helen Mirren) y Michael (Alan Howard), sin olvidar que este último es un librero de profesión²⁴.

²¹ Démosnos cuenta que incluso la caligrafía japonesa moderna utilizada para escribir extranjerismos presenta significativas diferencias con los ideogramas. Hay tres códigos que componen el sistema de escritura japonés: el *kanji*, el *hiragana* y el *katakana*. El *kanji*, es un conjunto de varios miles de ideogramas chinos (sin que por ello coincidan en pronunciación y/o significado con el mismo ideograma en lengua china) que se emplean para las raíces de nombres, verbos y adjetivos. El *hiragana* es un silabario fonético de sufijos y partículas empleado para escribir palabras japonesas y chinas que no se escriben con ideogramas. El *katakana* es otro silabario para vocablos de origen occidental. Por esta razón, como dice Carlos Rubio, «el primer encuentro de un occidental con la escritura *katakana* no suele ser agradable. El residente extranjero en Japón ve que el nombre de su tarjeta de visita aparece escrito en este sistema gráfico, pero el de su colega japonés está escrito en los nobles y venerables ideogramas» (Rubio: 60).

²² Carlos Rubio nos proporciona un buen resumen y comentario de la obra de Sei Shōnagon, *El libro de almohada*, sobre el cual se inspira la película de Greenaway, en el capítulo 3 de su obra (en Rubio: 384-406).

²³ En relación con lo paradisiaco, Alan Woods subraya las imágenes de expulsión a lo largo de la película, por ejemplo, cuando los amantes tienen que abandonar el restaurante ocultándose y a la vez huyendo en el camión lleno de desperdicios para que el marido de Georgina no descubra su desnudez. Poco después un personaje que, para más señas, se llama Eden les lava con una manguera.

²⁴ En todos los temas anteriores no hemos recurrido a ejemplos sacados de escenas de *Los libros de Próspero* para no caer en posteriores reiteraciones, ya que, como se verá, la mayoría de estos temas (el agua, la pintura, los espejos, la arquitectura, el cuerpo humano, etc.), sino todos, están presentes en la película y hablaremos de ellos en las páginas que siguen.

En cuanto a los *elementos formales*, muchos de ellos de nuevo están muy relacionados con el mencionado interés del autor por la pintura. Como él mismo ha dicho, «empecé mi vida sintiendo, y todavía siento, que pintar es el proceso supremo de crear imágenes»²⁵. Los títulos de sus primeros trabajos fílmicos delatan este interés: *El contrato del dibujante*, *A Walk through H*, *Vertical Features Remake*. Las influencias que recibe son de lo más variado²⁶: del norteamericano R.B. Kitaj; del manierismo, por el cual siente particular predilección; de los formalistas, como Poussin o Mondrian; de Magritte, observable en la articulación que lleva a cabo entre imágenes y texto, en la utilización de rejillas y marcos, en su obsesión por las nubes, por la clonación, por las frutas (bodegones) y por la anatomía, en la presencia del agua y de ahogados, así como la presencia de la muerte, en el interés por las escaleras, los pájaros y las ventanas.

Desde nuestra óptica de la utopía, los aspectos formales que nos parecen más interesantes son los movimientos de cámara (y su ausencia en las primeras películas del director); los códigos sonoros; el cromatismo; la composición, y dentro de ella la verticalidad, el encuadre y la simetría; los espacios (imaginarios); y el montaje.

Comenzando con los *movimientos de cámara*, la mencionada ausencia de movimiento en sus primeras películas puede relacionarse fácilmente, como decíamos, con la pintura, por la ausencia de movimiento en el arte pictórico. Un buen ejemplo es el quietismo de *Vertical Features Remake*; o el estatismo de Tasida Fallaby, la chica que lee su autobiografía escrita en Katan en *The Falls*, que sólo cambia de postura después de cada fundido encadenado sin que la veamos moverse. Como explica Riambau, es con el paso del tiempo que la cámara de Greenaway adquiere la capacidad de desplazamiento. Ya en *The Falls*, se alternan esas escenas de casi total ausencia de movimiento con largos y veloces *travelling*. *El vientre* comienza con el *travelling* desde un tren. En *Los libros de Próspero*, tras las primeras imágenes, hay un largo plano secuencia, y a lo largo de la película abundan los *travelling* laterales. Una vez más, una de las ideas detrás de estos movimientos es asemejar el ritmo de la escena al de una exposición de cuadros. Volviendo a los *travelling* laterales y planos secuencia, ya los había empleado en *El cocinero*, en el que las idas y venidas desde la calle, atravesando

²⁵ En *Film Comment*, 1990, citado en Riambau, 1999: 64.

²⁶ Las raíces artísticas de Greenaway hay que buscarlas en parte en su educación como estudiante de bellas Artes y en torno al *Land Art*, movimiento o tendencia artística de finales de los 60 que consiste en una reinterpretación vanguardista del paisajismo tradicional británico. Algunos de sus representantes son Richard Long, Hamish Fulton y Mark Boyle.

el restaurante hasta los aseos o hasta la cocina y luego el aparcamiento, se suceden varias veces y contrastan con los tranquilos *travelling* hacia atrás que acompañan a los amantes mientras avanzan por el Depositario de Libros. Un último ejemplo lo encontramos en la biblioteca de Próspero, que contiene *Un libro del movimiento*, del que hablaremos más adelante.

La *música*, como ya hemos apuntado, es un elemento estructural. Como señala Gorostiza, «la música de Nyman está hecha con repeticiones, donde el silencio es tan importante como el sonido, que van creciendo en intensidad y con cortes bruscos, que coinciden con los cortes de las secuencias cinematográficas» (Gorostiza: 227). Con la banda sonora compuesta por Nyman, Greenaway establece «relaciones dialécticas con las imágenes, de acuerdo con pautas similares al “contrapunto orquestal”», de igual manera que hacía Eisenstein con la música de Prokoviev en, por ejemplo, *Alexander Nevsky* (Riambau, 1999: 54).

En la ópera²⁷ se establecen otro tipo de relaciones. Por ejemplo, en *Rosa. A Horse Drama*, en la que el protagonista, un compositor llamado Juan Manuel de la Rosa tiene un nombre muy similar al del general Juan Manuel de Rosas, que «asesinó a dos millones de indios brasileños y fue descrito por Darwin como un ejecutor de las necesidades de la selección natural» (Riambau, 1999: 62). Se trata de relaciones que podríamos calificar de semánticas o incluso históricas.

Refiriéndose en concreto a *Los libros de Próspero*, Elsie M. Walker apunta que es sorprendente que la música de Nyman no haya recibido toda la atención crítica que se merece. Una omisión de este calibre puede entenderse en el caso de la música de Patrick Doyle para las películas de Kenneth Branagh²⁸, «porque [en ellas] la música se adhiere a convenciones cinemáticas sencillas. La música del Hollywood clásico convencional juega un papel subordinado, de servicio al hilo narrativo y a la caracterización de modo que complementa la información visual [...] la música de Nyman es mucho más que el “mobiliario musical”» (en Stalpaert: 161). De hecho, si intentamos ver un fragmento de una película de Greenaway sin sonido, rápidamente percibimos que falta algo esencial a las imágenes que estamos viendo.

²⁷ Muchas de sus películas tienen conexiones con la ópera en su construcción dramática o en la integración del canto en el discurso central (véase Riambau, 1999: 62).

²⁸ Se menciona a Kenneth Branagh por ser un director que ha llevado a la gran pantalla varias adaptaciones de obras de Shakespeare: *Enrique V*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *Hamlet* y *Trabajos de amor perdidos*.

El tercer aspecto a comentar es el *cromatismo*, y unido a ello la luz como creadora de volúmenes. Salvo en sus primeros cortometrajes, Greenaway, en calidad de pintor-cineasta, como le denomina Esteve Riambau, «necesita de esa paleta cromática para reflejar determinadas influencias procedentes de la pintura, forzar los límites del naturalismo o experimentar las variaciones que aquella sufre con las nuevas tecnologías en sus últimos trabajos» (Riambau, 1999: 26). El color es empleado en ocasiones para buscar una estructura universal sin utilizar números o letras, como en *A Zed and Two Noughts* y en *El cocinero*, donde los colores son un homenaje entre otras cosas a la teoría óptica de Isaac Newton²⁹. Los colores son parte constitutiva de la estructura y no meros elementos decorativos. En *El cocinero*, «el principio organizador es el color»³⁰. Greenaway hace que los personajes cambien de color a lo largo del film, sugiriendo adaptaciones a las situaciones que enfrentan –«todos somos camaleones», dice (Gras y Gras: 62). Sólo el cocinero, como indica Andreas Kilb, permanece con el mismo color –blanco– a lo largo de toda la cinta: el cocinero ni come, ni asesina, permaneciendo fuera de la acción³¹. Los colores tienen resonancias emocionales: rojo, peligro (el restaurante); verde, comodidad, seguridad (la cocina); o se relacionan con sensaciones: azul, frío, noche (el aparcamiento); amarillo huevo, maternidad, fecundidad (el hospital); blanco, cielo, suma de colores (los aseos), igual a suma de acciones positivas. En una de las primeras escenas de *Ronda de noche*, el personaje que encarna a Rembrandt filosofa sobre cómo describiría algunos colores a una persona ciega: el rojo es el color de la sangre, es espeso, puedes reconocerlo por su tacto, es estático y cálido; el amarillo es el sol, huele, podría ser un líquido, es transparente y está en continuo movimiento. El color, e incluso la ausencia de ciertos colores, es un ejemplo más de la complejidad de un film de Greenaway.

El cuarto elemento formal que queremos comentar, la *composición* también está muy relacionado con la pintura. «La formación pictórica del realizador confiere una primordial importancia al encuadre cinematográfico» (Riambau, 1999: 32). Como mencionábamos más arriba, ese profundo interés por la pintura le lleva en múltiples

²⁹ Newton también está presente en otras películas, por ejemplo en *El vientre*, pero no por la teoría óptica, donde los colores del arco iris son la refracción del blanco, sino por la ley de la gravedad.

³⁰ Como indicábamos más arriba, muchos de los elementos formales empleados por Greenaway tienen que ver con la pintura. De hecho, después de señalar cuál es el principal elemento de *El cocinero*, añade que se debe en gran parte «a [sus] comienzos como pintor» (Gras y Gras: 62).

³¹ Según Greenaway, él es el cocinero: «el cocinero es el director. Arregla el menú, el orden de asientos de los invitados; da refugio a los amantes; prepara el ágape del cuerpo del amante. El cocinero es un perfeccionista y un racionalista, un retrato de mi mismo» (Gras y Gras: 62).

ocasiones a la recreación de cuadros³² en sus películas, como el *Autorretrato con su esposa Margaret*, de Thomas Gainsborough y *La última apuesta de la señora*, de William Hogarth, ambos en *El contrato*; *Madelains Terff* y *Madeleine Fabins*, de George de La Tour, en *El libro de cabecera* y, menos evidente, en *El contrato*; la *Alegoría del servicio óptico de Isaac Newton*, de Januarius Zick, en *El contrato*; diversas obras de Vermeer, por ejemplo en *A Zed and Two Noughts*; *Dog*, de Francis Bacon, en *A Zed and Two Noughts*; *Peregrinos de Emaus*, de Van Meegeren, en *A Zed and Two Noughts*; etc. La referencia a la pintura también se refleja en la inclusión de su propia obra, como por ejemplo los bocetos de *El contrato*, en obras posteriores.

Con su tratamiento del *espacio*, Greenaway de nuevo intenta romper con el espacio no sólo tradicional, sino impuesto del cine. El encuadre (*framing*) es un tema sobre el que el realizador ha profundizado mucho, ya que es una auténtica obsesión del ser humano el enmarcarlo todo. Pero en el cine el encuadre es prácticamente inflexible³³. Para Greenway el cine es una «camisa de fuerza» (Gras y Gras: 168). La artificialidad del cine debería romperse de alguna manera. En el cine actual, Greenaway encuentra que las películas están sometidas al mismo marco. A diferencia de la pintura, donde si uno «quiere enfatizar la estrechez del cuello de una jirafa, usa un marco largo y estrecho» (*ibid.*: 175). Hablando de *El libro de cabecera*, Greenaway expresa que lo realmente novedoso³⁴ de esta película fue el hecho de reconsiderar el aspecto de las proporciones: «fui educado como pintor. El lenguaje del pintor le permite elegir el aspecto de las proporciones, el tamaño, el marco, que desee de acuerdo al contenido» (*ibid.*:182). De hecho, su preferencia por emplear líneas verticales para estructurar los encuadres es una respuesta a la horizontalidad de la pantalla, una manera de romper el formato cinematográfico. Y no podemos hablar del espacio sin hablar del tiempo. La gran diferencia –que para Greenaway es un desafío– entre el cine y la pintura desde la categoría temporal es que «cuando miras una pintura, puedes mirarla por tres segundos, tres horas, tres días» (*ibid.*: 168).

³² Recordemos que otros cineastas también han recreado obras pictóricas, como *La Última Cena*, de Leonardo, en *Viridiana*, de Buñuel; o los cuadros de Rembrandt, Goya, Delacroix o El Greco que Godard representa en *Pasión*.

³³ En *Cómo analizar un film* (Barcelona, Paidós, 2007), Francesco Casetti y Federico di Chio proponen la imagen del dique como metáfora inversa de aquella «que considera los márgenes del cuadro tan naturales e indoloros como las orillas que delimitan y comprenden un río». Los diques evidencian «la función opresiva de los bordes: a la violencia del río que se desborda por encima del dique, contraponemos la violencia de los diques, que constriñen, a su vez el río» (*op. cit.*: 125).

³⁴ Greenaway cree que *Los libros de Próspero* también fue un intento encaminado en esa dirección.

En quinto lugar, tenemos que hablar del *montaje*. El montaje en Greenaway ha seguido una constante evolución de la que sería difícil dar cuenta completa en pocas líneas. El empleo del Paintbox Digital electrónico es muy probablemente la mayor aportación de Greenaway al montaje. De hecho, podría hablarse de una sustitución del montaje (véase Riambau: 72). El Paintbox le permite superponer y/o yuxtaponer diversas imágenes, la ruptura y alteración de los encuadres, alternar blanco y negro con color, la manipulación de los colores, la interacción entre texto e imagen, etc., además de poner el cine en relación con la informática³⁵ abriendo así un futuro lleno de posibilidades, más interdisciplinar y en la línea del arte total del que hablábamos al comienzo de este capítulo, innovando el lenguaje cinematográfico y liberándolo del componente narrativo y literario de raíces decimonónicas al que el cine tradicional, fundamentalmente de Hollywood, se aferra.

En resumen, la utopía de Greenaway consistiría en romper con las limitaciones espaciales y temporales del cine convencional, un sueño que Greenaway alimenta, explorando y buscando continuamente a través de las nuevas tecnologías formas que le permitan sobrepasar esos límites.

LOS LIBROS DE PRÓSPERO

Ficha técnica

Título original	Prospero's Books
Nacionalidad	Holanda, Francia, Reino Unido, Italia, Japón
Año	1991
Duración	124 minutos
Productor	Kees Kasander
Producción	Allarts
Director	Peter Greenaway
Guión	Peter Greenaway, basado en <i>The Tempest</i> , de William Shakespeare
Fotografía	Sacha Vierny

³⁵ Las críticas recibidas a algunas de sus películas en las que se las compara con un CD-ROM han agradado al director a pesar de tratarse de críticas negativas. Por ejemplo, ha dicho: «los intelectuales franceses han criticado la película diciendo que El libro de cabecera no es un film, sino un CD-ROM. No se me ocurriría un cumplido mejor» (Gras y Gras: 181). Y en otra entrevista ha compartido su gran sueño, «hacer CD-ROMs para Omnimax» (Gras y Gras: 193).

Música	Michael Nyman
Intérpretes	Sir John Gielgud (Próspero) Isabelle Pasco (Miranda) Michael Clark (Caliban) Michel Blanc (Alonso) Erland Josephson (Gonzalo) Tom Bell (Antonio) Kenneth Cranham (Sebastian) Mark Rylance (Ferdinand) Gerard Thoolen (Adrian) Pierre Bokma (Francisco) Jim van der Woude (Trínculo) Michael Romeyn (Esteban) Orphéo (Ariel) Paul Russell (Ariel) James Thierre (Ariel) Emil Wolk (Ariel)

Sinopsis

Próspero, duque de Milán, ha sido vilmente traicionado y derrocado por su propio hermano Antonio confabulado con Alonso, rey de Nápoles. Ha pasado los últimos doce años en el exilio, en una isla, acompañado de su hija Miranda. Allí, Próspero planea su venganza con la ayuda de su fiel espíritu Ariel y sus conocimientos de magia. Próspero tiene consigo una maravillosa colección de libros y se dedica a escribir su propia obra. Sus libros, su escritura y su voz son las herramientas de que se vale para llevar a cabo su magia, que comienza con la ilusión de una terrible tempestad que hace naufragar al barco en el que viaja el rey de Nápoles y su comitiva, entre quienes se encuentra su hermano y el hijo del rey, Fernando. Gradualmente, sus deseos de venganza darán paso a sentimientos de perdón, destruirá sus libros, se reconciliará con sus enemigos y volverá a Nápoles.

Segmentación³⁶

- 1) *The Tempest*. Una gota de agua cae. Es el comienzo de una tempestad provocada por la magia de Próspero y que ocasiona el naufragio del barco en el que viaja el rey de Nápoles con su comitiva. Se abren los primeros libros: *Un libro de agua* (*A Book of Water*) y *Un libro de espejos* (*A Book of Mirrors*).
- 2) *...thee, my daughter*. La tempestad perturba el sueño de Miranda, la hija de Próspero, que acude para calmarla. Próspero relata a su hija cómo han llegado a la isla desde Milán, donde él era duque, y cómo fue traicionado. También relata como Gonzalo hizo posible que se llevara con él «libros que él estimaba por encima de su ducado». Se introducen ocho nuevos libros: *Una memoria técnica llamada Arquitectura y otra Música* (*A Memoria Technica called Architecture and Other Music*); *Un inventario alfabético de muertos* (*An Alphabetical Inventory of Death*); *El libro de los colores* (*The Book of Colours*); *Un riguroso libro de geometría* (*A Harsh Book of Geometry*); *Un Atlas perteneciente a Orfeo* (*An Atlas Belonging to Orpheus*); *Vesalio, A. «A³⁷ anatomía del nacimiento»* (*Vesalius's A. «A Anatomy of Birth»*); *Una cartilla de estrellas menores* (*A Primer of Small Stars*); y *Un libro de cosmologías universales* (*A Book of Universal Cosmologies*).
- 3) *ENTER Ariel*. Próspero da instrucciones a Ariel, su fiel espíritu, para continuar con su labor de venganza. Ariel fue liberado por Próspero de las malas artes de Sycorax, una bruja que habitaba en la isla a la llegada del exiliado duque. Si cumple sus órdenes fielmente, Próspero promete concederle su plena libertad si le sirve bien una vez más.
- 4) *Caliban, my slave*. El otro habitante de la isla, hijo de Sycorax, Calibán, a quien Próspero trató como a un hijo hasta que intentó violar a su hija, vive ahora bajo el dominio del mago y recibe asimismo instrucciones de éste. Hacen su

³⁶ La película contiene una doble narrativa. Como dice Douglas Keeseey, «el énfasis de Greenaway sobre el texto (el guión) y el contexto (los libros leídos por Próspero) actúa como un comentario crítico superpuesto a la trama de la venganza de Próspero. Es como si hubiera dos narrativas que fluyen simultáneamente, una directa y otra paródica ó irónica» (Keeseey: 101). Por esta razón, la presente segmentación también es doble: resume, por un lado, la trama de cada segmento y, por otro, ofrece en cada uno de ellos la lista de qué libros son introducidos.

³⁷ En la traducción de «A Anatomy of Birth», consideramos que «A» es la primera letra del alfabeto, y no el artículo indeterminado en inglés «a», ya que, de ser así, Greenaway lo hubiera escrito siguiendo la regla gramatical que en inglés añade «n» antes de vocal, es decir, «An Anatomy...». Interpretamos que Greenaway pretende de este modo dotar de un sentido clasificatorio por orden alfabético la obra de Vesalio, de la cual éste sería uno de los primeros volúmenes.

- aparición el *Libro de la tierra (Book of the Earth)* y el libro de las *Plantas terminales (End Plants)*.
- 5) *Fernando, el heredero*. El plan de Próspero incluye desposar a su hija con Fernando, heredero del trono de Nápoles, para así perpetuar su descendencia en un estamento superior al de su anterior ducado. El libro que se abre no podía ser más apropiado en este primer encuentro amoroso: *El libro del amor (The Book of Love)*. Sin embargo, Próspero no se lo pondrá fácil y decide esclavizarlo.
 - 6) *Llegada de la comitiva real*. Junto con la comitiva se exponen los libros *Un bestiario de animales pasados, presentes y futuros (A Bestiary of Past, Present and Future Animals)* y *Un libro de utopías (A Book of Utopias)*, que coincide con el sueño de Gonzalo de implantar en la isla una sociedad ideal.
 - 7) *Matar al rey*. Un sueño cae sobre casi toda la comitiva, momento que es aprovechado por Antonio y Sebastián para urdir un maléfico y homicida plan que sitúe a este último como rey de Nápoles. La vida de Gonzalo también peligra, pero Ariel lo salva.
 - 8) *Complot en clave de comedia*. Tras su ridículo encuentro, Calibán, Trínculo y Esteban planean traicionar a todos y gobernar en la isla. En este segmento aparecen *Amor por las ruinas (Love of Ruins)* y *Un libro de relatos de viajeros (A Book of Traveller's Tales)*.
 - 9) *Cortejo*. Próspero finalmente cede al amor que ha surgido entre su hija y el heredero del rey de Nápoles. *Las autobiografías de Semíramis y Parsifae (The Autobiographies of Semiramis and Parsiphae)*; *Las noventa y dos figuraciones del minotauro (The Niney Two Conceits of the Minotaur)*; *Un libro del movimiento (A Book of Motion)*; y *Un libro de mitologías (A Book of Mythologies)*; son los cuatro libros que se abren en ese segmento.
 - 10) *Boda*. Se celebra una mágica y fastuosa boda oficiada por varias divinidades mitológicas.
 - 11) *O brave new world: fracaso, perdón y libertad*. Conocedor del complot de Calibán para matarle, Próspero lo prepara todo para que los planes del grotesco trío fracasen. Tiene lugar la reconciliación entre todas las partes y se prepara el viaje de regreso a Milán. Se dan a conocer los tres últimos libros, *Un libro de juegos (A Book of Games)*; *Un libro de treinta y cinco libros (A Book of Thirty Five Books)*, que no es sino el *In Folio* de Shakespeare; y *Una comedia llamada*

«*La tempestad*», (*A Play Called «The Tempest»*); la obra que Próspero ha estado escribiendo a lo largo de toda la película. Próspero destruye con agua y fuego todos los libros y libera a Ariel, pero no puede evitar (tal vez ni siquiera se percata de ello) que Calibán rescate los dos últimos libros.

The Tempest: temas y libros

Los libros de Próspero es una adaptación cinematográfica de la obra de William Shakespeare *La tempestad* (*The Tempest*, 1611). Como es bien sabido, se trata de la última de las obras teatrales de Shakespeare. Uno de los mitos más extendidos sobre *La tempestad* consiste en especular y afirmar que esta obra es el testamento de Shakespeare, en ella, el bardo pretendía hablar de sí mismo, de lo «tempestuoso» de su vida. Sin embargo, no por ser la última obra de Shakespeare significa que esa fuera su intención:

En 1611 Shakespeare no tenía más que cuarenta y siete años, y escribió por lo menos partes importantes de tres obras más: *Enrique VIII*, la pérdida *Cardenio* y *Dos nobles de la misma sangre*, probablemente todas ellas con la colaboración de John Fletcher. Próspero no es más representación del propio Shakespeare que el Doctor Fausto un autorretrato de Christopher Marlowe. (Bloom: 770).

Curiosamente, además, aparece en primer lugar en el Folio de 1623, no habiendo además ningún otro texto de la obra.

El género es una comedia³⁸, aunque «Shakespeare se las arregló para lograrlo tan brillantemente que [...] todavía no podemos captar plenamente el logro cómico» (Bloom: 776-777), y cuando Próspero está en escena es difícil reconocer que *La tempestad* es una comedia: «tal vez esto es sólo consecuencia de nuestras tradiciones de actuación y dirección, que no han sabido explotar los contrastes entre la autoridad del anti-Fausto y las bufonadas de sus desdichados enemigos» (Bloom: 780). También afirma Bloom que «de todas las obras de teatro de Shakespeare, las dos comedias visionarias –*Sueño de una noche de verano* y *La tempestad*– comparten hoy en día la triste distinción de ser las peor interpretadas y representadas. [...] la ideología arrastra a los destructores de *La tempestad*» (Bloom: 766).

³⁸ Como también dice Bloom, lo es «en el viejo sentido de que termina felizmente (o al menos exitosamente)» (*op.cit.*: 771).

En su artículo *The Tempest in Performance*, Diana E. Henderson (2003: 216) aporta una relación de las realizaciones de la obra a lo largo de los siglos desde la primera representación probablemente en 1611, antes de la muerte de Shakespeare, hasta nuestros días con especial atención a cómo evoluciona la interpretación de la obra por directores y crítica. A través de esta relación, la autora intenta dar respuesta a la pregunta de qué se representa en *The Tempest*. Decimos intenta, porque como ella misma dice *The Tempest* «se ha venido a representar tanto y de formas tan diferentes por tantos, que uno puede sentirse zarandeado por la tempestad».

La respuesta obvia, *The Tempest* representa una versión del texto escrito, no es tan fácil, ya que para llegar a saber cuáles eran las intenciones del autor, deberíamos volver al texto y a la representación original. Por lo que respecta al texto, el primero de que disponemos es el que aparece al principio del Primer Folio de 1623, y, como indica Diana Henderson, para ese momento Shakespeare ya estaba muerto. Y aunque la primera representación de que tenemos noticia ocurrió en 1611, las alusiones al naufragio en las Bermudas parecen implicar que el texto ya estaba completo después de 1610. No sabemos con exactitud si hubo otras representaciones anteriores a la de Whitehall Palace en 1611.

Simplemente analizando cómo se ha interpretado la figura principal de la obra nos da una idea de lo que estamos hablando: Próspero ha sido visto como un noble gobernante, un mago, un tirano megalómano, un brujo dedicado a la magia negra, un científico neoplatónico, un colonizador imperialista, etc. Para otros Próspero es Shakespeare, «el Mago creador de toda esta fantasmagoría», pero incluso desde ese presupuesto las interpretaciones se multiplican y puede representar –como símbolo de Poder y Bondad– a un Rey en el terreno humano, a un Dios en el metafísico o, filosóficamente, a «la Cultura o la Civilización, La Humanidad, el Espíritu». Los sentidos atribuidos son tantos –dice Carlos Pujol– como comentaristas:

¿Cuál es su mensaje?, se ha preguntado la crítica desde hace siglo y medio. La purificación y la redención del alma según la mística del Cristianismo [...]; los cultos místéricos de la antigüedad pagana [...]. O la situación política de Europa a comienzos del siglo XVII. O la crisis de la mentalidad renacentista enfrentada con el fracaso de los grandes sueños de felicidad del humanismo. O las responsabilidades coloniales del hombre en los nuevos territorios recién descubiertos. O una alegoría³⁹ sobre la Naturaleza

³⁹ Bloom no aprueba este tipo de interpretaciones: «la alegoría –afirma– no era una modalidad shakespeareana, y encuentro poca en *La tempestad*» (Bloom: 778). Sin embargo, como explica Daniel

y la Educación. O una historia encubierta del teatro inglés de la época [...].
O una narración simbólica de la muerte de Enrique IV de Francia [...]. O
una autobiografía camuflada del autor (citado en Shakespeare, 1975: 61).

Semejante variedad interpretativa dificulta a su vez determinar cuáles son los temas de la obra. Sin embargo, si dejamos a un lado la obra del bardo y nos centramos en la adaptación de Greenaway, el guión se basa en tres ideas fundamentales (véase Gorostiza: 162): 1) la importancia de los libros y su estudio, 2) la magia y 3) una interpretación de la versión original según la cual todo es fruto de la imaginación de Próspero. Este último punto, como veremos, también es medular en la versión de Derek Jarman.

En cuanto a la figura de Próspero, es interesante que a través de la técnica de la superposición facilitada por el Paintbox, y de las múltiples permutaciones del cine de Greenaway⁴⁰, *Los libros de Próspero* nos presenta al mismo tiempo no una representación de la obra de Shakespeare, sino varias, así como muchas visiones de Próspero personificadas en una única figura. De hecho, John Gielgud «describió su representación [...] como una “culminación”». El actor, desde 1930, a la edad de 26 años, hasta *Los libros* ha interpretado al personaje desde muchas perspectivas. La película a su vez ofrece toda una serie de facetas del personaje en conflicto consigo mismo, producto, según Greenaway, de sus lecturas, de su biblioteca: hombre poderoso, gruñón moralizante, vengador mezquino, déspota benevolente, padre celoso y maestro diseñador de canciones y danzas (véase Greenaway, 1991a: 12). Para Douglas Keeseey (2006: 100-104) hay en la película una doble narrativa –directa una e irónica y paródica la otra– que convoca las contradicciones: dios creador por medio de la palabra *versus* marino medio analfabeto; héroe *versus* villano; creador benigno *versus* opresor imperialista. En cierto modo, como también dice este autor, es como si la película ofreciera no una representación de la obra de Shakespeare, sino una superposición de todas las permutaciones de Próspero en una única figura (2006: 102).

Vitkus (2003: 408), hay una «larga genealogía» de la interpretación de *La tempestad* como alegoría que todavía persiste. Según estos autores, la obra sería una autobiografía sobre la magia del teatro en la cual Próspero representaría a William Shakespeare. El primero en proponer este tipo de interpretaciones fue el poeta escocés Thomas Campbell en su edición de 1838 de las obras dramáticas del bardo.

⁴⁰ Lo que estamos diciendo de *La tempestad* de Shakespeare es aplicable también al cine de Greenaway en general. Una película como *A Zed and Two Noughts*, por ejemplo, puede interpretarse de muchas maneras: «podemos encontrar una reflexión sobre el cine como representación plástica descendiente de la pintura, alegorías de la acción devastadora del thatcherismo dirigida contra la alta cultura, del poder destructivo del hombre y el afán por superar la naturaleza mediante la actividad artística» (Keska, 2009: 71).

Según Ángeles de la Concha, se entrelazan en *La tempestad* varios temas importantes, de los cuales destaca tres: «el primero es el de la legitimación del **poder** y la **autoridad** y los **conflictos de subordinación, identidad y rebeldía**. El segundo, el de la **contraposición entre la naturaleza** en su estado primitivo y el **arte o la cultura**. [...]. El tercero, el del **descubrimiento** y la **colonización** de nuevos territorios» (2002: 442). Es fácilmente observable que estos temas están de una u otra manera en *Los libros de Próspero*, aunque Greenaway ha sido criticado por no dar suficiente énfasis a la relevancia del discurso postcolonial tal y como sí se ha llevado a cabo en otras adaptaciones y ensayos críticos de la obra.

Desde lo utópico, sin embargo, el primer tema de la obra es el naufragio provocado por la tempestad que Próspero desencadena con su magia. En su obra sobre la utopía, Frank y Fritzie Manuel comentan que en las obras utópicas de los siglos XVI y XVII pueden distinguirse tres elementos básicos, el naufragio, el regreso a Europa y el relato sobre la experiencia que se ha vivido:

Durante los siglos XVI y XVII, las obras descriptivas que imitaban la Utopía fueron llamadas utopías, con minúscula, y casi todas tomaban prestadas las imágenes literarias que el propio Moro había recibido de Luciano de Somosata, quien a su vez las había heredado de las novelas helenísticas, muchas de las cuales habían desaparecido. La invención de la imprenta divulgó las traducciones de este tipo de historietas de una lengua europea a otra, las cuales acabaron convirtiéndose en un sólido corpus cada vez más extenso y cuyas fórmulas y conceptos se pueden fechar históricamente, siendo igualmente posible trazar un mapa de sus sucesivas modificaciones. Los principales elementos son un naufragio o desembarque fortuito en las costas de lo que resultará ser una república ideal, el regreso a Europa y la subsiguiente comunicación sobre lo visto. (Manuel, 1984b: 14).

Conviene subrayar que ya desde la antigüedad, el naufragio, como motivo literario era un argumento, una excusa, para el relato oral, y los relatos utópicos a los que se hace referencia en la cita anterior no eran excepción. Uno de los primeros ejemplos de la edad antigua lo tenemos en Luciano, en la *Odisea* de Homero y en la *Eneida* de Virgilio. En esta última, Virgilio nos ofrece el «cuadro narrativo-retórico completo», cuyos elementos eran el estruendo del barco, la oscuridad de la noche, el retumbar de truenos y relámpagos, la exaltación de la muerte en tierra firme y la condena de la muerte en el mar, las olas que alcanzan los cielos, el mar visto como una montaña escarpada de agua y la dispersión de la carga por el mar. Como lo expresa

Herrero Massari, la obra de Virgilio es, por lo tanto, un «acabado y perfecto diseño del tópico» que lleva a pensar que las descripciones de tormentas y naufragios eran ejercicios fundamentales de las escuelas de retórica, apropiados para una *descriptio* (véase Herrero Massari: 205-206). La narrativa épica, la novela bizantina, la de caballerías, e incluso la picaresca, de los Siglos de Oro es heredera del modelo virgiliano. Es el caso de Tirante, arrojado a las costas de Berbería, de los protagonistas del Persiles de Cervantes o de las secuelas del lazarillo (la anónima y la de Juan de Luna).

Entre otros objetivos (para Herrero Massari se trata del primer objetivo, véase Massari: 207), lo que se busca es despertar sentimientos de compasión y de terror en el oyente o lector, y estos mismos sentimientos llegan en ocasiones a formar parte de algunas narraciones. Fuera de nuestras fronteras, en el caso concreto de *La tempestad*, Miranda, como espectadora, le dice a su padre: «he sufrido con lo que veía sufrir» (Shakespeare, 2003b: 527).

En el siglo XVIII, Daniel Defoe, basándose en las experiencias de Alexander Selkirk⁴¹, creó el que probablemente es el naufrago por excelencia, Robinson Crusoe⁴².

En el cine, el naufrago también ha sido un tema muy socorrido, una excusa (como lo era en las mencionadas escuelas de retórica, pero con diferentes objetivos), para tratar muy variados temas. Contamos con películas como *Robinson Crusoe*, de Luis Buñuel; *Náufrago*, de Robert Zemeckis; *Mediterráneo*, de Gabriele Salvatores; *Infierno en el Pacífico*, de John Boorman; *La tormenta perfecta*, de Wolfgang Petersen; *El señor de las moscas*, de Peter Brook⁴³; y muchas otras. La obra de Buñuel es particularmente interesante por tratarse de una adaptación (o, como él solía decir, una película «inspirada en») de una de las obras literarias fundamentales sobre el naufrago como acabamos de comentar. Curiosamente, el barco en el que navega y posteriormente

⁴¹ En *El otro, el mismo*, Borges incluye un poema titulado *Alexander Selkirk*. Desde octubre de 1704 hasta febrero de 1709, este personaje vivió en el archipiélago Juan Fernández, cerca de la costa de Chile. La isla ha sido bautizada hoy en día como isla Robinson Crusoe.

⁴² Novela cuyo título completo era *La vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinero: que vivió veintiocho años, completamente solo en una isla deshabitada en la costa de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco; habiendo sido arrojado a la costa por naufragio, en el cual todos los hombres perecieron excepto él. Con un relato de cómo fue finalmente librado por piratas (The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates).*

⁴³ En 1990, Harry Hook realizó otra versión del mismo título igualmente basada en la novela de William Golding.

naufraga Crusoe se llama Ariel, como el espíritu aéreo de *La tempestad*⁴⁴. Buñuel introducirá el tema del naufragio en otras películas, sin que llegue a ser el tema principal. Es el caso de la llegada de Traver a la isla en *La joven*. La película, basada en un relato de Peter Matthiesen, *Travellin' man*, comienza con la llegada en balsa motora de un hombre negro a una isla. La isla parece estar habitada por tan sólo dos personas, un hombre, el señor Miller, de quien se nos da a entender que es el encargado de mantener la isla –un coto de caza privado– y una joven, casi una niña, Evelyn o Evvie, cuyo abuelo acaba de fallecer. Otras personas visitarán la isla, pero casi todo el film se desarrolla en torno a las relaciones que se establecen entre los componentes de este triángulo. De entrada, hay una serie de elementos utópicos en el film: el *cuasi*-naufragio de Traver; la isla; la ausencia de religión; el estado salvaje de los habitantes de la isla... Sin embargo, todos estos elementos son uno tras otro deconstruidos. Los primeros momentos de Traver en la isla nos recuerdan el naufragio de Pedro Serrano, tal y como lo relata el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales*, por ejemplo en la forma como devora un cangrejo crudo⁴⁵, primer alimento que encuentran ambos hombres en sus respectivos relatos⁴⁶. Pronto, sin embargo, nos damos cuenta de las diferentes condiciones entre ambos: frente a la desolación de la isla de Pedro Serrano⁴⁷, la isla a la que arriba Traver es un vergel, de hecho, se trata de un coto de caza privado, lleno de vida animal y vegetal por todas partes. La explotación apícola también se encuentra entre una de las actividades a que se dedican sus dos habitantes. Un par de años después, en 1962, Buñuel nos dejará una de sus obras maestras, *El ángel exterminador*, titulada originalmente *Los naufragos de la calle Providencia*. Aquí el naufragio es

⁴⁴ También se llaman Ariel los premios y estatuillas que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. El nombre lo toma del ensayo antipositivista del escritor uruguayo José Enrique Rodó titulado *Ariel* (1900). La historia de la estatuilla puede leerse en la página web oficial de la Academia: <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/historiaAriel.asp>. Rodó también escribió un libro titulado *El mirador de Próspero*, publicado en 1913.

⁴⁵ Es Luis Buñuel quien enseña al actor Bernie Hamilton como comer un cangrejo.

⁴⁶ Se trata del siguiente pasaje: «halló algún marisco que salía de la mar, como son cangrejos, camarones y otras sabandijas, de las cuales cogió lo que pudo, y se las comió crudas, porque no había candela donde asarlas o cocerlas». (*Comentarios reales*, Madrid, Cátedra, 1996: 259).

⁴⁷ Según lo describe, «no halló en ella agua ni leña, ni aún yerba que poder pacer, ni otra cosa alguna con que entretener la vida [...]. El sol con su gran calor le fatigaba mucho, porque ni tenía ropa con que defenderse, ni había sombra a que ponerse» (*ibid.*: 259 y 261).

claramente figurativo, pero muchos de los temas asociados (como el aislamiento y el canibalismo⁴⁸) están igualmente presentes.

Otras versiones cinematográficas no ya del naufragio, sino de *La tempestad* de Shakespeare, por mencionar unas pocas⁴⁹, son *Planeta prohibido*, de Fred Wilcox, en la que un grupo de astronautas en expedición al planeta Altair 4, encuentra al profesor Morbius y su hija Altaira, únicos supervivientes de una expedición anterior. Según Tony Howard, la ciencia-ficción⁵⁰ encaja perfectamente en la obra de Shakespeare:

[...] porque *La tempestad* ya era en sí misma proto-ciencia-ficción, una respuesta a la posibilidad utópica de literalmente encontrar/establecer nuevos mundos en América, de emplear el conocimiento humano acumulado para comenzar de nuevo. Tanto en la representación teatral como en el filme, la naturaleza humana es el problema. [...]. Esta película hermosa y kitsch es políticamente reaccionaria [...] pero influyó profundamente en las interpretaciones posteriores de *La tempestad* porque, confrontando dos nuevas ciencias, la de Einstein y la de Freud, avisaba de que el verdadero planeta prohibido es la mente (en Jackson, 2000: 307).

Para Miguel Ángel González Campos, «la ciencia-ficción parece uno de los [géneros] más apropiados» para una adaptación de *La Tempestad*:

Por extraño que pueda resultar contemplar las peripecias de Próspero y sus compañeros en un entorno de naves espaciales futuristas y desintegradores láser, la propia naturaleza de la obra vendría a justificar en cierta manera una transformación de esta índole (2006: 107).

⁴⁸ Hay que matizar que el canibalismo en *El ángel* se percibe como algo inminente, pero, como acertadamente dice Víctor Fuentes, el canibalismo es «el único tabú no violado en la obra de Buñuel» (1989: 113).

⁴⁹ La obra de Shakespeare ha sido fuente de inspiración y adaptación a la gran pantalla casi desde el comienzo del cine. Se calcula que tan sólo desde los inicios del cine a finales del siglo XIX hasta la implantación del sonoro en 1927 fueron más de quinientas las películas basadas en la obra del bardo. Quien suministra estos datos, Miguel Ángel González Campos (2006), argumenta que hubo varias razones para que Shakespeare tuviera tanto auge en el nuevo medio: 1) porque el material era espléndido; 2) porque indicar que una película estaba basada en una de sus obras proporcionaba respetabilidad y prestigio; 3) porque, en relación a la anterior, era más fácil evitar los controles censores; y 4) porque su obra no estaba sujeta a derechos de autor. Un fragmento de *La tempestad* fue objeto de una breve película de unos dos minutos de duración ya en 1905, y en 1908 el realizador Percy Stow llevó a cabo una versión completa de la obra, aunque sólo tenía una duración de alrededor de diez minutos.

⁵⁰ La ciencia ficción no es el único género en el que se han plasmado obras shakespereanas: thrillers, gánsteres, musicales o artes marciales, son algunos de los escenarios sobre los que se han «recontextualizado» muchas de sus obras por insospechado o sorprendente que resulte. González Campos dedica un capítulo completo de su obra citada a *La tempestad* en el *western* (véase *op.cit.*: 61-103), que «por extraño que pueda parecer, es [...] el género que más derivativos shakespereanos ha originado» (*ibid.*: 63).

Aunque algunos críticos no consideran que esta película sea una adaptación de la obra de Shakespeare⁵¹ y buscan las fuentes de inspiración de la película en otros textos, como el mito de Belerofonte o en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, González Campos y Lisa Hopkins, sin embargo, indican muchas similitudes entre la película y la obra de Shakespeare. Hopkins (2008: 59-84), por ejemplo, reconoce que no hay una correspondencia sencilla entre todos los personajes y situaciones, pero las similitudes incluyen preocupaciones comunes entre ambas obras y algunos paratextos. Para esta autora, la mayor diferencia estriba en la influencia que la película recibe del psicoanálisis, especialmente de Freud, alejándose de la más habitual lectura postcolonial⁵². De hecho, González Campos indica que en esta película Calibán se ha convertido «en un post-freudiano Monstruo del Id» (2006: 113), y se puede hacer una lectura freudiana de Robby-Ariel y de Calibán-Monstruo del Id como proyecciones de la mente de Próspero-Morbius: el primero del lado agresivo de su subconsciente, y el segundo de su lado filantrópico consciente.

La tempestad, de Derek Jarman, a diferencia de la anterior, es una adaptación explícita de la obra de Shakespeare. Se trata, sin embargo, de una obra plagada de discursos de clara intención crítica hacia la política y la sociedad del Reino Unido (véase González Campos: 173). Jarman es el primero que utiliza el texto de *La tempestad* en la gran pantalla, aunque reduciéndolo considerablemente (de los aproximadamente dos mil versos del original, sólo se recitan unos cuatrocientos). Hopkins comenta que Jarman podría haber hecho *Los libros de Próspero* (2008: 85), ya que algunas de sus ideas, como el hecho de que la única voz que se oye es la de Próspero, es compartida en ambos films (de hecho, Jarman propuso a John Gielgud el papel de Próspero, pero éste declinó la oferta por no interesarle las ideas del realizador), y varios autores concluyen que la película de Greenaway está claramente influenciada por la de Jarman, que también tiene una fuerte formación pictórica y que considera que la actividad actual a la que debe dedicarse el pintor es el cine. Destaca en esta versión el

⁵¹ Según Miguel Ángel González Campos (2006: 111), la inversión económica con la que se realizó la película explicaría en parte que se evitara asociar la película con Shakespeare. Dicha inversión, que superó los dos millones de dólares, era poco habitual para el género en los años cincuenta. Louis B. Mayer consideraba que incluir el nombre de Shakespeare en los créditos de una película era venenoso para la taquilla (actitud muy diferente a la de los comienzos del cine, como apuntábamos en la nota anterior, cuando se consideraba que Shakespeare proporcionaba prestigio).

⁵² La lectura freudiana de *La tempestad* ya la habían hecho varios autores a lo largo de los años cuarenta.

onirismo: Jarman parte precisamente del concepto de que todo es un sueño de Próspero. La estética está fuertemente influenciada por el «tenebrismo de Caravaggio», la pintura de Velázquez y la técnica del claroscuro de Georges de La Tour, y al rodarse en una mansión inglesa, Stoneleigh Abbey, en Warwickshire, «un esplendoroso edificio que, de la mano de Jarman, se transforma en una oscura, claustrofóbica y siniestra mansión, cuyas estancias cubiertas de telarañas e iluminadas tenuemente por velas y candelabros proporcionan a la película un aire de pesadilla gótica» (González Campos: 155). Esta mansión se convierte así en lo que Jarman denominó una «isla de la mente»:

[...] la oscura y aterradora mansión de cuyo pasado glorioso no quedan más que ruinas desvencijadas funciona no sólo como obvia metáfora visual del decadente presente cultural, político y social británico, sino también como representación de la oscura siniestra personalidad de Prospero, llena de enigmáticos espacios y tenebrosos pasadizos de pesadilla gótica por los que deambulan el resto de personajes. [...] se trata de un proyección de la oscuridad de la mente de un Prospero siniestro. Usando uno de los símbolos más utilizados en la historia del arte, aunque no por ello menos efectivo, Jarman ofrece la oscuridad como emblema de la ausencia de racionalidad lógica y dibuja la mente de Prospero como la de un desequilibrado (*ibid.*: 161-162).

Una última adaptación que queremos mencionar es *La tempestad*, de Julie Taymor, con Helen Mirren en el papel de Próspera. Con una estética mucho más luminosa que la de Jarman (el film fue rodado en Hawái), la película representa una versión que puede considerarse bastante fiel al texto excepto por los cambios que se llevan a cabo para dar sentido al nuevo género del mago. La realizadora explica que «quería hacerlo porque hay actrices como Helen Mirren que nunca llegan a representar estos papeles tan fantásticos porque no fueron escritos para mujeres» (citado por Breznican, 2010). Taymor añade que el papel de Próspero es una de las pocas comedias que admite el cambio de género sin estropearse por ello, lo que es más, el cambio, según ella, la mejora⁵³, ya que Taymor encuentra inconsistentes los deseos de venganza de Próspero: al fin y al cabo, si no estaba prestando atención a sus negocios, no merecía ser duque. En el caso de Próspera, la injusticia que con ella se comete, según Taymor, no es discutible: la mujer es acusada de brujería después de la muerte de su marido el duque por su cuñado Antonio de modo que pueda desterrarla y reclamar el título de duque para sí. Sin embargo, como subraya Richard Brody (2010), la película parece una versión

⁵³ Otros críticos (Roger Ebert, por ejemplo) concurren con la opinión de que las relaciones que se establecen en la isla tienen más naturalidad al pasar el personaje a ser una mujer.

escolar de *La tempestad*, y que se puede utilizar, por lo tanto, como una aséptica e incensurable ayuda visual escolar. Es decir, el mayor problema del film es que, independientemente del respeto por la obra y la creatividad que este mismo respeto genera, no aporta ninguna interpretación ni respuesta alguna a los temas que se van desarrollando (la legitimidad del poder, la caridad cristiana, el colonialismo, etc.), ni a favor ni en contra de los mismos.

Volviendo al tema del naufragio, es éste también la excusa de la película de Greenaway. Pero aunque la película está salpicada de otros muchos temas utópicos, creemos que es en la biblioteca, en los veinticuatro libros de Próspero, donde está representada la utopía total, posmoderna, a que hacíamos referencia al comienzo de este capítulo. Aquí Greenaway hace todo un ejercicio de reflexión imaginando qué libros son los que forman la biblioteca del mago. En realidad, más que imaginar, el director se convierte en el editor de casi todas las obras. No se trata de libros ordinarios: como dice Peter S. Donaldson, «los libros cobran vida con movimiento y animación» (2003: 106).

Casi cada uno de los temas ya citados en referencia a la obra en general del realizador se encuentra no ya en la película, sino en uno o varios de los volúmenes de la biblioteca de Próspero:

- 1) el *agua* en *Un libro de agua*, el film comienza con agua, un tema recurrente en Greenaway. Una gota de agua inunda la pantalla al tiempo que nos llega su sonido al caer. Y termina de la misma forma. A lo largo del film el agua domina gran parte de las imágenes. El agua, como ya hemos comentado, es símbolo de comienzo, de génesis, pero también de destrucción, y allí serán destruidos los libros al final de la película;
- 2) la *pintura* y los *espejos*, en *Un libro de espejos*. Como ya decíamos, los espejos mantienen un vínculo con la pintura en Greenaway. Los espejos abundan en la pantalla frecuentemente. A través de ellos Greenaway ofrece varios *flashback* según Próspero cuenta su pasado como duque de Milán. De hecho, el espectador cambia de escenario, penetra a través del espejo, para enterarse de estos pormenores). *El libro de los colores*, obviamente, se relaciona también con este tema. Y no debemos olvidar la pasión de Greenaway de recrear obras pictóricas. Los siguientes autores están en *Los libros de Próspero*: Tiziano; Giorgione, Veronese (*Banquete de bodas en Caná*); Rubens y Jordaens (que han reflejado

la herencia clásica y mitológica de las *Metamorfosis* de Ovidio); la imagen de Próspero sentado en su biblioteca procede de un cuadro de Antonella da Messina, *San Jerónimo en su estudio*. Y no sólo la recreación pictórica *per se*, sino la influencia de la pintura en aspectos como pueda ser el vestuario (y el no vestuario), en el que vemos sobre todo la influencia de Vermeer. Y aunque, como hemos dicho, la imagen de Próspero en su biblioteca es una clara representación de *San Jerónimo en su estudio* (ver figuras 1 y 2), podemos ver una semejanza entre Próspero y los autorretratos de Tiziano. Otras representaciones menos obvias, también de Tiziano, son las de *Venus y la lluvia de oro*, el *Martirio de San Sebastián*, o *Baco*;

- 3) la *arquitectura* la encontramos en *Una memoria técnica llamada Arquitectura y otra Música* y en *Amor por las ruinas*;



Figura 1. *San Jerónimo en su estudio*, de Antonella da Messina (vista parcial)

- 4) el *cuerpo*, con sus funciones más vitales –amor, sexo, reproducción, muerte–, en *Un inventario alfabético de muertos*, pero también en *Vesalio, A. «A anatomía del nacimiento»* y en *El libro del amor*;
- 5) el *viaje* en *Un libro de relatos de viajeros*;

- 6) el *juego* en *Un libro de juegos*. Este libro es introducido cuando se muestra a Fernando y Miranda jugando al ajedrez hacia el final de la película. Es la dimensión del juego, de lo lúdico, como utopía o como actividad fundamental, junto con el estudio, del habitante de muchas sociedades utópicas;
- 7) la *flora* y la *fauna* en *Plantas terminales* y en *Un bestiario de animales pasados, presentes y futuros*;



Figura 2. Los libros de Próspero

- 8) la *geografía* (también relacionada con el viaje) y la *astronomía*, en *Un Atlas perteneciente a Orfeo*, en *Una cartilla de estrellas menores* y en *Un libro de cosmologías universales*. El Atlas de Orfeo es además una interesante referencia al mito del rescate de su esposa Eurídice de los infiernos. Si lo asociamos al siguiente libro que se nos presenta: uno de los volúmenes de la anatomía de Vesalio, podríamos concluir, siguiendo a Keesey (1991: 113-114), que Greenaway propone la utopía del amor más allá de la muerte desde dos fórmulas: la mítica e irracional en ese descenso a los infiernos, y la científica y racional, en la búsqueda a través de la medicina de los misterios de la vida y la muerte. Sería, por último, un reflejo de una secreta utopía del mago-científico

Próspero, preocupado por recuperar a su fallecida esposa cuyo nombre es el último del libro *Un inventario alfabético de muertos*. De hecho, tanto en la obra de Shakespeare como en la película, cuando Próspero se despide de su magia, cita, entre otros muchas cosas que ha realizado con la ayuda de sílfides y duendes, el haber levantado a los muertos: «a mi mando se han abierto las tumbas, han despertado a sus durmientes, y les han dejado partir, gracias a mi arte potentísimo»⁵⁴ (Shakespeare, 2003b: 557).

Un libro que nos interesa desde el punto de vista temático es, lógicamente, *Un libro de utopías*. La utopía, como tema en Greenaway, no es algo completamente nuevo, sin embargo, no aparece como un tema explícito en sus anteriores películas. *Un libro de utopías* se describe como un volumen que trata sobre las sociedades ideales y en el que cada comunidad política y social, bien sea real o imaginaria, está descrita y evaluada de modo que el lector puede encontrar y clasificar su propio ideal utópico. A medida que pasan sus páginas en la pantalla, vemos las ilustraciones de los indios americanos de John White. El libro, de quinientas páginas, contiene un prefacio escrito por Tomás Moro y seiscientos sesenta y seis (el número de la bestia apocalíptica) entradas indexadas, la primera de las cuales es una descripción consensuada del cielo y la última del infierno, «porque siempre hay gente sobre la tierra cuyo mundo ideal es el infierno» (Greenaway, 1991a: 112). Este libro, al ser destruido al final de la película, «se deshace en burbujas que sugieren significativamente la naturaleza de sus contenidos» (González Campos: 195). La presentación del libro, poco antes de la mitad del metraje (minuto 51), sirve como eje a la película y a nuestro comentario. Entre todas las fases utópicas – sueño, deseo, reflejo, construcción...–, la que probablemente es compartida por todos es la del deseo. Cada personaje o grupo de personajes, tiene sus propias ambiciones, su utopía particular. Podemos comenzar hablando de la utopía representada por la comitiva del rey de Nápoles, cuya entrada coincide con la del libro en cuestión. Lo que llama inmediatamente nuestra atención es su vestido (especialmente la enorme y exagerada gola de tul), calzado y tocado, así como el hecho de que lleven una venda sobre los ojos. Su ropa, como explica Keesey, contrasta rápidamente con la desnudez de los nativos. Las pretensiones de poder y nobleza de la comitiva son deconstruidas mediante la

⁵⁴ [...] *Graues at my command / Haue wak'd their sleepers, op'd, and let'em forth / By my potent Art* (1902: 34).

ridiculez de su indumentaria. Las exageradas golas incluso hacen que sus cabezas parezcan decapitadas y servidas en blancas bandejas:

Greenaway representa a los cortesanos ridículamente sobrevestidos. Sus botas tienen tacones tan altos que los hombres se tambalean como si llevaran zancos, exponiendo sus pretensiones al estatus como falsa estatura. Medias, pantalones, chaquetas y fajas cubren casi cada pulgada de sus cuerpos, defendiéndoles contra los nativos y contra el conocimiento de la carne mortal que tienen en común (Keeseey: 110-111).

Pero dentro de la comitiva hay utopías encontradas. Por un lado, la idea expresada por Gonzalo –tema utópico explícito– de establecer en la isla una sociedad ideal y pura. Las palabras de Gonzalo, aunque pronunciadas, como hace a lo largo de todo el film, por Próspero, las escuchamos a continuación de la descripción del libro. Los primeros comentarios de Gonzalo acerca de la isla son similares en vena a los de Adrián, una exaltación de las maravillas naturales que encuentran a su paso:

Aquí se halla todo cuanto es útil a la vida. [...] ¡Qué espesa y robusta parece la hierba! ¡Qué verde! (Shakespeare, 2003b: 535)⁵⁵.

Adrián, como se recordará, se había expresado de la siguiente manera:

Aunque esta isla parece desierta... [...] Inhabitable y casi inaccesible... [...] El clima debe ser sutil, dulce y de sugestiva templanza. [...] El aire sopla aquí oreándonos deliciosamente (Shakespeare, 2003b: 535)⁵⁶.

Mientras dice estas palabras, Antonio y Sebastián se burlan de él con una ironía tras otra. Pero Gonzalo va más allá que Adrián. La isla le sugiere la instauración de una sociedad ideal, en la cual reinaría la igualdad y la ociosidad fruto de la inocencia y la pureza, y cuyos habitantes vivirían en un estado paradisiaco, siendo la propia naturaleza la que les proveyese de sustento y alimento. «Isaías y Montaigne se funden en la subsiguiente rapsodia de Gonzalo de una comunidad ideal que se establecería en la isla, si él fuera rey de este lugar» (Bloom: 782):

⁵⁵ *Heere is euery thing aduantageous to life. / [...] / How lush and lusty the grasse looks? How greene?* (Shakespeare, 1902: 24).

⁵⁶ *Though this Island seeme to be desert / [...] / Vninhhabitable, and almost inaccessible / [...] / It must needs be of subtle, tender, and delicate temperance. / [...] / The ayre breathes vpon vs here most sweetly.* (Shakespeare, 1902: 24).

Si hubiera de colonizar esta isla, monseñor... [...] Si yo fuera rey, ¿sabéis lo que haría? [...] En mi república dispondría todas las cosas al revés de cómo se estila. Porque no admitiría comercio alguno ni nombre de magistratura; no se conocerían las letras; nada de ricos, pobres y uso de servidumbre; nada de contratos, sucesiones, límites, áreas de tierra, cultivos, viñedos; no habría metal, trigo, vino ni aceite; no más ocupaciones; todos, absolutamente todos los hombres estarían ociosos; y las mujeres también, que serían castas y puras; nada de soberanía [...] Todas las producciones de la Naturaleza serían en común, sin sudor y sin esfuerzo. La traición, la felonía, la espada, la pica, el puñal, el mosquete o cualquiera clase de súplicas, todo quedaría suprimido, porque la Naturaleza produciría por sí propia con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo. [...] Gobernaría con tal acierto, señor, que eclipsaría la Edad de Oro (Shakespeare, 2003b: 537)⁵⁷.

La utopía de Gonzalo motiva las burlas de Antonio y Sebastián, para quienes el acceso a un estado ideal se confunde con el acceso a un estatus ideal. Antonio ya lo ha logrado al conseguir el ducado de Milán traicionando a su hermano y no titubea en alentar en Sebastián el mismo sentimiento de traición hacia su hermano Alonso. Se trata, pues, de una utopía bien distinta a la de Gonzalo, y, como lo expresa Harold Bloom, «la perspectiva lo gobierna todo en la isla de Próspero, que puede verse ya como desierto ya como paraíso, dependiendo de quién la ve» (Bloom: 782).

En el film hay, por otro lado, aspectos utópicos más sutiles que entroncan con la obra general de Greenaway, su forma de concebir la realidad, el arte y el cine, que como ya decíamos tiene mucho que ver con su utopía personal consistente en superar los límites espacio-temporales del cine tal y como lo conocemos.

Contamos también con la utopía del binomio Miranda-Fernando. En la primera conversación que tiene lugar entre Próspero y Miranda al comienzo de la obra, Miranda exclama (exclamación que parece totalmente ignorada por su padre): «¡Ojalá pueda un día conocer a ese hombre!» (Shakespeare, 2003b: 529), al oír hablar de otro ser humano, un hombre, Gonzalo, «un noble napolitano» (*ibid.*: 529), que proveyó

⁵⁷ El texto en la versión en inglés es como sigue: *Had I plantation of this isle, my Lord. / [...] / And were the King on't, what would I do? / [...] / I'th'Commonwealth I would (by contraries) / Execute all things. For no kinde of Trafficke / Would I admit: No name of Magistrate: / Letters should not be knowne: Riches, pouerty, / And vse of seruice, none: Contract, Succession, / Borne, bound of Land, Tilt, Vineyard none: / No vse of Mettall, Corne, or Wine, or Oyle: / No occupation, all men idle, all: / And Women too, but innocent and pure: / No Soueraignty. / [...] / All things in common Nature should produce / Without sweat or endeuour: Treason, fellony, / Sword, Pike, Knife, Gun, or neede of any Engine / Would I not haue: but Nature should bring forth / Of it owne kinde, all foyzon, all abundance / To feed my innocent people. / [...] / I would with such perfection gouerne, Sir: / T'Excell the Golden Age. (Shakespeare, 1902: 25)*

generosamente a Próspero de útiles necesarios para su supervivencia e incluso de aquello máspreciado para Próspero que ninguna otra cosa, sus libros. En esta y en otras frases pronunciadas por Miranda parece dejarse entrever que la utopía de Miranda consiste en pertenecer o, al menos, tan siquiera vislumbrar, cualquier tipo de sociedad que no se limite a la de su padre, único contacto humano desde que tiene memoria.

Cuando vislumbra por primera vez a Fernando, descubre algo hermoso pero ni siquiera sabe lo que es, confundiéndolo con un espíritu. La idea de la inocencia entronca con el tema utópico del jardín. Más de un autor ha comparado a la pareja formada por Fernando y Miranda con Adán y Eva. En su primer encuentro, Miranda se encuentra hojeando el libro de las *Plantas terminales*. Un campo de trigo⁵⁸ es el escenario ante los ojos de Próspero y Miranda y en el que aparece Fernando. A lo lejos vemos una pirámide y un obelisco, representantes de lo femenino y lo masculino respectivamente. «El jardín es convencional [...] se abre sobre un campo de trigo dorado [...] la planta de este campo en realidad reproducía un laberinto» (Gorostiza: 171):

Foucault escribe en el texto antes citado⁵⁹ que una de las heterotopías es el jardín persa, un espacio sagrado rectangular que reunía en su interior cuatro partes representando las cuatro partes del mundo, con un espacio aún más sagrado que era el lugar de llegada del cordón umbilical, el ombligo del mundo, donde estaba el pilón y la fuente. En la isla de Próspero, este espacio central sagrado es la biblioteca, porque ella es una representación del Mundo real y del Infierno. Foucault escribe: «El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es también la totalidad del mundo», del mismo modo que para Próspero lo es su isla (*ibid.*: 171-172).

Su ansia de contacto humano hará que exclame la frase que siglos después dará título⁶⁰ a una de las más famosas distopías literarias, *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley:

⁵⁸ Según el texto de Greenaway (1991a: 98), se trata de «un maizal en perpetua cosecha». Sin embargo, sus críticos hablan de un campo de trigo cuando se refieren a esta escena. En cualquier caso, el aspecto de las plantas en cuestión que vemos en la pantalla no se asemejan al maíz y son demasiado altas para ser trigo. Greenaway comienza describiéndolo, bajo un epígrafe que reza «el maizal», en los siguientes términos: «Tras la oscuridad violeta y gris y la malicia implícita del foso de Calibán...llega una secuencia de dorada luz solar de brillante contraste en la que el sol ilumina verticalmente desde un cielo azul claro. Es una vista que se contempla desde una amplia galería [...]. Es una escena anunciada por una música pastoral magnífica y triunfal – un lirismo dorado». En el resto de la descripción Greenaway continúa dando énfasis al color dorado. No deja de ser un encuentro más con un espacio afín al País Dorado de 1984.

⁵⁹ Gorostiza se refiere a la conferencia de Michel Foucault titulada «Espaces autres. Utopies et hétérotopies», publicada en la revista de arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña *Carrer de la ciutat*, núm. 1, 1 de enero de 1978: 5.

⁶⁰ El título original de la obra de Huxley es *Brave New World*, tomado de la frase de Miranda que John, el «salvaje», habiéndola leído repetirá de vez en cuando con insistencia: *O braue new world, / That has such people in't* (Shakespeare, 1902: 35-36).

«¡Oh esplendido mundo nuevo, que tales gentes produce!» (Shakespeare, 2003b: 559). Los sentimientos de Fernando son similares. Tanto Miranda como él representan una utopía conformista con tal de que su amor sea realizable:

¡Dejadme vivir aquí siempre! ¡Un padre, una esposa tan maravillosamente raros, hacen de este lugar un paraíso[!] (Shakespeare, 2003b: 552)⁶¹.

Otro binomio es el que forman las utopías de Calibán y de Ariel, que es sin duda la libertad. Son utopías equiparables a la de Segismundo, el personaje de *La vida es sueño*. Sin embargo, Calibán y Ariel son personajes muy distintos y su forma de buscar el deseado estatus es muy diferente como también era diferente su estatus antes de que Próspero llegara a la isla. Calibán «vivía en un estado de salvaje inocencia» (Gorostiza: 164), mientras que Ariel fue encontrado en las entrañas de un pino donde había sido recluido por la madre del primero. La visita de Próspero y Miranda a Calibán y la conversación entre ellos nos permite conocer que en un primer momento el mago acogió al hijo de la bruja y comenzó educarlo hasta que éste intentó violar a su hija⁶². El lenguaje que Calibán ha aprendido le sirve, dirá, para blasfemar el nombre de su amo, que le ha esclavizado desde entonces. Ariel, por su lado, le debe a Próspero el haberle sacado del árbol. El tono de Próspero al recordárselo es autoritario y amenazador, prometiéndole, no obstante, su libertad si le sirve bien por última vez.

Para obtener la libertad, Calibán planeará vengarse. Obsérvese que el esclavo está recluido en una isla dentro de otra isla, y, por lo tanto, cinematográficamente abismado. Cuando se encuentra con Esteban y Trínculo, Calibán urde rápidamente un plan para deshacerse de Próspero y servir a un nuevo amo. Primero, hay que destruir sus libros para así acabar con su magia. Sin sus libros, y por lo tanto, sin su magia, es como un hombre cualquiera. Luego, mientras duerme, Esteban puede matarle. La forma sugerida para su muerte, atravesándole la cabeza con un clavo, remite al relato de Sísara y Jael⁶³, y nos recuerda a *El clavo*⁶⁴ de Pedro Antonio de Alarcón⁶⁵. Simplemente ser

⁶¹ *Let me liue here euer, / So rare a wondred Father, and a wife / Makes this place Paradise (Shakespeare, 1902: 33).*

⁶² Calibán desafía, como decíamos en un capítulo anterior, el discurso rousseauiano del buen salvaje.

⁶³ En torno al año 1100 antes de Cristo, siendo Débora juez de Israel, Sísara, capitán del ejército de Jabín, rey de Canaán, se enfrentaba a Barac, jefe del ejército israelita. Tras veinte años de opresión, el ejército israelita prevalecía en su contra, destruyendo todos sus carros —novecientos en número— y todo su ejército. Sísara no halló otra opción que dejar el carro y huir a pie, llegando hasta la tienda de Jael —mujer de un tal Jeber— con quien el rey de Canaán mantenía relaciones de paz. Jael sigue un protocolo que nos hace recordar ciertas ceremonias o rituales que para un habitante de Oriente Medio representan

capaz de cambiar de amo ya supone para Calibán una forma de ser libre. Ante la perspectiva de ser rey, Esteban propondrá a Calibán (y también a Trínculo) convertirle en virrey. En la obra de Shakespeare, incluso entonará una especie de consigna: «Ban, Ban, Ca–Calibán, tienes nuevo amo, nuevo hombre te dan. ¡Libertad! ¡Prosperidad!

protección: lo recibe en su tienda (equivalente a estar en sagrado, de hecho, la tienda era una especie de templo, de envoltorio del alma, que escondía de la mirada); le cubre con una manta (el *sheik* colocaría el borde de su manto, *kuffeh*, sobre el hombro, *katafa*, de aquel que acudiera a su tienda en busca de protección); aunque le ha pedido agua, ella calma maternalmente su sed con leche (leche que, como la de lady Macbeth, se tornará en hiel) y reafirma con palabras que no tiene nada que temer. Pese a las muchas interpretaciones que se han dado del asunto, desconocemos por qué a continuación Jael actúa como lo hizo, pero leemos que cogiendo «un clavo de los de fijar la tienda y, agarrando con su mano el martillo, se fue a él calladamente, y le hincó en la sien el clavo, que penetró en la tierra; y él, profundamente dormido a causa de la fatiga, se murió» (Jueces 4, 21). El martillo, herramienta que en otras literaturas se asocia generalmente con la creación, se convierte aquí en un instrumento que sentencia, ejecuta y destruye, como tres golpes rituales. El episodio ha sido recogido en numerosas ocasiones. Así, por ejemplo, en cuadro de Artemisia Gentileschi de 1620, *Giaele e Sisara*. En el cuadro la figura principal es Jael que empuña el martillo mientras sostiene el clavo en el lugar fatal. Pero Artemisia no sería la única ni la primera en representar esta truculenta narración. Alrededor de 1430 ya encontramos algunas representaciones anónimas. El siglo XVII, con autores como Matthaeus the Elder Merian, Carlo Maratti, Marcantonio Franceschini, Harmenszoon van Rijn Rembrandt, parece el más fructífero de esta escena, tal vez porque a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, la abundancia de la iconografía bíblica con temas femeninos es ya de por sí muy abundante, especialmente los episodios relacionados con temas eróticos o sádicos (puede verse a este respecto el estudio de Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998, y la obra de Georges Bataille *Las lágrimas de Eros*). Ya en el siglo XIX encontramos a Gustavo Doré, James Tissot y a Julius Schnorr von Carolsfeld, entre otros. El cuadro de Artemisia nos llama la atención por dos razones: por tratarse de la mirada de una mujer acerca de un hecho realizado por otra mujer, y por lo poco convencional de la verticalidad con que se representa lo femenino y la horizontalidad de lo masculino. Todo en la mujer denota fuerza y triunfo: se ha arremangado para ejecutar, en el doble sentido, la tarea cómodamente, lo cual indica premeditación; su pose y movimiento entre vertical y diagonal contrasta con los elementos rectilíneos del fondo y con la postura e inmovilidad de Sísara, horizontal y relajado en el suelo. La mano en alto de la mujer, triunfante, con el martillo en la diestra, no deja de ser significativa.

⁶⁴ Ignoramos si Pedro Antonio de Alarcón conocía el relato de Shakespeare o el de Sísara y Jael, pero bien podrían haber sido fuente de inspiración de la que en la mayoría de los casos es considerada la primera narración policíaca de la literatura española. *El clavo* comienza con el encuentro de su narrador, Felipe, con una bella dama vestida de luto de la cual se enamora y que más adelante en el relato sabremos que se hace llamar Mercedes de Meridanueva. Más tarde, Felipe viaja de nuevo y visita a un juez amigo suyo, Joaquín Zarco, al que encuentra en un estado de profunda melancolía. Zarco se había enamorado hacía dos años de una joven viuda que dijo llamarse Blanca. Pasa el tiempo, Joaquín se declara. Aunque primero le dice que no puede casarse, más tarde anuncia que está embarazada y acepta casarse con él. Sin embargo, la joven desaparece sin dejar rastro. Joaquín, con sentimientos encontrados, torna su amor en odio, incluso cree que el embarazo era un engaño. Todo esto, se lo cuenta Zarco a Felipe camino del cementerio un 1 de noviembre, día de todos los santos. Es entonces que ocurre el hallazgo en el cementerio de un cráneo atravesado por un clavo. La investigación de Zarco le lleva a descubrir que el fallecido era don Alfonso Gutiérrez del Romeral. Posteriores investigaciones le llevan a concluir que la autora de la muerte fue su esposa doña Gabriela Zahara del Valle. Las investigaciones llevarán a descubrir que las tres mujeres son la misma persona. Gabriela mató por amor a Joaquín y porque aborrecía a Alfonso. Es sentenciada a muerte, y llegado el día de la ejecución muere exhausta, antes de llegar al cadalso y justo después de que Zarco llegue con una carta de indulto.

⁶⁵ El relato cuenta con una versión cinematográfica del mismo título de Rafael Gil, de 1944. El fragmento, tanto el literario como el fílmico, del cráneo no deja de recordarnos otra obra de Shakespeare, *Hamlet*.

¡Prosperidad! ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Prosperidad! ¡Libertad!» (Shakespeare, 2003b: 542)⁶⁶.

Lo interesante reside en el hecho de que desde la óptica de Próspero, lo cual en la película queda bien patente con el juego de marcos, espejos y *flashbacks* a través del cual muchas veces vemos, Calibán es un ser de naturaleza malévol, «un monstruo que amenaza la bondad angelical del propio Próspero», que vive en la oscuridad de su foso frente a la luz que vemos que reina en el exterior. Como dice Paula Willoquet-Maricondi, no es del todo humano ni del todo animal, «aunque no es un pez, se dice que está mejor adaptado al agua y que resopla como un hipopótamo» (2008: 193), y cinematográficamente llaman la atención sus coloridos cuernos y genitales⁶⁷, siendo la exhibición de estos últimos, como afirma Keeseey, una «furiosa exageración de su lado físico» frente al lado mental que predomina en Próspero (2006: 107). Pero la película establece una guerra de representaciones:

Próspero no es el único con poder para que su voz y visión del otro afecten a la realidad. Si Próspero le ha etiquetado como el producto de una madre malvada, entonces Calibán se apropiará del constructo y lo usará contra Próspero [...]. Nadie tiene el monopolio de la representación: el maestro nunca puede erradicar completamente la visión sublevada del mundo de su esclavo en la que se invierten los papeles (*ibid.*: 105).

Al fin y al cabo, si los poderes de magia negra de Sycorax son fruto de su comercio carnal con el diablo, la magia de Próspero, aunque se dice benigna, procede de libros de muy oscura y dudosa procedencia. En esa línea, las imágenes de Calibán «cuestionan la legitimidad de la definición de Próspero». De hecho, veremos en imágenes los deseos de Calibán: Próspero dormido sobre sus libros; Próspero muerto, sangrando, con su pluma atravesándole la garganta; Esteban, Trínculo y él mismo gobernando la isla, portando golos y otros complementos propios de la alcurnia. Como señala Keeseey, algunas de estas imágenes están superpuestas a otras imágenes en las que vemos la realidad, mientras que otras no, «el estatus ontológico de estas imágenes varía impredeciblemente», tal vez porque unas representan tan sólo los deseos de Calibán y otras, sin marcos ni filtros, son imágenes que amenazan con un intercambio

⁶⁶ En su versión original, la cantinela de Calibán es la siguiente: Ban' ban', Cacalyban / Has a new Master, get a new Man. / *Freedome, high-day, high-day freedome, freedome high- / day, freedome* (Shakespeare, 1902: 28).

⁶⁷ El Calibán de Greenaway tiene además tres testículos, al igual que los primeros hombres neolíticos de Günter Grass en *El rodaballo*.

de identidades a través del espejo. Las imágenes de Calibán «implican que la verdadera iniquidad puede que resida en Próspero y en su imposición de esa categoría sobre el otro» (*ibid.*: 105).

En el caso de Ariel, pese a sus quejas iniciales, puede más su deseo de libertad que las amenazas de Próspero. Ariel es en realidad un personaje más importante en la obra que Calibán, y es el que más nos ayuda a entender a Próspero, quizás porque es quien mejor le entiende. Sin embargo, como observa Bloom (*op.cit.*: 775), no tenemos una ayuda similar para entender al propio Ariel, lo cual es acorde a su naturaleza, ya que en definitiva es aire⁶⁸, «es más una figura de gran sugestividad que un personaje que posea una interioridad accesible para nosotros, salvo por vislumbres» (*ibid.*: 770). El espíritu se esmerará al máximo en cumplir las órdenes de su amo y en ejecutarlas del modo más magnífico e impecable de que es capaz. Los deseos de libertad de Ariel se ven subrayados tanto por su incesante movimiento cada vez que hace acto de presencia (Ariel corre, salta, camina, se columpia, hace equilibrios y piruetas, maneja objetos diversos y en muy pocas ocasiones le vemos permanecer estático) como por la multiplicidad de arieles en que se encarna. Su dependencia de Próspero es evidente por la frecuencia con la que aparece enmarcado de una u otra forma a lo largo de las diferentes escenas.

En cuanto a Próspero, Bloom se pregunta: «¿Qué puede haber buscado Próspero, fuera de la venganza que descarta, en sus estudios herméticos, que en todo caso empezaron en Milán, mucho antes de que tuviera nada de que vengarse?» (Bloom: 774). Su utopía es una combinación de Montaigne, Giordano Bruno, John Dee y *Fausto* de Marlowe. Es la utopía del poder y de la venganza, volver a Milán, a ese otro espacio distinto a la isla. Pero su utopía también reside en sus libros:

Sabiendo lo que estimaba mis libros, llevó su generosidad hasta proveerme, sacados de mi propia biblioteca, de volúmenes a que yo concedía mayor valor que a mi ducado (Shakespeare, 2003b: 529)⁶⁹.

⁶⁸ Su nombre no tiene nada que ver con el Ariel bíblico, que hace referencia a la ciudad de Jerusalén, sino más bien con una asociación fonética con la palabra inglesa «airial», que significa «aéreo» (véase Bloom, 2002: 775-776).

⁶⁹ [...] *so of his gentleness / Knowing I lou'd my bookes, he furnishd me / From my owne Library, with volumes, that / I prize aboue my Dukedome* (Shakespeare, 1902: 21).



Figura 3. Los libros de Próspero

Y son los libros los que le han llevado a la distopía:

Los libros tienen un valor ambiguo, por su culpa; por estudiarlos, el protagonista ha descuidado el gobierno de su pueblo y por eso será destronado, pero los libros también le ayudan a crear una nueva civilización e incluso a dominar los elementos. Cuando al final Próspero los destruya, romperá con su pasado. Tanto en su ducado como en su isla, la desaparición de los volúmenes es un presagio de una nueva vida (Gorostiza: 177).

Miranda nos introduce en la discusión utópica del aislamiento social y de la inocencia. Referente a esto último, Greenaway había escrito una secuela a *Los libros de Próspero* (titulada *Miranda*) cuyo tema era la inocencia, tomando como punto de partida el viaje de regreso de Próspero y Miranda:

Como contraposición [a Próspero], Miranda representa la inocencia. No conoce más ser humano que su padre, es casi una figura decorativa, un personaje neutro, pasivo, virgen, que Próspero usa para asegurar su vuelta al poder. [...] *Miranda*, [...] cuenta la ida de todos los personajes a Nápoles en la que Miranda se convierte en un constante motivo de irritación para los cortesanos por su conducta virginal y por sus ideas poco convencionales para la época (desde el anticlericalismo hasta los nuevos conceptos «peligrosos» de la lógica científica) inculcadas por su padre. Es una obra muy pesimista que muestra la inocencia como un peligro que acaba por destruir el mundo porque es insoportable y hay que corromperla (Gorostiza: 163-164).

Libros, pintura y tecnología digital. Aspectos formales de la película

Hay en *Los libros de Próspero* una dualidad que conviene resaltar antes de ver cómo está presente en los diferentes aspectos técnicos empleados. Por un lado, se realizará la figura de Próspero, como figura dominante en la película, y, por otro, para crear un mayor contraste con el mago, el resto de personajes «dominados». Comenzando con los *movimientos de cámara*, es interesante anotar que el movimiento en la película está presente de una manera u otra. Para empezar, la presencia de Próspero en la isla ha sido posible debido a su desplazamiento desde Milán. Asimismo, la recién llegada comitiva ha llegado en barco. En muchas escenas de la película, vemos a los espíritus que pueblan la isla moverse, bien en primer plano, bien en segundo plano. Ariel, por ejemplo, como apuntábamos más arriba, representado por personajes de diversas edades, salta, danza y se mueve continuamente. Pero los movimientos de cámara más importantes son los *travelling* y planos secuencia, donde esa dualidad dominante/dominado queda muy bien expresada. Un magnífico ejemplo es el plano secuencia a los pocos minutos de metraje en el que el movimiento de Próspero es fluido, continuo, como si se deslizara.

Por último, no debe olvidarse que este aspecto técnico está representado en uno de los libros, *Un libro del movimiento*⁷⁰, que en palabras de Peter Greenaway «describe el movimiento en términos parecidos a la capacidad que el cine posee» para reproducir el vuelo de los pájaros, como se levantan las olas, cómo se forman las nubes, como el ojo (y, por lo tanto, la cámara) cambia de forma según mire a largas o cortas distancias, cómo crece la barba, por qué palpita el corazón... «En su nivel más complejo, explica cómo las ideas se persiguen unas a otras en la memoria y dónde va el pensamiento cuando ha acabado con ellas» (Greenaway, 1991a: 24).

El siguiente aspecto técnico es el *cromatismo*. En la comparación que Amy Lawrence lleva a cabo entre *Providence*, de Alain Resnais, y *Los libros de Próspero*, en las cuales sir John Gielgud interpreta el papel principal, la autora se detiene un momento para resaltar la diferencia entre Langham y Próspero, entre el actor a los setenta y cinco años en el film de Resnais y a los ochenta y siete en el film de Greenaway:

⁷⁰ Este libro, que, como se describe en la película, «resuena en los estantes de la librería» y ha tenido que ser sujetado con pesas por estar siempre fuera de sí, tiene un curioso reflejo en una de las entregas de *Harry Potter*.

Como Langham, Gielgud interpreta a un hombre cuyo cuerpo está repleto de corrupción cuando se enfrenta a la muerte. En la película de Greenaway, se trata a Gielgud con un respeto extravagante. Cuando Gielgud emerge desnudo de la piscina en la escena inicial de *Los libros de Próspero*, es literalmente rosa. [...]. Aunque la desnudez puede sorprender, el ritual y la ceremonia que acompañan a Próspero mientras se viste, resiste totalmente cualquier impulso irreverente. Con un aspecto mucho más saludable a los ochenta y siete en la película de Greenaway que a los setenta y cinco en la de Resnais, la desnudez de Próspero insiste en el hecho de que Gielgud está sano como una rosa⁷¹. Esta figura de autor no se irá a ninguna parte por algún tiempo⁷². Por deferencia hacia Gielgud, Greenaway defiende la autoridad de Próspero en todos sus aspectos (Lawrence: 149).

De nuevo, la dualidad que mencionábamos puede observarse en las diferentes gamas de colores empleadas, destacando las de Próspero, como el personaje principal, frente a las de sus enemigos: los colores básicos, rojo, azul, del manto de Próspero, el rojo de la escasa prenda que lleva Ariel, frente al blanco y al negro de la comitiva, o el color sucio, terroso, de Calibán.

En cuanto a la *composición*, hay tres aspectos que merecen la pena destacarse por el contraste que asimismo Greenaway crea a través de ellos entre Próspero como personaje principal del relato y el resto de los personajes. Todos ellos son elementos recurrentes en la filmografía del realizador. El primero es la *simetría*, relacionado con el tema del doble y en Greenaway, por lo tanto, con los gemelos. La simetría es un elemento relacionado a su vez con lo especular. Hay dos tipos de escena que destacan: las escenas perfectamente simétricas frente a aquellas que son asimétricas, representando una imagen especular deformada. Lo interesante, obviamente, es que el contenido de estas imágenes está a su vez reflejado en su simetría o asimetría según sea el caso. La simetría está asociada a Próspero y a su magia: la gota que cae está perfectamente centrada en la pantalla; los libros mágicos de su biblioteca se abren por su eje bien centrado en la pantalla (ver figura 4); las danzas de los espíritus y muchas de las

⁷¹ La expresión utilizada en inglés es «in the pink of health», refiriéndose no a la flor sino al color rosado de la piel al cual Amy Lawrence hacía referencia un par de líneas antes.

⁷² John Gielgud falleció a los 96 años en mayo de 2000, simplemente –como informó su agente y se publicó en los medios de comunicación– de edad avanzada. El actor se mantuvo en activo prácticamente hasta el final de sus días, principalmente realizando breves trabajos en algunas películas y algún trabajo para la televisión. Su biógrafo, Sheridan Morley, escribió que el actor «falleció apaciblemente el domingo por la tarde, en casa», apenas un mes después de su cumpleaños, día que el actor había dedicado a trabajar en una obra de Samuel Beckett (véase la biografía de Morley, *John Gielgud: The Authorized Biography*, Nueva York, Simon & Schuster, 2002: 23).

piruetas de Ariel (o de Ariel en sus tres edades⁷³) siguen ejes bien definidos simétricamente. La simetría es así el poder central del mago-escritor. En el otro lado, tenemos a los enemigos de Próspero, dominados por la asimetría. Una secuencia a este respecto es el encuentro entre Calibán y Esteban y Trínculo. Hay una pretensión a la simetría, paralela a la pretensión al poder. Pero, de manera simbólica, la única simetría que son capaces de producir es un espontáneo y delicado monstruo de cuatro patas y dos voces (véase Shakespeare, 2003b: 541). La mayoría de las imágenes a lo largo de esta secuencia están descentradas o son oblicuas. Incluso el movimiento, aunque no lo hemos mencionado más arriba, es hacia la izquierda, cerrando las pretensiones de libertad, mientras que el de Próspero es habitualmente hacia la derecha de la pantalla. El movimiento de Calibán es por tramos, tropieza, se para, sigue, mientras que Próspero –como ya hemos indicado a propósito del plano secuencia al principio de la película al hablar de la dualidad dominante/dominado– avanza fluidamente, como deslizándose, sin interrupción alguna. Los espíritus también avanzan, o a veces se mueven en círculos atemporales, ora en el sentido de las agujas del reloj, ora en el sentido contrario, círculos que son la figura geométrica simétricamente perfecta respecto a sus infinitos diámetros.

El segundo aspecto, muy relacionado con la simetría, es el *encuadre*. Todo parece estar enmarcado en la película. Excepto por las páginas cuyos espejos componen el *Un libro de Espejos*, los espejos que sostienen los espíritus a lo largo de la película están siempre enmarcados. En otras ocasiones, los espíritus sostienen en alto marcos desprovistos de espejo o lienzo. A veces vemos a través de estos marcos vacíos lo que los espíritus están viendo. Otras les vemos a ellos medio enmarcados, medio fuera del marco. Aunque Ariel es capaz de caminar por encima del agua, el marco que le envuelve representa su sumisión a su amo. Cuando al final de la película, Ariel sale corriendo hacia el espectador, su alcanzada utopía de libertad es también la utopía de Greenaway de un cine liberado de sus marcos rectangulares (véase Keesey: 116). Es la manera final mediante la cual esta película «sobre los comienzos y el fin de la modernidad» (Willoquet-Maricondi y Alemany-Galway: 178) cierra la lectura posmoderna de la misma.

⁷³ Aunque hay cuatro Ariel, en la pantalla sólo aparecen como mucho tres a la vez, siendo el número tres una cifra que ejemplifica mejor la simetría que el cuatro.

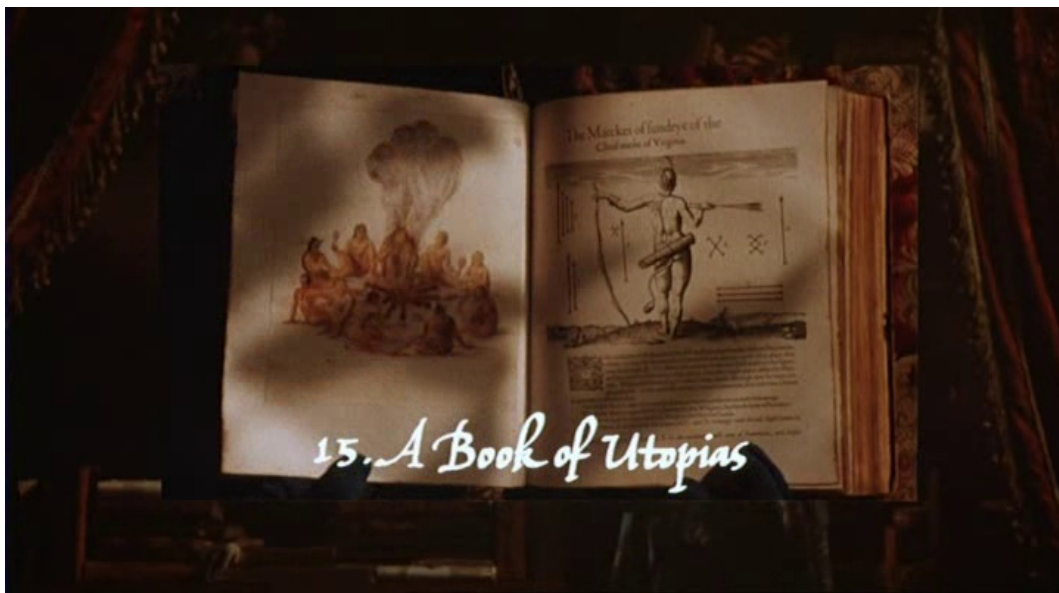


Figura 4. Los libros de Próspero

El tercer aspecto es el uso de la *verticalidad*. Lo vertical ya es de por sí muy importante en Greenaway (la ya mencionada *Vertical Features*). Hay un predominio de lo vertical en la obra de Tiziano⁷⁴, e igualmente vemos ese predominio en *Los libros de Próspero*. Por ejemplo en el primer segmento de la película: la gota cae verticalmente, una y otra vez, hay una profusión de columnas en los escenarios, Próspero se mantiene mayormente de pie o sentado con el tronco recto⁷⁵, los espíritus que le acompañan a lo largo del plano secuencia mientras vemos los títulos de crédito también mantienen una posición muy vertical, y la mayoría de los espíritus con los que se cruzan están de pie o realizan actividades verticales, como saltar a la comba o descender por las páginas de un enorme libro como si de un tobogán se tratara. La pluma de Próspero cae verticalmente tanto sobre el tintero como sobre el papel. Sus libros están en posición vertical sobre los anaqueles. Incluso *Un libro de espejos*, aunque se encuentra sobre el escritorio, está en posición vertical, reflejando la imagen de su dueño. En el siguiente segmento, la lluvia sigue cayendo, y entramos en una sala repleta de cirios. Y estos ejemplos son solo el principio de un largo etcétera: alargados son los columpios empleados por Ariel y otros

⁷⁴ Los elementos verticales proporcionan una lectura de masculinidad. En Tiziano, lo femenino suele representarse horizontalmente; tal vez por ello, cuadros como el de Gentileschi (en el que la mujer, en este caso Jael, aparece más bien erecta y vertical) resultan tan inquietantes, y lo mismo ocurre con muchas de las representaciones que Bataille emplea a modo de ilustración en *Las lágrimas de Eros* (incluido algún que otro cuadro de Tiziano) en las cuales la figura femenina se retrata en vertical.

⁷⁵ Volviendo a la escena inicial del baño de Próspero, además del saludable color rosado, la verticalidad del personaje también le dota de autoridad.

espíritus, columpios que más que balancearse bajan y suben; chorros de agua a modo de pequeños geiser; obeliscos que adornan algunas salas, espejos que emergen del fondo del agua o que se sujetan verticalmente, marcos desprovistos de lienzo (lo normal sería lo contrario, lienzos sin marco) que los espíritus sostienen. La verticalidad provee a Próspero de una gran fuerza, sobre todo si la enfrentamos a la horizontalidad de otros personajes: Miranda, que yace en la cama está bajo su protección, lo cual se refuerza cuando su padre la cubre con su manto; Calibán se arrastra continuamente por el suelo, lo mismo que más tarde harán Esteban y Trínculo, y los tres son castrados metafóricamente (acabando así con su verticalidad fálica) al final de la película al ser arrojados fuera del círculo en el que Próspero ha permitido que todos los demás permanezcan.



Figura 5. Los libros de Próspero

Más tarde, durante la boda, Próspero camina entre unos espejos (ver figura 5) –imagen que recuerda inmediatamente a *Ciudadano Kane*– que se hallan en el suelo, pero a su paso, los espíritus los van levantando de su posición en el suelo a una completa verticalidad. Son espejos, por lo demás, rectangulares, alargados, lo cual acentúa esa impresión de lo vertical frente a lo horizontal. Esta escena aúna además el aspecto anteriormente mencionado de la simetría: a medida que Próspero, figura central en la pantalla, avanza entre los espejos, a ambos lados de la pantalla, se va multiplicando su imagen en ellos.

Además de proporcionar fuerza visual a Próspero, Greenaway rompe mediante el uso de motivos verticales, como había hecho con los encuadres, con la horizontalidad del cine.

Por último, es necesario mencionar la *tecnología digital* del Paintbox electrónico (ver figuras 6 y 7). «La voz mágica, el texto manuscrito de *La tempestad*, los libros impresos del hermetismo y técnica del Renacimiento y las “artes” que obran maravillas del cine digital de finales del siglo veinte, forman un continuo que enlaza nuestra época a la de Shakespeare» (Donaldson: 107).

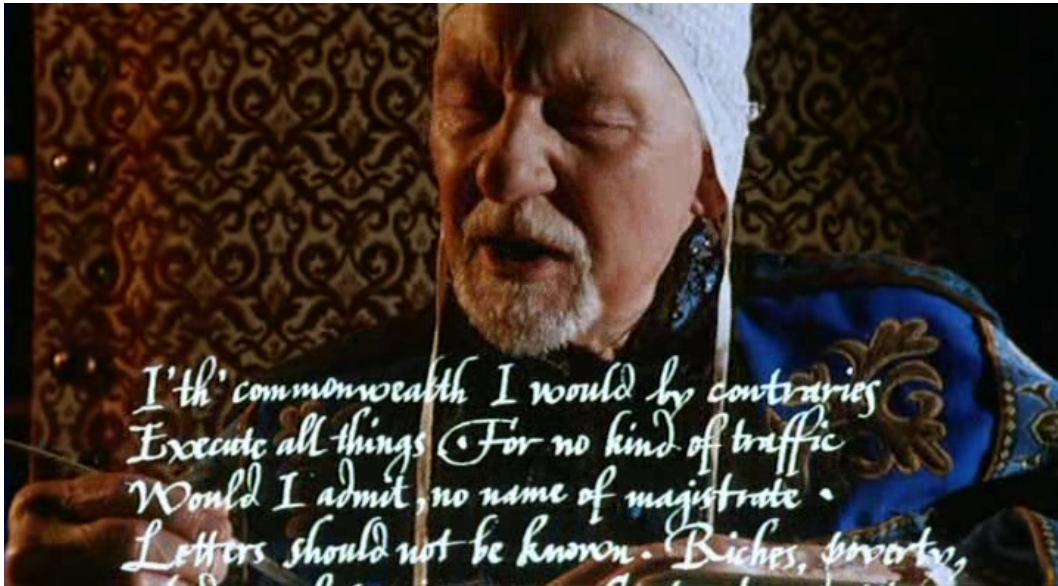


Figura 6. Los libros de Próspero

Conclusión

En *El nombre de la rosa*, Umberto Eco comienza relatando el hallazgo de un antiguo manuscrito y titula esas páginas con el epígrafe con el que comenzábamos este capítulo. Ante el relato del manuscrito, dice Eco, el lector tiene varias posibilidades, pero la palabra «naturalmente» la ha escrito Eco para indicar a su lector modelo que por un lado

[...] se está haciendo recurso a un topos literario, y, por otro, pone al desnudo una «angustia de la influencia», dado que la alusión quiere ser, por lo menos para el lector italiano, a Manzoni (que precisamente hace que su novela nazca de un manuscrito del siglo XVII) (Eco, 2002: 228).

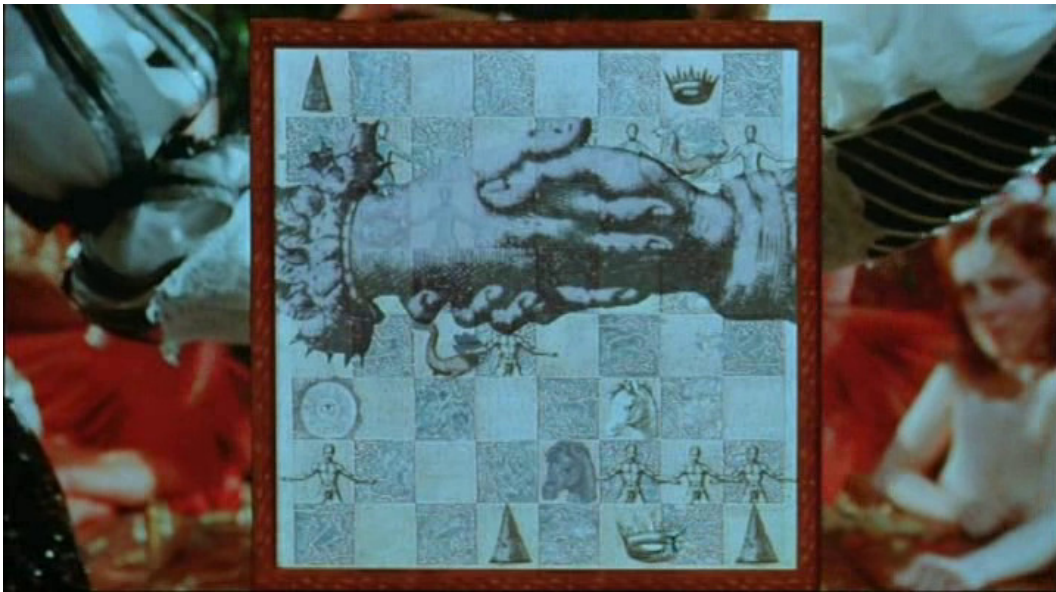


Figura 7. *Los libros de Próspero*

Eco se pregunta, sin embargo, cuántos lectores habrán captado o podrían captar estos calibres de ironía intertextual y, en el caso de no hacerlo, si habrán accedido a la novela sin perder mucho:

Ante ese «naturalmente», el que entiende el guiño establece una relación privilegiada con el texto [...]; el que no lo entiende prosigue igualmente, y tendrá ante sí dos caminos: o entenderá por virtud propia que lo del manuscrito debe de ser un artificio literario [...] o, como han hecho muchos, me escribirá diciendo si ese manuscrito tan fascinante existe de verdad (Eco, 2002: 229).

Obviamente, el uso en nuestro caso de la frase de Eco no pretende hacer una remisión a Manzoni, pero sí nos sirve para poner la película de Greenaway en relación con *El nombre de la rosa* y, por medio de ella, con multitud de conceptos borgeanos.

Greenaway ha comentado que «*Los libros de Próspero* es una película sobre “eres lo que lees”. Todos somos productos de nuestra educación, nuestra experiencia cultural, la cual es mayormente percibida a través de texto» (Keesey: 100). En *El nombre*, Jorge de Burgos no quiere que los monjes de la abadía lean cierto libro, la *Poética* de Aristóteles, tal vez temiendo en lo que se puedan convertir, como ya comentábamos en el capítulo sobre la película *Trafic* de Jacques Tati.

En su biografía sobre Borges, María Esther Vázquez relata cómo el escritor soñaba recurrentemente con «cuartos idénticos a otros cuartos que se repetían infinitamente» auténticos laberintos que en el sueño «recorría y volvía a recorrer hasta que la angustia creciente de la pesadilla lo despertaba». Este sueño es el que de cierta manera traslada a *La biblioteca de Babel*, cuyo eje es el laberinto, ese «espacio obsesivo» y admirado que aparece en otros muchos de sus cuentos. «El arquetipo del laberinto de “La biblioteca de Babel” –escribe Esther Vázquez– es una de las formas de la sabiduría», y «no es difícil reconocer el modelo que Umberto Eco utilizó luego para la biblioteca laberíntica de *El nombre de la rosa*⁷⁶, incluyendo el artificio del espejo» (Vázquez, 1999: 174-175):

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante (Borges, 1992b: 55).

Quizás donde la utopía total queda mejor reflejada sea en uno de los fragmentos finales, cuando Próspero sitúa a todos dentro de un círculo⁷⁷. Sobre esta escena, Douglas Keeseey ha escrito que

[...] la misericordia y el perdón han dado la bienvenida a nuevas voces y escritos alternativos, la violencia excluyente de los libros ha dado lugar a un mayor sentido de comunidad. Próspero parece esforzarse por incluir

⁷⁶ De hecho, la novela de Eco es «una versión ampliada de “La biblioteca de Babel”» (Vázquez: 177).

⁷⁷ Calibán, junto con Esteban y Trínculo, es sacado fuera del círculo por los dos Ariel más corpulentos. No deja de ser significativo: Griffith no incluye al negro, al otro, en su Ciudad Celestial de *El nacimiento*; Próspero/Greenaway tampoco (véase Keeseey: 121), y la película parece favorecer una y otra vez este discurso. Así, por ejemplo, en Calibán predomina lo físico, y, como ya hemos indicado más arriba, vive al fin y al cabo en la oscuridad: «el espacio del foso ofrece un sorprendente contraste con la celda de Próspero, el reino del conocimiento y la racionalidad. [...] La luz que llega a través de las aberturas circulares de la fosa [...] sugiere la presencia de un mundo “iluminado” al otro lado» (Willoquet-Maricondi y Alemany-Galway: 193).

tantas personas como sea posible, incluso antiguos enemigos y sirvientes, dentro de su visión de unidad ideal. Este deseo que todo lo abarca se epitomiza en el Libro de Cosmologías Universales, el cual «pretende situar todos los fenómenos universales dentro de un único sistema. Está lleno de disciplinadas figuras geométricas, anillos concéntricos que dan vueltas y contravueeltas». El dibujo de un círculo en ese libro cobra vida y se expande cuando Ariel usa una pluma y un compás para trazar un círculo aún mayor sobre el papel, para luego llegar a ser un círculo gigante en el suelo. Cuando Ariel conduce a los nobles uno por uno hasta el anillo, liberándoles de sus ataduras de lazos rojos, vemos a Próspero caminar por un círculo alrededor de ellos, mientras unas isleñas danzan, ora en el sentido de las agujas del reloj ora en el sentido contrario, alrededor del perímetro. Al mismo tiempo, la cámara se mueve en un circuito de 360° rodeándolo todo, como si fuera el Libro de Cosmologías Universales encerrándolo todo dentro de sus páginas (Keese: 119).

En las actividades de Próspero vemos una duplicidad más: Próspero ha hecho con sus enemigos lo mismo que ha hecho él, es decir, Próspero comienza dándose un baño, sus enemigos también se dan un baño en el mar; Próspero se ha vestido, Ariel –siguiendo las instrucciones del mago– ha provisto de ropa a la comitiva; Próspero está ciego de venganza, sus enemigos son cegados con vendas sobre sus ojos; y, finalmente, prefigurado en la imagen del grabado de dos manos que se dan un apretón ritual, todos se reconcilian⁷⁸. Las actividades de Próspero con los círculos nos recuerdan al también mago de *Las ruinas circulares* de Borges. Pero no son los círculos el único parecido. El personaje de *Las ruinas*, ha llegado en canoa hasta un lugar aislado. Su viaje es cercano por lo tanto a un naufragio. El mago en cuestión, también sueña, y así como Próspero no logra educar a Calibán, el mago borgiano no consigue educar a los alumnos a los que sueña instruir; después de algún tiempo consigue el objetivo por el que había llegado hasta las ruinas y crea un hombre perfecto al que llama hijo, para finalmente caer en la cuenta de que no sólo lo que ha soñado es irreal, sino que él mismo es el producto soñado por otro⁷⁹.

⁷⁸ El recorrido en ambos casos se asemeja a rituales masónicos: los iniciados son lavados, vestidos, se les tapan los ojos con una venda y son conducidos por una serie de pruebas hasta que, superadas éstas, pasan a ser miembros de la fraternidad. A lo largo de las mencionadas pruebas, el participante también recibe varios apretones de manos rituales. En la película, el grabado de las manos aparece superpuesto a un dibujo de un tablero de ajedrez –juego con el que se entretienen Fernando y Miranda– que se encuentra en *Un libro de juegos*, lo cual nos recuerda lo que ya hemos comentado sobre el suelo de baldosas blancas y negras y las pruebas masónicas al hablar de una de las secuencias de *La Noire de...*, de Sembène, en el capítulo sobre la película *Mandabi*.

⁷⁹ El tema del sueño dentro del sueño ha sido llevado múltiples veces a la gran pantalla. Un buen ejemplo es *Origen*, de Christopher Nolan (que ya mencionamos en el capítulo anterior al hablar sobre el sueño compartido). Otros buenos ejemplos del sueño dentro del sueño son *Brasil*, de Terry Gilliam, *Abre*

Tanto en *La biblioteca* como en *Las ruinas* encontramos la huella de dos autores muy influyentes en Borges: Gustav Meyrink y Franz Kafka, manipuladores de absurdos. En *El Golem* la magia de las letras hace posible para los iniciados la creación de un hombre. Pero aunque lo más importante para Próspero han sido sus libros, termina destruyéndolos. En Borges, «la Biblioteca es más importante [...] que los hombres» (Vázquez: 177), y así lo dirán en otro texto, *El milagro secreto*, al escribir que la especie humana se extinguirá mientras que la Biblioteca perdurará. Aquí tal vez estriba la diferencia entre Borges y Eco: «Puesto a elegir entre el hombre y la suma del conocimiento que es la Biblioteca, Borges elige el conocimiento. En *El nombre de la rosa* la Biblioteca se quema con el destructor que es el bibliotecario, pero se salvan los hombres. Eco elige al hombre y no a la Biblioteca» (Vázquez: 177). Sin embargo, Guillermo rescata algunos libros, y Greenaway da una vuelta de tuerca haciendo que Calibán se haga con dos de los libros de Próspero, precisamente los dos libros que han llegado hasta nuestros días⁸⁰. Como dice Keeseey, «liberado del servicio como mero instrumento de la voluntad imperial de su maestro, Calibán y su pluma puede que continúen reescribiendo la historia» (2006: 123).

los ojos, de Alejandro Amenábar (y su *remake*, *Vanilla Sky*, de Cameron Crowe) y *RepoMen*, de Miguel Sapochnik.

⁸⁰ Aquí puede verse una similitud entre Calibán y John, el salvaje de *Un mundo feliz*, que también es un lector de Shakespeare gracias a un libro que ha sido capaz de rescatar.

Conclusiones

Nusquamam: el nacimiento de una obsesión

Tu ventana –pantalla de cinema

Rafael Alberti.

Sueño, ambigüedad y amor

En *El informe de Brodie*, Jorge Luis Borges, citando a Quevedo, termina su prólogo haciendo suya la frase «Dios te libre, lector, de prólogos largos». Creemos que lo mismo debe aplicarse a las palabras finales de cualquier estudio, y para ello intentaremos sintetizar nuestras conclusiones agrupándolas en tres bloques. En primer lugar, queremos hablar brevemente de los temas que hemos ido tratando y mostrar cómo muchos de esos temas están presentes en la mayoría de las películas tratadas, llamando la atención sobre algunos aspectos comunes que han ido apareciendo a lo largo de nuestro comentario. En segundo lugar, hablaremos de la importancia que tiene el análisis de los aspectos formales y técnicos a la hora de entender mejor todo lo que un film quiere transmitir. Terminaremos con algunas reflexiones sobre las carencias y aportaciones de nuestra tesis.

Aspectos temáticos

El tema principal de nuestra tesis era la utopía en el cine, en el bien entendido de que el énfasis lo situábamos en el cine. Es decir, nuestro enfoque no era hablar de la utopía, sino más bien de cómo el cine –tanto en lo temático como en lo formal– ha manejado y maneja la utopía y los temas utópicos. Cada capítulo se basaba en un elemento relacionado con la utopía: el sueño, la ciudad, las ideas de orden y libertad, el héroe, las anti-utopías, el eurocentrismo, etc. En realidad, cada película podía haber tratado varios de estos temas, y en los capítulos precedentes hemos hablado de otros muchos temas: la amenaza, el naufragio, el carnaval, la basura, la ciencia ficción, las instituciones, lo

comercial... Sin embargo, hay varios elementos que consideramos los principales hilos conductores que relacionan unas películas así como sus autores unos con otros. Uno de ellos es el sueño. Otro, un elemento que consideramos el motor de muchas utopías y que igualmente permea a través de cada película: el amor.

Ya hemos visto la importancia que Ernst Bloch concede al sueño. El sueño es un espacio polivalente donde tanto se engendran monstruos como se recrean las experiencias más placenteras, y el cine, al fin y al cabo, es purilia, la fábrica de sueños, sueños como el descrito por George Bernard Shaw: sueños que nunca fueron pero ante los cuales uno se pregunta por qué no¹. A lo largo de los capítulos que preceden, hemos visto el sueño compartido de Elsie Stoneman y Ben Cameron en *El nacimiento de una nación*; el sueño del ingeniero Los en *Aelita*; el sueño eterno de Macario; el soñar para despertar de Jake Sully en *Avatar*; el sueño de Tony en *West Side Story*; el sueño del moribundo Arregui en *El beso de la mujer araña*; las siestas de Ibrahima en *Mandabi*; y el agente secreto que acaba en la cama porque está cansado en *Allemagne*. También hemos hablado de deseos y de sueños de orden figurativo: Roma como sueño, incluso como sueño imperial; el sueño quijotesco-cristiano de Nazarín; el sueño y utopía tecnológica de *Trafic*; el deseo de saciarse de Macario; el sueño patriótico de *Sin novedad en el frente*; el sueño ambiguo de Colin Smith en *La soledad*; el sueño de amor imposible de Tony y María; la búsqueda de Poison Ivy por parte de Lemmy; y los deseos de venganza de Próspero. Hay sueños individuales, sueños compartidos y sueños colectivos. Hay sueños obsesivos, sueños que, como algunos de la vida real (aunque suene a oxímoron), se repiten y establecen ese diálogo entre films análogo al que Eco dice que tiene lugar entre los libros²; hay pesadillas, viajes a través del espejo y experiencias que contravienen las leyes de la física al grado de hacer dudar al espectador de si sueña o sigue en la sala de cine.

En cuanto al amor, cabe hablar de él como el gran motor de los deseos, sueños y proyectos utópicos. Nosotros comenzábamos en ese acantilado de *El nacimiento*, donde

¹ Véase «Back to Methuselah», en *The Portable Bernard Shaw*, Nueva York, Penguin Books, 1977: 589-620. La frase a que nos referimos está en la página 593.

² Nos referimos a su conocida frase «los libros se hablan entre sí» (Eco, 1985: 83). En *Los libros de Próspero* no sólo se establece un continuo diálogo entre los libros, sino entre éstos y las imágenes superpuestas mediante el Paintbox. Y, lo que es más, algunos libros son «el resultado a su vez de la existencia de otros libros» (González Campos: 190), es decir, podría decirse que los libros se reproducen unos a otros, y «es la narrativa la que sigue al catálogo y no al contrario» (*ibid.*: 197).

el amor se elevaba por encima de los personajes para llegar a soñar con el amor universal de la Ciudad Celestial de la Paz hasta que Buñuel nos echaba su jarro de agua fría de amor *fou* llevándonos a su Château, no sin antes hacernos partícipes del amor entre Gaston Modot y Lia Lys. La relación del amor con los capítulos de la tesis es sencilla: el amor, los celos y la insatisfacción, son los que provocan el sueño de Los en *Aelita*; el amor, desde ángulos muy variados, es también una constante en *Roma* y en el resto de la obra de Fellini; también insatisfecho es el amor del corredor Colin; y Nazarín es movido por el amor que profesa hacia Cristo. En *Macario*, Eros se une a Tánatos; en *Trafic*, expresándolo en términos coloquiales, Hulot por fin se come un rosco, y en *Sin novedad en el frente* los muchachos que se alistaron cada uno por su sueño personal más que por el amor a la patria, recurrirán al amor carnal para evadirse de la cruda realidad en que se encuentran. Con *Avatar*, Hollywood vuelve al amor colonial, aunque muy bien disfrazado; *West Side Story* no deja de ser una adaptación de uno de los mayores relatos de amor de la literatura, *Romeo y Julieta*. Hay varias facetas del amor en *El beso de la mujer araña*; se manifiesta en primer lugar en el amor al cine del *alter ego* de Puig, Molina; pero también es un amor a los ideales de libertad de cualquier revolución. Es también, como lo ha descrito Rubén Gómez-Lara, un proceso romántico de cuatro fases: encuentro, seducción, consagración y sacrificio, siendo especialmente importante para nosotros la segunda de esas fases, cuando Molina relata sus películas. Como en *Las mil y una noches*, sólo que va más allá «pidiendo extender al día los cuentos de la noche» (Pepe Martín, en Puig, 2001: 6-7). El amor al dinero lleva a la ruina a Ibrahima en *Mandabi*, pero el cine de Sembène trasciende ese tema: su obra es fruto del amor a un pueblo al cual desea concienciar. El amor en *Allemagne* toma la forma de añoranza al pasado y también de homenaje al cine clásico, a Eddie Constantine y a su personaje Lemmy. Pero la *Nouvelle Vague* amaba la vida, y Godard retoma ese amor en su denuncia hacia el fascismo y el nazismo, así como hacia las nuevas formas de opresión de finales del siglo XX. La muerte y transformación del cine son empleadas por Godard como una metáfora de la humanidad que se está transformando en algo que no es deseable. Por último, en *Los libros de Próspero*, asistimos a la fusión del amor y el odio de Próspero.

Además de estos dos, hay varios elementos que, aunque de modo explícito, sólo se encuentran en una de las películas comentadas, están implícitos en otras, contribuyendo

al mencionado diálogo entre ellas. Algunos de estos elementos son la figurativa tela de araña de *El beso*; las marionetas que aparecen en el sueño de Macario; y la destrucción de la cultura, ejemplificada especialmente en la destrucción de la biblioteca de Próspero. Dado que no hemos dedicado mucha atención a estos elementos a lo largo de la tesis, vamos a comentarlos ahora brevemente.

Hay muchos personajes, además de Valentín y Arregui, que son víctimas de una tela de araña. Hablando en concreto de *Pierrot el loco*, pero aplicándolo al resto de la obra de Godard, Carlos F. Heredero utiliza explícitamente la imagen de la tela de araña cuando comenta que la discontinuidad creada por Godard por medio de la alternancia, de la dialéctica, de los materiales empleados, «ofrece también uno de los temas de la película: la desintegración extrema de un universo cuya fragmentación pone en crisis la identidad de unos personajes en fuga, que se buscan a sí mismos sin poder escapar de esa tupida tela de araña referencial en la que parecen atrapados» (2002: 169). En *Allemagne*, donde la alternancia de planos, de frases, de sonidos, es continua, enfatizada por los oníricos desplazamientos de Lemmy a lo largo y ancho de Alemania, no cabe duda que el personaje, el espectador y, metafóricamente, el cine, están envueltos en una tela semejante.

La marioneta es otro elemento que representa la opresión a que pueden verse sometidos los habitantes de un relato, independientemente de si están cegados y creen vivir en el mejor de los mundos posibles, o si existe entre ellos un resquicio de luz que les permite darse cuenta de que están siendo manejados por otros, o si utilizan las marionetas para vivir una doble vida, entre otras muchas posibilidades. Marionetas rebeldes son los *angry young men*, como también lo son los jóvenes de *West Side Story*; y también contamos con las sofisticadas marionetas virtuales de Cameron en *Avatar*. En *Los libros de Próspero*, Greenaway trata a los personajes como «meras marionetas» (González Campos: 216). El hecho de que sea Próspero-Gielgud quien dé voz al resto de los actores³ es una forma más de subrayar el dominio que el mago ejerce sobre ellos, y, al fin y al cabo, Greenaway, como ya hemos apuntado, busca deliberadamente un

³ Lo cual obliga a que el espectador conozca la obra previamente para saber a qué personaje pertenece un texto determinado, es decir, no es la intención de Greenaway contarnos el relato de *La tempestad*, sino utilizar la obra de Shakespeare como telón de fondo para presentar su «universo de alusiones artísticas» (González Campos: 217).

estilo antinaturalista que rompe con los esquemas narrativos convencionales recordándole al espectador que está viendo una película.

La destrucción de la cultura, especialmente la destrucción de los libros, como vehículo de la cultura, es otro tema distópico que suele descuidarse. En la literatura, posiblemente la más famosa destrucción de libros sea la de la biblioteca de Alonso Quijano. El primero de sus libros que va a parar a la pira es las *Sergas de Esplandián*. Le dice el cura a la ama: «tomad, señora ama, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer» (Cervantes, 1999a: 49). Tras su primer viaje, sus amigos el cura y el barbero, acompañados del ama y de la sobrina de don Quijote, revisan la biblioteca de éste, en la que encuentran «más de cien cuerpos de libros grandes muy bien encuadernados, y otros pequeños» (*ibid.*: 48).

Ya hemos hablado anteriormente de la *Poética* de Aristóteles, libro que lleva a la muerte a los sacerdotes de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, y es también el fuego el que destruye la borgeana biblioteca de la abadía, de la cual Adso de Melk, años más tarde rescata numerosos fragmentos. En la versión fílmica, es el monje/detective Guillermo de Baskerville (Sean Connery) quien es capaz de rescatar unos pocos tomos.

El fuego es de nuevo avivado en época más reciente por el detective Carvalho, en la popular serie de Vázquez Montalbán. Como explica José F. Colmeiro⁴, en un doble impulso creador y destructor, Carvalho somete al fuego tanto sus creaciones culinarias como los libros de su biblioteca.

La quema de libros o bibliotecas en la ficción tiene su lado histórico: la destrucción de la biblioteca de Alejandría; la destrucción de libros de literatura, filosofía y las crónicas oficiales del imperio en China, destrucción de la que da cuenta Borges en el relato *La muralla y los libros*; la incalculable cantidad de obras consideradas heréticas por la Inquisición; la quema de libros en mayo de 1933 por parte de los nazis de la Alemania de Hitler. Gran parte del registro escrito se ha perdido a manos de auténticos ejercicios distópicos.

En el cine, somos espectadores de la destrucción de la biblioteca de Próspero, pero también hay destrucción libresca en otras películas. Por ejemplo, una película que hemos mencionado sólo de pasada, *Fahrenheit 451*, tiene como tema central la

⁴ Véase la obra de Colmeiro *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994: 189.

destrucción de los libros. En el régimen totalitario que se representa en la película, la clave para conseguir y mantener el control es la destrucción de la palabra escrita, especialmente la de los libros, para lo cual se emplea el fuego. Basada en la novela homónima de Ray Bradbury, los bomberos de *Fahrenheit 451*, como modernos inquisidores o nazis, no dudan en quemar todos los libros que encuentran, e incluso a sus custodios si la situación les obliga a ello.

En general, cada uno de estos elementos conduce a una trampa cuyo objetivo es la destrucción y deconstrucción de los ideales utópicos que eran evidentes a un nivel superficial desvelando su naturaleza distópica: se acaban así los sueños de Los o de Colin, Nazarín descubre nuevos caminos, los anhelos de los jóvenes de *Sin novedad* resultan frustrados nada más alistarse, en *Trafic* la tecnología agota y engaña al hombre con sus promesas de una vida más cómoda, e Ibrahima se hunde cada vez más en la trampa burocrática.

Aspectos formales

Hemos tratado a lo largo de los diferentes capítulos el papel que juegan diferentes recursos técnicos y estéticos en la configuración de los temas utópicos a los que nos hemos venido refiriendo. Volviendo a recordar a Godard, no hay técnicas inocentes en el cine: movimientos de cámara, ángulos, planos, colores, vestuario, decorados, sonido, música, coreografía..., todo ello juega un papel tan importante o más que los aspectos temáticos, y, sorprendentemente, son habitualmente descuidados por la crítica, sea ésta académica o no. A través del estudio de los recursos técnicos, hemos estudiado en profundidad algunos elementos utópicos cuya simple constatación temática no hubiera proporcionado los mismos resultados. Tomemos el tema de la ambigüedad entre utopía y distopía, tema que ya encontramos en la literatura, especialmente en obras distópicas, como *Un mundo feliz*, de Huxley, en la que la bestial distopía se presenta como el mejor de los mundos posibles (y, de hecho, un análisis aséptico del sistema planteado da ese resultado: un mundo sin dolor, sin tristeza, sin problemas económicos, sin traumas). El lector es enfrentado a la duda y a la reflexión a través de la carga irónica de ésta y otras obras similares. En las películas analizadas ocurre lo mismo, y posee múltiples reflejos (la lucha que se establece entre lo comercial y lo artístico, el uso y abuso de la tecnología, la exploración de la existencia o no de una naturaleza dual en la utopía así como su rechazo o aceptación). La ambigüedad la podemos encontrar incluso

en los propios elementos que conforman las utopías y distopías. En *Macario*, la Muerte, siendo la mayor de las anti-utopías, como afirmaba Bloch, dispone al mismo tiempo de un poder utópicamente liberador e igualitario. Pero el juego de contrastes con los que juega Gavaldón en sus decorados proporciona mayor valor a la idea de que no es igual la muerte del rico que la del pobre. Lo tecnológico participa de la misma ambigüedad, como hemos observado en *Trafic*, al confundirse frecuentemente la visión de lo tecnológico como un medio o como un fin. La transposición de imágenes así como el sabio empleo de los códigos cromáticos ayudará al espectador a reflexionar (distendidamente, porque el principal objetivo de Tati, no lo olvidemos, era el humor) sobre este asunto. En *La soledad*, veíamos ambigüedad en la dificultad de encontrar un equilibrio adecuado de las ideas de libertad (la fábula marinera de la libertad social de Moro) y orden (la utopía burocrática de Campanella). Pero aquí entran en juego los recursos formales: Tony Richardson, decíamos, por medio de sutiles cambios de leves ángulos picados y contrapicados va subrayando dos mundos enfrentados entre sí, el del sistema que proclama que mediante sus medidas todo ciudadano será feliz y próspero, y el interior que le dice que todo es una gran mentira para el beneficio de unos pocos y lo que se presenta como utopía lo es sólo en apariencia.

El ejercicio, a veces artificioso, de separar forma y contenido nos lleva a una conclusión global al comparar cine y literatura: así como lo utópico en la literatura va evolucionando con el paso del tiempo, no parece ocurrir lo mismo en el cine. Si *Aelita*, por poner un caso, es un sueño, y, siguiendo a Bloch, una utopía de juventud, una imagen desiderativa, sería de esperar a medida que se avanza que el cine dejara de soñar y fuéramos capaces de presenciar utopías más maduras. Pero no es así. El cine, tal vez porque es la fábrica de sueños, no puede dejar de reflejar el sueño. Incluso lo total utópico de *Los libros de Próspero* participa del sueño cuando nos damos cuenta de que todo estaba en la imaginación del mago. Pero sí que encontramos que la utopía evoluciona en los aspectos formales. Una consecuencia de esa evolución es que el cine se torna cada vez más consciente de sí mismo, más autorreflexivo y autorreferencial. Es decir, el cine habla sobre sí mismo, y este cariz hace que regresemos de nuevo a los inicios de nuestra tesis y a la propuesta de un cine que pase del eurocentrismo al policentrismo multicultural. Lo que no está muy claro es el límite entre quedarse anclado en la utopía y quedarse anclado en el eurocentrismo, aunque optamos porque lo

primero es una consecuencia de lo segundo. El cine necesita espectadores que demanden ver cine de más allá de nuestras fronteras, cine latinoamericano, cine africano, cine asiático: nuevos y plurales centros y nuevos puntos de referencia multicultural. Espectadores que salgan de la cueva platónica y se conviertan en héroes que no toleren un cine repleto de clichés y guiños baratos y domésticos.

A este respecto, nuestro último epígrafe es un verso de un poema⁵ de juventud sin título de Rafael Alberti. Su ventana nos recuerda aquella de la que hablábamos a propósito de *Nazarín*. Como decíamos entonces, la ventana evoca la pantalla de cine, que en el cine clásico era a fin de cuentas una pantalla abierta sobre el mundo, pero cuyos marcos se irán rompiendo con el advenimiento sobre todo de los nuevos cines que dejarán ver al mismo tiempo los mecanismos hasta entonces ocultos. En otras palabras, no es lo mismo la obsesión de Hollywood hablando de Hollywood, que la reflexión que comienza con los nuevos cines en las décadas de los cincuenta y sesenta y que continua en nuestros días en el cine posmoderno.

Algunas reflexiones: carencias y contribuciones

Escribir sobre un tema desplegándolo en varios autores y obras tiene ventajas y desventajas. Comenzando por estas últimas, el trabajo puede ser interminable, ya que cada autor, cada obra, darían para una tesis en sí, amén de las bifurcaciones y ramificaciones que van surgiendo entrelazándose entre sí. El ejercicio que consiste en qué seleccionar y qué descartar es, por lo tanto, mucho más intenso que en una tesis monográfica. Pero obviamente también hay ventajas: la tesis se enriquece con las relaciones que se pueden establecer entre los diferentes autores y sus obras. Como decimos, una de las desventajas de nuestra tesis es el abanico tan amplio de películas y autores. De hecho, el abanico podría seguir abriéndose. Hemos hablado del cine de vanguardia soviético, pero igualmente podríamos hablar del cine soviético más tardío, así como del postsoviético, con autores como Tarkovski, Paradzhanov, Ilyenko,

⁵ Por lo que hemos averiguado, el poema aparece originalmente en la revista *Horizontes* en 1922, aunque no hemos podido localizar el ejemplar concreto. Pero ha sido publicado posteriormente en diversos lugares. Nosotros lo hemos recogido de *Obras Completas*, tomo I, *Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar, 1988: 28.

Arlauskas y Narkevicius, con un cine muy rico en imágenes utópicas⁶; y lo mismo podríamos decir de otros nuevos cines, dentro y fuera de Europa; o del cine feminista, con autores como Akira Kurosawa, Ken Loach, Hana Makhmalbaf, Phillip Noyce, Almudena Carracedo o Niki Caro, por mencionar unos pocos. En nuestras fronteras, un género que sólo hemos comentado brevemente es el del cine social. Son películas como *Barrio*, de la cual hemos comentado un par de escenas, pero hay muchas otras: *Los lunes al sol*, también de Fernando León de Aranoa, o el cine de Icíar Bollaín.

En cuanto a las contribuciones, podemos, modestamente, mencionar dos: en primer lugar, en relación con nuestra selección de géneros, autores y títulos, la de haber escogido caminos poco transitados. Obviamente, títulos como *El acorazado Potemkin*, *Los cuatrocientos golpes*, o *Ciudadano Kane*, hubieran dado mucho fruto. Sin embargo, entrañan la dificultad de contar con una innumerable bibliografía y, al optar por títulos menos conocidos, contribuimos a una bibliografía –sobre todo en nuestro país– mucho menos abundante. Dentro de este apartado, probablemente nuestra mayor aportación sea la del comentario sobre el cine africano subsahariano y, en concreto, sobre la película *Mandabi*.

La segunda contribución es haber transitado otro camino poco habitual al buscar detrás de los códigos formales el significado utópico y distópico de los films. Dejamos abierta una puerta a la investigación de otros temas (no sólo de utopía vivirá el hombre) a través del análisis de los recursos técnicos. A este respecto, una contribución y al mismo tiempo una carencia es la que tiene que ver con el uso de la música en el cine. Consideramos que la música tiene mucho que decir, y un estudio más profundo y especializado que el que nosotros hemos realizado en algunos capítulos se hace necesario.

Nos gustaría dar por terminado nuestro viaje haciendo referencia a las mismas imágenes con las que lo comenzamos: las secuencias finales de *El nacimiento de una nación* y de *La edad de oro*, proponiendo una nueva lectura en la cual por diferentes que parezcan y sean ambos mundos representados, son lo mismo, sólo que el espectador no sabe lo que el mundo de Griffith oculta y Buñuel se encarga de destapar: la figura de Cristo es un

⁶ De hecho, el cine postsoviético fue objeto de un Curso de Verano de la Universidad de Navarra titulado «Entre oriente y occidente: la utopía en el cine postsoviético» dirigido por Jorge Latorre en 2006.

disfraz; Buñuel al quitarle la barba deja el engaño al descubierto. Lo mismo ocurre con la casa en la colina, que Buñuel nos deja ver que es el Château de Silling. Haciendo uso de una analogía, podría decirse que como en el cuento clásico de Hansel y Gretel, la casita de turrón y la casa de la bruja son la misma casa⁷, sólo que la primera era pura ilusión. Como el ingeniero Los, como el ex-marine Sully, como Nazarín, como todo personaje sumido en situaciones adormecedoras, lo que hace el espectador al pasar de la ciudad griffithiana al Château buñueliano es despertar, porque la alternativa es continuar dormido, como Arregui en su playa tropical, indefinidamente, en sesión continua. Y dado que una tesis no es Jauja, antes que quedarnos, como modernos Prometeos, condenados a una interminable agonía, mejor dejamos de escribir.

⁷ Bruno Bettelheim, en su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995, traducción de Silvia Furió) llega a afirmar que el hogar paterno inicial y la casa de turrón son dos aspectos –frustrante el primero y gratificador el segundo– de la misma casa: la paterna (véase *op.cit.*: 173).

Bibliografía

Textos y obras

- Alas, «Clarín», Leopoldo (1999), *La Regenta*¹ (Madrid, Akal).
- Allen, Woody (1980), «Para acabar con Ingmar Bergman: *El séptimo sello*», en *Como acabar de una vez por todas con la cultura* (Barcelona, Tusquets): 39-49. Traducción de Marcelo Covian.
- Anderson, Lindsay (2001a), «Stand Up! Stand Up!», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 305-316. Traducción de Almudena Olalla.
- (2001b), «*Free Cinema*», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 325-328. Traducción de Agustín Barreno.
 - (2001c), «*Free Cinema, Twenty Years Later*», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 343-345. Traducción de Agustín Barreno.
 - (2007), «¡Salga y empuje!». Traducido y reeditado en Romaguera y Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine* (Madrid, Cátedra): 254-272.
- Astruc, Alexandre (1948), «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la "Caméra-stylo"», *L'Écran Français*, núm. 144 (30 de marzo). Traducido y reeditado en Romaguera y Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (eds.) (2007), «Nacimiento de una nueva vanguardia: la "Caméra-stylo"», en *Textos y Manifiestos del Cine* (Madrid, Cátedra): 220-224.
- (2002), «Notes sur la mise en scène», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 459. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- Avilés Fernández, Miguel (ed.) (1976), *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces* (Madrid, Editora Nacional).
- Bacon, Francis (1988), *Nueva Atlántida* (Madrid, Mondadori). Traducción de Emilio G. Estébanez.
- Bazin, André (1955), «Comment peut-on être Hitchcocko-Hawkasien», en *Cahiers du cinéma*, núm. 44 (febrero): 17-18. Versión en castellano en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.) (2002a), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 457-458. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- (2002b), «Découverte du cinéma. Défense de l'avant-garde», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 455-456. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- Bellamy, Edward (1960), *Looking backward* (Nueva York, Nal Penguin Inc.).
- Benayoun, Robert (1962), «Le roi est nu», en *Positif*, núm. 46 (junio): 1-14. Versión en castellano en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.) (2002), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 477-487. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- Berger, John (2001), «Look at Britain!», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 329-333. Traducción de Almudena Olalla.
- Blasco Ibáñez, Vicente (2005), *La barraca* (Madrid, Diario El País).
- Borges, Jorge Luis (1992a), *Obras completas 1923-1936* (Barcelona, Círculo de Lectores).
- (1992b), *Obras completas 1941-1960* (Barcelona, Círculo de Lectores).
 - (1993a), *Obras completas 1964-1975* (Barcelona, Círculo de Lectores).
 - (1993b), *Obras completas 1976-1985* (Barcelona, Círculo de Lectores).
- Bradbury, Ray (1996), *Fahrenheit 451* (Barcelona, Minotauro). Traducción de Francisco Abelenda.
- Bresson, Robert (1975), *Notes Sur le cinématographe* (París, Gallimard). En castellano: *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid, Ardora, 2007). Traducción de Daniel Aragón Strasser.
- Buñuel, Luis (2000), *Escritos de Luis Buñuel*² (Madrid, Páginas de Espuma).
- (2004), *Mi último suspiro* (Barcelona, Random House Mondadori).

¹ Edición de Víctor Fuentes.

² Edición de Manuel López Villegas.

- Buñuel, Luis y Carrière, Jean-Claude (1995), *Agón. El canto del cisne* (Teruel, Instituto de Estudios Turoleses).
- Cabrera, Lydia (1975), *Anaforuana* (Madrid, Ediciones R).
- (1989), *Cuentos negros de Cuba* (Barcelona, Icaria).
- Campanella, Tommaso (1999), *La ciudad del sol* (Barcelona, Abraxas). Traducción de Mario Montalbán.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1999a), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. 1 (Madrid, Unidad Editorial).
- (1999b), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. 2 (Madrid, Unidad Editorial).
 - (1864), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, Cayetano Rosell).
- Conget Ferruz, José María (ed.) (2002), *Viento de cine* (Madrid, Hiperión).
- Cortázar, Julio (1984), «Autopista del sur», en *Todos los fuegos el fuego* (Madrid, Alfaguara): 13-41.
- (2001), *Rayuela* (Madrid, Cátedra).
- Defoe, Daniel (1994), *Robinson Crusoe* (Londres, W.W. Norton).
- Eco, Umberto (1981), *Il nome della rosa* (Milán, Bompiani). En castellano: *El nombre de la rosa* (Barcelona, Lumen, 1980). Traducción de Ricardo Pochtar.
- (1989), *El péndulo de Foucault* (Barcelona, Lumen). Traducción de Ricardo Pochtar.
 - (1995a), *La isla del día de antes* (Barcelona, Lumen). Traducción de Helena Lozano.
 - (2001), *Baudolino* (Barcelona, Lumen). Traducción de Helena Lozano.
- Einstein, Albert (1983), «El mundo tal como yo lo veo», en *Sobre la teoría de la relatividad* (Madrid, Sarpe): 195-199. Traducción de José Manuel Álvarez Flores y Ana Goldar.
- Fleming, Ian (2002), *Casino Royale* (Londres, Penguin).
- Godard, Jean-Luc (1956), «Montage, mon beau souci», en *Cahiers du cinéma*, núm. 65 (diciembre): 30-31. Versión en castellano en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.) (2002), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 463-464. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- (2007), *Historia(s) del cine* (Buenos Aires, Caja Negra). Traducción de Adrián Cangí y Tola Pizarro.
- Grass, Günter (1986), *El rodaballo* (Madrid, Alfaguara). Traducción de Miguel Sáenz.
- Huxley, Aldous (1955), *Brave New World* (Harmondsworth, Penguin Books).
- Lambert, Gavin (2001), «Free Cinema», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 317-324. Traducción de Almudena Olalla.
- Laxness, Halldor (1972), *Paraíso reclamado* (Barcelona, Salvat). Traducción de Rodolfo Arévalo desde una versión en inglés³.
- More, Thomas (1977), *Utopia/Utopía* (Barcelona, Bosch). Edición trilingüe (latín, inglés y castellano). Traducción al inglés de Ralph Robynson⁴ y al castellano de Joaquim Mallafrè Gavaldà.
- Orwell, George (2008), *Nineteen Eighty-Four* (Nueva York, Houghton Mifflin Hartcourt).
- Pérez Galdós, Benito (1909), *El caballero encantado (cuento real... inverosímil)* (Madrid, Perlado, Páez y compañía).
- (1970), *Fortunata y Jacinta*, en *Obras Completas. Novelas*, vol. 2 (Madrid, Aguilar).
 - (1982), *Halma*, en *Pérez Galdós. Obras Completas*, vol. 3 (Madrid, Aguilar).
 - (1984), *Nazarín* (Madrid, Alianza).
 - (2001), *Nazarín*⁵ (Madrid, Akal).
- Puig, Manuel (1976), *El beso de la mujer araña* (Barcelona, Seix-Barral).
- (1981), *La traición de Rita Hayworth* (Barcelona, Seix-Barral).
 - (1983), *Bajo un manto de estrellas/El beso de la mujer araña*⁶ (Barcelona, Seix-Barral).
 - (2001), *El beso de la mujer araña*⁷ (Buenos Aires, Bibliotex).
 - (2002), *El beso de la mujer araña*⁸ (Madrid, ALLCA XX).
- Remarque, Erich Maria (2009), *Sin novedad en el frente* (Barcelona, Edhasa). Traducción de Judith Vilar.

³ Sentimos decir que se trata de una pésima traducción con no pocas contradicciones y en ocasiones frases completamente ininteligibles.

⁴ Se trata de la primera versión que se hizo en inglés en 1551.

⁵ Edición de Juan Varias.

⁶ Adaptación escénica realizada por el autor.

⁷ Edición prologada por el actor Pepe Martín.

⁸ Edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi.

- Renan, Ernest (1864), *The Life of Jesus* (Londres, Trübner & Co., Paternoster Row). Traductor desconocido.
- Richardson, Tony (2001), «The Man Behind the Angry Young Man», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 335-338. Traducción de Almudena Olalla.
- Rivette, Jacques (1954), «L'Âge des metteurs en scène», en *Cahiers du cinéma*, núm. 31 (enero): 45-48. Versión en castellano en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.) (2002a), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 465-468. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- (1961), «De l'abjection», en *Cahiers du cinéma*, núm. 120 (junio): 54-55. Versión en castellano en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.) (2002b), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 469-470. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- Rodríguez Oquendo, Francisco J. (ed.) (1983), *Dança General de la Muerte* (Madrid, Iniciativas de Cultura).
- Rohmer, Éric⁹ (1953), «De trois films et d'une certaine école», en *Cahiers du cinéma*, núm. 26 (agosto-septiembre): 18-25. Versión en castellano en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.) (2002), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 471-476. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- Shakespeare, William (1865), *Shakespeare's Sonnets* (Boston, Ticknor & Fields).
- (1902), *Comedies, Histories, and Tragedies* (Oxford, Oxford University Press). Edición facsímil del Primer Folio de 1623.
 - (2003a), *Obras completas, vol. I, Tragedias* (Madrid, Aguilar). Traducción de Luis Astrana Marín.
 - (2003b), *Obras completas, vol. II, Comedias y poesía* (Madrid, Aguilar). Traducción de Luis Astrana Marín.
 - (2005), *Romeo y Julieta*, (Bogotá, Dipon).
 - (1975), *The Tempest - Español-Inglés* (Barcelona, Bosch). Edición bilingüe de Carlos Pujol.
- Schlesinger, John (2001), «Blessed Isle or Fool's Paradise», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 339-342. Traducción de Almudena Olalla.
- Tolstoi, Alexéi (2006), *Elita. La reina de Marte* (Colmenar Viejo, Madrid, La biblioteca del laberinto). Traducción de Vicente Pertegaz.
- Truffaut, François (1954), «Une certaine tendance du cinéma français», *Cahiers du cinéma*, núm. 31 (enero): 15-29. Traducido y reeditado en Romaguera y Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (eds.) (2007), «Una cierta tendencia del cine francés», en *Textos y Manifiestos del Cine* (Madrid, Cátedra): 226-246.
- (1955), «Ali Baba et la politique des auteurs», en *Cahiers du cinéma*, núm. 44 (febrero): 45-47. Versión en castellano en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.) (2002), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 461-462. Traducción de Carlos García Aranda y Eva Teixidor.
- Vertov, Dziga (1974), *El cine-ojo* (Madrid, Fundamentos). Traducción y selección de Francisco Llinás.
- Vila-Matas, Enrique (2000), *Bartleby y compañía* (Barcelona, Anagrama).
- Voltaire (1985), *Cándido. Micromegas. Zadig* (Madrid, Cátedra). Traducción de Elena Diego.

Monografías, estudios críticos y obras de referencia y consulta

- AAVV (2001), «El musical», en *Nickel Odeon*, núm. 25 (invierno).
- AAVV (2005), *La obra civil y el cine, una pareja de película* (Madrid, Cinter).
- Acevedo-Muñoz, Ernesto (2009), «“Ensayo trémulo”: Un desencuentro literario entre Buñuel y Almodóvar», en *Letras Peninsulares*, vol. 22, núm. 1 (primavera): 91-105.
- Ackroyd, Peter (2004), *Albion. The Origins of the English Imagination* (Londres, Vintage).

⁹ En el ejemplar de *Cahiers*, el artículo está acreditado a Maurice Schérer, verdadero nombre de Éric Rohmer, que como se sabe es un pseudónimo formado a partir del nombre del realizador Erich von Stroheim y el apellido del escritor Sax Rohmer.

- Adams, Byron (ed.) (2007), *Edward Elgar and His World* (Princeton, Princeton University Press).
- Adelantado, Eulalia (1990), *La revolución surrealista* (Valencia, Universidad Politécnica de Valencia).
- Agosto, Silvia E. (2000), «A diez años de la muerte del escritor Manuel Puig», en *Unidad en la diversidad* (5 de julio).
- Aguilar, Carlos (2001), «Free Acting», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 191-198.
- Aguilar Moreno, José María (2007), *El cine y la metáfora* (Sevilla, Renacimiento).
- Aguirre Carballeira, Arantxa (2006), *Buñuel, lector de Galdós* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria).
- Aínsa, Fernando (1992), *De la Edad de Oro a El Dorado* (México, Fondo de Cultura Económica).
- Alcalá, Manuel (1973), *Buñuel: cine e ideología* (Madrid, Cuadernos para el diálogo).
- Alcalá, May Lorenzo (2003), «Entre Río y México. Sus últimos cuatro años», en «Dossier. Manuel Puig (1932-1990)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634 (abril): 57-64.
- Aldarondo, Ricardo (2005), *Robert Wise* (San Sebastián y Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Española).
- Aldridge, Alexandra (1984), *The scientific world view in distopía* (Ann Arbor, UMI).
- Alonso García, Luis (1996), *La oscura naturaleza del cinematógrafo: raíces de la expresión aurovisual* (Valencia, Ediciones de la Mirada).
- Altman, Rick (1989), *The American Film Musical* (Bloomington, Indiana University Press).
- Álvarez, Guzmán (1993), «Nazarín, sus dos mujeres y un sueño», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Tomo I* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria): 31-39.
- Álvarez, Luis Alberto (1988), «Pixote de Héctor Babenco. Un Walt Disney sanguinolento», en *Páginas de cine*, vol. 1 (Medellín, Universidad de Antioquía): 69-72.
- Allen, Michael (1999), *Family Secrets. The feature films of D.W. Griffith* (Londres, BFI).
- Allis, Michael (2003), *Parry's Creation Process* (Burlington, Ashgate).
- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994), *Héctor Babenco. Una propuesta de lectura cinematográfica* (Madrid, Dykinson).
- (2009), «Héctor Babenco: el cine visto con los sentidos», en *El cine y otras miradas* (Zamora, Comunicación Social): 159-174.
- Amengual, Barthélemy (1997), «El cine soviético (1930-1945)», en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)* (Madrid, Cátedra): 231-268.
- Amícola, José (1992), *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector: estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano).
- Angulo, Jesús (2001), «Tony Richardson. ¿Dónde está el caballo encabritado?», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 165-178.
- Appelbaum, Stanley (1974), *The Hollywood Musical: a picture quiz book* (Nueva York, Dover Publications).
- Aranda García, José Francisco (1959), «La passion selon Buñuel», *Cahiers du cinéma*, núm. 93 (marzo): 27-32.
- (1975), *Luis Buñuel: biografía crítica* (Barcelona, Lumen).
- (1984), «La etapa española 1932-37», en *Luis Buñuel XLI Mostra Internazionale del Cinema* (Venecia, La Biennale): 47-52.
- Ariès, Philippe (1983), *El hombre ante la muerte* (Madrid, Taurus). Traducción de Mauro Armíño.
- Aristarco, Guido (1997), «El cine italiano durante el fascismo», en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)* (Madrid, Cátedra): 107-155.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, y Tiffin, Helen (1989), *The Empire Writes Back* (Londres, Routledge).
- Aub, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel* (Madrid, Aguilar).
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1976), *Don Quijote como forma de vida* (Madrid, Juan March).
- Ayala Blanco, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano* (México, Era).
- Bacarisse, Pamela (1988), *The necessary dream: a study of the novels of Manuel Puig* (Totowa, Barnes & Noble).
- Bachelard, Gaston (1975), *La poética del espacio* (México, Fondo de Cultura Económica). Traducción de Ernestina de Champourein.

- (1985), *Lautréamont* (México, Fondo de Cultura Económica). Traducción de Angelina Martín del Campo.
- (1989), *La llama de una vela* (Laia, Monte Ávila). Traducción de Hugo Gola.
- Báez, Fernando (2004), *Historia universal de la destrucción de libros* (Barcelona, Destino).
- Baker-Smith, Dominic (ed.) (1987), *Between dream and nature: essays on utopia and dystopia* (Amsterdam, Rodopi).
- Balio, Tino (ed.) (1990), *Hollywood in the age of Television* (Boston, Unwin Hyman).
- Balogun, Françoise (2002), «Un cinema différent», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 6-7.
- Baquero Goyanes, Mariano (1989), *Estructuras de la novela actual* (Madrid, Castalia).
- Barbáchano, Carlos (1973), *El cine, arte e industria* (Barcelona, Salvat).
- (2000), *Luis Buñuel* (Madrid, Alianza).
- Barber, Cesar Lombardi (1972), *Shakespeare's Festive Comedy*, (Princeton, Princeton University Press).
- Barlet, Olivier (1996), *Les cinemas d'Afrique noire: le regard en question* (París, L'Harmattan).
- (2002a), «L'exception africaine», en *Africultures*, núm. 45 (febrero): 5-8.
- (2002b), «Une relation d'amour avec le spectateur. Entretien avec Mahamat Saleh Haroun», en *Africultures*, núm. 45 (febrero): 22-24.
- Barnatán, Marcos Ricardo (2001), «La sonrisa de Manuel Puig», en *El Mundo* (31 de agosto).
- Barrades, Efraín (1981), «Manuel Puig: El beso de la mujer araña», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 371 (mayo): 453-458.
- Barry, Iris (1965), *D.W. Griffith. American Film Master* (Nueva York, Doubleday).
- Bassa, Joan y Freixas, Ramón (1993), *El cine de ciencia ficción* (Barcelona, Paidós).
- Bataille, Georges (1971), *La literatura y el mal* (Madrid, Taurus). Traducción de Lourdes Ortiz.
- (2002), *El erotismo* (Barcelona, Tusquets). Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin.
- Baudrillard, Jean (1991), *La transparencia del mal* (Barcelona, Anagrama). Traducción de Joaquín Jordá.
- Baudry, Jean-Louis (1985), «Ideological effects of the basic cinematographic apparatus», en Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods*, vol. II (Berkeley, University of California Press): 531-542. Traducción al inglés de Alan Williams.
- Baudry, Pierre (1971), «“Traffic”», *Cahiers du cinéma*, núm. 231 (agosto-septiembre): 33-41.
- Bazin, André y Truffaut, François (1958), «Entretien avec Jacques Tati», *Cahiers du cinéma*, núm. 83 (mayo): 2-20.
- Beveridge, James (1978), *John Grierson. Film Master* (Nueva York, Macmillan).
- Belmans, Jacques (1967), *Jeune Cinéma Anglais* (Lyon, Serdoc).
- Benali, Abdelkader (2002), «Oralité et cinema africain francophone: une parenté esthétique et structurelle», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 22-26.
- Benner, Ralph (1996), «*The Kiss of the Spider Woman* (1985)», en *Internet Movie Database Reviews*.
- Bermúdez, Xavier (2000), *Buñuel: espejo y sueño* (Valencia, Ediciones de la Mirada/Madrid, Editorial Tarvos).
- Betti, Liliana (1979), *Fellini* (Boston, Little, Brown and company). Traducción del italiano al inglés de Joachim Neugroschel.
- Beumers, Birgit (2009), *A History of Russian Cinema (1954-66)* (Nueva York, Berg).
- Bikandi-Mejías, Aitor (1997), *Galaxia textual: cine y literatura* (Madrid, Pliegos).
- Bilbatua, Miguel (comp.) (1971), *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje* (Madrid, Alberto Corazón).
- Biskind, Peter (2004), *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood* (Barcelona, Anagrama). Traducción de Daniel Najmías.
- Black, Joel (2002), *The Reality Effect* (Londres, Routledge).
- Blanco, Carlos (1973), *Don Quijote cabalga de nuevo* (Madrid, Fragua).
- Blanco Martínez, Rogelio (2000), *La ciudad ausente: utopía y utopismo en el pensamiento occidental* (Madrid, Akal).
- Bloch, Ernst (2004), *El principio esperanza* vol. I (Madrid, Trotta). Traducción de Felipe González Vicén.
- (2006), *El principio esperanza*, vol. II (Madrid, Trotta). Traducción de Felipe González Vicén.
- Bloom, Harold (2002), *Shakespeare: la invención de lo humano* (Barcelona, Anagrama). Traducción de Tomás Segovia.
- (2006), *William Blake* (Nueva York, Chelsea House Publishers).
- Boccia, Michael (1989), *Form as Content and Rhetoric in the Modern Novel* (Berna, Peter Lang).
- Bocchino, Adriana (2003), «Sobreescrituras. La cara del villano como el “espejo” en *Las Meninas*», en «Dossier. Manuel Puig (1932-1990)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634 (abril): 31-40.

- Bondanella, Peter E. (1993), «Rossellini and Realism: The Trajectory of a Career», en *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge, Cambridge University Press): 1-31.
- Bonet, Luis (1982), *Historia de la música en el cine*, 3 vols.¹⁰ (Discos Belter, Madrid).
- Booker, M. Keith (1994a), *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism* (Westport, Greenwood Press).
- (1994b), *Dystopian literature: a theory and research guide* (Westport, Greenwood Press).
- Bordwell, David (1991), *Making Meaning* (Cambridge, Harvard University Press). En castellano: *El significado del filme* (Barcelona, Paidós, 1995). Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- (1999), *El cine de Eisenstein* (Barcelona, Paidós). Traducción de José García Vázquez.
- (2004), «Monumental Heroics: Form and Style in Eisenstein's Silent Films», en Grieveson, Lee y Krämer, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader* (Nueva York, Routledge): 368-388.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristine (1997), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modos de producción hasta 1960* (Barcelona, Paidós). Traducción de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán.
- Bowen, Margarita J. (1981), *Empiricism and Geographical Thought: From Francis Bacon to Alexander von Humboldt* (Cambridge, Cambridge University Press).
- Boyer, Deena (1967), *200 días con Fellini: la filmación de 8 ½* (México, Era). Traducción de Agustí Bartra.
- Braguinskaya, Ella (1993), «Homenaje a Nazarín o “pensamientos sobre lo eterno”», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Tomo I* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria): 361-368.
- Breton, Emile (1998), «Racines, un arrechement», en *Africultures*, núm. 9 (verano): 8-13.
- Breznican, Anthony (2010), «First look: Helen Mirren in lead role in Julie Taymor's 'Tempest'», en *USA Today* (9 de mayo).
- Brody, Richard (2010), «Julie Taymor's "The Tempest"», en *The New Yorker* (13 de diciembre).
- Brown, Karl (1976), *Adventures with D.W. Griffith* (Londres, Secker&Warburg).
- Brunetta, Giau Piero (1987), *El nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)* (Madrid, Cátedra). Traducción de Vicente Sánchez-Biosca.
- Brunette, Peter (2008), *Ousmane Sembene. Interviews* (Jackson, University Press of Mississippi).
- Buache, Freddy (1976), *Luis Buñuel* (Madrid, Labor).
- Bueno, Gustavo (1971), *Etnología y utopía* (Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans).
- Burch, Noël (1968), «Notes sur la forme chez Tati», en *Cahiers du cinéma*, núm. 199 (marzo): 26-27.
- (1987), *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra). Traducción de Francisco Llinás.
- Busch, Justin E. A. (2010), *Self and Society in the Films of Robert Wise* (Jefferson, McFarland).
- Bygraves, Jonathan (2010), «Russkiy kovcheg [Russian Ark] (Alexander Sokurov, 2002 Russia)», en *Serene Velocity* (26 de abril).
- Cabezón Doty, Claudia (1998), «Literatura y cine latinoamericano en diálogo intermedial», en *Taller de Letras*, núm. 26: 29-54.
- (2005), «Latinoamérica y Europa en diálogo intermedial: Gabriel García Márquez, Hanna Schygulla y Cesare Zavattini en *Amores difíciles*», en *Taller de Letras*, núm. 37: 23-50.
- Cabrera Infante, Guillermo (1997), *Cine o sardina* (Madrid, Alfaguara).
- (2001), «El estilo Puig. Sueños de cine, historias de novela», en *Clarín* (7 de enero).
- Cagin, Seth y Dray, Philip (1984), *Hollywood Films of the Seventies* (Nueva York, Harper Row).
- Calasso, Roberto (2008), *La locura que viene de las ninfas* (México, Sexto Piso). Traducción de Teresa Ramírez Vadillo y Valerio Negri Previo.
- Calvo Montoro, María J. y Capozzi, Rocco (coords.) (1999), *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco* (Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha).
- Campos, Juan (1997), *Comedia. Humor y sátira en el cine* (Valencia, La Máscara).
- Caparrós Lera, José María (1976), *El cine de los años 70* (Pamplona, Universidad de Navarra).
- (2003a), «Federico Fellini», en *Una historia del cine a través de ocho maestros* (Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias): 53-71.
- (2003b), «Jacques Tati», en *Una historia del cine a través de ocho maestros* (Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias): 73-90.
- Cardullo, Bert (2011), «“Comedy Belongs to Everybody”: An Interview with Jacques Tati»¹¹, en *World Directors in Dialogue: Conversations on Cinema* (Lanham, The Scarecrow Press): 39-58.

¹⁰Vol. 1: el musical americano; vol. 2: la música en los demás géneros; vol. 3: los musicales más famosos.

- Carlin, John (2008), «Jan Valtin, agente doble», en *El País* (8 de mayo).
- Carney, Ray (1995), «El cine artístico americano (1949-1979)», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 235-260.
- Carnicero, Marisol y Sánchez Salas, Daniel (coords.) (2000), *En torno a Buñuel* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España).
- Caro Baroja, Pío (1955), *El Neorrealismo cinematográfico italiano* (Madrid, Editorial Alameda).
- (2006), *El carnaval* (Madrid, Alianza).
- Carter, Everett (1960), «Cultural History Written with Lightning: The Significance of *The Birth of a Nation*», en *American Quarterly*, vol. 12 (otoño): 347-357.
- Casas, Joaquim (1994), *El western. El género americano* (Barcelona, Paidós).
- (1995), «El recambio generacional: los nuevos cineastas», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 101-143.
- (1998), *Fritz Lang* (Madrid, Cátedra).
- (2001), «Lindsay Anderson. La vehemencia como estilo», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 141-154.
- (2002), «Tecnología y puesta en escena», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 209-218.
- Castillo, Carolina (2005), «Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista», en *Espéculo*, núm. 28, año X (noviembre 2004-febrero 2005).
- Castro de Paz, José Luis (2002), «En la periferia nacen las olas. *Nouvelle Vague* y documental», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 97-110.
- Catalá, Josep María y Cerdán, Josetxo (2001), «La mirada y la ira», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 53-63.
- Cederna, Camilla (1964), *8 1/2 de Fellini* (Seix Barral, Barcelona). Traducción de Manuel Vázquez.
- Cieutat, Michel (1997), «Peter Greenaway et l'infographie», en «Dossier *Peter Greenaway*», *Positif*, núm. 431 (enero): 93-94.
- Ciment, Michel (1991), «Une conflagration de l'art», en *Positif*, núm. 368 (mayo): 38-46.
- (1997), «Une femme émancipée comme beaucoup de mes héroïnes», en «Dossier *Peter Greenaway*», *Positif*, núm. 431 (enero): 80-88.
- Cohn, Bernard (1971), «*Trafic*. Le clair jeu de l'Échec», en *Positif*, núm. 131 (octubre): 58-60.
- Cohn, Norman (1970), *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages* (Londres, Paladin).
- Concha, Ángeles de la, Elices, Juan Francisco y Zamorano, Ana I. (2002), *Literatura inglesa hasta el siglo XVII* (Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia).
- Cook, William R. y Herzman, Ronald B. (1985), *La visión medieval del mundo* (Barcelona, Vicens-Vives). Traducción de Milagros Rivera Garreta.
- Correa, Gustavo (1974), *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós* (Madrid, Gredos).
- Cortell Huot-Sordot, Guido y Darías, Iván (1997), «Las aportaciones expresivas de los directores soviéticos», en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Julio (coords.), *Historia general del cine, vol. V. Europa y Asia (1918-1930)* (Madrid, Cátedra): 303-327.
- Costa, Jordi (2004), «Simón del desierto», en *Diario del Festival de San Sebastián* (20 de septiembre): 22.
- Courtney, Susan (2004), *Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903-1967* (Princeton, Princeton University Press).
- Cro, Mario (1963), *La temática de Fellini y la poética de Ocho y medio* (Mar de Plata, Cultura Moderna).
- Cuellar Alejandro, Carlos A. (1999a), *Jacques Tati* (Madrid, Cátedra).
- (ed.) (1999b), *Jacques Tati. Humor y cine moderno* (Valencia, Ediciones de la Mirada).
- (1998), *La obra cinematográfica de Jacques Tati: definición y adscripción estética*, tesis doctoral (Valencia, Universidad de Valencia).

¹¹ La entrevista se celebró en el verano de 1980.

- Cueto, Roberto (2001), «Paisaje con escombros», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 277-303.
- (2002), «El film polifónico», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 219-235.
- Charney, Maurice (1978), *Comedy High & Low* (Oxford, Oxford University Press).
- Charques, Richard D. (1956), *A Short History of Russia* (Nueva York, E.P. Dutton).
- Chénieux-Gendron, Jacqueline (1989), *El surrealismo* (México, Fondo de Cultura Económica). Traducción de Juan José Utrilla.
- Cheriâa, Tahar (2002), «Cinemas d’Afrique noire: jalons et perspectives», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 54-58.
- Cherta Puig, Rafael (1999), *Centauros del desierto. John Ford* (Valencia, Nau Llibres/Barcelona Octaedro).
- Cheyfitz, Eric (1991), *The Poetics of Imperialism* (Nueva York, Oxford University Press).
- Chion, Michel (1997), *La música en el cine* (Barcelona, Paidós). Traducción de Manuel Frau.
- Christie, Ian (1991), «Down to Earth: Aelita Relocated», en Christie, Ian y Taylor, Richard (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londres, Routledge): 80-102.
- (1993), «Protazanov: A Timely Case for Treatment», en Christie, Ian y Graffy, Julian (eds.), *Protazanov and the continuity of Russian cinema*, (Londres, BFI/NFT).
- Christie, Ian y Taylor, Richard (eds.) (1993), *Eisenstein Rediscovered* (Londres, Routledge).
- Dabove, Juan Pablo (1994), *La forma del Destino sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig* (Rosario, Beatriz Viterbo).
- Darby, William (1996), *John Ford’s Westerns: A Thematic Analysis, with a Filmography* (Jefferson, North Carolina, McFarland).
- Davies, Anthony (1996), «The Film versions of *Romeo and Juliet*», *Cambridge Collections Online*, Shakespeare Survey, vol. 49.
- Davies, Anthony y Wells, Stanley (eds.) (1994), *Shakespeare and the Moving Image* (Cambridge, Cambridge University Press).
- Davis, Michael (1977), *William Blake. A new kind of man* (Berkeley, University of California Press).
- Delamater, Jerome (1981), *Dance in the Hollywood Musical* (Ann Arbor, University of Michigan Research Press).
- Delgado, Josefina (2003), «La mirada sin cuerpo», en «Dossier. Manuel Puig (1932-1990)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634 (abril): 21-29.
- Demarchi, Rogelio (2006), «Novelas marcadas: Soriano contra Puig», en *Espéculo*, núm. 31, año X (noviembre 2005-febrero 2006).
- Desmond, Jane C. (1997), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (Durham, Duke University Press).
- Dessajan, Séverine (2002), «Le documentaire en Afrique: un certain regard», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 76-80.
- Dibble, Jeremy (1998), *C. Hubert H. Parry: His Life and Music* (Nueva York, Oxford University Press).
- DiPuccio, Denise M. (1989), «Elemental Antiquity in El hijo del sol, Faetón and The Tempest», en *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare*, Susan L. Fischer (ed.) (Lewisburg, Bucknell University Press): 116-131.
- Dissanayake, Wimal (ed.) (1994), *Colonialism and nationalism in Asian Cinema* (Bloomington, Indiana University Press).
- Dixon, Wheeler Winston (1997), *The films of Jean-Luc Godard* (Albany, State University of New York Press).
- Dollimore, Jonathan (1984), *Radical tragedy* (Brighton, The Harvester Press).
- Domingues, Beatriz Helena (2008), «Richard Morse and Oswald de Andrade: A Cat’s Cradle» (manuscrito).
- Donaldson, Peter S. (2003), «Shakespeare in the Age of Post-mechanical reproduction. Sexual and electronic magic in *Prospero’s Books*», en Burt, Richard y Boose, Lynda E. (eds.), *Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD* (Londres, Routledge): 105-119.
- Doniol-Valcroze, Jacques (1958), «Tati, sur les pattes de L’oiseau», *Cahiers du cinéma*, núm. 82 (abril): 1-3.
- Druxman, Michael B. (1980), *The Musical. From Broadway to Hollywood* (Cranbury, A.S. Barnes and Co.).
- Dusi, Nicola (2010), «Translating, Adapting, Transposing», en *Applied Semiotics*, núm. 24. Traducción del italiano por Marella Fletrin-Morris.

- Ebert, Roger (2010), «The Tempest», en *Chicago Sun Times* (15 de diciembre).
- Eberwein, Robert (ed.) (2005), *The War Film* (New Brunswick, Rutgers University Press).
- Eckert, Charles W. (ed.) (1972), *Focus on Shakespearean Films* (Englewood Cliffs, Prentice-Hall).
- Eco, Umberto (1985), *Apostillas a El nombre de la rosa* (Barcelona, Lumen). Traducción de Ricardo Pochtar.
- (1992), *Los límites de la interpretación* (Barcelona, Lumen). Traducción de Helena Lozano.
 - (1995b), *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Lumen/Tusquets). Traducción de Andrés Boglar.
 - (1998), *La estrategia de la ilusión* (Barcelona, Lumen). Traducción de Edgardo Oviedo.
 - (2000), «De los espejos», en *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona, Lumen): 11-41. Traducción de Cárdenas Moyano.
 - (2000), «Los mundos de la ciencia ficción», en *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona, Lumen): 185-192. Traducción de Cárdenas Moyano.
 - (2002), *Sobre literatura* (Barcelona, RqueR). Traducción de Helena Lozano.
- Eder, Klaus (1996), «Alemania: Hora Cero», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. IX. Europa y Asia (1956-1959)* (Madrid, Cátedra): 165-182.
- Edwards, Gwynne (2005), *A Companion to Luis Buñuel* (Woodbridge, Tamesis).
- Egea, José Luis (1964), «Tom Jones, de Tony Richardson», en *Nuestro cine*, núm. 36 (diciembre).
- Eisenstein, Sergei M. (1970), *Reflexiones de un cineasta* (Barcelona, Lumen). Traducción de Román Gubern.
- (1990), *El sentido del cine* (México, Siglo XXI). Traducción de Jay Leyda.
 - (2001), *Hacia una teoría del montaje*, vol. 2 (Barcelona, Paidós). Traducción de José García Vázquez.
 - (2006), *La forma del cine* (Madrid, Siglo XXI). Traducción de Jay Leyda.
- Ekotto, Frieda (2002), «À propos du choix de themes dans le cinema subsaharien», en *Notre Librairie*, núm. 149, (octubre-diciembre): 40-43.
- Elena Díaz, Alberto (1995), «La emergencia de los cines africanos», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 325-375.
- (2008), «Nuevo mapa africano», en *ABC Cultural* (13 de diciembre): 45.
- Eliade, Mircea (1985), *El mito del eterno retorno* (Barcelona, Planeta Agostini). Traducción de Ricardo Anaya.
- (1978), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. I (Madrid, Cristiandad). Traducción de Jesús Valiente Malla.
 - (1979), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. II (Madrid, Cristiandad). Traducción de Jesús Valiente Malla.
 - (1983), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. III (Madrid, Cristiandad). Traducción de Jesús Valiente Malla.
 - (1980), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. IV (Madrid, Cristiandad). Traducción de Jesús Valiente Malla.
- Elliot, Bridget y Purdy, Anthony (1997), *Peter Greenaway, Architecture and Allegory* (Chichester, Academy Editions).
- Esnaol, Luis (2004), «Héctor Babenco: el argentino renegado», en *La Nación* (4 de abril).
- Espelt, Ramón (2001), *Jonás cumplió los 25. La educación formal en el cine de ficción 1975-2000* (Barcelona, Alertes).
- Farassino, Alberto (1996), «Italia: el neorrealismo y los otros», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. IX. Europa y Asia (1956-1959)* (Madrid, Cátedra): 81-129.
- Farassino, Alberto (ed.) (1989), *Neorrealismo. Cinema italiano* (Turín, EDT).
- Färber, Helmut (2008), «On the Endings of *The Birth of a Nation* and *Intolerance*», en Usai, Paolo Cherchi y Rowell, Cynthia (eds.), *The Griffith Project, vol. 12, Essays on D.W. Griffith* (Nueva York, Palgrave Macmillan): 92-99. Traducción al inglés de Lonnie Legg.
- Fece, Josep Lluís (2002), «De la *caméra stylo* a la política de los autores», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 45-54.
- Fellini, Federico (1989), *Cinecittà* (Londres, Studio Vista). Traducción al inglés de Graham Fawcett.
- Fernández Ferrer, Antonio y Quinn, Paul Patrick (2009), «Buñuel por Víctor Fuentes: ese claro objeto de estudio», en *Letras Peninsulares*, vol. 22, núm. 1 (primavera): 269-286.

- Fernández Herrero, Beatriz (1988), *La utopía de América: teoría, leyes, experimentos* (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago).
- Ferrari, Osvaldo (1999), *Jorge Luis Borges: Reencuentro. Diálogos inéditos* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana).
- Feuer, Jane (1992), *El musical en Hollywood* (Madrid, Verdoux). Traducción de Fuen F. Escribano y Rafael R. Tranche.
- Fieschi, Jean André (1968), «Le Carrefour Tati», en *Cahiers du cinéma*, núm. 199 (marzo): 24-26.
- Fieschi, Jean-André y Narboni, Jean (1968), «Le champ large, entretien avec Jacques Tati», en *Cahiers du cinéma*, núm. 199 (marzo): 6-20.
- Fitzpatrick, Lisa (2010), *The Art of Avatar: James Cameron's Epic Adventure* (Nueva York, Abrams).
- Fonkoua, Romuald-Blaise (2002), «Trente ans d'écriture filmique en Afrique: d'Ousmane Sembène à Jean-Pierre Bekolo», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 10-16.
- Font, Domènec (2002), «La cicatriz interior», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 365-376.
- Fourier, Charles (1971), *Design for Utopia: Selected Writings of Charles Fourier* (Nueva York, Schocken).
- Frezza, Gino (1978), *L'immagine innocente: cinema e fumetto americani delle origini: Da Swinnerton a Feininger (1892-1907), David Wark Griffith (1908-1931)* (Roma, R. Napoleone).
- Friedman, Lester D. (ed.) (1991), *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema* (Urbana, University of Illinois Press).
- Fuentes, Víctor (1989), *Buñuel, cine y literatura* (Barcelona, Salvat).
- (1993), *Buñuel en México: Iluminaciones sobre una pantalla pobre* (Teruel, Instituto de Estudios Turolenses).
 - (2005), *La mirada de Buñuel* (Madrid, Tabla Rasa).
 - (2008), «Volviendo a Nazarín en su 50 aniversario», en *Revista Turia*, nº 88 (noviembre 2008-febrero 2009): 168-180.
- Gabás Arcos, Rafael (1991), «La música en el cine de Buñuel», en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. VII, núm. 1: 105-132.
- Gabutti, Giuseppe (1981), *Luis Buñuel, l'utopia della libertà* (Roma, Paoline).
- Gadjigo, Samba (2010), *Ousmane Sembène. The Making of a Militant Artist* (Bloomington, Indiana University Press).
- Gallen, Ira H. (1980), «Seymour Stern: American Film Critic, Guardian, and Prophet», en *American Classic Screen*, vol. 4, núm. 3 (primavera).
- García Galiano, Ángel (1993), «El narrador en Nazarín», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Tomo I* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria): 159-170.
- García-Galiano, Javier; Vega Alfaro, Eduardo de la; Espinasa, José María (1996), *Roberto Gavaldón: director de cine* (México, Absaroka).
- García Riera, Emilio (1975a), «1958. El año de Nazarín», en *Historia documental del cine mexicano*, vol. 7 (1958-1960) (México, Era): 8-197.
- (1975b), «1959. Nuevo sexenio, nueva crisis», en *Historia documental del cine mexicano*, vol. 7 (1958-1960) (México, Era): 198-291.
- García Roig, José Manuel (2006), «La ciudad más destruida – Die Zerstörte Stadt. Paisajes de la ciudad de Berlín en el cine y la fotografía», en *La ventana indiscreta*, núm. 4 (octubre): 43-78.
- (2007), «Berlín, “capital del dolor” y Las llaves de casa», en *La ventana indiscreta*, núm. 5 (mayo): 163-169.
 - (2007), *Mirada en off* (Madrid, Marea Libros).
- Gardner, Martin (1989), *Los porqués de un escriba filósofo* (Barcelona, Tusquets). Traducción de Josep María Llosa.
- Garrido Román, María del Mar (2007), «La creación artística ante los avances tecnológicos. Ingenios ópticos-realidad virtual», tesis doctoral (Granada, Universidad de Granada).
- Geduld, Harry M. (1972), *Focus on D.W. Griffith* (Englewood Cliffs, Prentice-Hall).
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos* (Madrid, Taurus). Traducción de Celia Fernández Prieto.
- Gillio, María Esther (1984), «El difícil Manuel Puig», en *Humor Registrado*, núm. 129 (junio).
- Giménez, Viviana (1989), «Desafío a la autoridad en dos novelas de Manuel Puig: *Boquitas pintadas* y *La traición de Rita Hayworth*», en *Romance Languages Annual*.

- Giordano, Alberto (2003), «Algo más sobre Puig», en «Dossier. Manuel Puig (1932-1990)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634 (abril): 51-55.
- Gish, Lillian y Pinchot, Ann (1970), *The Movies, Mr Griffith & Me* (Nueva York, Avon).
- Goloboff, Mario (2003), «El camino de la oralidad», en «Dossier. Manuel Puig (1932-1990)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634 (abril): 7-12.
- Gomery, Douglas (1996), «La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood», en Heredero, Carlos F. y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. X, Estados Unidos (1955-1975). América latina* (Madrid, Cátedra):15- 65.
- Gómez, Andrés (2000), «Un chico de provincia que veía películas», en *La Tercera* (18 de julio).
- Gómez, Marisa (2008), «“Histoire(s) du Cinéma” de Godard: El tiempo y la historia», en *Interartive*, núm. 3 (octubre).
- Gómez-Lara, Rubén L. (1985), *Para una lectura de El beso de la mujer araña* (Ann Arbor, UMI).
- (1996), *Intertextualidad generativa en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig* (Miami, Ediciones Universal).
- Gómez Mesa, Luis (1978), *La literatura española en el cine nacional 1907-1977* (Madrid, Filmoteca Nacional de España).
- González Arroyave, Juan Carlos (2002), «Truffaut era el cine», en *Revista Universidad de Antioquía*, núm. 269 (julio-septiembre): 125-140.
- González Campos, Miguel Ángel (2006), *Adaptaciones a la pantalla de The Tempest de William Shakespeare* (Málaga, Universidad de Málaga).
- González de Posada, Francisco (1991), *El progreso técnico: rosas y espinas* (Santander, Amigos de la Cultura Científica).
- González-Fierro Santos, José Manuel (2001), *El tercer hombre; Ultimatum a la Tierra* (Barcelona, Libros Dirigido).
- González Requena, Jesús (1992), *S.M. Eisenstein* (Madrid, Cátedra).
- Gorostiza, Jorge (1995), *Peter Greenaway* (Madrid, Cátedra).
- (2007), «Los márgenes de la pantalla», en *La ventana indiscreta*, núm. 5 (mayo): 9-34.
- (2007), «El Mundo, vida dentro del simulacro», en *La ventana indiscreta*, núm. 5 (mayo): 171-174.
- Goudet, Stéphane (1997), «Sept courts métrages. Heuristique, avec un h», en «Dossier Peter Greenaway», *Positif*, núm. 431 (enero): 91-92.
- Gras, Vernon W. y Gras Marguerite (eds.) (2000), *Peter Greenaway. Interviews* (Jackson, University Press of Mississippi).
- Graves, Charles L. (1926), *Hubert Parry: his life and works*, 2 vols. (Londres, Macmillan).
- Greenaway, Peter (1989), *Fear of drowning by numbers. Regles du jeu* (París, Dis Voir).
- (1991a), *Prospero's Books* (Londres, Chatto & Windus).
- (1991b), «Notes de travail pour Les Livres de Prospero», en *Positif*, núm. 363 (mayo): 28-33.
- (1994), «Rien que le lieu, de préférence le lieu architectural», en *Positif*, núm. 400 (junio): 43-47. Traducción del inglés de Alain Masson.
- (1997), «Avons-nous en fait déjà vu un film?», en «Dossier Peter Greenaway», *Positif*, núm. 431 (enero): 95-103.
- Green, Stanley (1981), *Encyclopaedia of the Musical Film* (Oxford University Press, Oxford).
- Gregorich, Luis (1991), «Carta de la Argentina. Dos ausencias Puig y Bailey», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 489 (marzo): 129-131.
- Grieve, Ann (1991), «Reflets et mirages. De Berio à Greenaway», en *Positif*, núm. 368 (mayo): 34-35.
- Griffith, David W. (1972), *The Man Who Invented Hollywood. The Autobiography of D. W. Griffith* (Louisville, Touchstone).
- Grivel, Daniele (1985), *Robert Wise* (París, Edilig).
- Gubern, Román (1969), *Godard polémico* (Barcelona, Tusquets).
- (1989), *Historia del cine* (Barcelona, Lumen).
- (1994), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona, Gustavo Gili).
- (2008), «La literatura como inspiración en la textualidad de Luis Buñuel», en *Revista Turia*, núm. 88 (noviembre 2008-febrero 2009): 147-154.
- Gubern, Román y Hammond, Paul (2009), *Los años rojos de Luis Buñuel* (Madrid, Cátedra).
- Guigon, Emmanuel (coord.) (2000), *Luis Buñuel y el surrealismo* (Teruel, Museo de Teruel).
- Gunden, Kenneth von (1991), *Postmodern auteurs. Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg and Scorsesse* (Jefferson, McFarland).

- Gunning, Tom (1994), *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Urbana, University of Illinois Press).
- (2001), «The Rose of Kentucky», en Usai, Paolo Cherchi, *The Griffith Project, vol. 5. Films Produced in 1911* (Nueva York, Palgrave Macmillan).
- Gutiérrez Vega, Hugo (1999), «Male y Manuel Puig en Aperana», en *La Jornada* (4 de abril).
- Haffner, Pierre (2002), «Nations nègres et cinéma», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 123-131.
- Hanna, Judith Lynne (1987), *To Dance is Human* (Chicago, The University of Chicago Press).
- (2002), «Dance», en Barnard, Alan y Spencer, Jonathan (eds.), *Encyclopedia of social and cultural anthropology* (Nueva York, Routledge): 222-225.
- Hans, Nicholas y Hessen, Sergei (1930), *Educational Policy in Soviet Russia* (Londres, King and Son).
- Hansen, Miriam (1991), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press).
- Harding, James (1984), *Jacques Tati* (Londres, Secker & Warburg).
- Hardy, Forsyth (1979), *John Grierson. A Documentary Biography* (Londres, Faber and Faber).
- Harrow, Kenneth W. (2007), *Postcolonial African Cinema* (Bloomington, Indiana University Press).
- Havard, Robert (ed.) (2004), *A Companion to Spanish Surrealism* (Woodbridge, Tamesis).
- Henderson, Diana E. (2003), «The Tempest in Performance», en Dutton Richard y Howard, Jean E. (eds.), *A companion to Shakespeare's works. Volume IV. The poems, problem comedies, late plays* (Oxford, Blackwell): 216-239.
- Herederó, Carlos F. (1996a), «España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica», en Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. IX. Europa y Asia (1956-1959)* (Madrid, Cátedra): 183-234.
- (1996b), «Los directores: el relevo generacional», en Herederó, Carlos F. y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. X, Estados Unidos (1955-1975). América latina* (Madrid, Cátedra): 107-150.
 - (2001), «El movimiento documentalista británico», en Herederó, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 33-52.
 - (2002), «De la imagen y del lenguaje», en Herederó, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 147-176.
- Herederó, Carlos F. y Monterde, José Enrique (2001), «Radiografía de una indagación», en Herederó, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 9-11.
- Herrera, Javier (2006), *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel* (Sevilla, Renacimiento).
- Herrero Massari, José Manuel (1997), «El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII», en *Revista de Filología Románica*, núm. 14, vol. II: 205-213 (Madrid, Universidad Complutense).
- Hill, John (1986), *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963* (Londres, British Film Institute).
- Hinojosa Canovaca, Juan Carlos (2005), «Prospero's Books: Espacio arquitectónico y natural en la obra de Peter Greenaway», *HUM736*, núm. 6 (junio): 36-40.
- Hoffelt, Sophie (2002), «Le cinéma africain est mal parti», en *Africultures*, núm. 45 (febrero): 56-61.
- Hopkins, Lisa (2008), *Screen Adaptations: Shakespeare's The Tempest. The Relationship Between Text and Film* (Londres, A&C Black Publishers).
- Horton, Andrew J. (2000), «Science Fiction of the Domestic. Iakov Protazanov's *Aelita*», en *Central Europe Review*, vol. 2, nº 1 (10 de enero).
- Horton, Andrew S. (ed.) (1991), *Comedy/Cinema/Theory* (Berkeley, University of California Press).
- Hovald, Patrice G. (1962), *El neorrealismo y sus creadores* (Madrid, Rialp). Traducción de José Vila Selma.
- Huerta Calvo, Javier (ed.) (1989), *Formas carnales en el arte y la literatura* (Barcelona, Ediciones del Serbal).
- Huizinga, Johan (2000), *Homo ludens* (Madrid, Alianza). Traducción de Eugenio Imaz.
- Hunter, Lynette y Lichtenfels, Peter (2009), *Negotiating Shakespeare's Language in Romeo and Juliet* (Farnham, Ashgate).
- Ibarz, Mercè (1999), *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza).
- Iglesias, Carmen (2006), *Razón, sentimiento y utopía* (Barcelona, Galaxia Gutenberg).

- Infantes, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)* (Salamanca, Universidad de Salamanca).
- Ingram, Robert y Duncan, Paul (eds.) (2004), *François Truffaut* (Madrid, Taschen).
- Izquierdo Dorta, Oswald (1993), «Los sueños en los cuentos de Galdós», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Tomo I* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria): 695-704.
- Jackson, Russell (ed.) (2000), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* (Cambridge, Cambridge University Press).
- Jeong, Seung-hoon (2009), «Postmortem Evolution of (In-) Organic Life: Peter Greenaway, Bill Morrison, and Film Biochemistry», en *Offscreen*, vol. 13, núm. 6 (22 de junio).
- Jessen, Patricia B. (1989), «*Pubis angelical*: paradigma de la construcción social/política en la narrativa de Manuel Puig», en *Romance Languages Annual*.
- Jordan, Thomas H. (1975), *The anatomy of cinematic humor* (Nueva York, The Revisionist Press).
- Jousse, Thierry (1995), «1995 : 365 jours de fête», en *Cahiers du cinéma*, núm. 487 (enero): 4-5.
- Jowitt, Deborah (2004), *Jerome Robbins: his life, his theater, his dance* (Nueva York, Simon&Schuster).
- Jozef, Bella (1999), «Manuel Puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical», en *Ciberletras*, núm. 1 (agosto).
- Kapell, Matthew Wilhelm y McVeigh, Stephen (eds.) (2011), *The films of James Cameron: critical essays* (Jefferson, McFarland & Company).
- Kaplan, E. Ann (1997) *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (Nueva York, Routledge).
- Keel, Anna y Strich, Christian (eds.) (1984), *Fellini por Fellini* (Fundamentos, Madrid). Traducción: de los fragmentos italianos de Paola Ungarelli y Augusto Martínez Torres, de los fragmentos en francés de Marta Fernández Muro y de los fragmentos en inglés de Teresa Fernández Muro.
- Keenan, Richard C. (2007), *The films of Robert Wise* (Lanham, The Scarecrow Press).
- Keesey, Douglas (2006), *The films of Peter Greenaway: sex, death, and provocation* (Jefferson, McFarland & Company).
- Keller, Alexandra (2006), *James Cameron* (Londres, Routledge).
- Kelly, Andrew (2002), *All Quiet on the Western Front: The Story of a Film* (Londres, I.B. Tauris).
- Kennedy, Harlan (1992), «Prospero's flicks. Tossed by Tempest», en *Film Comment*, vol. XXVIII, núm. 1 (enero-febrero): 45-49.
- Keska, Monika (2005), «Cine como arte total», *HUM736*, núm. 6 (junio): 2-6.
 – (2009), «Peter Greenaway: Un ilustrado en la Era Neobarroca. Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas», tesis doctoral (Granada, Universidad de Granada).
- Kindem, Gorham H. y Steele, Martha (1991), «*Emitai* and *Ceddo*. Women in Sembene's films», en *Jump Cut*, núm. 36 (mayo): 52-60.
- Kinder, Marsha (2009), «Mad Love and Melodrama in the Films of Buñuel and Almodóvar», en *Letras Peninsulares*, vol. 22, núm. 1 (primavera): 191-212.
- King, Geoff (2002), *New Hollywood Cinema* (Nueva York, Tauris).
- Klein, Herbert (1996), «“The far side of the mirror”: Peter Greenaway's *Prospero's Books*», en *Erfurt Electronic Studies in English*, núm. 12.
- Knowles, David (1969), *El monacato cristiano* (Madrid, Guadarrama). Traducción de José Miguel Velloso.
- Knowles, Ronald (1996), «Carnival and death in *Romeo and Juliet*: a Bakhtinian Reading», en *Cambridge Collections Online*, Shakespeare Survey, vol. 49.
- Kozlowski, Lori (2010), «Inventing the plants of “*Avatar*”», en *Los Angeles Times* (3 de enero).
- Kuhn, Annette (2000), *Alien Zone II: The Spaces of Science-Fiction Cinema* (Londres, Verso Books).
- Kumar, Krishan (1987), *Utopia and anti-Utopia in modern times* (Oxford, Basil Blackwell).
- Laaouina, Abderrahman (2006), «Manuel Puig: *Kiss of the spider woman* o la dimensión metacinematográfica», en *Espéculo*, núm. 32, año XI (marzo-junio 2006).
- Lamet, Pedro Miguel (1973), «Tráfico», en *Cine para leer 1972* (Madrid, Razón y fe): 209-211.
- Lang, Robert (ed.) (1994), *The Birth of a Nation: D.W. Griffith, director* (New Brunswick, Rutgers).
- Latorre, José María (2002), «En la periferia nacen las olas. *Nouvelle Vague* y documental», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 187-198.
- Lawrence, Amy (1997), *The Films of Peter Greenaway* (Cambridge, Cambridge University Press).
- Lawrence, Greg (2002), *Dance with Demons: The Life of Jerome Robbins* (Nueva York, Penguin).
- Leemann, Sergio (1995), *Robert Wise on his films* (Los Ángeles, Silman-James).

- Leutrat, Jean-Louis (1997a), «El cine burlesco», en Talens, Genaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine, vol. IV. América (1915-1928)* (Madrid, Cátedra): 191-220.
- (1997b), «El cine bélico», en Talens, Genaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine, vol. IV. América (1915-1928)* (Madrid, Cátedra): 249-264.
 - (1997c), «La comedia», en Talens, Genaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine, vol. IV. América (1915-1928)* (Madrid, Cátedra): 265-275.
 - (1998a), «La noción de género», en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine. Vol. II. Estados Unidos (1908-1915)* (Madrid, Cátedra): 121-134.
 - (1998b), «El cine burlesco», en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine. Vol. II. Estados Unidos (1908-1915)* (Madrid, Cátedra): 157-173.
- Levine, Suzanne Jill (2002), *Manuel Puig y la mujer araña* (Barcelona, Seix Barral). Traducción de Elvio E. Gandolfo.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis (1994), *Jean-Luc Godard* (Madrid, Cátedra).
- Long, Robert Emmet (2003), *Broadway, the golden years. Jerome Robbins and the great choreographer-directors: 1940 to the present* (Nueva York, The Continuum International Publishing Group).
- López Villegas, Manuel (1998), *Sade y Buñuel: El Marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel* (Teruel, Instituto de Estudios Turolenses).
- Losilla Alcalde, Carlos (1996), «Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido», en Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (Madrid, Cátedra): 207-224.
- (2012), *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine* (Madrid, Cátedra).
- Madariaga, Luis de (1994), *Diccionario de fotografía y cine* (Barcelona, Royal Books).
- Maddock, Brent (1977), *The Films of Jacques Tati* (Londres, The Scarecrow Press).
- Madrid, Juan (2001), «Una exactitud turbadora y sabia», en *El Mundo* (28 de febrero).
- Madsen, Axel (1975), *The New Hollywood* (Nueva York, Thomas Y. Crowell Company).
- Magris, Claudio (2001), *Utopía y desencanto* (Barcelona, Anagrama). Traducción de J.A. González Sanz.
- Mails, Thomas E. y Evehama, Dan (1995), *Hotevilla. Hopi Shrine of the Covenant. Microcosm of the World* (Nueva York, Marlowe).
- Malassinat, Alain (1979), *Société et Cinéma. Les années 1960 en Grande Bretagne* (París, Etudes Cinématographiques).
- Maltby, Richard (1996), «La censura y el Código de Producción», en Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (Madrid, Cátedra): 175-206.
- Mandelbaum, Jacques (2008), *Jean-Luc Godard* (París, Cahiers du cinéma).
- Manuel, Frank E. (1982), *Utopías y pensamiento utópico* (Madrid, Espasa Calpe). Traducción de Magda Mora.
- Manuel, Frank E. y Manuel, Fritzie P. (1984a), *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol. I (Madrid, Taurus). Traducción de Bernardo Moreno Carrillo.
- (1984b), *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol. II (Madrid, Taurus). Traducción de Bernardo Moreno Carrillo.
 - (1981), *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol. III (Madrid, Taurus). Traducción de Bernardo Moreno Carrillo.
- Manvell, Roger (1979), *New Cinema in Britain* (Londres, Studio Vista).
- Manzi, Ítalo (2003), «Los vídeos de Manuel», en «Dossier. Manuel Puig (1932-1990)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634 (abril): 41-50.
- Maravall, José Antonio (1976), *Utopía y contrautopía en el Quijote* (Santiago de Compostela, Pico Sacro).
- Marías, Miguel (2002), «Godard juvenil», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 267-284.
- Mariniello, Silvestra (1997), «Cine y sociedad en “los años de oro del cine soviético”», en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Julio (coords.), *Historia general del cine, vol. V. Europa y Asia (1918-1930)* (Madrid, Cátedra): 211-258.
- Martínez, Tomás Eloy (1997), «La muerte no es un adiós», en *La Nación* (14 de septiembre).
- Martínez-Carazo, Cristina (2009), «Buñuel y/o en Almodóvar», en *Letras Peninsulares*, vol. 22, núm. 1 (primavera): 9-21.
- Martínez Herranz, Amparo (2008), «Disciplina y libertad: el proceso creativo de Luis Buñuel», en *Revista Turia*, nº 88 (noviembre 2008-febrero 2009): 155-167.

- Martín, José (2001), «Más grande que la vida», en *El Mundo* (28 de febrero).
- Martin, Marcel (2005), *El lenguaje del cine* (Barcelona, Gedisa). Traducción de María Renata Segura.
- Martini, Emanuela (ed.) (1991), *Free Cinema e dintorni. Nuovo Cinemea Inglese 1956-1968* (Torino, Festival de Cinema Giovani/EDT).
- Marzal, José Javier (1998), «David Wark Griffith», en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine, vol. II. Estados Unidos (1908-1915)* (Madrid, Cátedra): 215-253.
- (2001), *David Wark Griffith* (Madrid, Cátedra).
- Masiello, Francine (1997), «Crónica de una viaje hacia Manuel Puig», en *El Universal* (2 de septiembre).
- Masson, Alain (1991), «This insubstantial pageant. Prospero's Books», en *Positif*, núm. 368 (mayo): 36-37.
- Mayer, Geoff (2003), *Guide to British Cinema* (Londres, Greenwood Press).
- McAdams, Frank (2002), *The American War Film* (Westport, Praeger).
- McBride, Joseph (1996), *Hawks on Hawks* (Londres, Faber and Faber).
- McDonald, Russ (ed.) (2004), *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000* (Oxford, Blackwell).
- McHale, Brian (1987), *Postmodernist fiction* (Londres, Methuen).
- (1992), *Constructing Postmodernism* (Londres, Routledge).
- Memba, Javier (2001), «Una adaptación ejemplar», en *El Mundo* (28 de febrero).
- (2003), *La nouvelle vague* (Madrid, T&B).
- Merino, Imma (2002), «Tecnología y puesta en escena», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 429-439.
- Merritt, Russell (1972), «Dixon, Griffith and the Southern Legend», en *Cinema Journal*, vol. 12, núm. 1 (otoño): 26-45.
- Metz, Christian (1982), *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington, Indiana University Press).
- Miccichè, Lino (ed.) (1982-83), *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano* (3 vols.) (Valencia, Mostra del Cinema del Mediterrani, Fernando Torres Editor).
- (1995), «Teorías y Poéticas del Nuevo Cine», en Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 15-40.
- Michalski, Milena y Gow, James (2007), *War, Image and Legitimacy* (Londres, Routledge).
- Michelson, Annette (ed.) (1984), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley, University of California Press). Traducción de Kevin O'Brien.
- Miller, Toby (2005), *El nuevo Hollywood* (Barcelona, Paidós). Traducción de Nuria Pujol i Valls.
- Molina, Daniel (2000), «10 años sin Manuel Puig. Maldición, fama y exilio», en *Clarín* (2 de julio).
- (2002), «A los besos por Manhattan. Entrevista con Suzanne Jill Levine», en *Clarín* (22 de junio).
- Monaco, James (1977), *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (Nueva York, Oxford University Press).
- Monterde, José Enrique (1995), «La renovación temática», en Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 145-187.
- (1996), «Los orígenes del cine moderno», en Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. IX Europa y Asia (1945-1959)* (Madrid, Cátedra): 15-45.
- (2001a), «Un nuevo cine llamado *Free Cinema*», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 13-17.
- (2001b), «Dos o tres cosas que sé del *Free Cinema*», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 75-100.
- (2002), «Ce n'est pas una image juste, mais juste une image», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 11-14.
- Moore, Carrie Dailey (1973), «Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembene», tesis doctoral (Bloomington, Indiana University).
- Moore, Jerrold Northrop (1999), *Edward Elgar: A Creative Life* (Oxford, Oxford University Press).
- Mora García, José Luis (1993), «Galdós novelista. A propósito de *El caballero encantado*», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Tomo I* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria): 731-755.

- Moreno Peralta, Salvador (2007), «La construcción de las arcadias pequeñoburguesas. A propósito de dos films americanos, *Pleasantville* y *The Stepford Wives* (*Las mujeres perfectas*)», en *La ventana indiscreta*, núm. 5 (mayo): 69-81.
- Morse, Richard McGee (1982), *El espejo de Próspero: un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo* (Madrid, Siglo XXI).
- Mouëllic, Gilles (1998), «Hors-champ noir et noires images», en *Africultures*, núm. 9 (verano) : 26-30.
- Mulvey, Laura (1988), *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Universidad de Valencia).
- Murphy, David (1998), «Imagining alternatives: Sembene and the problematics of resistance and representation in postcolonial discourse», tesis doctoral (Dublín, Trinity College).
- (2000), *Sembene: imagining alternatives in film and fiction* (Oxford, James Currey).
- Murphy, Robert (1992), *Sixties British Cinema* (Londres, British Film Institute).
- Murray, Edward (1977), *Fellini The Artist* (Bembridge, BCW Publishing Limited).
- Murray, Gabrielle (2004), *This Wounded Cinema, This Wounded Life: Violence and Utopia in the Films of Sam Peckinpah* (Westport, Praeger)
- Murray, Timothy (2008), *Digital baroque: new media art and cinematic folds* (Minneapolis, University of Minnesota Press).
- Muscio, Giuliana (1996), «El New Deal», en Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)* (Madrid, Cátedra): 15-41.
- Navajas, Gonzalo (2009), «La condición contemporánea y la cultura del deseo. Buñuel/Pasolini/Almodóvar», en *Letras Peninsulares*, vol. 22, núm. 1 (primavera): 77-90.
- Navarrete-Galiano, Ramón (2003), *Galdós en el cine español* (Madrid, T&B).
- Navarro Arriola, Heriberto y Navarro Arriola, Sergio (2003), *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras* (Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias).
- Nepoti, Roberto (1997), «El documental internacional», en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)* (Madrid, Cátedra): 287-318.
- Niang, Sada (2002), «Le cinema d’Afrique et sa critique», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 68-74.
- Nibley, Hugh W. (1989a), «Change out of Control», en *Approaching Zion, The Collected Works, vol. 9 Education, Politics, and Society* (Salt Lake City, Deseret): 407-421.
- (1989b), «Law of Consecration», en *Approaching Zion, The Collected Works, vol. 9 Education, Politics, and Society* (Salt Lake City, Deseret): 422-486.
- (1989c), «The Utopians», en *Approaching Zion, The Collected Works, vol. 9 Education, Politics, and Society* (Salt Lake City, Deseret): 487-523.
- Nicoll, Allardyce (ed.) (1976), *Shakespeare in his own age* (Cambridge, Cambridge University Press).
- Novak, Maximillian E. (1983), *Eighteenth-Century English Literature* (Londres, MacMillan).
- Ober, Richard (2011), «The Art of the Continuous Shot: Filmmakers Push the Limits», en *Video News* (octubre).
- O’Dell, Paul (1971), *Griffith and the Rise of Hollywood* (International Film Guides).
- Ogidi, Ann (2003), «British African Stories», en *BFI Screenonline*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1082830>.
- O’Leary, Liam (1965), *The silent cinema* (Londres, Studio Vista).
- Oms, Marcel (1996), «Francia: reivindicación de la “qualité”», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. IX. Europa y Asia (1956-1959)* (Madrid, Cátedra): 131-150.
- Orozco, Román y Bolívar, Natalia (1998), *Cubasanta* (Madrid, Santillana).
- Ortega Torres, José Luis (2003), «México de mis recuerdos: *Macario*», en *Cinefagia* (noviembre).
- Ortiz-Armengol, Pedro (2000), *Vida de Galdós* (Barcelona, Crítica).
- Osmond, Andrew (2010), «Avatar», en *Sight & Sound*, vol. XX, núm. 3 (marzo): 48-50.
- Ostria, Vincent (1995a), «Couleur Locale», en *Cahiers du cinéma*, núm. 487 (enero): 26-29.
- (1995b), «Entretien avec François Ede et Sophie Tatischeff», en *Cahiers du cinéma*, núm. 487 (enero): 30-33.
- Pacheco, Carlos (1998), «El mejor lector de Manuel Puig en la Argentina es Charly García», en *La Maga* (23 de diciembre).
- Pajetta, Giovanna (1986), «Manuel Puig: cine y sexualidad», en *Crisis*, núm. 41 (abril).
- Palacio, Manuel (1997), «Cine de vanguardia», en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Julio (coords.), *Historia general del cine, vol. V. Europa y Asia (1918-1930)* (Madrid, Cátedra): 259-302.
- Palacio, Manuel y Santos, Pedro (coords.) (1995), *Historia general del cine, vol. VI, La transición del mudo al sonoro* (Madrid, Cátedra).

- Palacio, Manuel y Zunzunegui, Santos (coords.) (1995), *Historia general del cine, vol. XII, El cine en la era del audiovisual* (Madrid, Cátedra).
- Paoletta, Roberto (1967), *Historia del cine mudo* (Buenos Aires, Eudeba).
- Páramo, José Antonio (2002), *Diccionario de cine y TV* (Madrid, Espasa).
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996), «América latina busca su imagen», en Heredero, Carlos F. y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. X, Estados Unidos (1955-1975). América latina* (Madrid, Cátedra): 205-383.
- Partearroyo, Tony (2001), «Apuntes alrededor del *Free Cinema*», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 199-218.
- Pearson, Roberta E. (1992), *Eloquent Gestures* (Berkeley, University of California Press).
- Pedraza, Pilar (2004), *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine* (Madrid, Valdemar).
- Pedraza, Pilar y López Gandía, Juan (1999), *Federico Fellini* (Cátedra, Madrid).
- Perales, Francisco (2005), *Howard Hawks* (Madrid, Catedra).
- Pérez Gómez, Ángel Antonio (2010), «Avatar», en *Cine para leer. Julio-diciembre 2009* (Bilbao, Ediciones Mensajero): 220-221.
- Pérez Gras, María Laura (2000), «Las Danzas de la Muerte», en *Gamma Virtual*, núm. 1 (septiembre).
- Pérez Morán, Ernesto y Pérez Millán, Juan Antonio (2008), «El médico que sonreía en la cárcel», en *Cien médicos en el cine de ayer y de hoy* (Salamanca, Universidad de Salamanca): 285-287.
- Pérez Turrent, Tomás y Colina, José de la (1993), *Buñuel por Buñuel* (Madrid, Plot).
- Pérez Torío, Xavier (2002), «Reinventar la ficción fílmica», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 177-186.
- Pfaff, Françoise (1984), *The cinema of Ousmane Sembene* (Westport, Greenwood Press).
- (ed.) (2004), *Focus on African Films* (Bloomington, Indiana University Press).
- Phillips, Leona Rasmussen (1976), *D.W. Griffith: Titan of the film art: (a critical study)* (Nueva York, Gordon Press).
- Piglia, Ricardo (1993), *La Argentina en pedazos* (Buenos Aires, La Urraca).
- Pilard, Phillippe (1991), «Peinture et cinéma», en *Positif*, núm. 363 (mayo): 23-27.
- Pinel, Vincent (2004), *El montaje* (Barcelona, Paidós).
- Pombo, Ruth (2001), «De los *angry young men* al *pop*», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 101-121.
- Porto, Juan José (1999), *Luis Buñuel: el espíritu de la libertad* (Madrid, Caballoloco).
- Porton, Richard (2001), *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes* (Barcelona Gedisa). Traducción de Mireya Fayard.
- Praz, Mario (1967), «La belleza medusea», en *La carne, la muerte y el diablo* (Caracas, Monte Ávila): 43-73. Traducción de Jorge Cruz.
- Prieto, Miguel Ángel (2004), *Desaparecidos en combate* (Madrid, T&B).
- Quinn, Paul Patrick (1992), «Mariano Baquero Goyanes. Lector privilegiado de la literatura y la crítica anglosajona», en *Revista Murgetana*, núm. 84: 47-59.
- (2011), «Paquito Goes to Hollywood. La imagen de los hispanos en el cine norteamericano» (manuscrito).
- Quintana, Ángel (1997), *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad* (Barcelona, Paidós).
- (2011), *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acantilado).
- Rabassa, Gregory (1989), «Mintiéndole a Palas», en Alazakri, Jaime, Ivask, Ivar y Marco, Joaquín (eds.) *La isla final* (Barcelona, Ultramar): 183-197.
- Radovich, Don (1995), *Tony Richardson: A Bio-Bibliography* (Greenwood, Westport).
- Ramos Gómez, Luis J. (1988), *Culturas clásicas prehispánicas. Las raíces de la América indígena* (Madrid, Anaya).
- Rees, Margaret A. (ed.) (1983), *Luis Buñuel: a symposium* (Leeds, The College).
- Regalado, Antonio (2008), «La religion de don Quijote y la fe de Alonso Quijano», en Fine, Ruth y López Navia, Santiago (eds.), *Cervantes y las religiones* (Madrid, Iberoamericana): 199-222.
- Riambau, Esteve (1978), «Jacques Tati», en *Dirigido por...*, núm. 58: 26-37.
- (1991), «De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la Nouvelle Vague en la Escuela de Barcelona», en *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.* (San Sebastián, Filmoteca Vasca): 393-411.
- (1991), «Godard y sus hijos: ALLEMAGNE 90 de Jean Luc Godard NUIT ET JOUR de Chantal

- Akerman J'ENTENDS PLUS LA GUITARE de Philippe Garrel», en «Venecia 91. Paisaje con autores», *Dirigido por...*, núm. 195: 12-13.
- (1995), «Un modelo industrial ortopédico», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 69-99.
 - (1996), «¿Bienvenido mister Marshall? La incidencia de Hollywood en la industria cinematográfica europea», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. IX Europa y Asia (1945-1959)* (Madrid, Cátedra): 47-77.
 - (1999), *Peter Greenaway. La ordenación del caos* (Barcelona, Manga Films).
 - (2002a), «La sombra del general», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 15-32.
 - (2002b), «Un buen negocio en mala coyuntura», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 33-44.
- Richard, Frédéric (1991), «Peter Greenaway. Un cinéma de la cruauté», en *Positif*, núm. 368 (mayo): 30-33.
- Richards, Jeffrey (1997), «El cine británico del período 1930-1945», en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia general del cine, vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)* (Madrid, Cátedra): 157-192.
- Richardson, Tony (1993), *The Long Distance Runner. An Autobiography* (Faber&Faber, Nueva York).
- (2001), «The Man Behind the Angry Young Man», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 335-338.
- Rivera Dorado, Miguel (2007), «Arquitecturas apocalípticas», en *La ventana indiscreta*, núm. 5 (mayo): 155-161.
- Rivera Gámez, David (2006), «La habitación roja, la habitación blanca y la habitación de cristal. La inquietante extrañeza del espacio moderno vista por Lynch, Kubrick y Tati», en *La ventana indiscreta*, núm. 3 (marzo): 67-100.
- (2006), «La demolición del siglo XX. La destrucción de Nueva York en el cine, 1996-2006», en *La ventana indiscreta*, núm. 4 (octubre): 95-124.
 - (2007), «Más allá de la arquitectura. Universos cerrados y paraísos virtuales en el cine del cambio de siglo», en *La ventana indiscreta*, núm. 5 (mayo): 35-67.
- Rivera, Juan Antonio (2004), *Lo que Sócrates diría a Woody Allen* (Pozuelo de Alarcón, Espasa Calpe).
- (2005), *Carta abierta de Woody Allen a Platón* (Pozuelo de Alarcón, Espasa Calpe).
- Roch, Edmon (2008), *Películas clave del cine bélico* (Barcelona, Robin Book).
- Rodríguez, Emma (2000), «Manuel Puig vuelve a “encontrarse” con el público español», en *El Mundo* (11 de diciembre).
- Rodríguez, Hilario J. (2006), *El cine bélico* (Barcelona, Paidós).
- Roffé, Reina (1998), «Entrevista con Manuel Puig», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 573 (marzo): 61-70.
- (2003), «El enigma de lo femenino», en «Dossier. Manuel Puig (1932-1990)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634 (abril): 13-20.
- Rogers, Douglass M. (ed.) (1979), *Benito Pérez Galdós* (Madrid, Taurus).
- Romero Gualda, María Victoria (1977), *Vocabulario de cine y televisión* (Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra).
- Romney, Jonathan (1991), «Prospero's Books», en *Sight & Sound*, vol. I, núm. 5 (septiembre): 44-45.
- Rosenthal, Stuart (1976), *The Cinema of Federico Fellini* (Londres, The Tantivy Press).
- Rothwell, Kenneth S. (2004), *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television* (Cambridge, Cambridge University Press).
- Rottenberg, Josh (2009), «James Cameron Talks Avatar: Brave Blue World», en *Entertainment Weekly*, núm. 1081 (18 de diciembre): 48-51.
- Rovin, Jeff (1985), *The encyclopedia of superheroes* (Nueva York, Facts on File).
- Rovin, Jeff (1987), *The encyclopedia of super villains* (Nueva York, Facts on File).
- Rubio, Carlos (2007), *Claves y textos de la literatura japonesa* (Madrid, Cátedra).
- Rucar, Jeanne (1991), *Jeanne Rucar de Buñuel. Memorias de una mujer sin piano* (Madrid, Alianza Editorial).
- Ruiz, Natalia (2009), *En busca del cine perdido* (Bilbao, Universidad del País Vasco).

- Russell, Bertrand (2005), *Historia de la Filosofía* (Barcelona, RBA). Traducción de Julio Gómez de la Serna y Antonio Dorta.
- Sánchez Alarcón, María Inmaculada (2008), «El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar», en *Palabra Clave*, vol. 11, núm. 2 (diciembre): 327-342.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1996), *El montaje cinematográfico* (Barcelona, Paidós).
- Sánchez Garrido, Roberto (2005), «Apuntes sobre construcciones de género en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig», en *Espéculo*, núm. 28, año X (noviembre 2004-febrero 2005).
- Sánchez Noriega, José Luis (2006), *Historia del Cine* (Madrid, Alianza Editorial).
- Sánchez Vidal, Agustín (1997), «Luis Buñuel y los insectos», en *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, núm. 20: 451-461.
- Sanmartín Ascaso, Joaquín (ed.) (2005), *Epopéya de Gilgames, rey de Uruk* (Madrid, Trotta).
- Santamarina, Antonio (2001), «El fin del imperio y la rebelión de los “jóvenes airados”», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 19-31.
- Santesteban, Luisa B. (1987), *Lo «femenino» y la «cultura popular» en «El beso de la mujer araña» y «Pubis angelical»* (Ann Arbor, UMI).
- Santos, Antonio (1997), «Hollywood: la consolidación de los estudios», en Talens, Genaro y Zunzunegui, Santos (coords.), *Historia general del cine, vol. IV. América (1915-1928)* (Madrid, Cátedra): 15-75.
- Santos Fontenla, César (1973), *El musical americano* (Madrid, Akal).
- Scarpetta, Guy (1997), «The Pillow Book. La volupté des signes», en «Dossier Peter Greenaway», *Positif*, núm. 431 (enero): 76-79.
- Scorsese, Martin y Wilson, Martin Henry (2001), *Un recorrido personal por el cine norteamericano* (Madrid, Akal). Traducción de Vicente Carmona.
- Schlesinger, Rudolf (1949), *The Family in the USSR: Documents and Readings* (Londres, Routledge y Kegan Paul).
- Schnitzer, Jean, Schnitzer, Luda y Martin, Marcel (1975), *El cine soviético visto por sus creadores* (Salamanca, Sígueme). Traducción de Loly Morán y Juan Antonio P. Millán.
- Scholes, Robert y Rabkin, Eric S. (1982), *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva* (Madrid, Taurus). Traducción de Remigio Gómez Díaz.
- Sebastián, Luis de (2006), *África, pecado de Europa* (Madrid, Trotta).
- Seed, David (ed.) (2005), *A Companion to Science Fiction* (Malden, Blackwell).
- Selden, Raman, Widdowson, Peter y Brooker, Peter (2001), *La teoría literaria contemporánea* (Barcelona, Ariel). Traducción de Blanca Ribera de Madariaga.
- Selva, Marta (2001), «El rescate social de la historia», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 233-242.
- Sembène, Ousmane (2002), «Ainsi parle Sembène», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 44-45.
- Sennet, Ted (1981), *Hollywood Musicals* (Nueva York, Harry N. Abrams).
- Servier, Jean (1982), *La utopía* (México, Fondo de Cultura Económica). Traducción de Ernestina Carlota Zenzen.
- Serra Maiorana, Giorgio (2005), «Del trágico al dulce naufragio», en *Espéculo*, núm. 29 (Madrid, Universidad Complutense).
- Shaw, Deborah (2003), «National Identity and the Family», en *Contemporary Cinema of Latin America*, (Nueva York, The Continuum): 142-179.
- Shohat, Ella y Stam, Robert (1994), *Unthinking Eurocentrism* (Londres, Routledge). En castellano: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (Barcelona, Paidós, 2002). Traducción de Ignacio Rodríguez Sánchez.
- Shone, Tom (2004), *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer* (Nueva York, Free Press).
- Silet, Charles L.P. (1979), *Lindsay Anderson: A Guide to References and Resources* (Boston, G.K.Hall).
- Silva, Fred (ed.) (1971), *Focus on The Birth of a Nation* (Englewood Cliffs, Prentice-Hall).
- Silverman, Hugh J. (1997), «From utopia/dystopia to heterotopias: an interpretive topology», en *Inscriptions: After Phenomenology and Structuralism* (Evanston, Northwestern University Press): 326-337.
- Simmon, Scott (1993), *The Films of D.W. Griffith* (Cambridge, Cambridge University Press).
- (1999), «The Guerrilla», en Usai, Paolo Cherchi (ed.), *The Griffith Project, vol. 1, Films*

- Produced in 1907-1908* (Nueva York, Palgrave Macmillan): 148-149.
- Sontag, Susan (1984), «*Vivre sa vie*, de Godard», en *Contra la interpretación y otros ensayos* (Barcelona, Seix Barral): 219-232.
- Speranza, Graciela (2000), «Una visión diferente de Manuel Puig. La sonrisa de un enigma», en *Clarín* (2 de julio).
- Stalpaert, Christel (ed.) (2000), *Peter Greenaway's Prospero's Books: Critical Essays* (Ghent, University of Ghent).
- Stam, Robert (1985), *Reflexivity in Film and Literature* (Ann Arbor, UMI Research Press).
- (1992), *Subversive Pleasures* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press).
 - (1999), «Palimpsestic Aesthetics», en *Performing Hybridity*, Joseph, Mary y Fink, Jennifer Natalya (eds.) (Minneapolis, University of Minnesota): 59-78.
 - (2001), *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona, Paidós). Traducción de Carles Roche Suárez.
- Stefanson, Blandine (2002), «L'état de la recherche sur les cinémas d'Afrique», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 48-53.
- Stern, Seymour (1980), *An index to the creative work of David Wark Griffith* (Nueva York, Gordon Press).
- Striedter, Yurij (1983) «Three Postrevolutionary Russian Utopian Novels», en Garrard, John (ed.), *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak* (New Haven, Yale University Press): 177-201.
- Stubbs, John C., Markey, Constance D. y Lenzini, Marc (1978), *Federico Fellini: a guide to references and resources* (Boston, G.K. Hall).
- Sussex, Elizabeth (1969), *Lindsay Anderson* (Londres, Studio Vista).
- Taboulay, Camille (1991), «Prospero's Books», en *Cahiers du cinéma*, núm. 448 (octubre): 74-75.
- Talens, Jenaro (1986), *El ojo tachado* (Madrid, Cátedra).
- Talens, Genaro y Zunzunegui, Santos (coords.) (1998), *Historia general del cine, vol. I, Orígenes del cine* (Madrid, Cátedra).
- Tamames, Ramón (1993), *La reconquista del paraíso* (Madrid, Temas de Hoy).
- Tate, George S. (1990), «Utopia and Garden: The Relationship of *Candide* to Laxness's *Paradísarheimt*», en *By study and also by faith*, vol. 2 (Salt Lake City, Deseret): 619-637.
- Tavernier, Bertrand y Coursodon, Jean-Pierre (1997), *50 años de cine norteamericano*, 2 vols. (Madrid, Akal).
- Taylor, Isabel (2009), «Review of Tony Richardson's *The Loneliness of the Long Distance Runner*», en *Albion Magazine Online*, vol. 6, núm. 2 (otoño).
- Taylor, John Russell y Jackson, Arthur (1971), *The Hollywood Musical* (Londres, Secker & Warburg).
- Taylor, Richard (ed.) (2006), *The Eisenstein Collection* (Londres, Seagull Books).
- Tchernia, Pierre (ed.) (1988), *80 grands succès du cinéma comique français* (Tournai, Bélgica, Casterman).
- Tcheuyap, Alexie (2002), «Des mots aux images. Littérature et cinéma en Afrique francophone», en *Notre Librairie*, núm. 149 (octubre-diciembre): 34-39.
- Temple, Michel, Williams, James S. y Witt, Michael (eds.) (2004), *For ever Godard* (Londres, Black Dog).
- Thompson, Frank (1995), *Robert Wise: a biobibliography* (Westport, Greenwood).
- Thorp, Malcolm R. (1984) «The Dynamics of Terror in Orwell's *1984*», en *BYU Studies*, vol. 24, núm. 1 (invierno): 3-17.
- Tinazzi, Giorgio y Zancan, M. (eds.) (1990), *Cinema e Letteratura nel Neorealismo* (Marsilio, Venecia).
- Tine, Alioune (1981), «Etude pragmatique et sémiotique des effets du bilinguisme dans les oeuvres romanesques de Ousmane Sembene», tesis doctoral (Lyon, Université Lyon 2).
- Tirri, Néstor (2006), *Habíamos amado tanto a Cinecittà* (Buenos Aires, Paidós).
- Tobin, Yahn (1997), «The Falls. Mais où est donc ornitho?», en «Dossier Peter Greenaway», *Positif*, núm. 431 (enero): 89-90.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica* (México, Premià).
- Toledano Redondo, Juan C. (2005), «*Pubis angelical*: entre la violencia de género y el fin del tiempo», en *Ciberletras*, núm. 14 (diciembre).
- Torre, Iván de la (1999), «Manuel Puig y ese infierno tan temido», en *Crítica.cl* (8 de junio).
- Torreiro, Casimiro (1995), «El estado asistencial», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 41-68.
- Torrell, Josep (2001), «Pobres osos y pobres ardillas», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 123-140.

- Torres, Augusto M. (2005), *Buñuel y sus discípulos* (Madrid, Huerga y Fierro).
- Torres Antoñanzas, Fernando (1998), *Don Quijote y el absoluto* (Salamanca, Universidad Pontificia).
- Tsivian, Yuri (1991), «Early Russian cinema: some observations», en Christie, Ian y Taylor, Richard (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londres, Routledge): 7-30.
- (2004), «New Notes on Russian Film Culture between 1908 and 1919», en Grieveson, Lee y Krämer, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader* (Nueva York, Routledge): 339-348.
- Tuñón, Julia (2009), «La orfandad ineludible en *Los olvidados* de Luis Buñuel», en *Letras Peninsulares*, vol. 22, núm. 1 (primavera): 213-230.
- Ubersfeld, Anne (1998), *Semiótica teatral* (Madrid, Cátedra). Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal.
- Usai, Paolo Cherchi (2004), *The Griffith Project. Vol. 8. Films Produced in 1914-15* (Nueva York, Palgrave Macmillan).
- Utrera Macías, Rafael, (1987), *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria* (Sevilla, Alfar).
- (2006), *Poética cinematográfica de Rafael Alberti* (Sevilla, El Monte).
- Valverde, José María (1961), «Benito Pérez Galdós», en *Gran Enciclopedia del Mundo*, Bilbao, Durvan, tomo 14: 1082.
- Vardac, A. Nicholas (1949), *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith* (Cambridge, Harvard University Press).
- Vargas Llosa, Mario (2001), «Disparen sobre el novelista», en *Clarín* (7 de enero).
- Vázquez, María Esther (1999), *Borges. Esplendor y derrota* (Barcelona, Tusquets).
- Vázquez-Rial, Horacio (2008), *Mostrar y demostrar* (Barcelona, Cameo Media).
- Vega, Felipe (2002), «Truffaut, el hombre que amaba los libros», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 349-364.
- Velayos Zurdo, L. Óscar (1990), *Historia y utopía en Alejo Carpentier* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca).
- Verdone, Mario (1979), *El neorrealismo* (UNAM, México).
- Versins, Pierre (1972), *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science fiction* (Lausanne, L'Âge d'Homme).
- Vidal Estévez, Manuel (1995), «New American Cinema: el Underground», en Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (coords.), *Historia general del cine, vol. XI. Nuevos cines (años 60)* (Madrid, Cátedra): 261-278.
- (2002), «Pensamiento y cine», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 391-417.
- Vila, Santiago (1997), *La escenografía* (Madrid, Cátedra).
- Vilageliu, Josep M. (2007), «El encuadre como límite. La construcción del espacio», en *La ventana indiscreta*, núm. 5 (mayo): 135-152.
- Villalonga, José Luis de (1994), *Fellini por Villalonga* (Madrid, El País/Aguilar). Traducción de Manuel Lope.
- Vineberg, Steve (1993), *No surprises, please. Movies in the Reagan Decade* (Nueva York, Schirmer Books).
- Vitkus, Daniel (2003), «“Meaner Ministers”: Mastery, Bondage, and Theatrical Labor in *The Tempest*», en Dutton Richard y Howard, Jean E. (eds.), *A companion to Shakespeare's works. Volume IV. The poems, problem comedies, late plays* (Oxford, Blackwell): 216-239.
- Wakefield, Steve (2004), *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze* (Rochester, Tamesis).
- Ward, Andrew (1997), «Dancing around Meaning (and the Meaning around Dance)», en Thomas, Helen (ed.) *Dance in the City*, Nueva York, St Martin's Press: 3-20.
- Waters, Frank (1977), *Book of the Hopi* (Nueva York, Penguin).
- Welsh, James M. y Tibbets, John C. (eds.) (1999), *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews* (State University of New York, Nueva York).
- Westwell, Guy (2006), *War Cinema* (Londres, Wallflower).
- Wilhelm, Maria y Mathison, Dirk (2009), *James Cameron's Avatar* (Londres, Harper Collins).
- Wilson, Sheilah R. (1975), «The Fantasy of Bruno Traven», en *Latin America Literary Review*, vol. 3, núm. 6 (primavera): 17.
- Williams, Bruce (1999), «I Lost It at the Movies: Parodic Spectatorship in Hector Babenco's *Kiss of the Spider Woman*», en *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, núm. 1: 79-94.

- Williams, Linda (2004), «Race, Melodrama, and *The Birth of a Nation* (1915)», en Grieveson, Lee y Krämer, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader* (Nueva York, Routledge): 242-253.
- (2008), «Surprised by Blackface: D.W. Griffith, Blackface and One Exciting Night», en Usai, Paolo Cherchi y Rowell, Cynthia (eds.), *The Griffith Project, vol. 12, Essays on D.W. Griffith* (Nueva York, Palgrave Macmillan): 122-139.
- Willoquet-Maricondi, Paula y Alemany-Galway, Mary (eds.) (2008), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema* (Plymouth, The Scarecrow Press).
- Witte, Karsten (1997), «El cine del Tercer Reich», en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (eds.), *Historia general del cine, vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)* (Madrid, Cátedra): 193-230.
- Wood, Robin (1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan* (Nueva York, Columbia University Press).
- Woods, Alan (1996), *Being naked – playing dead: the art of Peter Greenaway* (Manchester, Manchester University Press).
- Wyver, John (2001), «Las dos alternativas. El realismo y lo poético en el cine y la televisión británicos, 1950-1982», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 243-260.
- Youngblood, Denise J. (1991), «The return of the native: Yakov Protazanov and Soviet Cinema», en Christie, Ian y Taylor, Richard, eds., *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londres, Routledge): 103-123.
- Zavala Zapata, Iris M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin* (Madrid, Espasa Calpe). Traducción de Epicteto Díaz Navarro.
- Ziolkowski, Theodor (1982), *La vida de Jesús en la ficción literaria* (Caracas, Monte Ávila).
- Zunzunegui, Santos (2001), «Pequeñas inyecciones de realidad», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (Gijón, Festival Internacional de Cine): 65-74.
- (2002), «El gusto y la elección», en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay): 55-69.
 - (2005), *Orson Welles* (Madrid, Cátedra).
- Zúñiga, Ariel (1990), *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón: una relectura* (México, El equilibrista).

Índice de películas citadas

Título	Título original	Año	Director
1984	1984	1956	Michael Anderson
1984	<i>Nineteen Eighty-Four</i>	1984	Michael Radford
<i>8 mujeres y ½</i>	<i>8 ½ Women</i>	1999	Peter Greenaway
<i>A bayoneta calada</i>	<i>Fixed Bayonets!</i>	1951	Samuel Fuller
<i>Abismos de pasión</i>	<i>Abismos de pasión</i>	1953	Luis Buñuel
<i>Abre los ojos</i>	<i>Abre los ojos</i>	1997	Alejandro Amenábar
<i>Abyss</i>	<i>The Abyss</i>	1989	James Cameron
<i>Acuérdate de vivir</i>	<i>Acuérdate de vivir</i>	1953	Roberto Gavaldón
<i>Aelita, reina de Marte</i>	<i>Aelita</i>	1924	Yakov Protazanov
<i>Afrique 50</i>	<i>Afrique 50</i>	1950	René Vauthier
<i>Afrique-sur Seine</i>	<i>Afrique-sur Seine</i>	1955	Paulin Soumanou Vieyra
<i>Agente 007 contra el doctor No</i>	<i>Dr. No</i>	1962	Terence Young
<i>Aladín</i>	<i>Aladdin</i>	1992	Ron Clements y John Muskers
<i>Alemania, año cero</i>	<i>Germania, anno zero</i>	1948	Roberto Rossellini
<i>Alexander Nevski</i>	<i>Alexandr Nevskiy</i>	1938	Sergei Eisenstein
<i>Al final de la escapada</i>	<i>À bout de souffle</i>	1960	Jean-Luc Godard
<i>Algunos hombres buenos</i>	<i>A Few Good Men</i>	1992	Rob Reiner
<i>Alien 3</i>	<i>Alien³</i>	1992	David Fincher
<i>Alien, el octavo pasajero</i>	<i>Alien</i>	1979	Ridley Scott
<i>Aliens, el regreso</i>	<i>Aliens</i>	1986	James Cameron
<i>Alien resurrección</i>	<i>Alien: Resurrection</i>	1997	Jean-Pierre Jeunet
<i>Alien vs. Predator</i>	<i>AVP: Alien vs. Predator</i>	2004	Paul W.S. Anderson
<i>Almas sin conciencia</i>	<i>Il bidone</i>	1955	Federico Fellini
<i>Allemagne année 90 neuf zéro</i>	<i>Allemagne année 90 neuf zéro</i>	1991	Jean-Luc Godard
<i>Amanie</i>	<i>Amanié</i>	1972	Roger Gnoan M'Bala
<i>Amor sin barreras</i>	<i>West Side Story</i>	1961	Robert Wise
<i>Annie</i>	<i>Annie</i>	1982	John Huston
<i>Apocalypse Now</i>	<i>Apocalypse Now</i>	1979	Francis Ford Coppola
<i>Aria</i>	<i>Aria</i>	1987	Jean-Luc Godard
<i>Aux yeux du souvenir</i>	<i>Aux yeux du souvenir</i>	1948	Jean Delannoy
<i>Avatar</i>	<i>Avatar</i>	2009	James Cameron
<i>Aventuras de don Quijote</i>	<i>Don Quichotte</i>	1933	Georg W. Pabst
<i>Aventure en France</i>	<i>Aventure en France</i>	1962	Jean-Paul Ngassa
<i>A Walk through H</i>	<i>A Walk through H</i>	1979	Peter Greenaway
<i>Ayer, hoy y mañana</i>	<i>Ieri, oggi, domani</i>	1963	Vittorio de Sica
<i>A Zed and Two Noughts (Z.O.O.)</i>	<i>A Zed and Two Noughts (Z.O.O.)</i>	1986	Peter Greenaway
<i>Bailando con lobos</i>	<i>Dances with Wolves</i>	1990	Kevin Costner
<i>Banda aparte</i>	<i>Bande à part</i>	1964	Jean-Luc Godard
<i>Banderas de nuestros padres</i>	<i>Flags of Our Fathers</i>	2006	Clint Eastwood
<i>Barrio</i>	<i>Barrio</i>	1998	Fernando León de Aranoa
<i>Bella de día</i>	<i>Belle de jour</i>	1966	Luis Buñuel
<i>Ben-Hur</i>	<i>Ben-Hur</i>	1959	William Wyler
<i>Besos robados</i>	<i>Baisers volés</i>	1968	François Truffaut
<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	1953	Luis García Berlanga
<i>Bitelchus</i>	<i>Beetle Juice</i>	1988	Tim Burton
<i>Blanco y negro en color</i>	<i>La Victoire en Chantant</i>	1976	Jean-Jacques Annaud
<i>Boinas verdes</i>	<i>The Green Berets</i>	1968	Ray Kellogg y John Wayne

<i>Boquitas pintadas</i>	<i>Boquitas pintadas</i>	1974	Leopoldo Torre Nilsson
<i>Borom Sarret</i>	<i>Borom Sarret</i>	1963	Ousmane Sembene
<i>Bosambo</i>	<i>Sanders of the River</i>	1935	Zoltan Korda
<i>Brasil</i>	<i>Brazil</i>	1985	Terry Gilliam
<i>Broadway</i>	<i>Broadway</i>	1929	Paul Fejos
<i>Cabascabo</i>	<i>Cabascabo</i>	1968	Oumarou Ganda
<i>Cadena perpetua</i>	<i>The Shawshank Redemption</i>	1994	Frank Darabont
<i>Campanadas a medianoche</i>	<i>Chimes at Midnight</i>	1965	Orson Welles
<i>Cantando bajo la lluvia</i>	<i>Singin' in the Rain</i>	1952	Stanley Donen y Gene Kelly
<i>Carandiru</i>	<i>Carandiru</i>	2003	Héctor Babenco
<i>Carros de fuego</i>	<i>Chariots of Fire</i>	1981	Hugh Hudson
<i>Cartas desde Iwo Jima</i>	<i>Letters from Iwo Jima</i>	2006	Clint Eastwood
<i>Casablanca</i>	<i>Casablanca</i>	1942	Michael Curtiz
<i>Cascos de acero</i>	<i>The Steel Helmet</i>	1951	Samuel Fuller
<i>Ceddo</i>	<i>Ceddo</i>	1976	Ousmane Sembene
<i>Centauros del desierto</i>	<i>The Searchers</i>	1956	John Ford
<i>Cero en conducta</i> ¹	<i>Zéro de Conduite</i>	1933	Jean Vigo
<i>Cet homme est dangereux</i>	<i>Cet homme est dangereux</i>	1953	Jean Sacha
<i>Ciudadano Kane</i>	<i>Citizen Kane</i>	1941	Orson Welles
<i>Cleopatra</i>	<i>Cleopatra</i>	1963	Joseph L Mankiewicz
<i>Como Dios</i>	<i>Bruce Almighty</i>	2003	Tom Shadyac
<i>¿Conoces a Joe Black?</i>	<i>Meet Joe Black</i>	1998	Martin Brest
<i>Conspiración de mujeres</i>	<i>Drowning by Numbers</i>	1988	Peter Greenaway
<i>Contact</i>	<i>Contact</i>	1997	Robert Zemeckisrio
<i>Crimen perfecto</i>	<i>Dial M for Murder</i>	1954	Alfred Hitchcock
<i>Cuando tejen las arañas</i>	<i>Cuando tejen las arañas</i>	1979	Roberto Gavaldón
<i>Cuatro de infantería</i>	<i>Vier von der Infanterie</i> ²	1930	Georg Wilhelm Pabst
<i>Daybreak in Udi</i>	<i>Daybreak in Udi</i>	1949	Terry Bishop
<i>Death in Gaza</i>	<i>Death in Gaza</i>	2004	James Miller
<i>De la mano de su madre</i>	<i>Rukoyu Materi</i>	1914	Yakov Protazanov
<i>Den Muso</i>	<i>Den Muso</i>	1975	Souleymane Cissé
<i>Deportista por amor</i> ³	<i>College</i>	1927	James W. Horne y Buster Keaton
<i>Desafío total</i>	<i>Total Recall</i>	1990	Paul Verhoeven
<i>Desmontando a Harry</i>	<i>Deconstructing Harry</i>	1997	Woody Allen
<i>Detective</i>	<i>Déetective</i>	1984	Jean-Luc Godard
<i>Día de fiesta</i>	<i>Jour de fête</i>	1949	Jacques Tati
<i>Diamantes de sangre</i>	<i>Blood Diamonds</i>	2006	Edward Zwick
<i>Diègue-Bi</i>	<i>Diègue-Bi</i>	1970	Mahama Traoré
<i>Días de radio</i>	<i>Radio Days</i>	1987	Woody Allen
<i>Dieu a besoin des hommes</i>	<i>Dieu a besoin des hommes</i>	1950	Jean Delannoy
<i>¿Dónde está el frente?</i>	<i>Which Way to the Front?</i>	1970	Jerry Lewis
<i>Don Juan</i>	<i>Don Juan</i>	1926	Alan Crosland
<i>Doña Macabra</i>	<i>Doña Macabra</i>	1972	Roberto Gavaldón
<i>Dos o tres cosas que yo sé de ella</i>	<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i>	1966-	Jean-Luc Godard
<i>Dos tejanos en la selva</i>	<i>Africa: Texas Style</i>	1967	Andrew Marton
<i>Él</i>	<i>Él</i>	1953	Luis Buñuel
<i>El acorazado Potemkin</i>	<i>Bronenosets Potyomkin</i>	1925	Sergei Eisenstein
<i>El ángel exterminador</i>	<i>El ángel exterminador</i>	1962	Luis Buñuel
<i>El arca rusa</i>	<i>Russkiy kovcheg</i>	2002	Aleksandr Sokurov
<i>El aventurero de Kenya</i>	<i>Mister Moses</i>	1965	Ronald Neame
<i>El beso de la mujer araña</i>	<i>Kiss of the Spider Woman</i>	1985	Héctor Babenco

¹ En la obra de Liandrat-Guigues y Leutrat lo traducen como *El cero y el infinito* (op. cit.: 99).

² Según la IMDB el título original en Alemania fue *Westfront 1918*.

³ También conocida en España como *El colegial*.

<i>El caíd</i>	<i>The Sheik</i>	1921	George Melford
<i>El cantor de jazz</i>	<i>The Jazz Singer</i>	1927	Alan Crossland
<i>El cazador</i>	<i>The Deer Hunter</i>	1978	Michael Cimino
<i>El clavo</i>	<i>El clavo</i>	1944	Rafael Gil
<i>El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante</i>	<i>The Cook, the Thief, his Wife, and her Lover</i>	1989	Peter Greenaway
<i>El coloso en llamas</i>	<i>The Towering Inferno</i>	1974	John Guillermin
<i>El contrato del dibujante</i>	<i>The Draughtsman's Contract</i>	1982	Peter Greenaway
<i>El cuarto mandamiento</i>	<i>The Magnificent Ambersons</i>	1942	Orson Welles
<i>El cuchillo en el agua</i>	<i>Nóz w wodzie</i>	1962	Roman Polanski
<i>El desprecio</i>	<i>Le mepris</i>	1963	Jean-Luc Godard
<i>El dinero</i>	<i>L'Argent</i>	1983	Robert Bresson
<i>El dormilón</i>	<i>Sleeper</i>	1973	Woody Allen
<i>El eclipse</i>	<i>L'eclisse</i>	1962	Michelangelo Antonioni
<i>El fantasma de la libertad</i>	<i>Le fantôme de la liberté</i>	1974	Luis Buñuel
<i>El gallo de oro</i>	<i>El gallo de oro</i>	1964	Roberto Gavaldón
<i>El gran dictador</i>	<i>The Great Dictator</i>	1940	Charles Chaplin
<i>El hijo del caíd</i>	<i>The Son of the Sheik</i>	1926	George Fitzmaurice
<i>El hombre de Cocody</i>	<i>Le Gentleman de Cocody</i>	1966	Christian-Jaque
<i>El hombre de la cámara</i>	<i>Chelovek s Kinoapparatom</i>	1929	Dziga Vertov
<i>El hombre que vendió su alma</i>	<i>All That Money Can Buy</i>	1941	William Dieterle
<i>El hombre y el monstruo</i>	<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>	1931	Rouben Mamoulian
<i>El jeque blanco</i>	<i>Lo Sceicco bianco</i>	1952	Federico Fellini
<i>El ladrón de bicicletas</i>	<i>Ladri di biciclette</i>	1948	Vittorio de Sica
<i>El libro de cabecera</i>	<i>The Pillow Book</i>	1996	Peter Greenaway
<i>El lugar sin límites</i>	<i>El lugar sin límites</i>	1978	Arturo Ripstein
<i>El nombre de la rosa</i>	<i>Der Name der Rose</i>	1986	Jean-Jacques Annaud
<i>El millonario</i>	<i>The Million Pound Note</i>	1954	Ronald Neame
<i>Elmyr. The True Picture</i>	<i>Elmyr. The True Picture</i>	1970	François Reinchenbach y Richard Drewett
<i>El nacimiento de una nación</i>	<i>The Birth of a Nation</i>	1915	David W. Griffith
<i>El niño y la niebla</i>	<i>El niño y la niebla</i>	1953	Roberto Gavaldón
<i>Elogio de amor</i>	<i>Éloge de l'amour</i>	2001	Jean-Luc Godard
<i>El padrino III</i>	<i>The Godfather: Part III</i>	1990	Francis Ford Coppola
<i>El planeta de los simios</i>	<i>Planet of the Apes</i>	1968	Franklin J. Schaffner
<i>El señor de la guerra</i>	<i>The War Lord</i>	1965	Franklin J. Schaffner
<i>El señor de la guerra</i>	<i>Lord of War</i>	2005	Andrew Niccol
<i>El señor de las moscas</i>	<i>Lord of the Flies</i>	1963	Peter Brook
<i>El señor de las moscas</i>	<i>Lord of the Flies</i>	1990	Harry Hook
<i>El séptimo sello</i>	<i>Det sjunde inseglet</i>	1957	Ingmar Bergman
<i>El retorno del Jedi</i>	<i>Return of the Jedi</i>	1983	Richard Marquand
<i>El rey Arturo</i>	<i>King Arthur</i>	2004	Antoine Fuqua
<i>El rey y yo</i>	<i>The King and I</i>	1956	Walter Lang
<i>El silencio de los corderos</i>	<i>The Silence of the Lambs</i>	1991	Jonathan Demme
<i>El submarino</i>	<i>Das Boot</i>	1981	Wolfgang Petersen
<i>El tesoro de la Sierra Madre</i>	<i>The Treasure of the Sierra Madre</i>	1948	John Huston
<i>El vientre de un arquitecto</i>	<i>The Belly of an Architect</i>	1987	Peter Greenaway
<i>En la palma de tu mano</i>	<i>En la palma de tu mano</i>	1951	Roberto Gavaldón
<i>En tierra hostil</i>	<i>The Hurt Locker</i>	2008	Kathryn Bigelow
<i>Entre tinieblas</i>	<i>Entre tinieblas</i>	1983	Pedro Almodóvar
<i>Escipión el africano</i>	<i>Scipione l'Africano</i>	1937	Carmine Gallone
<i>Esfera</i>	<i>Sphere</i>	1998	Barry Levinson
<i>Estallido</i>	<i>Outbreak</i>	1995	Wolfgang Petersen
<i>Fad'jal</i>	<i>Fad'jal</i>	1979	Safi Faye
<i>Falso culpable</i>	<i>The Wrong Man</i>	1956	Alfred Hitchcock
<i>Fando y Lis</i>	<i>Fando y Lis</i>	1968	Alejandro Jodorowsky
<i>Fanfán el invencible</i>	<i>Fanfan la Tulipe</i>	1952	Christian-Jaque
<i>Fahrenheit 451</i>	<i>Fahrenheit 451</i>	1966	François Truffaut

<i>Fausto</i>	<i>Faust – Eine deutsche Volkssage</i>	1926	Friedrich W. Murnau
<i>Fellini 8½</i>	<i>8½</i>	1963	Federico Fellini
<i>Fraude</i>	<i>F for Fake</i>	1973	Orson Welles
<i>Fresas salvajes</i>	<i>Smultronstället</i>	1957	Ingmar Bergman
<i>Gigi</i>	<i>Gigi</i>	1958	Vincente Minnelli
<i>Gilda</i>	<i>Gilda</i>	1946	Charles Vidor
<i>Godzilla</i>	<i>Godzilla</i>	1998	Roland Emmerich
<i>Hace un millón de años</i>	<i>A Million Years</i>	1966	Don Chaffey
<i>¡Hatari!</i>	<i>Hatari!</i>	1962	Howard Hawks
<i>Hélas pour moi</i>	<i>Hélas pour moi</i>	1993	Jean-Luc Godard
<i>Hello, Dolly!</i>	<i>Hello, Dolly!</i>	1969	Gene Kelly
<i>Hércules</i>	<i>Le fatiche di Ercole</i>	1958	Pietro Francisci
<i>Hiroshima mon amour</i>	<i>Hiroshima mon amour</i>	1959	Alain Resnais
<i>Historia(s) del cine</i>	<i>Histoire(s) du cinéma</i>	1989	Jean-Luc Godard
<i>Horizontes perdidos</i>	<i>Lost Horizon</i>	1937	Frank Capra
<i>Independence Day</i>	<i>Independence Day</i>	1996	Roland Emmerich
<i>Infierno en el Pacífico</i>	<i>Hell in the Pacific</i>	1968	John Boorman
<i>Invasión en Birmania</i>	<i>Merrill's Marauders</i>	1961	Samuel Fuller
<i>Iván el terrible</i>	<i>Ivan Groznyy</i>	1944	Sergei Eisenstein
<i>Iván el terrible, segunda parte: la conjura de los boyardos</i>	<i>Ivan Groznyy: Skaz vtoroy – Boyarskiy zagovor</i>	1945	Sergei Eisenstein
<i>Iván el terrible, tercera parte: las batallas de Iván</i>	<i>Ivan Groznyy: Skaz tret</i>	1946	Sergei Eisenstein
<i>Jolly Fellows</i>	<i>Vesyolye rebyata</i>	1934	Grigori V. Alexandrov
<i>John Carter</i>	<i>John Carter</i>	2012	Andrew Stanton
<i>Judith of Bethulia</i>	<i>Judith of Bethulia</i>	1914	David W. Griffith
<i>Jungla de cristal</i>	<i>Die Hard</i>	1988	John McTiernan
<i>Kaddu beykat⁴</i>	<i>Kaddu beykat</i>	1975	Safi Faye
<i>King Kong</i>	<i>King Kong</i>	1933	Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack
<i>King Kong</i>	<i>King Kong</i>	2005	Peter Jackson
<i>King Lear</i>	<i>King Lear</i>	1987	Jean-Luc Godard
<i>La amenaza de Andrómeda</i>	<i>The Andromeda Strain</i>	1971	Robert Wise
<i>La amenaza fantasma</i>	<i>Star Wars: Episode I - The Phantom Menace</i>	1999	George Lucas
<i>La aventura del Poseidón</i>	<i>The Poseidon Adventure</i>	1972	Ronald Neame
<i>La barraca</i>	<i>La barraca</i>	1944	Roberto Gavaldón
<i>La bella y el diablo</i>	<i>La Beaute du Diable</i>	1950	René Clair
<i>La carga de la brigada ligera</i>	<i>The Charge of the Light Brigade</i>	1936	Michael Curtiz
<i>La chinoise</i>	<i>La chinoise</i>	1967	Jean-Luc Godard
<i>La diligencia</i>	<i>Stagecoach</i>	1939	John Ford
<i>La diosa arrodillada</i>	<i>La diosa arrodillada</i>	1947	Roberto Gavaldón
<i>La dolce vita</i>	<i>La dolce vita</i>	1960	Federico Fellini
<i>La edad de oro</i>	<i>L'Âge d'Or</i>	1930	Luis Buñuel
<i>La fe</i>	<i>La fe</i>	1947	Rafael Gil
<i>La gran comilona</i>	<i>La grande bouffe</i>	1973	Marco Ferreri
<i>La gran evasión</i>	<i>The Great Escape</i>	1963	John Sturges
<i>La guerra de las galaxias</i>	<i>Star Wars</i>	1977	George Lucas
<i>La historia de Irene Castle</i>	<i>The Story of Vernon and Irene Castle</i>	1939	Henry C. Potter
<i>La huelga</i>	<i>Stachka</i>	1925	Sergei Eisenstein
<i>La invasión de los ladrones de cuerpos</i>	<i>Invasion of the Body Snatchers</i>	1956	Don Siegel

⁴ *Kaddu beykat* significa en wolof «la palabra del campesino», donde «palabra» se emplea en el sentido de la acepción del diccionario de una persona que da su palabra, es decir, que promete hacer algo. El título ha sido traducido en otros países como *La voz del campesino*, *Carta de un campesino*, *Carta campesina* o *Carta de mi aldea*, traducciones todas ellas en las que se pierde el auténtico significado de la expresión en wolof.

<i>La joven</i>	<i>The Young One/La joven</i>	1960	Luis Buñuel
<i>La letra escarlata</i>	<i>The Scarlett Letter</i>	1995	Roland Joffé
<i>La leyenda del indomable</i>	<i>Cool Hand Luke</i>	1967	Stuart Rosenberg
<i>La lista de Schindler</i>	<i>Schindler's List</i>	1993	Steven Spielberg
<i>La llegada de un tren a la estación</i>	<i>L'Arrivée d'un train à la Ciotat</i>	1895	Auguste y Louis Lumière
<i>La mala educación</i>	<i>La mala educación</i>	2004	Pedro Almodóvar
<i>La maldición de la mujer pantera</i>	<i>The Curse of the Cat People</i>	1944	Gunher von Fritsch y Robert Wise
<i>La Môme vert-de-gris⁵</i>	<i>La Môme vert-de-gris</i>	1953	Bernard Borderie
<i>La muerte de un burócrata</i>	<i>La muerte de un burócrata</i>	1966	Tomás Gutiérrez Alea
<i>La muerte de vacaciones</i>	<i>Death Takes a Holiday</i>	1934	Mitchell Leisen
<i>La muerte os sienta tan bien</i>	<i>Death Becomes Her</i>	1992	Robert Zemeckis
<i>La mujer pantera</i>	<i>Cat People</i>	1942	Jacques Tourneur
<i>La naranja mecánica</i>	<i>The Clockwork Orange</i>	1971	Stanley Kubrick
<i>La noche americana</i>	<i>La nuit américaine</i>	1973	François Truffaut
<i>La Noire de...</i>	<i>La Noire de...</i>	1966	Ousmane Sembene
<i>La otra</i>	<i>La otra</i>	1946	Roberto Gavaldón
<i>La partida de un gran anciano</i>	<i>Ukhod velikogo startsa</i>	1912	Yakov Protazanov
<i>La pequeña Ellie</i>	<i>Malyutka Elli</i>	1918	Yakov Protazanov
<i>La peste</i>	<i>La peste</i>	1992	Luis Puenzo
<i>La regla del juego</i>	<i>La Règle du jeu</i>	1939	Jean Renoir
<i>La reina de África</i>	<i>The African Queen</i>	1951	John Huston
<i>La reina de picas</i>	<i>Pikovaya dama</i>	1916	Yakov Protazanov
<i>La Réussite de Meithèbre</i>	<i>La Réussite de Meithèbre</i>	1970	Yaya Kossoko
<i>La rosa blanca</i>	<i>La rosa blanca</i>	1961	Roberto Gavaldón
<i>La rosa púrpura de El Cairo</i>	<i>The Purple Rose of Cairo</i>	1985	Woody Allen
<i>Las cenizas del diputado</i>	<i>Las cenizas del diputado</i>	1977	Roberto Gavaldón
<i>Las cuatro plumas</i>	<i>The Four Feathers</i>	1939	Zoltan Korda
<i>Las Hurdes</i>	<i>Las Hurdes</i>	1933	Luis Buñuel
<i>La sirena del Mississippi</i>	<i>La sirène du Mississipi</i>	1969	François Truffaut
<i>La sirena de los trópicos</i>	<i>La sirène des tropiques</i>	1927	Mario Nalpas y Henri Étievant
<i>La sirenita</i>	<i>The Little Mermaid</i>	1989	Ron Clements y John Musker
<i>Las minas del Rey Salomón</i>	<i>King Solomon's Mines</i>	1937	Robert Stevenson
<i>Las minas del rey Salomón</i>	<i>King Solomon's Mines</i>	1950	Compton Bennett y Andrew Marton
<i>Las nieves del Kilimanjaro</i>	<i>The Snows of Kilimanjaro</i>	1952	Henry King
<i>La soledad del corredor de fondo</i>	<i>The Loneliness of the Long Distance Runner</i>	1962	Tony Richardson
<i>La sombra de la libélula</i>	<i>Dragonfly</i>	2002	Tom Shadyac
<i>Las raíces del cielo</i>	<i>Roots of Heaven</i>	1958	John Huston
<i>Las ratas del desierto</i>	<i>The Desert Rats</i>	1953	Robert Wise
<i>Las tres luces</i>	<i>Der müde Tod</i>	1921	Fritz Lang
<i>La tempestad</i>	<i>The Tempest</i>	1979	Derek Jarman
<i>La tempestad</i>	<i>The Tempest</i>	2010	Julie Taymor
<i>La tentación vive arriba</i>	<i>The Seven Year Ich</i>	1955	Billy Wilder
<i>La tormenta perfecta</i>	<i>The Perfect Storm</i>	2000	Wolfgang Petersen
<i>La trastienda</i>	<i>La trastienda</i>	1976	Jorge Grau
<i>La última noche Boris Grushenko</i>	<i>Love and Death</i>	1975	Woody Allen
<i>La ventana indiscreta</i>	<i>Rear Window</i>	1954	Alfred Hitchcock
<i>La vida es bella</i>	<i>La vita è bella</i>	1997	Roberto Benigni
<i>La vida inútil de Pito Pérez</i>	<i>La vida inútil de Pito Pérez</i>	1970	Roberto Gavaldón
<i>Le dernier mot</i>	<i>Le dernier mot</i>	1988	Jean-Luc Godard
<i>Le diable au corps</i>	<i>Le diable au corps</i>	1947	Claude Autan-Lara
<i>Lemmy contra Alphaville</i>	<i>Alphaville. Une étrange aventure</i>	1965	Jean-Luc Godard

⁵ En España también ha recibido el título de *Cita con la muerte*.

<i>L'Empire Sonhrai</i>	<i>de Lemmy Caution</i>		
<i>L'Enfance de l'art</i>	<i>L'Empire Sonhrai</i>	1963	Ousmane Sembene
<i>Le pont du Nord</i>	<i>L'Enfance de l'art</i>	1990	Jean-Luc Godard
<i>Le Rapport Darty</i>	<i>Le pont du Nord</i>	1981	Jacques Rivette
<i>Les miracles n'ont lieu qu'une fois</i>	<i>Le Rapport Darty</i>	1989	Jean-Luc Godard
<i>Lettre à Freddy Buache</i>	<i>Les miracles n'ont lieu qu'une fois</i>	1951	Yves Allégret
<i>L'Homme du Niger</i>	<i>Lettre à Freddy Buache</i>	1982	Jean-Luc Godard
<i>Lo que el viento se llevó</i>	<i>L'Homme du Niger</i>	1939	Jacques de Baroncelli
<i>Los ambiciosos</i>	<i>Gone with the Wind</i>	1939	Victor Fleming
<i>Los carabineros</i>	<i>Los ambiciosos</i>	1959	Luis Buñuel
<i>Los cuatrocientos golpes</i>	<i>Les Carabiniers</i>	1963	Jean-Luc Godard
<i>Los inútiles</i>	<i>Les Quatre cents coups</i>	1959	François Truffaut
<i>Los invasores</i>	<i>I Vitelloni</i>	1953	Federico Fellini
<i>Los libros de Próspero</i>	<i>49th Parallel</i>	1941	Michael Powell
<i>Los nibelungos⁶</i>	<i>Prospero's Books</i>	1991	Peter Greenaway
<i>Los olvidados</i>	<i>Die Nibelungen</i>	1924	Fritz Lang
<i>Los otros</i>	<i>Los olvidados</i>	1950	Luis Buñuel
<i>Los paragüas de Cherburgo</i>	<i>The Others</i>	2001	Alejandro Amenábar
<i>Luna llena</i>	<i>Les parapluies de Cherbourg</i>	1964	Jacques Demy
<i>Macario</i>	<i>New Moon</i>	1940	Robert Z. Leonard
<i>MacArthur, el general rebelde</i>	<i>Macario</i>	1959	Roberto Gavaldón
<i>Made in U.S.A.</i>	<i>MacArthur</i>	1977	Joseph Sargent
<i>Mandabi</i>	<i>Made in U.S.A.</i>	1966	Jean-Luc Godard
<i>Manèges</i>	<i>Mandabi / Le mandat</i>	1968	Ousmane Sembene
<i>Mar adentro</i>	<i>Manèges</i>	1950	Yves Allégret
<i>Margarita Gautier</i>	<i>Mar adentro</i>	2004	Alejandro Amenábar
<i>Mars Attacks!</i>	<i>Camille</i>	1936	George Cukor
<i>Más allá de la vida</i>	<i>Mars Attacks!</i>	1996	Tim Burton
<i>Mediterráneo</i>	<i>Hereafter</i>	2010	Clint Eastwood
<i>Melodías de Broadway</i>	<i>Mediterraneo</i>	1991	Gabriele Salvatores
<i>M, el vampiro de Düsseldorf</i>	<i>The Band Wagon</i>	1953	Vincente Minnelli
<i>Memorias de África</i>	<i>M</i>	1931	Fritz Lang
<i>Men in Black 3</i>	<i>Out of Africa</i>	1985	Sidney Pollack
<i>Mentiras arriesgadas</i>	<i>Men in Black 3</i>	2012	Barry Sonnenfeld
<i>Metrópolis</i>	<i>True Lies</i>	1994	James Cameron
<i>M is for Man, Music, Mozart</i>	<i>Metropolis</i>	1927	Fritz Lang
<i>Misión a Marte</i>	<i>M is for Man, Music, Mozart</i>	1991	Peter Greenaway
<i>Misterioso asesinato en Manhattan</i>	<i>Mission to Mars</i>	2000	Brian de Palma
<i>Mi tío</i>	<i>Manhattan Murder Mystery</i>	1993	Woody Allen
<i>Moby Dick</i>	<i>Mon oncle</i>	1958	Jacques Tati
<i>Mogambo</i>	<i>Moby Dick</i>	1956	John Huston
<i>Momma Don't Allow</i>	<i>Mogambo</i>	1953	John Ford
<i>Muerte en el Nilo</i>	<i>Momma Don't Allow</i>	1955	Karel Reisz y Tony Richardson
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	<i>Death on the Nile</i>	1978	John Guillermin
<i>Muna-Moto</i>	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	1988	Pedro Almodóvar
<i>My Fair Lady</i>	<i>Muna-Moto</i>	1975	Jean-Pierre Dikongué Pipa
<i>Nagana</i>	<i>My Fair Lady</i>	1964	George Cukor
<i>Náufrago</i>	<i>Nagana</i>	1955	Hervé Bromberger
	<i>Cast Away</i>	2000	Robert Zemeckis

⁶ Son en realidad dos películas: *Los nibelungos: la muerte de Sigfrido* (*Die Nibelungen: Siegfried*) y *Los nibelungos: la venganza de Krimilda* (*Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*), ambas con guión de Lang y de su esposa, Thea von Harbou, autora esta última de la novela *Metrópolis*, cuyo guión también elaboraron entre ambos.

<i>Nazarín</i>	<i>Nazarín</i>	1958	Luis Buñuel
<i>Niaye</i>	<i>Niaye</i>	1964	Ousmane Sembene
<i>Noche y niebla</i>	<i>Nuit et brouillard</i>	1955	Alain Resnais
<i>Nombre: Carmen</i>	<i>Prénom: Carmen</i>	1982	Jean-Luc Godard
<i>Notre Fille</i>	<i>Notre Fille</i>	1980	Daniel Kamwa
<i>Nouvelle Vague</i>	<i>Nouvelle Vague</i>	1990	Jean-Luc Godard
<i>Nuestra música</i>	<i>Notre musique</i>	2004	Jean-Luc Godard
<i>Océanos de fuego</i>	<i>Hidalgo</i>	2004	Joe Johnston
<i>Octubre</i>	<i>Oktyabr</i>	1928	Sergei Eisenstein
<i>On s'est tous défilé</i>	<i>On s'est tous défilé</i>	1988	Jean-Luc Godard
<i>Orgullo de raza</i>	<i>Old San Francisco</i>	1927	Alan Crosland
<i>Origen</i>	<i>Inception</i>	2010	Christopher Nolan
<i>Padre Sergio</i>	<i>Otets Sergiy</i>	1918	Yakov Protazanov
<i>Palaver</i>	<i>Palaver</i>	1926	Geoffrey Barkas
<i>Parque Jurásico</i>	<i>Jurassic Park</i>	1993	Steven Spielberg
<i>Pasión</i>	<i>Passion</i>	1981	Jean-Luc Godard
<i>Patton</i>	<i>Patton</i>	1970	Franklin J. Schaffner
<i>Paul</i>	<i>Paul</i>	2011	Greg Mottola
<i>Paysans Noirs</i>	<i>Paysans Noirs</i>	1947	Georges Régnier
<i>Pepe el Toro</i>	<i>Pepe el Toro</i>	1953	Ismael Rodríguez Ruelas
<i>Pierrot el loco</i>	<i>Pierrot le fou</i>	1965	Jean-Luc Godard
<i>Pixote, la ley del más débil</i>	<i>Pixote: A Lei do Mais Fraco</i>	1981	Héctor Babenco
<i>Planeta prohibido</i>	<i>Forbidden Planet</i>	1956	Fred Wilcox
<i>Planeta rojo</i>	<i>Red Planet</i>	2000	Antony Hoffman
<i>Playtime</i>	<i>Playtime</i>	1967	Jacques Tati
<i>Providence</i>	<i>Providence</i>	1977	Alain Resnais
<i>Puissance de la parole</i>	<i>Puissance de la parole</i>	1988	Jean-Luc Godard
<i>Que el cielo la juzgue</i>	<i>Leave Her to Heaven</i>	1945	John M. Stahl
<i>Quo vadis</i>	<i>Quo Vadis</i>	1951	Mervyn LeRoy
<i>Rambo</i>	<i>Rambo: First Blood Part II</i>	1985	George P. Cosmatos
<i>Rayando el sol</i>	<i>Rayando el sol</i>	1946	Roberto Gavaldón
<i>Rebelión a bordo</i>	<i>Mutiny on the Bounty</i>	1962	Lewis Milestone
<i>Repo Men</i>	<i>Repo Men</i>	2010	Miguel Sapochnik
<i>Resurrection</i>	<i>Resurrection</i>	1980	Daniel Petrie
<i>Roberto Gavaldón, un cine de espejos</i>	<i>Roberto Gavaldón, un cine de espejos</i>	2011	Juan Antonio de la Riva
<i>Robinson Crusoe</i>	<i>Robinson Crusoe</i>	1954	Luis Buñuel
<i>Robinson Crusoe de Marte</i>	<i>Robinson Crusoe on Mars</i>	1964	Byron Haskin
<i>Roma</i>	<i>Roma</i>	1972	Federico Fellini
<i>Romeo y Julieta de William Shakespeare</i>	<i>Romeo + Juliet</i>	1996	Baz Luhrmann
<i>Ronda de noche</i>	<i>Nightwatching</i>	2007	Peter Greenaway
<i>Rosauro Castro</i>	<i>Rosauro Castro</i>	1950	Roberto Gavaldón
<i>Safari</i>	<i>Safari</i>	1955	Terence Young
<i>Salvar al soldado Ryan</i>	<i>Saving Private Ryan</i>	1998	Steven Spielberg
<i>Santa Claus Conquers the Martians</i>	<i>Santa Claus Conquers the Martians</i>	1964	Nicholas Webster
<i>Satanás triunfador</i>	<i>Satana likuyushchiy</i>	1917	Yakov Protazanov
<i>Satiricón</i>	<i>Fellini-Satyricon</i>	1969	Federico Fellini
<i>Scoop</i>	<i>Scoop</i>	2006	Woody Allen
<i>Secret Agent</i>	<i>Podvig razvedchika</i>	1948	Boris Vasilyevich Barnet
<i>Senderos de gloria</i>	<i>Paths of Glory</i>	1957	Stanley Kubrick
<i>Ser o no ser</i>	<i>To Be or Not to Be</i>	1942	Ernst Lubitsch
<i>Siete novias para siete hermanos</i>	<i>Seven Brides for Seven Brothers</i>	1954	Stanley Donen
<i>Siempre hace buen tiempo</i>	<i>It's Always Fair Weather</i>	1955	Stanley Donen y Gene Kelly
<i>Simón del desierto</i>	<i>Simón del desierto</i>	1965	Luis Buñuel

<i>Sin novedad en el frente</i>	<i>All Quiet on the Western Front</i>	1930	Lewis Milestone
<i>Soigne ta droite ou Une place sur la terre comme au ciel</i>	<i>Soigne ta droite ou Une place sur la terre comme au ciel</i>	1987	Jean-Luc Godard
<i>Sonrisas y lágrimas</i>	<i>The Sound of Music</i>	1965	Robert Wise
<i>Speed</i>	<i>Speed</i>	1994	Jan de Bont
<i>Stalingrado</i>	<i>Stalingrad</i>	1993	Joseph Vilsmaier
<i>Starship Troopers</i>	<i>Starship Troopers</i>	1997	Paul Verhoeven
<i>Star Trek: La película</i>	<i>Star Trek: The Motion Picture</i>	1979	Robert Wise
<i>Suburbios</i>	<i>Okraina</i>	1933	Boris Vasilyevich Barnet
<i>Sylvie et le fantôme</i>	<i>Sylvie et le fantôme</i>	1946	Claude Autant-Lara
<i>Tallo de hierro</i>	<i>Iron Weed</i>	1987	Héctor Babenco
<i>Tarzán y el niño de la jungla</i>	<i>Tarzan and the Jungle Boy</i>	1968	Robert Gordon
<i>Tatuaje</i>	<i>Irezumi</i>	1966	Yasuzo Masumura
<i>Terminator</i>	<i>The Terminator</i>	1984	James Cameron
<i>Terminator 2: el juicio final</i>	<i>Terminator 2: Judgement Day</i>	1991	James Cameron
<i>Terremoto</i>	<i>Earthquake</i>	1974	Mark Robson
<i>The Angry Red Planet</i>	<i>The Angry Red Planet</i>	1959	Ib Melchior
<i>The Baby of Mâcon</i>	<i>The Baby of Mâcon</i>	1993	Peter Greenaway
<i>The Falls</i>	<i>The Falls</i>	1980	Peter Greenaway
<i>The German Emperor Reviewing His Troops</i>	<i>The German Emperor Reviewing His Troops</i>	1896	Birt Acres
<i>The Guerrilla</i>	<i>The Guerrilla</i>	1908	David W. Griffith
<i>The Wizard of Mars</i>	<i>The Wizard of Mars</i>	1965	David L. Hewitt
<i>This Could Be the Night</i>	<i>This Could Be the Night</i>	1957	Robert Wise
<i>Tiburón</i>	<i>Jaws</i>	1975	Steven Spielberg
<i>Tiempo de amar, tiempo de morir</i>	<i>A Time to Love and a Time to Die</i>	1958	Douglas Sirk
<i>Tiempos modernos</i>	<i>Modern Times</i>	1936	Charles Chaplin
<i>Titánic</i>	<i>Titanic</i>	1997	James Cameron
<i>Together</i>	<i>Together</i>	1956	Lorenza Mazzetti
<i>Torpedo</i>	<i>Run Silent Run Deep</i>	1958	Robert Wise
<i>Tráfico</i>	<i>Trafic</i>	1971	Jacques Tati
<i>Trainspotting</i>	<i>Trainspotting</i>	1996	Danny Boyle
<i>Tres en un sótano⁷</i>	<i>Tretya meshchanskaya</i>	1927	Abram Room
<i>Tristana</i>	<i>Tristana</i>	1970	Luis Buñuel
<i>Troya</i>	<i>Troy</i>	2004	Wolfgang Petersen
<i>Ultimatum a la Tierra</i>	<i>The Day the Earth Stood Still</i>	1951	Robert Wise
<i>Un americano en París</i>	<i>An American in Paris</i>	1951	Vincente Minnelli
<i>Una mujer casada</i>	<i>Une femme mariée</i>	1964	Jean-Luc Godard
<i>Una mujer es una mujer</i>	<i>Une femme est une femme</i>	1961	Jean-Luc Godard
<i>Un condenado a muerte se ha escapado</i>	<i>Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut</i>	1956	Robert Bresson
<i>Un día en Nueva York</i>	<i>On the Town</i>	1949	Stanley Donen y Gene Kelly
<i>Une Nation est Née</i>	<i>Une Nation est Née</i>	1961	Paulin Soumanou Vieyra
<i>Un mundo feliz</i>	<i>Brave New World</i>	1998	Leslie Libman y Larry Williams
<i>Uno Rojo: división de choque</i>	<i>The Big Red One</i>	1980	Samuel Fuller
<i>Un perro andaluz</i>	<i>Un chien andalou</i>	1929	Luis Buñuel
<i>Un revenant</i>	<i>Un revenant</i>	1946	Christian-Jaque
<i>Un tipo corriente</i>	<i>Samy y yo</i>	2002	Eduardo Milewicz
<i>Vanilla Sky</i>	<i>Vanilla Sky</i>	2001	Cameron Crowe
<i>Vertical Features Remake</i>	<i>Vertical Features Remake</i>	1978	Peter Greenaway
<i>Viaje al fondo del mar</i>	<i>Voyage to the Bottom of the Sea</i>	1961	Irwin Allen
<i>Vida de Oharu</i>	<i>Saikaku ichidai onna</i>	1952	Kenji Mizoguchi

⁷ En inglés se ha titulado como *Bed and sofa*.

<i>Viridiana</i>	<i>Viridiana</i>	1961	Luis Buñuel
<i>Wall Street</i>	<i>Wall Street</i>	1987	Oliver Stone
<i>Wall Street 2: El dinero nunca duerme</i>	<i>Wall Street: Money Never Sleeps</i>	2010	Oliver Stone
<i>Waterworld</i>	<i>Waterworld</i>	1995	Kevin Reynolds
<i>Week-end</i>	<i>Week-end</i>	1930	Walter Ruttmann
<i>Week-End</i>	<i>Week-End</i>	1967	Jean-Luc Godard
<i>Xala</i>	<i>Xala</i>	1975	Ousmane Sembene
<i>Y la nave va</i>	<i>E la nave va</i>	1983	Federico Fellini
<i>Yo confieso</i>	<i>I confess</i>	1952	Alfred Hitchcock
<i>Yo, robot</i>	<i>I, Robot</i>	2004	Alex Proyas
<i>Yuma</i>	<i>Run of the Arrow</i>	1957	Samuel Fuller
<i>Y vino la libertad</i>	<i>Et Vint la Liberté</i>	1969	Sekoumar Barry
<i>Zulú</i>	<i>Zulu</i>	1964	Cy Endfield