

DIEZ AÑOS DE

El Espectador *imaginario*



DIEZ AÑOS DE  
EL ESPECTADOR IMAGINARIO

**Aula Crítica**

*Escuela de Crítica Cinematográfica*

AAVV

10 años de EL ESPECTADOR IMAGINARIO. Antología

1ª ed., Barcelona: **Aula Crítica**, 2019

197 p.

(c) 2019 Aula Crítica

Todos los derechos de esta edición reservados por Aula Crítica,  
Barcelona, España.

# ÍNDICE

Prólogo 9

## DIRECTORES-PRETEXTO PARA TRATAR TEMAS QUE NOS INTERESAN

Joaquín Juan Penalva: Jardín cerrado, metáforas del franquismo en el primer cine de Carlos Saura 15

Martín Paradelo: La sogá, atando los cabos de la libertad 21

Gretel Herrera: Sergio Leone y los 900 días del sitio de Leningrado 27

## CONSTANTES GENÉRICAS

Alberto Pascual Pérez: Cine quinquí, navajas, desarraigo y mito 35

Cristina Bringas: Sexicomedias mexicanas, del erotismo a la picardía (cine de ficheras) 39

Javier Moral: Del pelo y la caspa al músculo y la silicona, antología de una industria en permanente reinvención 45

Lara Madrid: *Blaxploitation*, de las calles de Harlem a la pantalla 51

Liliana Sáez: Lo que queda de la guerra 59

Mario Cea Millán: *Star Wars*, el despertar del mito 67

Paula Segovia: El melodrama musical de la Edad de Oro del cine latinoamericano 75

Santiago Negro: Cómic y cine, más allá de los superhéroes 83

África Sandonís: La venganza, en el cine coreano, se cocina en el infierno 87

#### IDEAS QUE MUEVEN AL MUNDO

Isabel González: Cuando la reflexión cotidiana de un crítico (de cine) trasciende 97

Jaime Larriba: De Riefenstahl a Cronenberg, el viaje del cuerpo por el cine del siglo XX 103

Celia Sutton: Cine feminista de los años 70 en Estados Unidos 107

José Miguel Viña Hernández: Cine, violencia, propaganda 115

Pablo Castriota: Contra la representación, dos ejemplos críticos sobre la representación cinematográfica del nazismo 119

#### ASPECTOS DE LA REALIZACIÓN

Arantxa Acosta: Fotografía en blanco y negro, los primeros directores de fotografía 131

Mebil A. Rosales: Historias análogas, reinención de lenguajes 137

Daniel Urquijo Santana: Diálogo e imagen 143

Raúl Liébana Liébana: El tratamiento espacio-temporal  
en *Rashomon* 151

#### ALGUNOS TEMAS QUE NOS OBSESIONAN

Enrique Posada: Ingeniería y cine 161

Manu Argüelles: Invierno, el paisaje interior 171

Marcela Barbaro: Mirar 177

Pilar Roldán Usó: El jurado 179

Sebastián Sáez Burgos: El culto a todo lo que rodea  
al cine 189

Soledad Torrero: ¿Cómo se alimenta el mundo? 193





# Prólogo

**A**ULA CRÍTICA, Escuela virtual de Crítica Cinematográfica, nació en 2006, gracias al impulso de un grupo de críticos, que deseábamos compartir nuestros conocimientos y reflexiones sobre el cine, ofreciendo cursos de análisis fílmico, historia y teoría del cine, así como talleres de escritura, edición y programación. En 2008, inicia el Máster en Crítica Cinematográfica, con una duración de tres trimestres y práctica de escritura profesional en la revista digital, *El Espectador Imaginario*, creada en 2009, a instancias de docentes y alumnos de distintos países.

La Editorial de Aula Crítica dio sus primeros pasos en 2015, cuando publicó *La poesía del gesto. Diálogo entre cine y poesía*, de una de nuestras docentes, Marcela Barbaro. Hoy es la vía, a través de la cual ofrecemos este nuevo libro que resume, en alrededor de cien páginas, 10 años de trabajo y los 100 números de **EL ESPECTADOR IMAGINARIO**.

Con diez números anuales (dos dobles por año) que han ido apareciendo, puntualmente, cada mes, tenemos un flujo de 446.765 páginas visitadas por 316.000 usuarios únicos de 153 países. Los lectores más fieles provienen de España, México, Argentina, Colombia, Chile, Perú, Ecuador, Venezuela, Estados Unidos... Estamos muy orgullosos de comprobar cuánto y cómo ha ido creciendo una revista que aparece gracias al aporte invaluable de cada uno de los colaboradores que se van sumando cada año al finalizar el Máster.

La revista, históricamente, cuenta con tres secciones invariables: CINERAMA (reseñas de actualidad sobre libros, series, muestras, etcétera); INVESTIGAMOS (trabajos sobre un tema en particular, constituido como el monográfico del mes); y LA MIRADA DEL OTRO (sección de críticas). Actualmente, se complementan con otras, como FESTIVALES, NOTICIAS, CORTOMETRAJES, ENTREVISTAS, VIÑETAS Y CELULOIDE, REENCUENTROS, etcétera.

**10 años de EL ESPECTADOR IMAGINARIO** es una antología que recoge trabajos publicados en el ámbito de la sección Investigamos por los críticos que se han formado en Aula Crítica y que hoy son parte fundamental de la historia de la revista. Se trata de un panorama que ofrece temas que nos ocupan y preocupan, donde incluimos a directores, géneros, aspectos del lenguaje cinematográfico, ideas que mueven el mundo y otros temas que nos obsesionan. Hemos elegido un texto de cada uno de los autores que ha dejado huella en la revista. Celebramos con ellos, con quienes continuarán su tarea y con nuestros lectores la travesía de diez años y cien números que hoy nos convoca.





DIRECTORES-  
PRETEXTO PARA  
TRATAR TEMAS QUE  
NOS INTERESAN



# Jardín cerrado: metáforas del franquismo en el primer cine de Carlos Saura

*Joaquín Juan Penalva*

Tras la Guerra Civil, España se sumió en la larga noche del franquismo, que duró casi cuarenta años, hasta la muerte de Franco y el desmantelamiento del régimen. Los primeros cortometrajes del realizador aragonés Carlos Saura se rodaron a finales de la década del cincuenta, mientras que sus primeros largos se estrenaron ya en la década del sesenta, con títulos como *Los golfos* (1960) o *Llanto por un bandido* (1964), en los que Saura contó con la colaboración de Mario Camus en la escritura del guion. En sus primeras películas, Saura se dedicó precisamente a ofrecer una biopsia -casi una autopsia- de esa España de la Victoria -el fantasma de la Guerra Civil planeaba sobre toda la sociedad española-, centrada sobre todo en la crítica feroz de las clases acomodadas, especialmente la burguesía.

En todas las películas de ese periodo, Saura ofrece un retrato y una crítica de la España del momento. Así, por ejemplo, *La caza* (1966), coescrita con Angelino Fons, se iba a titular, inicialmente, *La caza del conejo*, pero la censura, en un ejercicio típico de la época, quiso ver en ese título alusiones sexuales y lo modificó. En esta cinta Saura ya plantea algo que desarrollará después en otros filmes, una metáfora del franquismo a partir del reencuentro de tres amigos para una cacería en la finca de uno de ellos. Los tres amigos, José (Ismael Merlo), Paco (Alfredo Mayo) y Luis (José María Prada), junto con el joven cuñado de uno de ellos, Enrique (Emilio Gutiérrez Caba), resumen la España del momento: un arribista que ha logrado un buen matrimonio, un señorito endeudado a causa de su separación y un amigo pobre que depende del señorito. En sus conversaciones, se refieren a un cuarto personaje, Arturo, que se suicidó. Al principio, *La caza* pone de

manifiesto una clara influencia neorrealista, pero, poco a poco, se va creando una tensión que estallará, al final, en un episodio de violencia atávica.

El coto de caza es un lugar abierto pero claustrofóbico: algunos de los conejos de la finca se encuentran apesados, padecen una enfermedad -mixomatosis- que les causa terribles malformaciones; el calor es bochornoso y lo percibimos a través de distintos elementos, el sudor de los personajes, una luz hiriente y el canto estridente de las cigarras. Al cabo, la Guerra Civil es el telón de fondo sobre el que se mueven estos títeres, e incluso en la finca hay algunos búnkers y un esqueleto de aquellos años. Es un reflejo de la España del momento, una lata de gusanos repleta de odios y rencillas, de una envidia ancestral que puede explotar en cualquier momento.

En su siguiente película, *Peppermint Frappé* (1967), Saura, con un estilo muy diferente al que luego le va a caracterizar, homenajea a su maestro, Luis Buñuel, y elabora, junto a Rafael Azcona y a Angelino Fons, un guión que trata principalmente el tema de la envidia. Julián (José Luis López Vázquez) es un médico de provincias que se reencuentra con un viejo amigo de la infancia, Pablo (Alfredo Mayo), que es un vividor cosmopolita que se ha casado con la sofisticada Elena (Geraldine Chaplin). En esta ocasión, Geraldine Chaplin, en su primera colaboración con Saura, realiza un doble papel muy interesante: por un lado, es la esposa de Pablo, pero, por otro, es Ana, la tímida enfermera que ayuda a Julián en su consulta. En realidad, el tema principal de la película es la envidia, uno de los males que ha aquejado a la sociedad española desde antaño.

Aunque todas las películas realizadas por Saura en esta época reflejan, de una forma u otra, la España del momento, aquí nos centraremos únicamente en algunas, especialmente en *Ana y los lobos* (1973) y *Mamá cumple cien años* (1979), porque tienen una continuidad argumental. De todas maneras, también en títulos como *Stress es tres tres* (1968), *La madriquera* (1969) o *El jardín de las delicias* (1970) -la primera escrita nuevamente con Fons y las dos siguientes con Azcona- pueden ser vistas como metáforas del franquismo. Ahora bien, nuevamente con Azcona,



Saura escribió *Ana y los lobos*. Bajo una aparente normalidad, la Finca La Jara, en Manzanares, en plena sierra madrileña, esconde una realidad brutal que puede aflorar en cualquier momento. Así es como Saura ve a España: un país “casi normal” que, en realidad, está regido por la violencia y brutalidad más viscerales. La madre (Rafaela Aparicio) rige la casa con mano de hierro, pero ya debilitada por la edad, los achaques y la epilepsia, lo que la convierte en un ser tragicómico, que ha logrado reprimir los instintos de sus hijos hasta ahora.

A ese *hortus conclusus* -trasunto de la España de Franco- llega Ana (Geraldine Chaplin), una joven institutriz inglesa, culta, preparada, desinhibida e inconsciente, ya que en ningún momento se da cuenta del peligro real que corre al jugar con los deseos de los tres hermanos, Juan (José Vivó), José (José María Prada) y Fernando (Fernando Fernán Gómez). En realidad, ellos representan los tres pilares sobre los que se perpetuó la España de Franco: Juan, casado y con tres hijas, es el típico burgués rijoso y perverso, emblema de la represión sexual; José, en cambio, está obsesionado con su pequeño museo de uniformes y representa al estamento militar; y Fernando, por último, resulta un personaje ambiguo, al principio positivo, pero después cargado de integridad y radicalismo religioso; representa a la Iglesia Católica.

Al principio de la película, cuando José le pide la documentación a Ana y observa detenidamente la lectura, ya nos damos cuenta de que hay algo que no funciona, pero era una situación cotidiana en la España de Franco. La madre, en todo momento, alude a una época de esplendor que corresponde al periodo anterior de la guerra. Para ella, ese “antes de la guerra” representa todo lo bueno que se ha perdido, por eso ahora no puede dejar de soñar con su propio entierro -si consideramos que ella, en cierto modo, representa a Franco, y el momento en que se estrena la película, descubriremos que hay una alusión nada velada a la muerte del dictador-. Hay un momento magnífico en que la madre recuerda la infancia de sus hijos y lo que descubrimos es una infancia terrible, en la que encontramos los traumas y obsesiones de los tres hermanos. Esa infancia alude, en cierta manera, a la Guerra Civil. Como dice Rafaela Aparicio en un determinado mo-

mento, “las ratas se están comiendo nuestros recuerdos”.

Ana no tarda en despertar el deseo en los tres hermanos -los lobos del título-, pero en cada uno de ellos de una forma distinta: deseo sexual en Juan; deseo de dominación en José; y deseo de convertirla en una ermitaña en Fernando. En realidad, ninguno de los tres hermanos tiene un comportamiento normal: José está obsesionado con los uniformes, Juan le escribe anónimos obscenos a Ana y Fernando le ha cortado el pelo a la muñeca de las niñas y la ha enterrado en el barro.

Para los extranjeros, la España de Franco podía parecer un lugar pintoresco e incluso atractivo, pero escondía una realidad cruel y brutal que podía aflorar en cualquier momento. De todas maneras, el propio Saura recuperó los personajes de *Ana y los lobos* en *Mamá cumple cien años*, donde la España de Franco se había convertido en la España de la transición, con sus luces y sus sombras. Esa España tampoco dejaba de ser un “sepulcro blanqueado”, como la cueva pintada por Fernando en *Ana y los lobos*.

La filmografía de Saura durante la década del setenta presenta una gran coherencia y, poco a poco, ofrece un fresco de la sociedad española del momento. Así, en *La prima Angélica* (1974) -de nuevo Azcona en el guion- Saura logra una de sus cimas creativas al contar la historia de Luis (José Luis López Vázquez), quien, ya adulto, regresa a Segovia, el lugar donde pasó los veranos de su infancia, y se reencuentra con su prima Angélica (Lina Canalejas y la niña María Clara Fernández de Loaysa), con la que convivió durante los años de la Guerra Civil. En esta cinta Saura logra algunos de los mejores *flashbacks* de la historia del cine y cuenta con la colaboración de un actor extraordinario que, tan solo con la mirada, la dicción y los gestos, es capaz de interpretar a un niño de diez años, si bien atrapado en el cuerpo de un adulto. Hay en la cinta una crítica a cierta religiosidad propia de una capital de provincias, pero, sobre todo, una burla a los falangistas, materializada en el personaje del padre de Angélica (Fernando Delgado), que viste camisa azul y tiene siempre el brazo en alto porque lo lleva escayolado. *La prima Angélica* rememora la Guerra Civil, pero es, sobre todo, una metáfora de las dos Españas (hay una alusión explícita a Antonio Machado): por un lado, los padres de Luis,

que representan a la España republicana; y, por otro, su abuela y sus tías, que viven en Segovia y evocan una España católica, tradicional y de derechas. En un momento dado, Luis y Angélica, ya adultos, suben al desván del edificio y allí se reencuentran con algunos objetos de su pasado, en una escena que se repetirá en *Mamá cumple cien años*.

También la memoria, pero centrada en la figura del padre, es el motivo angular de sus dos siguientes largometrajes, cuyo guion lo escribió Saura en solitario. Se trata de *Cría cuervos...* (1976) y *Elisa, vida mía* (1977). En la primera, las fotografías sirven como detonante del recuerdo, que arranca con la muerte del padre (Héctor Alterio). En pleno centro de Madrid, la familia vive en una gran casa familiar rodeada de un gran jardín. La profesión del padre, que es militar, ha sumido la vida familiar en un ambiente de cuartel. Todo el largometraje se sostiene sobre las magníficas interpretaciones de Geraldine Chaplin (Ana adulta y la madre) y, sobre todo, Ana Torrent (Ana niña), acompañadas por Mónica Randall (tía Paulina), Florinda Chico (Rosa, la criada) y Josefina Díaz (la abuela). Además, la canción *Porque te vas*, de José Luis Perales, pero cantada por Jeanette, sirve como *leit-motif*. Hay dos escenas realmente magníficas en la película; la primera es cuando las tres niñas escenifican una de las habituales discusiones de sus padres; en la segunda, en cambio, Ana le habla a su abuela de una foto que ella debía conocer, pues era de su viaje de novios, pero la abuela es incapaz de recordar ni uno solo de los detalles que tantas veces había relatado.

En *Elisa, vida mía*, la alusión a la España del momento es más indirecta, pues el espectador asiste a un drama más introspectivo e intimista, centrado en la relación de una hija (Geraldine Chaplin) con su padre (Fernando Rey), que ha decidido abandonar el mundo y vivir retirado en el campo. Sí es importante, desde luego, la reflexión sobre el pasado y las continuas referencias a la literatura y el arte. Aunque Saura realizó una película entre *Elisa, vida mía* y *Mamá cumple cien años*, lo cierto es que *Los ojos vendados* (1978) es uno de los largometrajes menos conocidos del director aragonés. En

cambio, con *Mamá cumple cien años* logró uno de sus mayores éxitos.

Lo más interesante de esta película, con la que se cierra su cine metafórico, es que recupera a los personajes de *Ana y los lobos* y emplea ciertas referencias cruzadas dentro de su propia filmografía (el personaje de Antonio, interpretado por Norman Briski, que ya había salido en *Elisa, vida mía*). Por desgracia, Saura no pudo contar con José María Prada, que había muerto un año antes, y decidió matar también a su personaje en la película. Si *Ana y los lobos* era una metáfora de la España de Franco, *Mamá cumple cien años* es una metáfora de la España de la transición, ya que Ana vuelve a aparecer sana y salva y puede reconciliarse con la familia, que no ha cambiado en absoluto. El patrón de los hermanos (lobos) se repite en las hijas de Juan (José Vivó) y Luchy (Charo Soriano), ya que cada una de ellas ha adoptado el papel que antaño desempeñaron su padre y sus tíos: Natalia (Amparo Muñoz) representa el sexo, Carlota (Ángeles Torres), el poder, y Victoria (Elisa Nandi), la religión. En la escena final, la madre (la interpretación de Rafaela Aparicio es realmente sobrecogedora) cierra toda una etapa del cine metafórico de Saura al referirse a la Guerra Civil en estos términos: “¡Cuánta crueldad! ¡Cuánta estupidez! ¡Cuánta mezquindad! ¡Cuánto sufrimiento inútil! ¡Cuánto sacrificio inútil!”. Esa había sido la Historia de España.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 24, julio de 2011.*

# *La soga*, atando los cabos de la libertad

*Martín Paradelo*

*La soga* (*Rope*, 1948) es un film que ocupa un lugar especial dentro de la filmografía de Alfred Hitchcock. De alguna forma, puede decirse que marca un cambio de tendencia en su obra, no tanto porque implique la disposición de nuevas temáticas o formas narrativas, sino porque introduce una nueva forma, la construcción de filmes a partir de un *parti-pris*, con la disposición de una premisa que desencadena el filme y le da forma. Si bien es cierto que de alguna manera esto ya había sido ensayado en *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944), es en *La soga* cuando empieza a desarrollarse de una manera menos forzada, aunque también debe decirse que Hitchcock nunca llega a superar un dominio muy primitivo y pedestre de la forma cinematográfica. En *La soga*, dicho *parti-pris* viene dado por el mantenimiento de una estricta unidad espacio-temporal del filme y la construcción de su narrativa en torno a un juego de ausencia y presencia que dispone además el esperado suspense. Evidentemente, este objeto ausente y presente no es otro que un cadáver.

Hitchcock inicia su película de manera efectista, con el primer plano de un hombre estrangulado a mano de sus amigos. Será la única vez que lo veamos en todo el filme, pues inmediatamente es confinado a un baúl, en torno al que se desarrollará la cena, que conforma la totalidad del tiempo narrativo. Con este movimiento que dispara la acción fílmica, Hitchcock realiza una muy sutil y arriesgada maniobra, que ha devenido clásica para la generación de suspense. Por un lado, aporta a los espectadores toda la información de la que carecen los protagonistas, y este es el mecanismo más importante de la efectividad del suspense hitchcockiano. Por otro lado, hace pasar a este elemento causante del suspense desde la máxima presencia del primer pla-

no a la total ausencia en la que se mantendrá en el resto del filme.

Sin embargo, el problema reside en que esta decisión de Hitchcock abre unas posibilidades que no puede controlar, y lo hace tanto por las decisiones totalmente arbitrarias que conlleva como por su incapacidad para superar las estrategias melodramáticas de manipulación espectral. Empezando por el final, esta generación de un suspense primario se muestra excesivamente directo en su manipulación de las expectativas y las reacciones del espectador, que se encuentra fuertemente encapsulado en una narrativa cerrada y excesivamente dirigida al final, que ya se adivina reconfortante en todos los términos (sobre todo, morales). Esta circunstancia se ve potenciada por las decisiones formales de Hitchcock, pues a este punto de partida asocia una solución formal, la supresión del cambio de plano. El problema es que esta asociación es puramente arbitraria, no se desprende dialécticamente del argumento, aunque esté en consonancia con la necesidad de efectividad de su sistema de representación melodramático, es decir, de manipulación emocional del espectador. Y, en realidad, determinado por este.

Es decir, Hitchcock necesita entrar en el juego de la continuidad, que consigue con la eliminación del corte (independientemente de que el corte exista y esté camuflado, lo importante es que no sea percibido) para mantener los principios de la unidad aristotélica que garantizan la mayor efectividad del suspense del film. En términos narrativos, es una acertada solución, que no puede ser rechazada por clásica o teatral. Incluso esta solución potencia en mucho la efectividad de la ausencia del cuerpo muerto, puesto que la efectividad del suspense construido en torno a un objeto ausente, pero cuya presencia es conocida desde el principio por el espectador, se eleva de manera exponencial al garantizar su dominio de la narrativa durante todo el tiempo que dura y todos los espacios en que se desarrolla.

Tristemente, Hitchcock construye un filme tan basado en el diálogo teatral, desaprovechando las posibilidades cinematográficas que abría su particular *parti-pris*, en el que las constantes alusiones a la ausencia del David-vivo en la fiesta vienen a atenuar la potencia del reconocimiento de la presencia del Da-

vid-muerto, colocando al espectador en una posición que se sitúa demasiado por encima de los personajes filmicos, que no pueden ser apreciados en ninguna otra dimensión más allá de su posición con respecto a David, ya sea emocional, ya sea puramente física.

Incluso podemos ver de qué manera tan determinante la posición de David, en el juego de ausencia/presencia, influye en la totalidad del dispositivo, en toda la serie de planos en los que el baúl, donde es depositado una vez muerto, es colocado en primer plano, siendo cortado tanto por el espacio inferior de la cámara como por el espacio delante del encuadre, la famosa “cuarta pared”. Es cierto que se trata de planos de una cierta calidad plástica y que activan de manera efectiva y muy interesante los espacios en off de la escena, pero también que su redundancia y su efectismo demasiado evidente no ayudan a construir un espacio dialéctico para el espectador, antes, al contrario, se perciben como manipuladores y conductistas. A fin de cuentas, puede decirse que el dispositivo supera y, al mismo tiempo, rebaja al filme como forma cinematográfica.

En rigor, *La soga* contiene relaciones de significante mucho más ricas de lo que aparentemente damos a entender, las cuales, por cierto, se articulan en efecto a través de la idea del objeto ausente mucho más allá del cuerpo muerto y escondido de David. El problema, como veremos, está en su función moralista y conservadora. Por ejemplo, no deja de resultar muy interesante la función que juega la soga que da título al filme. En efecto, esta soga es tanto el instrumento de muerte, mediante el que se comete el asesinato, como el instrumento que permite al personaje de James Stewart entrar en sospecha y descubrir el crimen. Con esta soga Hitchcock continúa su juego de ausencias y presencias, al introducirla en diferentes ocasiones de la narración, para a continuación volver a sacarla.

De esta forma, la soga se convierte en un recordatorio del asesinato, de manera que activa el suspense una vez más. Pero esta soga tiene un significado más complejo, que relaciona el asesinato cometido por el protagonista con la teoría del psicoanálisis. Efectivamente, la soga cumple la función del objeto transicional que evita la caída en la angustia. De esta manera debemos en-

tender también que el asesino no pueda deshacerse de ella, por mucho que pueda significar una prueba en su contra, y necesite el juego constante con ella, pues esta viene a recrear simbólicamente el verdadero objeto ausente (su amigo, que él mismo ha asesinado).

A partir de esta alusión a la teoría psicoanalítica, podemos entrar a valorar el nivel moral que despliega *La soga*, pues incluso podemos llegar a decir que la verdadera ausencia que mueve el filme es la más absoluta ausencia de moral por parte de Brandon, el asesino. También es a partir de esta idea donde podremos asentar el carácter reaccionario del filme, y posteriormente ver por qué necesita desarrollar una determinada forma conservadora con esta finalidad. A partir de esta idea, Hitchcock acumula una serie de referencias filosófico-religiosas que tienen por finalidad imponer la lógica de una justicia retributiva que obedece a fuerzas superiores al ser humano y que se encarna, como manifestación incuestionable, en la ley y las fuerzas de orden.

*La soga*, en la disposición de los elementos del espacio en que se desarrolla la cena, alude de manera inequívoca a una simbología proveniente de la mitología cristiana, en la que el ágape sobre la presencia del cuerpo muerto constituye su más obvia referencia. A estas alusiones se contraponen una visión grotesca de la filosofía de Friedrich Nietzsche acerca del superhombre, la voluntad de poder y la construcción propia de valores desde la adopción de una posición más allá del bien y del mal. No entraremos a analizar las falsificaciones y mistificaciones de esta filosofía que Hitchcock lleva hasta la parodia (aunque su discurso es absolutamente serio), basta con señalar que son percibidas como aberraciones por parte del descubridor de la verdad, el portador de sentido, cuya actuación adquiere así una función de tipo sacerdotal.

Porque, efectivamente, al final del filme, la apertura del baúl trae consigo el desvelamiento de la verdad y adquiere verdaderos tintes de revelación, una revelación que precisamente viene para negar la razón, no a Nietzsche y su filosofía, sino justamente la autonomía de pensamiento, la cual siempre, en el maniqueo mundo moral del melodrama como modo de representación, conduce al mal y debe ser castigado. Es difícil imaginar la articulación abier-



ta de un mensaje más reaccionario que el que Hitchcock lleva a cabo, pero sin embargo todavía será capaz de superarlo. Consecuentemente con las convenciones morales del melodrama, el castigo, que obedece a un orden divino que no puede ser cuestionado y que se manifiesta inmutable con toda la fuerza del sistema de dominación, es ejecutado por la policía y da pie a un triste alegato a favor de la pena de muerte. La libertad de pensamiento lleva siempre al crimen, pero este nunca deja de tener su castigo, porque la sociedad, a través de sus instituciones, se encarga de imponer el orden. Precisamente, esta institución, intuida solo por el ruido de sirenas que proviene de la calle, constituye la última ausencia que se aprecia en el filme, pero en este caso la forma concreta en que se percibe esta ausencia viene a marcar con claridad su omnipresencia y la imposibilidad de escapar a su acción retributiva.

Como hemos visto, no hay espacio para la autonomía de pensamiento en el mundo de Hitchcock. Consecuentemente, tampoco lo hay en su sistema filmico, puesto que este se construye mediante la disposición seriada y claramente marcada de actos de manipulación de un autor que se coloca en una posición moral superior al espectador, un autor que procura la simple transmisión de una idea previa sobre la que el espectador no tiene capacidad alguna de intervención. Se trata, en realidad, de limitar el sentido de lo representado por medio de una narratividad cerrada y de una simplificación ética a través de la identificación emocional. No hay otra posibilidad de discurso que el del autor. No hay posibilidad de articular ningún discurso crítico, puesto que el aparato formal del filme no constituye una herramienta para este proceso, sino que es más bien una imposición previa que necesita la aceptación incondicional por parte del espectador, lo que se consigue precisamente por la identificación y la inmersión emocional.

El sistema melodramático se basa en la disposición en la pantalla de un fuerte pathos, de una sensación visceral producto de la percepción por parte del espectador, de una injusticia moral contra una víctima que no merece tal injusticia. Mediante la disposición de este sentimiento patético es como se produce la identificación que, en muchos casos, promueve sentimientos de

compasión y, más bien, de autocompasión. De esta manera, se produce una superposición de la propia vida del espectador en la de los personajes representados en la narrativa, de manera que la resolución del conflicto en la narrativa, en el espectáculo filmico, acaba por imponer una solución ilusoria para el espectador y por impedir cualquier intento de conformación de un discurso crítico, cualquier posibilidad de enlazar el conflicto representado con otros conflictos que el espectador conoce y vive. Aquí se halla, precisamente, la razón del fracaso del filme de Hitchcock y su extraordinaria limitación a la hora de desarrollar una forma filmica, a partir de un discurso de tipo moral.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 94, julio de 2018.*

# Sergio Leone y los 900 días del sitio de Leningrado

*Gretel Herrera*

Casi llegando al inesperado final de su vida, el director que le dio estilo al *spaghetti western*, buscaba inspiración para realizar un filme de guerra. Luego de entrar en contacto con la potente historia de Harrison Salisbury, *Los 900 días: el sitio de Leningrado*, Sergio Leone encontró lo que andaba buscando en el llamado Apocalipsis de Leningrado. En enero de 1989, el director anunciaba a la prensa en Moscú: “Uno de mis sueños más queridos se hará realidad; por fin voy a poder dirigir una película sobre el cerco de Leningrado durante la Segunda Guerra Mundial”<sup>1</sup>. Había logrado un acuerdo para realizar una coproducción ítalo-soviética con Sovexportfilm y el apoyo de las autoridades de la Unión Soviética.

El sitio de Leningrado fue otro de los tantos hechos horrendos de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, es uno de los menos conocidos. Mientras el cine ha dedicado innumerables producciones al exterminio nazi en sus diversas vertientes y ubicaciones, poco o nada se ha hecho y dicho sobre una historia tan truculenta como ésta. En 2009, se estrenó *Ataque sobre Leningrado*, un filme con más penas que glorias, de Aleksandr Buravsky, de los primeros -sino el único- que intenta llevar a la gran pantalla este suceso que duró cerca de tres años.

La invasión de Leningrado era uno de los propósitos que tenía la Operación Barbarroja, emprendida el 22 de junio de 1941 por orden de Hitler y bajo la responsabilidad de Wilhelm Ritter von Leeb, mariscal de campo alemán. Además, debía controlar toda el área del Mar Báltico, destruyendo las unidades terrestres

1            13 de enero 1989. Sergio Leone rodará un filme sobre el cerco de Leningrado. *El País*.

y las bases navales soviéticas que hubiera en la zona. Al llegar a las cercanías de Leningrado, las tropas alemanas encontraron a una población reticente que había desplegado un complejo sistema de defensa alrededor de la ciudad, disfrazando los perfiles arquitectónicos más reconocibles y se disponían, incluso, a volarla con explosivos colocados por todo el subsuelo, en caso de entrada de enemigo. Ante este panorama y la posibilidad de tener que sustentar a más de 3.000.000 de habitantes de una población enemiga, Hitler ordenó que se les bloqueara y dejara morir de hambre y frío. El sitio duró cerca de 900 días, desde 1941 hasta 1944, y ha constituido uno de los eventos más escalofriantes de la historia soviética.

En 1989, Sergio Leone, considerado ya un director reputado, comienza a gestionar el proyecto de este filme bélico. Una historia de una complejidad inmensa, debido a la magnitud de los hechos que debía poner en pantalla y de los requerimientos de una producción de este tipo. Según cuenta su biógrafo, Christopher Frayling, no tenía nada escrito y su estado de salud amenazaba seriamente el proyecto. No obstante, el director comenzó a gestionar los fondos, llevando como garantía su prestigio, la descripción de una secuencia inicial y el deseo de utilizar a Robert de Niro como el personaje protagonista. Leone describía el inicio del filme como un largo plano secuencia que comenzaba en un salón de conciertos, donde ensayaban unos músicos. Uno de ellos guarda el instrumento y se apresta a salir a la calle. Camina por una ciudad destruida, toma un tranvía que pasa, hasta que llega a su estación. Sigue caminando y llega a un edificio. Sube a uno de los pisos, donde lo recibe una mujer, que lo abraza. La cámara se aleja de la pareja, para terminar en una vista desde la ventana, donde la observan 1500 tanques alemanes apostados en la orilla de un río. El personaje que daría inicio al filme era un músico, quizás una referencia a la vida de Dmitri Shostakóvich, músico ruso atrapado por breve tiempo en el cerco, donde compuso su 7a. Sinfonía, llamada Leningrado, que se convertiría, posteriormente, en el símbolo de la resistencia soviética. Conociendo el gusto del director y la importancia que le otorgaba a la música, quizás no sea precipitado imaginar que Leone debe haber pensa-

do en esta magnífica pieza de Shostakovich para utilizarla en la banda sonora, que como siempre, iba a estar a cargo de su eterno colaborador, Ennio Morricone. El protagonista sería un fotógrafo, interpretado por Robert de Niro, que queda atrapado en el cerco y debe sobrevivir, como lo hicieron los ciudadanos rusos y extranjeros que quedaron en Leningrado aquel fatídico 15 de septiembre de 1941, cuando la ciudad terminó de ser completamente cercada.

La resistencia soviética durante esos años fue extrema. El hambre y la falta de combustible para combatir el duro invierno ruso convirtieron a la ciudad en un infierno. Más de un millón de personas murieron y escritos encontrados con posterioridad narran eventos que superan con creces cualquier ficción. Testimonios como los de Valentina Rothmann, Vera Rogova o Maria Ivanova, recogidos en el libro de Michel Jones, dan cuenta del tamaño del horror. El propio autor, en una entrevista con el diario *El País*, comentaba que “La Unión Soviética suprimió deliberadamente toda la información sobre el particular. Archivos de la policía secreta que han salido recientemente a la luz muestran que más de 1400 personas fueron arrestadas, acusadas de canibalismo, y más de 300, ejecutadas”<sup>2</sup>.

De hecho, aún siguen develándose fuentes clasificadas, como las que hace dos años, el gobierno ruso, en conmemoración del 70<sup>o</sup> aniversario de la retirada del sitio de Leningrado, sacó a la luz. Varios diarios de personas que vivieron y murieron en este evento, como Elena Skriabina, una profesora de literatura rusa que el 3 de octubre de 1941 escribía: “Ración de pan: 125 gramos para empleados y dependientes, 250 gramos para los obreros. Nuestra ración (125 gramos) es una pequeña rebanada como para un bocadillo. Ahora hemos empezado a repartir nuestro pan con todos los vecinos, todos quieren compartir su ración. Por ejemplo, mi madre intenta partir su mendrugo en tres partes. Yo me como mi ración entera por la mañana con el café: por lo menos, para tener algo de fuerza al comienzo del día e ir a hacer cola o conseguir algo, intentando cambiar alguna cosa. En la segunda mitad del día, ya me quedo completamente sin fuerzas, sólo

puedo quedarme tumbada en la cama<sup>23</sup>. Un atisbo de la situación que llevaría la degradación humana al nivel de la antropofagia, el asesinato y la locura.

Sergio Leone vendría a hacerse cargo de una historia que ni siquiera el propio cine ruso había abordado hasta ese momento. Una historia difícil de emprender y de la que no queda nada escrito. Solo hay espacio para elucubrar en términos cinematográficos cómo se hubiera manifestado la estética Leone en este caso. Sin dudas, creo que hubiera engendrado una obra de intensa hechura y significación. Sus primerísimos primeros planos, sus descripciones de personajes y situaciones, a través de numerosos y creativos planos detalles, la construcción de la tensión, a través del duelo de miradas, del crescendo actitudinal al clímax apoteósico, el ritmo acompasado y tirante, guiado por la música, o el preciosismo estilizado y sarcástico de su manera de representar la violencia le hubieran ayudado a construir una pieza maestra. Hacía ya cinco años que había hecho *Érase una vez en América* (1984), primer y único filme en el que renuncia a su marco narrativo favorito y que quizás sea la forma más a cercana a lo que pudo haber sido *900 días: Sitio de Leningrado*, de Sergio Leone.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 70, marzo de 2016.*

---

3            27 de enero de 2014. Las voces de la guerra: el sitio de Leningrado. Rusia hoy.







# CONSTANTES GENÉRICAS



# Cine quinquí: navajas, desarraigo y mito

*Alberto Pascual Pérez*

El denominado cine quinquí ha corrido una suerte pareja a la de sus protagonistas en la pantalla. La precariedad de medios mostrada en algunos filmes ha derivado en considerar a este subgénero como marginal y no apto para el análisis. Por otro lado, y aquí podría entrar un sesudo análisis social, estas películas se valoran como feas curiosidades y rarezas de una época, deslindadas del contexto histórico y aptas para la mitificación dentro de una subcultura *cool* propia del *exploitation film*.<sup>4</sup>

Englobadas en el cine quinquí se encuentran todas aquellas películas españolas producidas entre los años setenta y ochenta cuya temática versaba sobre la delincuencia juvenil, los marginados sociales, los navajeros o los yonquis. En 1977 el director José Antonio de la Loma presentó su filme *Perros callejeros*, punto de inicio de este subgénero, que, junto a *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979) y *Los últimos golpes de El Torero* (1980), suponen el “comienzo” de este tipo de cine. Junto a la trilogía de *Perros callejeros* hay que destacar también la película *Navajeros* (1980), de Eloy de la Iglesia, que se erigen como verdaderas semillas del subgénero. El “fin” lo podemos delimitar con otro trabajo de este último director: *La estanquera de Vallecas* (1989). Es verdad que después ha habido filmes que han tratado sobre drogas o delincuencia juvenil, pero hay que aclarar que los parámetros sociales, históricos e incluso cinematográficos han cambiado. Es bueno precisar que “hubo un tiempo quinquí y también un espacio quinquí”<sup>5</sup>, y lo mismo le ocurre al cine.

---

4 Cine de explotación, traducido literalmente

5 “Yo no fui un quinquí adolescente”, en Periódico Diagonal, [www.diagonalperiodico.net](http://www.diagonalperiodico.net)

No solo De la Loma y De la Iglesia son directores referentes por ser precursores con sus trabajos, sino que son los realizadores de cabecera de este subgénero por el número de producciones a sus espaldas. Es justo destacar también la influencia de pesos pesados como Carlos Saura y su película *Deprisa, deprisa* (1981), ganadora del Oso de Oro en el Festival de Berlín. En las obras de estos tres directores se refleja la realidad del momento: la marginación social, una juventud con problemas, el consumo de drogas o las dificultades sociales. En resumen, la “cara b” de una época y de la propia Transición española.

La mayoría de las veces que el gran público se acerca al cine quinquí sale con ideas preconcebidas centradas únicamente en la anécdota. Y perdón por la generalización. La espectacularidad de las persecuciones en *Seat 124*, el desafío de la autoridad y la libertad de sus protagonistas construida a golpe de arrebató, sea por el robo, las drogas o por una mala decisión, se comentan más que los cuestionamientos sociales y políticos presentes también en este tipo de películas. Poco ha ayudado a nuestros ojos analíticos la generalización de unos cánones de belleza audiovisual que no conciben una interpretación *amateur* o una obra “fea” producto de un ajustado presupuesto.

Los condicionantes políticos y sociales van de la mano en este tipo de cine y se constituyen como base. El subgénero quinquí retrató las “andanzas” de unos personajes que coparon los medios de comunicación del momento y bebió de la misma realidad para mostrarla, relatarla o denunciarla.

Para llegar a este momento hay que tener en cuenta una serie hechos (históricos, económicos, sociales...) acontecidos en España, que encuadran el devenir de este fenómeno. Alguno de los cuales son:

El período del desarrollismo<sup>6</sup> marca una serie de pautas sociales y económicas que deriva en los años setenta. Fruto de aquel es el cambio urbanístico, los nuevos barrios y la creación de periferias en las grandes ciudades. Derivado de estas

<sup>6</sup> Período de crecimiento económico en España derivado de los Planes de Desarrollo Económico y Social impulsados por el franquismo. Esto provocó una serie de cambios sociales como la inmigración interna, que transformó un país agrario en otro más urbanista.

recientes construcciones surge un nuevo espacio de ocio y reunión juvenil, el descampado. En la película *Colegas* (1982), de Eloy de la Iglesia, el descampado es el lugar de encuentro y recreo para sus protagonistas.

Muerte de Franco en 1975 y período de Transición. Estos dos hechos influyen fuertemente en la juventud de la época, a la que se la carga de esperanzas. Aunque a aquellos que viven en los márgenes sociales la Transición no les dotará ni de nuevas ni de buenas perspectivas. En este sentido, el director Eloy de la Iglesia precisa: “La delincuencia de estos chicos es la consecuencia de una sociedad agresiva, responde a las ofertas de una sociedad de consumo a la que no tienen acceso”<sup>7</sup>.

Desarraigo juvenil. Fenómeno presente en la juventud quinqueni pero no exclusiva de esta. La falta de perspectivas y de futuro son la base de este grupo de jóvenes que años más tarde impregnará otros estratos sociales.

La droga. Un elemento presente en mayor o menor medida dentro del cine quinqueni como lo estuvo dentro de la sociedad de la época. En este sentido, en los filmes de Eloy de la Iglesia *El Pico I* (1983) y *El Pico II* (1984) será donde con más crudeza se muestre el mundo de la droga y, en concreto, de la heroína, el narcótico más extendido y el que más estragos causó a todo el espectro juvenil.

El cine quinqueni no solo se inspiró en estos elementos anteriores, básicos en su argumentación, sino que también introdujo otros tantos temas de corte social: los dudosos métodos policiales, la homosexualidad, el aborto (*Colegas*), el terrorismo (*Navajeros* y *El Pico I*), las condiciones de vida en la cárcel y los motines (*Perros callejeros II*) e incluso se atrevió a reflexionar sobre el pasado más inmediato y las condiciones sociales presentes (*Deprisa, deprisa* o *La estanquera de Vallecas*). Es por tanto que el calado de este subgénero es más profundo de lo que a simple vista puede parecer.

Aunque la pieza clave de este tipo de cine es el quinqueni: joven proveniente, la mayoría de las veces, del lumpen, con pocos

---

7 Apéndices de Los desarraigados del cine español. Cueto, Roberto, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998.

recursos y localizado dentro del mundo de la delincuencia. Una figura que unos cuantos directores ficcionaron, para dar vida en la pantalla a aquellos de carne y hueso que inundaron aquel momento. Sin embargo, este proceso intentó ser tan fiel a la realidad que los personajes protagonistas, y los secundarios, muchas veces se eligieron de entre los mismos quinquis. En la trilogía de *Perros callejeros* se cuenta la vida de Juan José Moreno Cuenca, “El Vaquilla”, el delincuente más conocido. Por diversas razones, entre las que se cuentan que Moreno Cuenca carecía de mínimas dotes interpretativas, José Antonio de la Loma eligió a Ángel Fernández Franco, otro chico de la calle, para darle vida. Aun así, Moreno Cuenca fue el protagonista de otra película biográfica realizada por De la Loma: *Yo, el Vaquilla*. Otra de las figuras es José Luis Manzano, que dio vida a “El Jaro” en *Navajeros*, de Eloy de la Iglesia. Con este realizador, Manzano repitió en otros cuatro títulos de temática quinqui, casi constituyéndose en un emblema del subgénero. Y así, en este ejercicio, se podrían ir desgranando personas y personajes que, en último término, se estarían interpretando a sí mismos o por lo menos sabrían de primera mano el ambiente que les tocaba interpretar.

Este tipo de cine ha tenido un interesante efecto mistificador en la persona del quinqui. Como también los medios de comunicación de la época o las canciones que glosaron sobre ellos o su entorno. Sin embargo, este proceso mistificador se ha ido consolidando con el paso del tiempo, gracias al distanciamiento y la pérdida del contexto social. Esta última causa tal vez sea la que más tierra de por medio ha puesto entre el espectador y este tipo de filmes. Sería necesaria la revisión de estas obras social y cinematográficamente, para ir desmitificando elementos culturales y ponerlas en valor, el que se merecen, en la construcción de la historia del cine español.

# Sexicomedias mexicanas, del erotismo a la picardía. Cine de ficheras

*Cristina Bringas*

**M**éxico es un país en donde los temas más delicados son tomados mejor “a la ligera”. Es parte de nuestra idiosincrasia burlarnos de todo aquello que nos causa conflictos morales, sociales o personales; mejor reírnos de todo y disfrutar de lo que nos rodea. Por ello, cuando celebramos a la muerte, nos comemos calaveritas de dulce y hacemos fiestas. Pero este no es el único tema del que nos burlamos, también lo hacemos de la política, del fútbol y por supuesto, del sexo, entre otros muchos. Este país se caracteriza también por tener unos niveles de pudor y recato que han delineado a la sociedad entera por años. Los temas sexuales son tabú, la educación en este tópico tiene bastante retraso, e incluso estando “en confianza” tratar estos temas resulta particularmente incómodo para muchos de los mexicanos.

Así pues, el erotismo, el cortejo y la sexualidad resultan mejor si los tomamos “por el lado amable” y utilizamos herramientas lingüísticas como el albur<sup>8</sup>, el doble sentido y los chistes para poder expresar aquello que es imposible decir de forma directa. De ahí que existan piropos que sobrepasen las barreras de la decencia y más bien parezcan comentarios vulgares o desagradables, pero -aun así- siempre conservan los toques de comedia y “picardía” necesarios.

Justo a finales del sexenio de Luis Echeverría -quién instauró importantes políticas culturales a favor de la cinematografía e impulsó la industria filmica, generando oportunidades y apoyando a cineastas reconocidos como Fons, Cazals y Ripstein- se produce la primera película inspirada en el cine de rumberas, las

---

8 Albur: Juego de palabras de doble sentido. Básicamente utiliza temáticas sexuales.

obras de cabaret, el vedetismo y el doble sentido: *Bellas de noche* (dirigida por Miguel M. Delgado)

Esta película, llamada así por la película de Buñuel, *Bella de día* (*Belle de jour*), presentaba a unos protagonistas cuyo escenario de desarrollo era un bar de ficheras. Las ficheras son mujeres que a través de la conversación y el baile incitan a los clientes al consumo. Por cada consumo (copa, trago, botella) se recibe una ficha que al final de la jornada será canjeada por una cantidad de dinero. Esta práctica inició desde los años 30 o 40 y aún a la fecha sigue en funcionamiento en algunos locales del Distrito Federal (y seguramente, en algunos otros lugares del país).

Así, de la vida real pasó al teatro y del teatro fue llevado a la pantalla grande por una productora privada llamada Cinematográfica Calderón, que fue de las primeras en resurgir de las cenizas, en una época en donde la industria ya no era de particulares, sino casi únicamente estatal. Lo anterior, aunado al cambio de sexenio con el que el nuevo presidente, José López Portillo, decidió nombrar a su hermana Margarita como la directora de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) del país, dándole rienda suelta a su inexperiencia y falta de conocimiento sobre el tema.

Surge así la época de oro del denominado Cine de Ficheras o Sexicomedias Mexicanas. Esta versión del cine erótico es una mezcla entre comedia (sobre todo chistes y comentarios en doble sentido) y sexo. La famosa “picardía mexicana” consiste en crear situaciones graciosas e hilarantes en momentos incómodos, inesperados y mayoritariamente con referencias verbales sexuales (nunca explícitas).

Con estas cintas, además se desvelan ciertas esperanzas, sueños y características de los mexicanos: el anhelado triunfo de la clase media y media baja, la astucia como la mejor cualidad de cualquier hombre, la belleza femenina mexicana (voluptuosa y sensual) que eventualmente les dará la vida que esperan y desean, el deseo como el motivo para seguir adelante en la vida; la sexualidad como el motor para la felicidad -aunque sea efímera y fugaz-; la galantería como la cualidad mejor vista en el mexicano.

Las siguientes décadas se caracterizan por una decadencia de la producción nacional, sostenida únicamente por los delgados



hilos de la denominada Serie B, con películas de bajísimo presupuesto, rápida manufactura y con una temática sexual. Ya para los años 80, cambiará ligeramente el objeto de las películas, cuando el narcotráfico, las mafias y las carreteras del norte se convierten en los escenarios más socorridos con el llamado Cabrito Western.

Si bien, el cine de ficheras sostuvo la poca industria que quedaba, e incluso la desarrolló muy puntualmente, fue una navaja de doble filo para el cine nacional, ya que provocó una decepcionante caída de la calidad cinematográfica en el país. Esto, en contraste con las plausibles cintas realizadas durante el período de Echeverría, en el cual el cine de protesta mostraba la penosa situación nacional de la época.

A diferencia de otros países que también han tenido producciones masivas de películas serie B, México realizó únicamente este tipo de cine por casi veinte años, lo que demeritó su estatus nacional e internacional, obteniendo un terrible desprestigio que todavía a la fecha le ha costado recuperar. La credibilidad en el país del cine nacional es resultado -en parte- de toda esta época.

Títulos como *Noches de cabaret*, *Las cariñosas*, *El vecindario*, *La pulquería*, *Las vedettes*, *El día de los albañiles 1 y 2*, *Sexo sudor y lágrimas*, *La torta caliente*, *El sexo me divierte*, *El sexo me da risa*, *Las tentadoras*, *Muñecas de medianoche*, *La taquera picante* o *Piernas cruzadas*, entre otros, formaron parte de la casi interminable lista de películas que llenaron las marquesinas de muchas salas en todo el país entre 1975 y 1990.

Parece entonces casi inaudito que habiendo, en estas décadas, un nivel de censura altísimo en México, y en medio de una sociedad tan pudorosa y represiva -en los aspectos sexuales- se haya dado pie a la producción de películas en donde los desnudos frontales, las dobles sentidos, los títulos sugerentes y los albuces fueran los protagonistas de estas historias banales de “cabaret”.

Esta temática y forma cinematográfica ha sido recurrente en la historia de las producciones nacionales: el cine de rumberas de los años 30 y 40 versa sobre situaciones similares en un ambiente de antro, con figuras que se volvieron icónicas (*Tín Tan*, *Tongo-lele*, *Ninón Sevilla* y *Resortes*, entre otros), pero con la diferencia de que en los 70 comenzó la “libertad” para destapar el cuerpo

femenino, que todavía treinta años antes se “resguardaba” en las plumas coloridas, las colas de chachachá y las mangas anchas.

Esta revolución cinematográfica industrial del país, que realmente fue un partearguas en lo que a taquilla e ingreso se refiere, tiene ciertas características que lo hacen perfectamente identificable:

*Reparto constante y reconocible:* Una serie de actores provenientes del teatro de vaudeville, la comedia y otras fuentes se volvieron iconos de la industria en estas décadas. Nombres como Pedro Webber Chatanooga, Alfonso Zayas, Rafael Inclán, Roberto “El flaco” Guzmán, entre otros, serán recordados -y al mismo tiempo rechazados- en la historia del cine mexicano.

*Mujeres únicas:* Este cine produjo mujeres icónicas que además traspasaron las barreras del celuloide para volverse figuras públicas, por diversos motivos (por ejemplo, relaciones con políticos): Sasha Montenegro, La tigresa o algunas simpáticas y recordables como Carmen Salinas.

*Pobres diablos:* Los personajes principales, siempre son hombres en desgracia, desdicha y sin futuro. Hombres de clase media y media baja, que tienen que luchar para salir adelante. Su astucia, simpatía y encanto natural serán sus fieles compañeros para librar cualquier situación.

*Ficheras:* Estas mujeres serán el blanco de los deseos, anhelos e ilusiones de todos los hombres, pero al mismo tiempo, pueden convertirse en las razones de los nudos de conflicto de la película.

*Un hombre afeminado:* En muchas de las cintas debe existir un personaje masculino que representa a un homosexual con deseos de encontrar también a su hombre ideal en alguno de los “caballeros” que acuden a los bares.

*El gigoló:* Pese a que las ficheras están ahí para dar ilusiones y crear conversación, ellas también tienen deseos. Generalmente hay un personaje masculino que es capaz de hacer realidad todos los sueños sexuales de las ficheras.

*Desnudos frontales:* No hay película de ficheras si no hay al menos un desnudo total frontal de al menos alguna de las actrices.

*Secuencias de sexo:* Si bien, el sexo nunca es explícito ni total, se da a entender de diversas formas. El cine erótico mexicano no llega ni remotamente a la pornografía y se abstiene totalmente de

mostrar la fisonomía masculina, pero siempre hallará la forma de mostrar que se lleva a cabo el acto sexual, aunque sólo sea a través de un “chascarrillo” audiovisual.

*Comedia de enredos:* Todas las películas de ficheras son comedias. Su finalidad -declarada por el mismo creador del género (Víctor Manuel Castro)- es divertir.

*Albures y dobles sentidos:* Este es el componente esencial de toda película de ficheras: los chistes y comentarios que deben ser malinterpretados para poder generar la risa esperada.

*El bar:* Ya sea tipo bar, salón o cabaret, una buena parte de la historia se desarrolla en, o en torno a, un bar y sus dueños aparecen en la cinta. Hay películas de ficheras que ya no se desarrollan en este espacio, pero mantienen otras de sus características.

*Un título ad hoc:* Ya sea con las profesiones y oficios de los protagonistas o haciendo alusión a las ficheras. Ejemplos como: El día de los albañiles, Los Verduleros, Los albureros, Las cariñosas, Noches de cabaret, entre otros.

El término ficheras quizá ayudó a que se suavizara un poco la percepción de estas producciones. Incluso en la vida cotidiana este concepto resulta menos “sonoro” que palabras que hacen referencia mucho más directa a la prostitución. De hecho, son cosas distintas, pero aluden al mismo tipo de actividad aunque en diferentes niveles.

El cine erótico ha ido encontrando su lugar paulatinamente alrededor del mundo. Ha hallado sus formas y manifestaciones de acuerdo a la cultura que lo ha producido. Si bien, en Italia logró destaparse al cuerpo humano -casi en su totalidad- más o menos por esos mismos años, o en Estados Unidos poco a poco fue encontrando su lugar, aún pese a todas las restricciones moralistas de ese país, en México halló su espacio y génesis en medio de la desastrosa situación de la industria fílmica y la economía nacional.

La sexualidad comenzó a ayudar a la población a distraerse de las desgracias económicas y políticas que atravesaba México por esos años, le dio esperanzas a un alto porcentaje de la población nacional respecto a las posibilidades y aspiraciones de vida, y sobre todo, le regaló un respiro a la industria que parecía estar

agonizante antes de este fenómeno social.

Las salas de cine se abarrotaban, quizá por la comedia, o más posiblemente porque por primera vez había producciones explícitas en los teatros nacionales. Curioso que ante el pudor de la audiencia, exista tanto público para estas producciones. Tal vez la oscuridad de la sala provee una intimidad indescriptible que permite disfrazar el deleite ante estas muestras de “tentaciones mexicanas”.

Pese a la congoja de los críticos, el cine de ficheras es un hito en nuestra historia cinematográfica y ha contribuido enormemente al desarrollo social, económico y cultural de nuestro país. Muchos de estos productos aún transitan en diversos círculos sociales y siguen generando diversión y entretenimiento para su público. No se puede negar entonces, que varias de estas producciones han pasado a la historia y se han convertido en emblemas nacionales y hasta en películas de culto. Las sexicomedias mexicanas son el reflejo de lo que somos: una sociedad que se oculta tras su simpatía natural, insolente e ingeniosa, pero que tiene deseos reprimidos de mostrarse por completo al exterior.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 19, febrero de 2011.*

# Del pelo y la caspa al músculo y la silicona. Antología de una industria en permanente reinvencción

*Javier Moral*

La aparición de los géneros cinematográficos tal y como los conocemos no se produjo hasta que el medio se industrializó y fue capaz de desarrollar su propio lenguaje, allá por los años 30, coincidiendo casi con la implantación del sonoro. Unas determinadas características formales y una temática definida contribuyeron a definir cada género; sin embargo, las progresivas y permanentes evoluciones culturales y sociales condujeron al planteamiento de la cabida de un contenido hasta hoy polémico. ¿Qué pasaba con el sexo? Siempre había sido un tema tabú en el cine, evitado y censurado. Con el tiempo fue introduciéndose en las películas, primero de un modo disimulado con la aparición del género erótico, para terminar con una agresiva explicitud que daría origen a una industria aparte, la del cine pornográfico.

El sexo es una necesidad humana y como tal, siempre ha estado presente en mayor o menor medida en sus actividades. Por ello, no es de extrañar que ya, en 1986, la explicitud hiciera su primer alarde con la exhibición, por parte de Edison, de *El beso*, con May Irvin y John Rice, que mostraba a una pareja besándose en primer plano. En Gran Bretaña y Francia también se comenzaban a filmar películas picantes, protagonizadas por mujeres desnudándose. Lo cierto es que no se conoce con exactitud la fecha de la primera película pornográfica. Habiendo cintas previas sin registrar, algunas que ostentan el título de pioneras son la francesa *A L'Ecu d'Or ou la Bonne Auberge*, filmada sobre 1908, la argentina *El Satarío* que se estima fue rodada entre 1907 y 1912, y la alemana *Am Abend* (1910), que incluía masturbaciones, sexo vaginal, oral y anal.

Pronto las legislaciones de la época convertirían estas cintas en documentos prohibidos, por lo que debían ser filmadas en

clandestinidad, a menudo por operarios aficionados y exhibidas en clubes privados y burdeles. Tras la Segunda Guerra Mundial, el mercado consiguió organizarse, comenzando a distribuirse las primeras cintas *softcore*, aunque aún no estaban bien vistas. Algunas de las más famosas serían las filmadas por el prolífico director Russ Meyer ya en los años 60, instigador de la denominada *sexploitation*, que se caracterizaba por una grosera estética kitsch, unos argumentos delirantemente cómicos y unas actrices con pechos XXL.

Como apuntaba el director español Jesús Franco, que una película sea calificada X o no depende de la conversión de los planos generales a primeros planos. Y eso fue lo que se produjo en esta década, donde puede enmarcarse el tímido origen de la verdadera industria pornográfica. La censura trataba de eludirse a través de la clasificación documental de las películas, hasta que Dinamarca y Holanda destacaron por ser los primeros países en legalizar las cintas *hardcore* en 1969. El negocio creció como la espuma, gracias a productoras como la danesa Color Clímax (de las primeras en publicar revistas y cine en color) y pronto se comenzaron a buscar las vías para exportarlo clandestinamente a otras zonas.

Los años 70 estuvieron marcados por la permisividad legal y la proliferación en numerosos países de las revistas pornográficas (*Hustler*, *Private* o *Penthouse*) y las salas X, especialmente en Estados Unidos, donde poco a poco se iría concentrando una inmensa porción de la producción mundial. Es la época nostálgica del cine para adultos, con unos rasgos estéticos notablemente diferentes a los actuales, predominando la naturalidad que mostraban los cuerpos, sin operaciones ni depilaciones. Aún se le concedía cierta importancia a los guiones, aunque pronto empezarían a subordinarles a la capacidad visual de las producciones, hasta convertirles en un elemento accesorio. Así se explica el triunfo de la clásica extravagancia que es *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972), en la que una mujer solo era capaz de alcanzar orgasmos practicando felaciones debido a una mutación por la que tenía el clítoris en su garganta, que elevaría al estrellato a su actriz protagonista, Linda Lovelace. Avala-

do por el éxito de esta cinta, su director estrenó un año después *The Devil in Miss Jones*, que trataba sobre una joven suicida que era enviada al infierno donde se le daba la posibilidad de devolverle la vida a cambio de todo tipo de favores sexuales.

Pero, si hay un nombre a destacar en el cine porno de los 70 es, sin duda, el de John Holmes. Internacionalmente famoso por poseer un miembro de exageradas dimensiones, Holmes se valió del mismo para abrirse paso en la industria y llegar a participar en cerca de 2500 películas, la mayoría filmadas en la década que nos ocupa ya que, tan pronto como la naturaleza le procuró un generoso regalo en la entropierna, le cobró la alta comisión de hacerle morir con apenas 43 años (se especuló que fuera una de las primeras víctimas del sida que inundó en 1980 la profesión). La herencia hippie se dejaba notar en la pornografía, siempre tratada como un producto subcultural, y los escándalos de drogadicción salpicaban a sus grandes figuras, como ocurrió, entre muchos otros, con Holmes o Harry Reems, coprotagonista de la antes mencionada *Garganta profunda*.

Tomando a Reems como patrón, podemos hablar del perfil del actor porno de la época. A diferencia del actual, se posibilitaba una comparación fácil con el espectador medio, en la que éste último incluso salía ganando. No había una estricta exigencia en la cuestión del tamaño de sus genitales y no destacaban precisamente por un flagrante atractivo (en muchos casos, más bien todo lo contrario), ni por una musculatura envidiable. Quizá el máximo exponente de este prototipo sea Ron Jeremy, y con él nos metemos de lleno en la década de los 80. Conocido por el apodo de “el erizo”, por su pequeña estatura y su gran cantidad de vello corporal, este adicto al sexo anal destacó por ser uno de los actores más prolíficos de la historia del cine porno. Esto, por supuesto, funcionaba como un aliciente promocional, al alimentar las fantasías del consumidor, que veía cómo cualquier tipejo desagradable era capaz de tener sexo con explosivas y despampanantes mujeres (el porno era y sigue siendo en buena medida, un producto destinado al hombre). Una de las más célebres en aquellos años, Traci Lords, quien cotizó alto después de que se descubriera que protagonizó la mayoría de su filmografía como

actriz siendo menor de edad (Reems fue uno de los muchos hombres que participó en sus películas en este período).

Sin embargo, en estos tiempos, los cánones de los *pornostars* fueron cambiando, hasta transformarse en los de nuestros días. Las mujeres seguían contratándose por su belleza pero, con los adelantos de la cirugía las medidas perfectas eran más asequibles, cundiendo el recauchute masivo y la rasuración total de sus partes pudendas. En los hombres, los cuerpos culturistas y los penes desproporcionados se instalaron para siempre con la entrada en escena de un jovencísimo Rocco Siffredi, con el que el *star system* se abría hacia una prometedora cantera europea. Las películas del Viejo Continente todavía no estaban tan pulidas como las americanas, consistiendo en una emulación grumosa y chabacana de aquéllas. En esta década se produciría una explosión del porno gay y, con las actuaciones del ahora director y productor Siffredi, también podemos mencionar la introducción de nuevas perversiones sexuales, conocidas como subgéneros dentro de la industria. El *bondage* (juego erótico en el que se ata una parte o la totalidad del cuerpo de uno de los participantes) o el sadomasoquismo, entre otras, se convirtieron en prácticas habituales en los filmes, y aunque ya comenzara a incluirse en la década pasada, ahora cobraría mucha más popularidad el denominado *cumshot* o eyaculación en el rostro, teniendo su principal valedor en el actor canadiense Peter North, conocido en el cine para adultos por sus torrenciales descargas de esperma. Por otro lado, el llamado *porno gonzo*, aquel en el que el guion pasa a un segundo plano en favor del mero acto sexual, fue instalándose en casi toda la producción. De esta manera, prevalecía sin disimulos la verdadera función de las películas pornográficas: una excitación pura y dura del consumidor (máxima de la que procede la muy típica acción de pasar hacia delante con el mando a distancia los intervalos dialogados e insustanciales de la cinta durante su visionado).

La edad moderna de la industria pornográfica se ha venido desarrollando en los últimos veinte años, coincidiendo con el despegue y la consolidación del porno español, o la proliferación de los subgéneros: uniformes, parodias o *arty*, el llamado



porno para mujeres, basado en la belleza visual y de escaso éxito comercial en una industria que continúa dedicada a satisfacer al hombre heterosexual en exclusiva. El primer director patrio de relevancia sería José María Ponce, descubridor de importantes actores como Toni Ribas, Max Cortés o Nacho Vidal, quizá el actor español que más popularidad ha alcanzado hasta la fecha. Cabe mencionar también a los hermanos Lapiedra directores y productores que han sabido destacar dentro del panorama nacional gracias a los inverosímiles argumentos -de un corte literario poco habitual en el género- y al enfoque artístico de sus películas, así como por descubrir y trabajar con algunas de las mejores actrices españolas, Celia Blanco o Lucía Lapiedra (que adoptó el apellido de los directores), que junto a Rebeca Linares, Anastasia Mayo o Sonia Baby, podrían considerarse nuestras abanderadas internacionales.

No cabe duda de que Internet como medio de difusión está contribuyendo a que el modelo de mercado cinematográfico comience a plantearse su reestructuración. Es evidente que el valor máspreciado del cine para adultos, el actor, tiene una temprana fecha de caducidad y ha de buscar vías para difundir su ingente cantidad de trabajo en el menor tiempo posible. Así, algunos como Jenna Jameson buscan el negocio por otro lado, publicando su autobiografía (*How to Make Love Like a Porn Star: A Cautionary Tale*). Mas, en este sentido, el uso de Internet como canal de distribución pornográfica ha supuesto una absoluta revolución que desde hace años viene demostrando con creces su validez. Constituye un inmejorable escaparate para que los *pornostars* se publiciten (existe una incontable lista de actrices, ahora en detrimento de los hombres, en su mejor momento: Eve Lawrence, Gianna Michaels o Katie Morgan, por citar prodigiosos ejemplos), para que los aspirantes se den a conocer (traducido esto en una enorme colección de vídeos amateurs) y, además, se confirma como exitoso agente intermediario a la hora de emprender un negocio pornográfico. En el caso español, encontramos a Torbe, *showman* al que se conoce como el “fundador del porno freak”. Fue el primero en hacer porno para Internet con su web putalocura.com, de donde se pueden descargar series de

creación propia como *Torbe y sus Cerdillas*, de carácter cómico, o *Pilladas*, en la que ofrecía dinero a chicas anónimas a cambio de compartir escenas con él.

Al otro lado del charco, estos modelos se encuentran mucho más desenvueltos, contando con grandes productoras dedicadas casi en exclusiva al tráfico por Internet; BangBros o Brazzers son dos de ellas y otras, como Naughty America, distribuyen mediante la red una buena parte de sus trabajos, todas ellas clasificando su catálogo por series temáticas de escenas: *Asian 1 on 1*, *Facial Fest*, *Bang Bus*... Otras webs del tipo YouTube ofrecen contenido para reproducir en *streaming* enlazado de los anteriores sitios para publicitarlos (aunque en más de una ocasión han terminado en los tribunales), con una amplia gama de categorías sexuales: Milf's (acrónimo de Mom I'd Like to Fuck), Interracial (participantes de diferentes razas), Teens (jóvenes que cumplen poco más que la edad legal para actuar en el porno) o Big Boobs (mujeres con pechos descomunales), son algunas de las opciones de las que el consumidor dispone en lo que viene a funcionar, como también ocurre ya con la televisión, como una especie de pornografía a la carta en la modalidad de pago por visión. Los tiempos cambian y el cine porno ha sabido adaptar su modelo de negocio a los tiempos de crisis. ¿Sabrá hacerlo el cine convencional?

Fuentes:

<http://seronoser.free.fr/laincineradora/x1.htm>

<http://www.hoycinema.com/especial/cine-adultos/ACTORES.RESX.asp>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_pornogr%C3%A1fico](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_pornogr%C3%A1fico)

<http://www.sitographics.com/especial/cronocine/cronocine.html>

<http://www.agenciapacourondo.com.ar/formacion/1927-la-primera-pelicula-porno-seria-argentina.html>

# *Blaxploitation*, de las calles de Harlem a la pantalla

Lara Madrid

En un plano general de Times Square visto desde las alturas, con sus gigantes rascacielos, carteles luminosos y marcas publicitarias, la cámara desciende hasta las aceras. Como si alguien estuviera observando desde una ventana, vemos caminar a la gente corriente, con el sonido del tráfico de fondo. Entra el título del filme en un *zoom*: *Shaft*, en España *Las noches rojas de Harlem* (1971), un bajo y una batería *funky-soul* comienza a sonar y el protagonista sale de la boca del metro. Enfundado en su gabardina de cuero, camina por las calles, se abre paso entre los taxis y parece que verdaderamente las calles de Manhattan le pertenecen. Isaac Hayes canta: “Who’s the black private dick. That’s a sex machine to all the chicks? Shaft You’re damn right”. Así se configura el estereotipo del *blaxploitation* por excelencia. El hombre negro empoderado, la ley de su entorno, bien vestido y con gran afro que no tiene miedo a nada y una figura que desprende sexualidad para todas las mujeres, blancas y negras.

Fruto de las protestas por los derechos civiles y el movimiento por los derechos de los afroamericanos denominado Black Power que se dio en la década de los 60 en Estados Unidos, el *blaxploitation* surge como una necesidad en los 70 de hacer cine donde los afroamericanos pudieran sentirse identificados, cambiando los roles y estereotipos que hasta entonces habían predominado en el cine de Hollywood. Gracias a la concienciación de su identidad, necesitaban una representatividad en el cine, y es que desde *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de D.W. Griffith, el hombre negro ha sido humillado por los blancos, visto como un sujeto violento y sexualmente agresivo, lo que perpetuaba el prejuicio generalizado de la sociedad americana. Desde 1915 hasta principios de la década de los 50, se produ-

ieron los *race films*, películas realizadas para la comunidad negra que se mostraban en cines designados para ellos. Dirigidas especialmente a inmigrantes del Sur, en los que se mostraban valores para mejorar la convivencia en sociedad, como la educación y la cultura, y las nefastas consecuencias que podrían tener los que se mostraran contrarios a las ideas capitalistas liberales. Entre ellas, *The Blood of Jesus* (1941), dirigida por Spencer Williams, uno de los pocos directores afroamericanos de los años cuarenta. Con temática espiritual y producida con un escaso presupuesto, tuvo un reparto afroamericano amateur y fue proyectada en iglesias de congregación negra y en cines segregados para los mismos.

Siguieron las películas de temática sureña, donde el principal papel de los negros era el de esclavo sureño, como en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939) o del sirviente en *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959). Sidney Poitier debutó en *Un rayo de luz* (*No Way Out*, 1950), dirigida por Joseph L. Mankiewicz, una de las primeras películas en tratar el tema del racismo en el cine. En ella, Poitier interpreta a un doctor que tendrá que lidiar con los prejuicios hacia el color de su piel unido a su profesión, así, el actor negro se comenzó a distanciar de los papeles serviles habituales. Poco a poco, Poitier fue ganándose el papel del afroamericano “correcto”, el que la audiencia blanca quería ver: bien vestido, educado y sobre todo, nunca se rebelaba contra el blanco. Estos escenarios no representaban los verdaderos problemas de la sociedad negra, así que los equipos de rodaje se desplazaron hasta las urbes, en concreto a las junglas de asfalto que albergaban *ghettos* marginales para retratar la problemática de la población, sobre todo en el característico Harlem.

El director afroamericano Melvin Van Peebles realizó en 1970 una comedia titulada *Watermelon Man*, en la que un señor racista se despierta, una mañana, convertido en negro. Fue ciertamente un filme donde se reía del racismo imperante, aunque ciertamente no contenía esa “explotación” con la que cuenta el *blaxploitation*, es decir, temática controvertida y explotación para su consumo. Su siguiente filme, *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (1971) sí que marcó el inicio del género. En ella se

configura, al igual que en *Shaft*, el icono del negro insumiso, hipersexualizado, arrogante y contestatario. Sweetback, el protagonista, es un joven que mata a dos policías blancos y debe huir a México. Durante su huida se irá encontrando con un abanico de personajes que irán reforzando la leyenda de Sweetback, un hombre con tremendas habilidades sexuales y heroico justiciero de la raza negra, en definitiva, como ellos denominaban, un verdadero *badass*, un canalla. El director trató que fuera un nuevo héroe para la audiencia y finalmente *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* entusiasmó al público joven que deseaba ver la revelación del hombre negro vengando la represión de sus antepasados. El colectivo de Panteras Negras recomendó a sus militantes acudir a las salas para ver la película, ya que Van Peebles logró captar el orgullo resultante de la lucha por los derechos, donde el negro no se vería más como un villano sino como héroe.

El 1971 también se estrenó *Shaft*, la historia de un detective privado en Harlem, escenario habitual del *blaxploitation* que refleja la realidad de los barrios más pobres de las grandes urbes. Al contrario que los personajes interpretados por Sidney Poitier, Shaft fue el afroamericano capaz de trabajar tanto para el sistema como fuera de él, rebelde, maleducado, contestatario, descarado y sexual, al igual que Sweetback, y como lo describe Isaac Hayes en la canción original para la misma por la que ganó el Oscar. Shaft se mueve en un mundo de blancos pero nunca se mezcla con ellos, manteniendo su supremacía racial frente a sus colegas blancos, evitando la integración, al contrario que los personajes interpretados por Poitier.

El *blaxploitation*, por lo tanto, se configuró como un género producido por la comunidad negra para ser consumida por la misma, en el que se trataban temas controvertidos como el sexo, el crimen, las drogas y la violencia, añadiendo el componente racial y una estética audiovisual determinada, reconocible para una audiencia joven que necesitaba de una identificación en la ficción. En el género *blaxploitation* no existe un código concreto, sino que se revisitan géneros clásicos como el cine *noir*, el cine de mafias, terror o policíaco y se siguen las convenciones de los mismos, añadiendo el juego de poder entre el hombre negro y el

hombre blanco. Pese a la intencionalidad inicial de dirigirse a un target determinado, el *blaxploitation* conquistó a todos los públicos y alcanzó grandes éxitos en taquilla, por lo que se sumaron a producir películas del género todas las grandes compañías, especialmente desde 1970 a 1975.

En 1972 se estrena *Super Fly*, dirigida por Gordon Parks Jr., donde Youbgblood Priest, un traficante de cocaína, decide trazar un plan para poder salir del mundo de las drogas. A pesar del gran éxito del *blaxploitation*, parte de la audiencia creyó que el género estaba perpetuando un dañino estereotipo para la imagen de la juventud negra. *Super Fly* fue la más controvertida, ya que retrataba la faceta más miserable del *ghetto*, aunque se alegó que realmente el protagonista quería escapar de esa realidad.

La Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (NAACP) instó a que los niños no estuvieran expuestos al *blaxploitation*, ya que representaban al hombre negro como traficante, proxeneta o *gangster*. Lo cierto es que este género de películas supuso un gran furor entre el público blanco y negro.

En 1973, Pam Grier interpreta a Coffy en la película homónima, dirigida por Jack Hill; en 1974, a Foxy Brown, en *Foxy Brown* (Jack Hill) y Tamara Dobson al personaje principal de *Cleopatra Jones* (Jack Starrett, 1973). Tres de las películas fundamentales del *blaxploitation*, en los que la figura femenina se planteaba no como sólo un objeto sexual, como en las anteriores películas protagonizadas por personajes masculinos, sino que adoptan el papel de heroínas para tomarse la justicia por su mano sin la necesidad de ningún hombre que les ayude. Estas chicas armadas y con mucha ira se enfrentan al villano blanco con motivos de venganza y saben utilizar su hipersexualidad para engañar al hombre y conseguir lo que desean. Estas protagonistas femeninas se distancian totalmente de la figura matriarcal de la mujer afroamericana de los filmes antes mencionados, como *Lo que el viento se llevó* o *Imitación a la vida*, sino que ahora son mujeres fuertes y armadas que se enfrentan al sistema. *Coffy* fue el primer ejemplo de ello: en ella Pam Grier interpreta a la heroína negra, una mujer que trabaja de enfermera durante el día, y durante la noche busca vengar a su hermana drogadicta de los responsables de introdu-

cir la droga en su comunidad. *Coffy* fue para muchos un ejemplo feminista, aunque ciertamente, se sigue representando a la mujer como objeto sexual, ya que en muchas ocasiones se sirve de sus armas de seducción para conseguir sus objetivos, al igual que sus compañeras Cleopatra Jones o Foxy Brown.

Un año después del estreno de *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola, se estrena *El Padrino de Harlem* (*Black Caesar*, 1973), de Larry Cohen, una revisión del género gangster visto desde la perspectiva *blaxploitation*, que trata sobre el padrino que controla la mafia de Harlem. También en 1973, con *The Mack* (Michael Campus), se trata el tema de la prostitución y se retrata la imagen del *pimp*, el proxeneta negro en la jerga urbana, caracterizado por una vestimenta extravagante y una actitud chulesca característica. En 1972, con *Drácula negro* (*Blacula*, William Crain) y en 1973 con *Blackenstein* (William A. Levey) se reinventan géneros clásicos del terror. Así el cine *blaxploitation* se inspiraba en todos los géneros posibles del *mainstream* para recrearlo con sus códigos y darle a su audiencia la versión alternativa que les complaciera.

No se puede hablar de *blaxploitation* sin hablar de las bandas sonoras, en las que en muchas ocasiones llegaron a alcanzar más fama en la posteridad que en el momento de su estreno. Así tenemos *Shaft*, de Isaac Hayes; *Super Fly*, de Curtis Mayfield; o la canción *Down and Out in New York City*, de James Brown, para *El Padrino de Harlem*. Unido a la estética *funky* de la época, dibujó el perfil y estilo que continuará influyendo hasta nuestros días: el pelo afro, las boas, los trajes de *pimp* y el cuero. Ya lo empezó el cantante de funk Sly Stone en los 60 con las gafas gigantes, las telas brillantes y el afro, que anticipó la estética setentera disco afroamericana y que perduró hasta la década de los 90 con el *gangsta rap* y el *g-funk* y que perpetuó la esencia de los ritmos del *blaxploitation*.

Tras el corto pero intenso éxito del *blaxploitation*, que terminó por un agotamiento de la sobreexplotación comercial, quedaron las obras que representaron un género necesario, debido a una necesidad social única e irrepetible. Obviamente dejó su poso estético, no sólo en el mundo de la música, como hemos

mencionado, sino que en el cine se continuó su estela. Para el cineasta Spike Lee, el tema fundamental de su obra son los conflictos raciales y los derechos de la población negra reprimida por el sistema. Así, en su obra esencial *Haz lo que debas (Do the Right Thing, 1989)* trata los conflictos en el barrio de Brooklyn, retomando la esencia del orgullo negro, vivo en la década de los 80, gracias al florecimiento del hip hop. Por otro lado, en *Los chicos del barrio (Boyz in the Hood, 1991)*, John Singleton retrata las vicisitudes de un grupo de jóvenes negros en el barrio de Compton, en Los Ángeles, donde tienen que lidiar con la violencia callejera y el auge de las drogas.

Más allá de la continuación de la temática y los valores políticos originales del *blaxploitation* que continuaron estas películas, está Quentin Tarantino, admirador entusiasta del género, que hizo resurgir a Pam Grier para protagonizar su homenaje personal al mismo en *Jackie Brown (1997)*. De forma más dispersa incluye elementos del género en muchas de sus obras, por ejemplo, en *Pulp Fiction (1994)* o *Django desencadenado (Django Unchained, 2012)*.

El *blaxploitation*, como muchos otros géneros cinematográficos o musicales, fue una necesidad social que se estaba viviendo en su momento. La recuperación del orgullo de un colectivo reprimido a lo largo de la historia de Estados Unidos fue la causa principal de una explosión de liberación política, sexual y estética que fundamentó las causas de la aparición de este género.

A pesar de la crítica hacia la representación negativa de los negros en las figuras del traficante, el proxeneta y los personajes violentos y agresivos, el *blaxploitation*, ciertamente, no pretende representar con ello una realidad, sino un submundo reconocible por la audiencia en, el que la profesión de los personajes es algo secundario, ya que prima, sobre todas las cosas, la postura firme ante la represión, la identidad y, sobre todo, el orgullo racial.

Constituyó un género especial y oportunista que surgió en el momento de máximo esplendor de la lucha por los derechos civiles, antirracismo e igualdad, sin los cuales no podría haber sido posible esta explosión de estética y música *funky*, personajes rebeldes enfrentados al sistema y mujeres armadas,



*El Espectador Imaginario*

que identifica al *blaxploitation* como uno de los testimonios audiovisuales de una época.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 84, junio de 2017.*



# Lo que queda de la guerra

*Liliana Sáez*

**L**as noticias del último mes remiten al posible enfrentamiento en dos lugares del mundo occidental. Por un lado, en Venezuela la Oposición y el Gobierno se enfrentan diariamente en una lucha que va teniendo visos de guerra civil. En el otro extremo, Rusia se anexa Crimea y pone a punto de hervor sus relaciones frente a Europa, en una movida de piezas que bien podría desatar una guerra de grandes proporciones.

El frágil equilibrio occidental nos inquieta sobremanera. Porque hay memoria. Y porque aún sufrimos las consecuencias de guerras tan inoportunas e injustas como las que trataré en este espacio, que no pretende ser un tratado bélico, sino apenas una pequeña reflexión sobre cómo el cine, a través de unas pocas películas, elegidas con la carga de subjetividad que eso trae consigo, muestra sobre los efectos de la guerra. Son pequeñas obras cuyas historias me han conmovido en el momento en que las he visto, de tal manera, que para escribir este texto han aparecido en mi memoria al instante. Sin pretender buscar ni ahondar más allá de una filmografía extensísima sobre el tema, he preferido quedarme con estas resonancias para expresarme sobre lo que para mí es la guerra. No es el enfrentamiento en sí, con su armamento y vidas perdidas... sino lo residual que queda de ella, las cicatrices profundas que no cierran jamás.

El único rigor que me permitiré será el cronológico, porque creo que cada una de estas guerras no es inocente con respecto a la que le sigue. Todas obedecen a la ambición de grandes potencias por dominar el mundo, con sus respectivas ideologías, y en eso estamos desde los inicios de la Humanidad. Como es imposible cubrir el trayecto histórico de los múltiples enfrentamientos, elegiré para iniciar mi ruta un punto a medio camino entre las dos grandes conflagraciones mundiales y más cercano a nuestras vivencias.

Entre 1936 y 1939, España se desangró en una guerra civil que dividía la contienda entre falangistas y republicanos, desencadenando conflictos ideológicos, sociales y políticos, y que dio fin al gobierno de la Segunda República española, con la victoria de los fascistas, a la orden de Francisco Franco. Si bien la contienda duró tres años, sus efectos se hicieron sentir hasta 1975, año en que murió el Generalísimo, que sostuvo al país bajo una dictadura que lo sumió en el atraso con respecto al resto de Europa e instaló el reino del terror entre quienes permanecieron en el país y el ostracismo para quienes pudieron huir. Aún hoy se debate en España la necesidad de investigar las desapariciones cometidas entonces, que involucran fosas colectivas y apropiación de menores. Unos quieren instalar un manto de olvido sobre aquella época, mientras que otros claman por la verdad.

De la etapa final del franquismo datan dos de las películas más hermosas y conmovedoras. Ambas tratan sobre la vida en pueblos españoles, donde sus personajes sufren o han sufrido las consecuencias de la guerra, pero no directamente, sino que en sus cotidianidades la guerra, o lo que ha quedado de ella, sobrevuela sus existencias con un halo de misteriosa y espantosa presencia. En *El espíritu de la colmena* (1973), Víctor Erice nos narra la infancia Ana e Isabel. La acción transcurre en la meseta castellana, a poco de finalizar la Guerra Civil, donde la vida se desarrolla bajo la presencia de los fantasmas que ha dejado la Falange. El monstruo del cine (Frankenstein) se corporiza cual metáfora de la situación política de España. Bajo una apariencia amigable, la brutalidad de su esencia pone en peligro la fragilidad de la vida humana. En cambio, en *La prima Angélica* (1973), Carlos Saura es más literal, pero logra pasar el veto de la censura, y nos cuenta la historia de Luis, que trae a su memoria escenas de su adolescencia, en una vuelta al pasado para tratar de comprender aquellas situaciones que para él eran entonces una incógnita. Luis ha quedado marcado por aquellos años en que vivía en la casa de la familia materna, de claro corte patriarcal, donde sus integrantes se repartían los roles de la religión (una tía monja que se nos aparece como una pesadilla con la boca cerrada con candado), el ejército (su tío falangista), la educación impartida

a través del rigor, y el amor, con una fuerte carga de represión. Represión que viene dada por su situación y la de Angélica (sus padres pertenecen a dos ideologías encontradas) y por la religión, que impone ese manto hipócrita de puritanismo a una relación amorosa. Una cadena de situaciones que ha dejado a Luis adulto viviendo una existencia vacía de contenido y a Angélica, una vida anodina. Tanto Saura como Erice componen dos obras de alto contenido poético, donde es necesario leer entrelíneas para tratar de encontrar la sustancia antifascista de sus filmes. Es que era un buen recurso para burlar a la censura y poder hablar de las preocupaciones que vivía gran parte de los españoles como producto de una guerra fratricida que los había dividido de una manera infame y cruel.

Ni hablemos de lo que dejó la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), iniciada por la invasión alemana a Polonia, con intenciones de anexarla, lo cual supuso la declaración de guerra por parte de Francia y Gran Bretaña. En la contienda participaron fuerzas internacionales, nucleadas en dos grandes bandos: el de las Potencias del Eje, representado por los gobiernos fascistas de Europa, y en la trinchera opuesta, el de los Aliados, conformados por las naciones más poderosas del mundo. En esta ofensiva por el dominio de Europa se pasaron los límites permitidos en cualquier otro enfrentamiento conocido, pues se maquinó la muerte masiva de civiles en lo que dio en llamarse el Holocausto y se utilizó por primera vez la bomba atómica para apurar el desenlace del conflicto.

Se han filmado innumerables películas sobre la Segunda Guerra. Pero ha sido Alain Resnais, a quien le debemos *Noche y Niebla* (*Nuit et Brouillard*, 1955), un documento de las atrocidades ocurridas en los campos de concentración. Sin embargo, quisiera tomar otra película de este autor para plasmar lo que ha dejado como remanente en los seres que la sufrieron: *Hiroshima mon amour* (1959). Cuenta la historia de un encuentro amoroso entre una francesa y un japonés, un pretexto para reflexionar sobre el sufrimiento. Onírica, con primeros planos muy sugerentes, *Hiroshima...* planea sobre la guerra y los efectos de la bomba en una ciudad ya reconstruida, pero que guarda entre sus muros el

espanto de la explosión atómica. En sus diálogos, los personajes ahondan sobre el dolor, el espanto, el sufrimiento y la posibilidad de seguir adelante a pesar de las heridas que no solo cubren la piel, sino la memoria de toda una generación que ha sufrido los efectos letales y la siguiente... y la siguiente... que seguirán llevando en su ADN los daños de la bomba y su impura lluvia negra. La narración circular encierra a la pareja abrazada, sus cuerpos desnudos, mientras la cámara recorre amorosamente las caricias que se deslizan por la piel herida, en un intento sanador de la carne quemada y del recuerdo atormentador, con una gran carga melancólica, que nos deja pensando que esa experiencia personal se extrapola a una población más amplia que ha sufrido un ataque más que mortal.

El fin de la Segunda Guerra Mundial, con el triunfo de los Aliados, dividió al mundo en dos grandes fuerzas políticas (y económicas) antagónicas. En Occidente, el papel hegemónico indiscutible de la recuperación de la guerra lo tiene Estados Unidos. Por el otro lado, detrás de la Cortina de Hierro, la Unión Soviética encabeza el liderazgo comunista.

En Latinoamérica, en una pequeña isla del Mar Caribe, ubicada frente al coloso americano, Cuba lleva a cabo una revolución de izquierdas que consiguió derrocar el gobierno de Fulgencio Batista el 1° de enero de 1959, instalando una revolución que se mantiene aún hoy, pese al paso de los años y la configuración política de América latina. Aliado en su momento con los países socialistas, Cuba ha logrado permanecer, como su gobierno dice, como “el único territorio libre de América”, a pesar de la caída de sus aliados comunistas y del bloqueo económico liderado por Estados Unidos a que ha sido sometida desde 1960 a la fecha. Si bien los resultados en los campos de la educación y la salud han sido exitosos, la revolución cubana ha sido acusada de coartar la libertad de expresión y de perseguir a quienes se oponen a su gobierno. De hecho, desde el triunfo de los rebeldes, aquel primer día del año 1959, el éxodo de cubanos hacia Miami ha sido la aspiración más deseada por los opositores, que lograron cruzar el mar al vencer la revolución y luego, no hace mucho, cuando se hizo el famoso puente de Maciel, hasta ahora, en que las prime-

ras planas de los diarios anuncian la apertura a las inversiones extranjeras en un claro intento por hacer una transición que no sea traumática cuando llegue la hora de la muerte de su líder, Fidel Castro, o la de su hermano, Raúl, quien comanda hoy los destinos del país. Mientras tanto, los cubanos han crecido en una ciudad detenida en el tiempo, ajenos a todas las ofertas que ofrece el capitalismo, o se han establecido en Miami con los ojos puestos en la isla que los vio nacer, esperando la oportunidad de saltar a recuperar aquello que dejaron y que, sabemos, que para bien o para mal, ya no encontrarán.

No encuentro mejor título que una de las obras maestras del cine cubano, *Memorias del subdesarrollo* (1968), en la cual Tomás Gutiérrez Alea muestra la realidad de la isla a través de los ojos de Sergio, un intelectual burgués que con una mirada pesimista cuestiona el contexto que lo rodea. Ese cuestionamiento viene dado por una serie de preguntas sin respuesta, donde las contradicciones están a la orden del día. Sin embargo, sabe que su decisión de quedarse en la isla, mientras su familia ha viajado a Miami en busca del “paraíso perdido”, implica algún tipo de compromiso que al comienzo no está dispuesto a asumir. Sin embargo, a través de los múltiples cuestionamientos Sergio termina por brindarnos una propuesta política compleja y elaborada, donde no hay nada dicho directamente, sino que propone al espectador su propio debate ante la realidad presentada.

Esa revolución hizo historia porque funcionó como una pequeña garrapata que el gran imperio del Norte no pudo extirpar. Por el contrario, prendió en Latinoamérica como ejemplo y en varios países de la región se inició en las décadas de los 60 y 70 un proceso revolucionario, que en muchos casos fue de la mano de la lucha de guerrillas, para conseguir llegar al poder e imponer un sistema socialista que diera a los más desasistidos un mundo más justo. La utopía no fue más que eso. A pesar de unos pocos triunfos abortados o desfigurados, esa utopía fue aplastada sin compasión. Los militantes que lucharon en la clandestinidad fueron torturados y masacrados por una clase militar hábilmente entrenada en la Escuela de las Américas, extirpando el sueño de toda una generación.

En la Argentina se cuentan en 30.000 los desaparecidos y en cerca de 500 los niños que se entregaron a apropiadores, quienes les escamotearon su verdadera identidad. Aun hoy, las Abuelas de Plaza de Mayo buscan a cerca de 400 en las reservas de ADN que ha logrado captar de los familiares el incansable Equipo Argentino de Antropología Forense, cuya tarea se completa con la devolución de la identidad a los restos encontrados en fosas comunes, desparramadas a lo largo y ancho del país, o en las playas linderas del Río de la Plata, donde la marea regresaba los cuerpos arrojados desde los aviones. Una generación diezmada y la siguiente engañada y dañada psicológicamente. Esos “chicos” que hoy tienen entre 34 y 40 años ya son mayores de lo que eran sus padres desconocidos al encontrar su muerte. La revelación implica un golpe durísimo que cambia sus vidas al descubrir una nueva conformación familiar, pero sobre todo la relación de sus padres adoptivos con los verdaderos, donde los primeros, muchas veces, son los asesinos de los segundos. Hoy esos chicos intentan armar una familia sana, pero sus cicatrices aún están abiertas.

La historia de la guerrilla, de los niños que acompañaban a sus padres con nombres ficticios y que luego han perdido a sus hermanos y a sus padres, para encontrarse con una identidad nueva, la encontramos en *Infancia clandestina* (2011), donde Benjamín Ávila, víctima él mismo de esa dictadura asesina, nos cuenta la historia de Juan y su familia. Una infancia en la clandestinidad y la necesidad de encontrar ser reconocido por su nombre propio, el que le dieron sus padres al nacer. Una historia que parece no tener final, porque el daño infringido ha sido brutal y por más fuerte que se muestre el ser humano, tiene una composición de fragilidad en su estructura que no siempre le permite sobrevivir al horror. El Plan Cóndor replicó esta realidad en cada uno de los países limítrofes de la Argentina. Aun hoy, vagan los familiares de las víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet, en Chile, buscando en el desierto de Atacama los restos óseos de sus queridos, como lo cuenta conmovedoramente en *Nostalgia de la luz* (2010), Patricio Guzmán.

Yéndonos a las antípodas, pero porque se trata de la primera guerra que vimos en los televisores en tiempo real, marcándonos



a fuego porque nos acercaba de golpe a escenas que solo habíamos visto en películas, entre 1990 y 1991, se llevó a cabo la Guerra del Golfo, también conocida por Operación Tormenta del Desierto. La conflagración se desató a partir de la invasión de Kuwait por parte de Iraq. Las Naciones Unidas condenaron el ataque y sancionaron a Irak, además de permitir que los ejércitos de treinta y cuatro naciones pusieran sus cañones contra los iraquíes. El ataque fue por tierra y aire. Desde entonces la palabra misil ha cobrado el significado del poderío del armamento occidental. No fue una guerra inocente, detrás de los enfrentamientos estaba en juego el control de los pozos petroleros de la zona. Los efectos de la guerra marcaron a poblaciones civiles, destruyeron patrimonio cultural de la humanidad e incendiaron pozos petroleros, un bien no renovable.

Me permito citar aquí, como referencia, una película iraní, *Bashu, el pequeño extranjero* (1989), en la que Bahran Bayzai cuenta la historia de un niño que, habiendo perdido a su familia tras una explosión en la guerra, huye sin destino conocido. Lo descubrirá escondido y aterrorizado una campesina que lo adopta, a pesar de que no pueden hacerse entender, pues hablan idiomas muy diferentes. Sin embargo, poco a poco Bashu irá integrándose a la familia de la mujer y encontrará, pese a las críticas del entorno, refugio junto a ella. La situación en el campo, donde las mujeres deben cubrir las actividades de sus hombres reclutados para la guerra, es dura, y la lucha por sobrevivir se hace cuesta arriba. Pero las carencias de la mujer y del niño permiten que en sus esfuerzos logren hacer de dos soledades, sendas fortalezas.

Finalmente, y más cerca en el tiempo (aunque la seguidilla de enfrentamientos no se termina, porque como dijimos al comienzo, el ave guerrera bate sus alas cerca de Ucrania y en Venezuela), otra guerra desangró a Europa y es claro antecedente de lo que hoy se vive en los Balcanes. Me refiero a la Guerra de Bosnia (1992-1995), donde se conjugó una serie de conflictos (religiosos, políticos y sociales) heredados del final de la Guerra Fría y que llevó a la desintegración de Yugoslavia, con la independencia de Croacia y Eslovenia, primero, y luego de Bosnia-Herzegovina. La

participación de la OTAN, hacia el final del conflicto, compuso un cuadro de difícil resolución en la zona. La guerra dejó gran cantidad de víctimas civiles y militares, además de un gran número de desplazados, que sufrieron condiciones de trato inhumano.

Isabel Coixet, en *La vida secreta de las palabras* (2005), nos presenta a una enfermera que sufre problemas de audición y que debe asistir en una planta petrolífera a un obrero que ha padecido los efectos de una explosión. La historia de esta pareja va plagada de preguntas sin respuestas, sonidos que no quieren ser escuchados, imágenes que no pueden ser vistas, miradas que no se encuentran. En la intimidad del cuarto y en los paseos por la plataforma, ella irá descubriendo las obsesiones de él. Ella es más hermética, pero la inhabilidad de él para hacerle daño, le permitirá descubrirse para contarle una historia pasada de horror y dolor. Ella ha sido una víctima civil de la guerra y ha sufrido atrocidades por parte del ejército que ha ocupado su país. Una entre miles de víctimas, que luego de mucho callar se atreve a mostrar sus cicatrices. Cicatrices que la acompañarán mientras exista. Como son las cicatrices de la guerra... como son las cicatrices de cada una de estas historias.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 51, abril de 2014.*

# *Star Wars*, el despertar del mito

Mario Cea Millán

Los clásicos de la literatura griega reverberan una y otra vez filtrados en toda la historiografía literaria, y ¡cómo no!, el cine lo transformó en imágenes. La saga galáctica de George Lucas no solo recoge el testigo de aquellos cantos heroicos, también es generador de su propio programa iconográfico para las generaciones venideras, repleto de personajes inolvidables y de mundos imaginados de dimensiones homéricas. En este artículo veremos que las bases del éxito lucasiano están codificadas de patrones culturales heredados y universales. Un camino bidireccional tejido con ese hilo de Ariadna que nos devuelve una y otra vez al origen de los mitos.

Pero no es objeto de esta investigación establecer una suma comparativa entre personajes mitológicos y los protagonistas de *Star Wars*. Tampoco la de transmitir las claves sobre el mito del héroe adaptado a nuestros tiempos en las que tanto se apoyó George Lucas para construir su epopeya moderna. Las indagaciones del antropólogo Joseph Campbell (1907-1987, *El héroe de las mil caras*, *Psicoanálisis del mito*, etc.) respecto al tema son suficientemente amplias e importantes. El enfoque del texto se centra en poner frente al espejo las dos trilogías de George Lucas, de modo que veamos cómo la primera se acerca a la tipología de la literatura épica con respecto a la mirada trágica de la caída de Anakin Skywalker en los brazos del lado oscuro.

Como dice C. M. Bowra (*Introducción a la literatura griega*, 1966), los mitos son “ejemplos reconocibles de la humanidad, con todas sus grandezas y debilidades, con su esencial magnificencia y sus inesperados fracasos”. El héroe clásico contaba con los atributos de valentía, inteligencia, generosidad, lealtad, etc., aunque en realidad, distan en numerosas ocasiones de tales atributos, pues son imperfectos. Así, el mismo Aquiles es poseído por la cólera cuando matan a su amigo íntimo Patroclo; Heracles

(Hércules) preso de la locura provocada por Hera, acaba con sus propios hijos; Odiseo (Ulises) retorna a Ítaca para ajustar cuentas con los pretendientes de Penélope, etcétera. Episodios, que enriquecen y humanizan al personaje bienhechor.

La extrapolación de Lucas es mucho más maniquea, sobre todo en su primera trilogía (siempre en orden filmico). Define el bien y el mal de forma extremadamente nítida. Si bien, Han Solo (Harrison Ford) y Lando Calrissian (Billy Dee Williams), contrabandista y reconvertido “hombre de negocios”, respectivamente, pecan de egoísmo, al final, su postura se reconduce en actos valientes. Pero en ningún caso es comparable al tono en el que el impetuoso Anakin Skywalker (Hayden Christensen) en *Episodio III: La venganza de los Sith* (2005), se transforma en el malvado del cine por excelencia, proyectando un haz asimétrico con Luke (Mark Hamill).

Una de las claves que acentúa la diferencia entre ambas trilogías es el capítulo que cierra cada una de ellas. Así en la trilogía original, el director huye del cariz de venganza que podría entonar su héroe, incluso el nombre del Episodio VI mutará de la inicial “La venganza del Jedi” al definitivo “Retorno del Jedi”. De esta forma, Luke se desprende de la ira, propia del más encendido Aquiles. El término será recuperado en el *Episodio III: La venganza de los Sith*. Los Sith, enemigos ancestrales de los Jedi, sí que empastan para Lucas con la sed de venganza y el ajuste de cuentas.

## La épica de los héroes

Para los antiguos griegos, los géneros literarios fueron los vehículos perfectos para la comprensión de los hechos de los hombres. La épica, a través de los cantos, generación a generación, contaba las hazañas de los héroes, hiperbolizando los acontecimientos legendarios para utilizarlos como fantasías de identidad sobrenatural y legitimación fundacional, a través del mito, de las sociedades y civilizaciones más importantes del mundo antiguo.

La epopeya necesita de un escenario a la altura, y al igual que en *La Ilíada* de Homero, la guerra es el marco ideal para ensalzar

las gestas. Lucas crea un lienzo en el que existe un imperio galáctico opresor frente a un grupo de rebeldes que se niega a obedecer a un gobierno totalitario.

Todo héroe tiene una misión, ejemplos archiconocidos son los doce trabajos de Heracles, la recuperación del vellocino de oro por parte de la expedición de Jasón y los argonautas, acabar con la Gorgona Medusa o enfrentarse al Minotauro de Creta. En *Episodio IV: Una nueva esperanza* (1977), aunque todo empieza *in media res*, Luke, un jovencísimo granjero del planeta Tatooine, enseguida se ve envuelto en un misterio cuando descubre la imagen holográfica de la princesa Leia (Carrie Fisher) pidiendo ayuda a Obi Wan Kenobi (Alec Guinness). Los acontecimientos irán desencadenando las emociones adormecidas del héroe de forma paulatina.

El encuentro con el mentor es otra de las constantes. Su papel es vital para aleccionar al joven inexperto. Obi Wan, en primera instancia, y Yoda, después, son los “Magos” benefactores de Luke, homónimos de Merlín con el rey Arturo, propios de la leyenda artúrica, pero también del centauro Quirón, tutor de todos los héroes griegos.

Si recuperamos las teorías de Campbell, sabemos que la misión suele iniciarse con un primer rechazo. Obi Wan acaba revelando (a medias) su verdadero origen y le otorga la icónica espada láser de su padre para que siga los caminos de la Fuerza y ayude a la rebelión. Hecho al que en un principio se opone, pero que acabará aceptando tras la muerte de sus tíos.

En *Star Wars*, los Jedi pueden parecer dioses, pero están más cerca de los héroes o semidioses (nacidos de la unión entre un dios y un humano), ya que ellos sí arriesgaban su vida en oposición al aburrimiento inmortal del panteón olímpico. Es un elemento básico para emocionar al espectador cuando se inicien las pruebas, que cada vez serán más difíciles.

En *Episodio IV: Una nueva esperanza*, Leia (cercana a la idea de amazona), Han, Chewie (Peter Mayhew), Kenobi y Luke se infiltran en las tripas de la Estrella de la Muerte, metáfora tecnológica del laberinto cretense, un elemento simbólico de gran tradición. En la Edad Media representó el arduo camino del pe-

regrinaje hacia la salvación del alma y, mucho antes, en los mitos griegos, alude a la misión de Teseo de acabar con el minotauro que devoraba doncellas atenienses. Vader hace las veces de minotauro, mitad humano, mitad monstruo. La propia Estrella de la Muerte parece una obra macabra del arquitecto Dédalo.

Todo lo que acontece en esa fase de la película es un sumidero de reminiscencias alegóricas. La más velada quizá sea la que remite a la prueba del vientre de la ballena: La trituradora de desperdicios de la estación espacial es sólo una nueva forma de representar todo un *leitmotiv* de la iconografía cristiana, desde Jonás hasta la figura de Jesucristo. Es el mito de la resurrección, presente en la mayoría de culturas: Osiris en la mitología egipcia, Dionisio (Baco) en la griega... Recordemos que Luke es salvado *in extremis* después de ser literalmente arrastrado (tragado) a las aguas residuales por el monstruo Dianoga (muy cercana al Kraken). Una resurrección que en el mito responde más al cambio a otra fase evolutiva, como sucede en la cueva de Dagobah en el *Episodio V: El imperio contraataca*, cuando Luke ve por primera vez aquello que lleva consigo. El cambio de estadio extraterrenal que Obi Wan, Yoda y Anakin alcanzan después de morir es el más paradigmático al respecto.

En el camino a la glorificación, los monstruos se cruzan en el camino recursivamente, representando lo siniestro (por lo desconocido), la tiranía y el caos destructivo de la naturaleza. El monstruo es un icono ancestral que pone a prueba al héroe ante un reto que en principio le supera. Cancerbero, la Hidra o la Quimera a la que se enfrentó Belerofonte son pruebas de fuego que sirven para enfatizar las habilidades del héroe. Tanto la bestia de Hoth en *Episodio V: El imperio contraataca* como el Rancor en *Episodio VI: El retorno del Jedi* son un recuerdo extrapolado del Cíclope. Para combatir al monstruo del palacio de Jabba, Luke utiliza la astucia frente a la fuerza bruta, al igual que Odiseo en la caverna de Polifemo.

También hay algo del Odiseo disfrazado de mendigo, antes de ajusticiar a los pretendientes de su esposa en su retorno a Ítaca, en el Luke que se presenta en el palacio de Jabba el Hutt. Al igual que aquel, oculta su verdadera identidad para utilizarlo como factor sorpresa.

En el regreso, el héroe ha cumplido la misión. Una vez que se ha enfrentado a cada una de las pruebas llegará el premio final, donde los esfuerzos serán recompensados (ceremonia en Yavin o en la luna de Endor). La primera trilogía cierra un triángulo narrativo, donde los héroes salen airosos en un marco bélico que engrandece sus proezas.

## El héroe trágico

Si miramos en todo su conjunto, Anakin Skywalker/Darth Vader es el héroe que primero cae en desgracia para finalmente redimirse, matar al Emperador Palpatine y salvar a Luke. Pero es evidente que su destino en la segunda trilogía (Episodios I, II y III) es digno de las mejores tragedias griegas de los siglos VI y V a.C. El conflicto trágico procede de quebrar el orden divino del mundo. Alguien va demasiado lejos y ha roto el equilibrio natural de las cosas, como le ocurre a Ícaro cuando desea alcanzar el cielo con sus alas de cera, para caer al mar estrepitosamente, cuando el sol las derrite. Es común en la mitología aleccionar al héroe cuando desea acelerar el proceso.

Al igual que Esquilo (526-456 a.C.), Lucas separa en tres piezas su relato, formando trilogías que tratan sobre un tema conjunto y que, a su vez, funcionan como unidades independientes. Y desde luego, recoge el mismo gusto por los efectos escenográficos. Pero es el estilo del gran Sófocles (495-406 a.C.) el que más se asemeja a las intenciones de Lucas en el tercer episodio de la segunda trilogía.

La tragedia sofoclea exhala una enorme distancia entre las leyes de los dioses y las de los hombres. Anakin ve con injusticia como el consejo Jedi le ningunea, y que mientras su motivación es moralmente benefactora (salvar a Padme), no es concebible en la lógica Jedi, con la consiguiente frustración. Esto sucede en otro contexto en Edipo rey, el héroe trágico por antonomasia, en donde no se tienen en cuenta sus virtudes especiales, ni sus hazañas legendarias (acabar con la Esfinge), ni la posible justificación moral de sus actos respecto al punto de vista del espectador, tan sólo importa que los dioses le terminan aborreciendo y, por tanto,

dictan sentencia de forma implacable. De alguna forma, Anakin también recuerda a ese Prometeo que se revela a los dioses para robar el fuego del Olimpo desde el momento en el que se da cuenta que debe alcanzar una habilidad especial para salvar la vida de Padme (Natalie Portman).

Es en esta tipología donde se configura el “reconocimiento” vinculado a la inversión, también llamada metábasis o cambio de la buena fortuna a la mala (Episodios I, II y III), o viceversa (Episodios IV, V y VI). En *Las traquinias*, Sófocles dibuja a un héroe transformado, cuyo espíritu representa el imperialismo ateniense. Sófocles era consciente de lo que significaba el ansia de poder y sus consecuencias, así que construyó al Heracles más inhumano, incapaz de perdonar a su esposa por causarle la muerte a sabiendas de su involuntariedad.

Para completar los parámetros de la tragedia clásica, es necesario recurrir a Nietzsche (1844-1900). El filósofo decía que el planteamiento de la tragedia griega se bifurca en dos polos opuestos: Lo apolíneo y lo dionisiaco. El símil es claro. Lo apolíneo se relaciona con la serenidad, el equilibrio, la templanza, lo racional. Atributos propios de los Jedi. Frente a la naturaleza salvaje e irracional de los Sith (dionisiacos). Del conflicto entre los dos conceptos surge la tragedia, y altera visualmente el “pathos” de Anakin de forma gradual. En esta tipología, es el “pathos” la característica emocional predominante que define el estado del alma, su sufrimiento o padecer psicológico proyectado externamente.

Cada fatalidad refuerza el infortunio que altera la conducta del héroe. La muerte de la madre de Anakin en *Episodio II: El ataque de los clones* es una ruptura clara con el equilibrio emocional del joven aprendiz. Su desconfianza hacia su mentor y al consejo Jedi, junto con sus ansias de ir “demasiado lejos” completará su autodestrucción. La exterminación dionisiaca en el templo Jedi y la orden 66 (*Episodio III: La venganza de los Sith*) no deja de ser una orgía de muerte y destrucción. Una catarsis que pretende purificar, purgar. Pero lo peor para Anakin es que, pase lo que pase, no podrá escapar a su destino.



“La trayectoria del demonio es el camino del destino y nunca cambiará su rumbo”, decía la inscripción del monolito en *Trono de sangre* (*Kumonosu-jô*, Akira Kurosawa, 1957), versión independiente del *Macbeth* de Shakespeare. La frase responde al mito oriental que determina la imposibilidad de evadir el sino. En la mitología griega, los Hados (Las Parcas) tejían el devenir de los hombres y los dioses. En *Star Wars* el destino es piedra angular en la lógica de la Fuerza. “Tu destino discurre por un sendero diferente al mío”, citaba Obi Wan en *Episodio IV: Una nueva esperanza*, “Tu destino va unido al mío, Skywalker” (Vader) en *Episodio V: El imperio contraataca*, “Si una vez tomas el sendero del lado oscuro para siempre dominará tu destino” (Yoda) en la misma película. Al igual que en los mitos, nadie, ni siquiera los dioses escapaban a él. Por eso los Jedi pueden anticipar el futuro, aunque siempre esté borroso o en movimiento. Lucas recicla los arquetipos de la tragedia y convierte a Anakin en el Washizu (*Macbeth*) de una galaxia muy lejana.

Como en toda tragedia, el héroe debe pagar un precio por sus actos, aunque estos sean moralmente conmovedores y comprensibles. Anakin toma la decisión de traicionar a la Orden Jedi, a su mentor y a sus principios en favor del lado oscuro, única oportunidad para salvar a Padme. Es un sacrificio, igual que Aquiles debe pagar con la muerte la gloria que tanto anhela. Como el más fuerte de los aqueos, Anakin ve cómo supera a aquellos a los que debería obedecer y su ímpetu es castigado. En el juicio siempre subyace un discurso aleccionador, reconocible y universal.

## La comedia para desengrasar

De la comedia ática se hereda la vis cómica que protagonizan los robots C3-PO y R2-D2. Son personajes a su vez heredados de *La fortaleza escondida* (*Kakushi Toride no San-Akunin*, Akira Kurosawa, 1958). Actúan desenfadadamente, metiéndose en líos que casi nunca les corresponden. En la primera trilogía, las dos primeras partes de la segunda cobran más protagonismo porque el tono es más acorde con la tonalidad del relato (véase la casi anecdótica presencia de los androides en *Episodio III: La venganza de los Sith*).

En *Star Wars*, los androides funcionan como el coro de las comedias de Aristófanes, hablan con el público, se emancipan de la propia obra para conectar directamente con el espectador en un lenguaje menos severo. El miedoso C3-PO responde al arquetipo de bufón o patán, en contraste con el discreto e infalible R2-D2.

To be continued...

Aunque el *Episodio VII: El despertar de la Fuerza* ya no vaya de la mano del “hacedor” George Lucas, las trazas icónicas que ha legado siguen encima del tablero de juego. El hilo de Ariadna vuelve al comienzo del laberinto. El mito continúa.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 68, diciembre de 2015.*

# El melodrama musical de la Edad de Oro del cine latinoamericano

*Paula Segovia*

*Cuna de tauras y cantores,  
de broncas y entreveros,  
de todos mis amores*

*Melodía de Arrabal.* Carlos Gardel

## De la Florencia renacentista al barrio de La Boca

**E**n la corte florentina del siglo XVI, en un intento por retomar la pureza de la antigua tragedia griega, se engendra el “melodrama per música” o la primera denominación de un género que, poco a poco, se adueña del sentimiento amoroso y empieza a recorrer las tablas aliado de la fuerza musical. Nada como un aria en el siglo XVII para expresar los sentimientos más profundos del alma o una espectacular coreografía en un melodrama francés pare exaltar el corazón. Con este origen tan culto, el melodrama se transmuta en el tiempo, llega al cine latinoamericano y sus apasionados compases, aunque sea en mudos, logran irrumpir la trama dramática con números musicales o unos contagiosos pasos de baile.

En la Argentina, el tanguero, ese hombre de arrabal, empieza a bailar en las pantallas. A principios del siglo XX, la Casa Le-page, en exposiciones realizadas en París (Francia), Saint Louis (Estados Unidos) y Milán (Italia), incluyen el cortometraje *Tango argentino*, que exhibe las habilidades tangueras del “negro Agapito”<sup>9</sup>. Esta obra también fue vista en las cortes de Alfonso

---

9 Ver Horvath, Ricardo: *Esos malditos tangos*. Buenos Aires. Editorial Biblos. 2006. p. 69.

XIII, Víctor Manuel y en el Vaticano, por lo que de alguna manera queda sellado su pasaporte de entrada al Viejo Mundo. Sin embargo, el tango siguió apareciendo en el cine silente argentino, pero fue Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), de Rex Ingram, que con su puesta en escena absolutamente teatral, impone al mundo un tanguero joven, guapo y seductor. Un jinete que, con las espuelas y el sombrero puestos, baila en el arrabal estudiadas coreografías y sella la entrada del tanguero a Hollywood. Este reconocimiento foráneo hace que también sea reconocido internamente como estandarte nacional. Así Carlos Gardel, sin duda el más grande cantante de tango, hace su incursión en el naciente cine sonoro de la mano del sello Paramount, como actor e intérprete de sus temas en estudios de Francia y Estados Unidos.

La coyuntura de la Segunda Guerra Mundial y la irrupción del sonido favorecen la consolidación de un cine industrial latinoamericano, sobre todo en dos países, cuyos gobiernos apoyan el naciente emprendimiento: Argentina y México. Así las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta serán la época dorada del cine latinoamericano. El público acudía a sus salas, a ver a sus artistas y a cantar sus canciones.

*No puedo, vida mía, explicarte  
cómo es que si te odio  
te quiero y te adoro  
y no vivo sin ti...*

*Te odio*, de Félix B. Caignet

## Charros vs. Tangueras

La funcionalidad dramática de la música acentúa la naturaleza del melodrama. Se immortaliza la función del corifeo griego que anuncia futuros acontecimientos. La música popular de los respectivos países fue un sello de identidad, que desde la radio ponía la banda sonora a los dramas cotidianos. Por lo que no es de extrañar que las dos primeras producciones sonoras de Mé-

xico y Argentina combinan certeramente la música con el amor. *iTango!* (1931), de Luis Moglia Barth, primer largo sonoro argentino, cuenta con populares cantantes de radio como eran Tita Merello, Azucena Maizani, Libertad Lamarque y Alberto Gómez. Contando entre drama y tangos la historia de un cantor que desespera por su noviecita que se ha ido con un galán maduro. Mientras que en México se estrena *Santa* (1931), de Antonio Moreno, que introduce un bolero de Agustín Lara del mismo nombre y compuesto especialmente para la película. Así Carlos Orellana da vida a un pianista ciego de un burdel, todo un *alter ego* de Lara, que está enamorado de una prostituta. En ambos casos, el tango y el bolero, por su ascendencia del arrabal, marcan su acento urbano en la música y la trama melodramática a ambos lados del Ecuador.

Esta estela será seguida por todo el continente, en 1938 se estrena en Cuba *Romance en el Palmar*, de Ramón Peón, que incluía doce canciones de músicos como Ernesto Lecuona, siendo el compositor uno de los pioneros en sentarse al piano en las salas de cine para musicalizar películas silentes, con Bola de Nieve y Gonzalo Roig, entre otros. En el caso cubano asistimos al tránsito de los compases del mundo rural al mundo urbano, la migración de una joven campesina a la capital que se convierte en cantante de cabaret. Así Rita Montaner canta desde “Manisero” un pregón de origen campesino, de Moisés Simons, hasta el desgarrador bolero “Te odio” de Félix B. Cagnet, compositor que con el pasar de los años se convertiría en el padre de la radionovela latinoamericana.

En esta combinación de voces de radio surgen los primeros personajes tipo con voz cantante. Así Tito Guizar, que había grabado en Nueva York sus primeros discos y tenía un programa llamado “Tito y su guitarra” en la CBS, se convierte en el “charro cantor”, el padre de todos los charros con el estreno de *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes. El personaje del charro ya había aparecido en el cine silente, pero ahora empieza a expresar sus sentimientos en el canto. Sin embargo, la apariencia de Tito Guizar, sus ojos claros y su rostro imberbe, está lejos del estereotipo que impondrán sus hijos más destaca-

dos: Pedro Infante, Jorge Negrete, Luis Aguilar, Javier Solís y Miguel Aceves Mejía.

El hijo pródigo será Jorge Negrete, que salta a la fama con *Ay Jalisco, no te rajés* (1941), de Aurelio Robles Castillo, que impone un personaje bravucón, altanero, autoritario, el charro de apariencia gallarda, de cabellos oscuros y bigotes como símbolo de su virilidad. Y sin duda era lo que encarnaba en su vida real Jorge Negrete, la frontera entre el mito del celuloide y el hombre comienzan a ser difusas.

Al otro extremo del continente, en la Argentina, surge el mito femenino de la canción, las voces del tango y la milonga, encarnadas en Libertad Lamarque, Tita Merello, Amanda Ledesma y Virginia Luque, entre otras. El sello distintivo de estas mujeres serán sus voces, más allá de sus diversos atuendos y personajes que encarnen. Serán madres, hermanas, novias, pero la mayoría de las veces prestarán sus voces a mujeres sencillas, como la Tita Merello en *Mercado de Abasto* (1955), de Lucas Demare, que interpreta “Se dice de mí”, una milonga con letra de Ivo Pelay.

Cuenta una anécdota que, después de leer el guion de *La gauchita y el charro*, Jorge Negrete protestó: “¿Una gauchita antes que un charro?, eso, ¡jamás!”. La película finalmente se llamó *Cuando quiere un mexicano* (1944), de Juan Bustillo Oro, y la protagonizó junto a Amanda Ledesma, “la rubia diosa del tango”. Sin embargo, este no será el único duelo entre tangueras y charros. En México, Libertad Lamarque cantó “Loca”, letra de Antonio Martínez Viergol, en *Gran Casino* (1946), de Luis Buñuel, mientras Jorge Negrete, cual mariachi, le canta acompañado del Trío Calaveras “La norteña de mis amores”, letra de Vigil y Robles, ambas, joyas del repertorio clásico del tango y la ranchera.

Como vemos, en la década de los cuarenta, ellas serán capaces de migrar, tanto física como musicalmente y salirse del registro gaucho. Contrariamente, va a ser más difícil que los charros se quiten su sombrero. Virginia Luque bien puede lucir provocadores escotes y cantar con la sensualidad caribeña en la producción venezolana *La Balandra Isabel llegó esta tarde* (1950), de Carlos Hugo Christensen, o enfundarse en una bata de cola y cantar un madrileño cuplé en *Del cuplé al tango* (1959), de Julio

Saraceni. Por otra parte, Libertad Lamarque puede interpretar el bolero “Pecadora” en *Mi campeón* (1952), de Chano Urreta, y es acompañada al piano por su mismísimo autor, Agustín Lara. A estas alturas de la fama, la cantante se interpreta a sí misma, es el mito de Libertad Lamarque.

*No importa, que te llamen perdida,  
Yo le daré a tu vida, que destrozó el engaño  
la verdad de mi amor*

*Perdida*, Trío Los Panchos

Y llegaron Los Panchos...

Así como Libertad Lamarque podía salir eventualmente en una película, sin ser protagonista, tampoco es de extrañar la presencia de Agustín Lara al piano, que también acompañó a Toña la Negra, una de sus intérpretes favoritas, en *Revancha* (1948), de Alberto Gout. Era usual que por el cabaret de estudio aparecieran ídolos populares que no pertenecían a la trama y animaran una velada. Así Pérez Prado y su orquesta, que pusieron de moda el mambo, podían acompañar a Lilia Prado, mientras bailan en *Pobre corazón* (1950), de José Díaz Morales. Incluso en cualquier escenografía podían aparecer Los Panchos como en *Perdida* (1950), de Fernando A. Rivero, el trío desciende por la escalera de una escenográfica sala de burdel para consolar a Ninón Sevilla con su canción homónima.

Una canción le podía dar el nombre a una película, o una película promocionar una canción, que inmediatamente era un éxito de radio. Lo que se repetirá una y otra vez desde *Santa* (1931), *Noche de ronda* (1942), *Palabras de mujer* (1945), *Humo en tus ojos* (1946), *Revancha* (1948), *Aventurera* (1949), *Solamente una vez* (1953), por nombrar el caso de algunos de los boleros más exitosos de Agustín Lara, que en sí ya contenían guiones de dramas fatales, y que a la vez nombran a las películas.

*Vende caro tu amor, aventurera  
Da el precio del dolor a tu pasado  
Y aquel, que de tu boca, la miel quiera  
Que pague con brillantes tu pecado.*

*Aventurera*, Agustín Lara

## Las rumberas, mujeres de fuego

Pero aparte de la voz cantante femenina, está la bailarina, la rumbera, un personaje único del melodrama latinoamericano. Ella encarna a la prostituta de bajo estrato, de vida sufrida, pero de buen corazón, por lo que a pesar de su pasado puede llegar a casarse con un buen muchacho, como el caso de Ninón Sevilla en *Aventurera* (1949), de Alberto Gout. Las llamadas reinas del trópico destacaron por su tipo absolutamente latino, sus coreografías pletóricas de sensualidad, su versatilidad rítmica, pero sobre por su desafío a la moral imperante.

Así, María Antonieta Pons bailará desde ritmos cubanos en *Siboney* (1938), de Juan Orol, hasta brasileños en la producción mexicana *Konga roja* (1943), de Alejandro Galindo. Mientras Ninón Sevilla bailará mambos en *Víctimas del pecado* (1950), de Emilio Fernández, hasta ritmos de santería en *Yambao* (1957), de Albredo B. Crevenna, plasmando incluso el primer desnudo del cine cubano. Y Rosa Carmina, la musa de Juan Orol, con sus movimientos de cadera desafiará a la “Liga de la decencia”, dejándolo patente en *Sandra, la mujer de fuego* (1954).

Casualmente, todas nacieron en Cuba y sus retiros fueron casi en simultáneo a finales de la década de los cincuenta, por otra parte, las voces femeninas se empiezan a retirar a los escenarios y cosechar aplausos en vivo. El mundo empieza a cambiar, se introduce la píldora y el bolero empieza a decaer con su intencionalidad erótica. Y los charros prodigios dan sus últimos suspiros, Pedro Infante y Jorge Negrete fallecen en esta década.



Después de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood vuelve sobre sus pasos, dominando los estrenos en pantalla, por lo que decaen las industrias cinematográficas locales, y a la vez, se inicia la invasión del monopolio del disco norteamericano. Un golpe doble, que silencia voces y bailes.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO, nro. 12, mayo de 2010.*



# Cómic y cine, más allá de los superhéroes

*Santiago Negro*

**E**l cine y el cómic están en constante comunicación. El mundo de la viñeta, de hecho, no alcanzó cierta madurez narrativa hasta que puso sus ojos en el séptimo arte, pero han sido numerosas las ocasiones en las que el cómic ha devuelto el favor a la forma de hacer películas. ¿Qué hubiese sido de obras tan reconocidas como *Robocop* o *Matrix* sin la influencia del cómic?

En los últimos tiempos, parece que las películas basadas en el mundo de la viñeta no pasan de la adaptación a la gran pantalla de los universos superheroicos de Marvel o DC. La guerra entre ambos sellos ha dinamitado las taquillas del mundo entero con los épicos enfrentamientos entre estos semidioses modernos, con productos que parecen adaptarse a fórmulas preestablecidas con muy poco margen para la experimentación. Aunque esto es así en la mayoría de las ocasiones, lo cierto es que entre todos estos estrenos hemos visto auténticos espantos cinematográficos mezclados con otras películas que, al menos, ofrecen espectáculos bastante dignos.

Hay vida más allá de los superhéroes. El cómic es un medio diverso, con una gran historia a sus espaldas, en la que el género de héroes enmascarados es una parte vistosa e importante, pero una pieza más del enorme mosaico ofrecido por esta extraordinaria forma de expresión visual. Por supuesto, hay decenas de películas, algunas de enorme importancia, que se han basado en novelas gráficas. Hoy proponemos algunas de ellas, como ejemplo de que los encuentros entre ambos medios tienen más recorrido aparte de las rutas conocidas.

## Daniel Clowes y su mundo fantasma

*Ghost World* se publicó originalmente en 1997, enmarcado en las corrientes alternativas que se encontraban en pleno apogeo en aquella década. El agotamiento del género de superhéroes durante esa década provocó el éxodo masivo de lectores hacia nuevas formas de expresión dentro del medio, a la búsqueda de una madurez a la que los grandes sellos habían renunciado a favor del efectismo comercial.

La historia de Clowes se sitúa en la más absoluta aceptación de lo cotidiano como fuente de inspiración para crear una serie de personajes tan excéntricos como cercanos y reconocibles. Los protagonistas de este peculiar retrato costumbrista repleto de humor negro son dos adolescentes que se enfrentan a la vida adulta tras el término de su etapa escolar. Sin muchas expectativas en su pequeña comunidad, ambas afrontan su futuro sin demasiado entusiasmo. En las páginas de *Ghost World* las dos protagonistas evolucionan en su relación, entre ellas y con el resto de los peculiares habitantes de este mundo fantasmal, reproducido por Clowes con obsesión cromática, con unos personajes que parecen constantemente iluminados por la luz crepuscular.

La adaptación cinematográfica fue dirigida por Terry Zwigoff en el año 2001, aunque para su proyecto contó con la total colaboración de Daniel Clowes, autor de la novela gráfica original. Ambos escribieron el guion de la película, que traslada con total acierto la sensación de hastío existencial y el humor referencial, protagonistas de la obra de Clowes.

El reparto está plagado de nombres conocidos. Thora Birtch encarna a la irritante Enid, que ya había probado las mieles del éxito con *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), mientras que el papel de Rebecca recayó en una jovencísima Scarlett Johansson. Ambas actrices recibieron elogios por sus interpretaciones, aunque la película no resultó un gran éxito de taquilla. Por suerte, ha entrado en la categoría, auténtico cajón de sastre, “de culto”, salvada por las buenas críticas que recibió en el momento de su estreno.

## David Cronenberg y la violencia

*Una historia de violencia* (*A History of Violence*, David Cronenberg, 2005) resultó para muchos una auténtica decepción. El director canadiense abandonaba los envoltorios fantásticos para un acercamiento realista y sin concesiones a la cara salvaje del ser humano. Una reflexión sobre el peso del pasado, sobre las máscaras que llevamos día a día. La violencia seca llena de brutalidad ahonda en los conflictos de un hombre con su familia, con la vida que llegó a olvidar y consigo mismo. El resultado no gustó a los fans de Cronenberg, acostumbrados a sus fantasías sobre deformidades y aberraciones científicas, pero encandiló a la crítica, sorprendidos por el cambio de rasante tan brutal del director. Incluso recibió dos nominaciones a los premios Oscar de ese año, incluido la de mejor guion adaptado, y es que el origen de esta turbia historia hay que buscarlo en el mundo de la viñeta.

*Una historia violenta* se publica en 1997, creación de John Wagner al guion y Vincent Locke en el apartado artístico. El ambiente de tensión en crecimiento y los conflictos planteados por Cronenberg en su adaptación se gestan en un fantástico blanco y negro, tan sobrio y salvaje como lo plasmado en la película, aunque, en este caso, la autoridad de un director con tanta personalidad consigue una obra autoral muy marcada, con inspiración en el cómic, sí, pero trascendiendo las formas literarias y plásticas de Wagner y Locke.

## Camino a la perdición

La sugerente y teatral película de Sam Mendes, estrenada en el año 2002, recibió el aplauso unánime de crítica y público. El excelente reparto tuvo bastante responsabilidad en este éxito, plagado de grandes nombres del cine americano. Tom Hanks se presentaba en un rol bastante diferente a las reiterativas interpretaciones de hombre sencillo y buena gente, acompañado por el veterano Paul Newman y Jude Law. Varias candidaturas a los Oscar de ese año certificaron la calidad de esta película, basada en personajes contradictorios, absorbidos por un mundo de violencia.

*Camino a la perdición* es la adaptación de la novela gráfica del mismo nombre, de Max Collins como escritor y Richard Rayner en el tablero de dibujo. Lo curioso es que, en este caso, nos encontramos en una comunicación entre distintos medios todavía más compleja que la simple adaptación. La novela gráfica también se inspira en una obra anterior, el manga *Lobo Solitario y Cachorro*, de Kazuo Koike, obra capital para entender la evolución del cómic, más allá de las fronteras japonesas. Autores de la talla de Frank Miller han reconocido las influencias claras en su estilo de dibujo que ha tenido esta legendaria obra. Incluso el propio Miller se encargó de dibujar las portadas de la edición americana de *Lobo Solitario*. El truco de Collins y Rayner fue el cambio de contexto; el japon feudal por la América de la ley seca, pero el mismo mundo de traiciones y violencia. Lenguajes tan diferentes encontraron acomodo en el resultado para la gran pantalla, de nuevo, gracias a la habilidad de Mendes para llevar la idea original a su terreno.

Los ejemplos son muchos. Estas películas, reconocidas y aplaudidas, son muestras claras del fabuloso intercambio que se puede dar entre diferentes artes, con lenguajes que cuentan tantos puntos en común. Igual que en otras épocas, el cine ha encontrado temas e historias en el teatro o la literatura, hoy mira hacia las coloridas páginas del cómic, sin miedo, consciente de que ya hace muchos años que el mundo de las viñetas ha trascendido el cliché generalizado de producto infantil de consumo rápido. Un encuentro feliz, que, de seguro, nos dará muchas más alegrías.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 72, mayo de 2016.*

# La venganza, en el cine coreano, se cocina en el infierno

*África Sandonís*

El crecimiento del cine coreano, desde los años ochenta, ha sido uno de los fenómenos más notorios del séptimo arte mundial. Desde un punto de vista local se ha traducido como el éxito en la aparición de géneros que abordan diversas temáticas, incluso aquellas más cercanas a los problemas sociales, sus prejuicios y tabúes, como síntoma de una sociedad que se encuentra en ciernes de dejar a un lado las controversias morales.

Si nos centramos en el cine coreano que ha sido capaz de salir de las fronteras, gracias al poder de la globalización cultural, hablamos de un fenómeno que se ha dado de forma gradual y gracias a los grandes festivales de cine internacional que han apostado por el descubrimiento de nuevas cinematografías. Concretando en ejemplos que tenemos cerca, en Argentina, el festival de Mar del Plata o el Bafici y, en España, el festival de San Sebastián y el Festival de Cine Fantástico y de Terror de Sitges, han sido las muestras donde se han dado a conocer estas pequeñas aportaciones del país asiático, como escenarios indispensables donde el cine más independiente tiene cabida. En mucha menos proporción están aquellas cintas que, pasada la prueba de fuego en estos festivales, se han colado en alguna sala de proyección comercial. Aún más extraño es encontrar alguna película que sin haber sido presentada en los grandes festivales podamos verla como estreno comercial.

El conjunto de películas coreanas que llega a nuestras pantallas no es necesariamente aquel que cosecha mayor éxito entre el público surcoreano. Dentro del cine exportado, que constituye una gran amalgama de registros, existe un pequeño grupo de películas, que situadas en la vanguardia del género fantástico, el *thriller* de terror psicológico y el film *noir*, se han ganado el res-

peto de la crítica y los espectadores por ser propuestas de una factura cinematográfica incuestionable, que cuentan con guiones arriesgados, actores de primera fila y directores que orquestan el conjunto con una solvencia notoria, consiguiendo, ante todo, no dejar nunca indiferente al espectador.

Contextualizando aún más dentro de este código cinematográfico, sin lugar a dudas, la temática más recurrente en las cintas de dicho género es la “venganza”. Tratada desde ángulos diferentes, con motivaciones y personajes que poco o nada tienen que ver entre sí, el perfil psicológico de las víctimas, ya sean vengadores o vengados, posee idéntica naturaleza.

Park Chan Wook es el autor que, dentro de la nueva ola de cine coreano, más ampliamente ha abordado la vendetta como planteamiento casi obsesivo a lo largo de toda su filmografía. Realizador de la llamada “trilogía de la venganza”, consiguió un gran reconocimiento internacional a partir de la presentación de su película *Old Boy* (2003) en el festival de Cannes. Este vil sentimiento es el estrato esencial que une a un buen grupo de películas entre las que destacaré principalmente tres.

Jee-woon Kim, director con una trayectoria impecable que ha trabajado diversos registros cinematográficos, ha conseguido, gracias a sus últimos trabajos, una fama internacional muy importante. Tanto es así que su próximo proyecto *The Last Stand* (2013) estará protagonizado por un reparto sorprendente, encabezado por Arnold Schwarzenegger y Eduardo Noriega.

Dos de sus proyectos centrales de su filmografía también están incluidos dentro de este apartado sobre la venganza. Si en *A Bittersweet Life* (2005) el desquite tiene lugar en el seno de la mafia coreana, *I Saw the Devil* (2010) es un viaje al aspecto más oscuro de la condición humana, con un entramado juego laberíntico de vertiginosa e impredecible caza, en el que, por momentos, el cazador resulta ser la presa y viceversa. Porque en este film nos encontramos con uno de los personajes antagonistas más extremos que hemos podido ver en la ficción cinematográfica, situado por encima de los convencionalismos al uso. Kyung-chul es un asesino en serie carente de escrúpulos, con infinita sangre fría, que parece encarnar al mismo diablo. No existe en él esbozo



de arrepentimiento ni titubeo alguno cuando se trata de llevar a cabo cualquiera de sus atroces asesinatos. Sus víctimas son mujeres jóvenes a las que viola, tortura y asesina, aunque no tiene problema en enfrentarse a cualquiera, aun en situación de desventaja, porque como animal depredador sus movimientos suelen ser inesperados y contundentes. Sin embargo, el film no profundiza en los detalles que le han llevado a convertirse en un monstruo, sabemos muy poco de su procedencia y motivaciones, a pesar de que sí conocemos a sus familiares más directos, que también son, de algún modo, víctimas de su personalidad y juegan una importancia notable a lo largo del film.

Cuando Kyung-chul se encuentra con Kim Soo-hyeon, tras haber asesinado a su prometida, se enfrenta a una figura que desprende tanto salvajismo, furia y odio como él mismo. Kim Soo-hyeon promete devolver al asesino de su novia el mismo dolor que sufrió ella pero multiplicado por diez mil. Con este juramento se desencadena una espiral de violencia y venganza que alcanza unas cotas de sadismo y dramatismo desbocados. Jee-woon Kim crea una narración explícita de los momentos de mayor truculencia. Nos salpica con los derramamientos de sangre y muestra en primeros planos los momentos más tortuosos. Este descenso a los infiernos cae por momentos en el regodeo de la estética de la burbujeante hemoglobina, por lo que el film queda enmarcado dentro de los códigos del nuevo cine de terror que potencia la exhibición realista del castigo y la tortura.

Entroncando con este registro extremo de la violencia, que se sustenta y resulta coherente con la justificación de la necesidad de revancha, es destacable *Bedevilled* (2010), único film del director Chul-soo Jang, que como en *Sympathy for Lady Vengeance* (Park Chan Wook, 2009) ensalza a la mujer como protagonista del reguero de venganza que deja tras de sí, después del agravio que comenten contra ella. Aunque muy alejada del cuidado estilo visual y del virtuosismo narrativo de Park Chan Wook, comparte el tratamiento que se le da a la figura femenina, otorgándole un protagonismo absoluto, que difiere de muchas de las propuestas que se sitúan dentro de este apartado sobre la venganza, donde el sexo femenino está asociado con la fragilidad y la necesidad de

protección, casi siempre en un segundo plano con papeles irrisorios. La acción de *Bedevilled* se sitúa en un entorno rural, una pequeña isla poblada por pocas familias y alejada de las grandes ciudades. En este lugar vive Kim Bok-nam (Yeong-hie Seo) con su hija y marido, llevando una vida de la que necesita escapar para poder ser feliz y para dar un futuro de oportunidades a su hija. Es una mujer maltratada, en primer término, por su pareja, pero también por el resto de los vecinos que diariamente la someten al vilipendio. La visita a la isla de su mejor amiga de la infancia con la que no ha tenido contacto durante años, a pesar de sus intentos, incrementa la crispación sostenida, hasta que una inesperada tragedia golpea a Kim Bok-nam. Este punto de inflexión, a partir del cual todo salta por los aires, hace que Kim Bok-nam entre en un estado de enajenación, donde la razón da paso a la necesidad de vengar tanto dolor causado. La exposición de los aspectos psicológicos de las dos amigas durante el primer tercio del film profundiza la idea sobre la infelicidad de ambas, tan distantes y con tan poco en común. Esto juega a favor para que, llegados a este giro en el que la cinta se transforma en una suerte de *slasher*, la masacre no quede en un ejercicio *gore* sin contenido.

El hado al que están abocados los protagonistas de *I Saw the Devil*, su antecesora *A Bittersweet Life* y *Bedevilled* depende de la perpetración final de la venganza, que contiene un sentido redentor y purificador para balancear el daño o vejación que han sufrido. El hecho de que esta vendetta nunca podrá revertir a la situación inicial, causa a los vengadores un sentimiento de vacuidad insoportable. Cuando inician este propósito, se convierte en su única motivación, anteponiéndolo por encima de su propia vida, de tal manera que cuando tiene lugar el duelo final, nada les importa más que ver morir al ser infame que les produjo el daño.

*The Man from Nowhere* (2010), segundo trabajo de Jeong-beom Lee contiene matices diferentes en cuanto a la treta vengativa. Se centra en la historia de Cha tae-sik, presentado como un personaje que parece llevar una vida tranquila en soledad, ocupado en su discreto trabajo en una tienda de empeños, donde entabla una extraña relación con una niña del barrio con la que evita involucrarse demasiado. Según discurre la película, conocemos

el pasado del que es víctima, a través de pequeños *flashbacks*, a la vez que se ve arrastrado en un peligroso embrollo al que hará frente con una soltura inusitada. El *leitmotiv* que impulsa a Tae-sik comienza siendo el rescate de su pequeña vecina que se ve envuelta en los asuntos turbios de su madre. Debido al tormento que le producen sus recuerdos del pasado, la misión adquiere un cariz de venganza, llevada hasta sus últimos términos. El terreno pantanoso en el que se mueven los personajes de esta trama está cimentado en las mafias de drogas y tráfico de órganos, por lo que el tono general resulta oscuro, asfixiante y desalentador. No es casual que este film supusiera un gran éxito comercial en Corea del Sur, llegando a alcanzar la cifra de seis millones de espectadores, ya que a pesar de la dureza del trasfondo social que retrata y la carga de violencia de algunas escenas, el cierre conclusivo no resulta tan incendiario ni trágico como las anteriores películas citadas.

La ironía, casi omnipresente en el cine coreano, también se encuentra aquí en grandes dosis, en contraposición al melodrama que impregna cada una de estas tres películas. Remarcada en los giros argumentales, presentes en mayor medida en *I Saw the Devil*, también es utilizada en ocasiones para reprobar aspectos sociales o políticos. La mordacidad con que es retratado el trabajo policial, en ocasiones de soslayo y otras de manera más evidente, queda plasmada como parodia y recreada en situaciones que rozan el surrealismo y el patetismo. Esto es fiel reflejo de la preocupación de la sociedad coreana, ante la ineficacia y corrupción que sustenta el sistema policial y judicial. A propósito de esta cuestión, cabe mencionar otros tres films que desarrollan este tema con multitud de matices: *Memories of Murder* (Joon-ho Bong, 2003), *The Chaser* (Hong-jin Na, 2008) y *The Unjust* (Seung-wan Ryoo, 2010).

Como observación final, es curioso apreciar la diferencia en el perfil de los tres protagonistas. Los personajes masculinos son introvertidos, enigmáticos y con muy buena forma física, lo que les va a facilitar llevar a buen término la venganza en los planos físico y psicológico. Por contra, Kim Bok-nam (*Bedevilled*) tiene una personalidad alegre y extrovertida que contrasta mucho con

el entorno en el que vive. Su venganza es fruto del impulso irracional por el dolor y frustración que siente en ese momento de colapso emocional. Todo se nubla ante el hostigamiento del que ha sido víctima, y la acción que emprende, sin estar preparada para ello, resulta absolutamente improvisada. Por contra, Kim Soo-hyeon (*I Saw the Devil*) urde un plan con premeditación, se toma su tiempo para llegar al culpable y crea una milimétrica estrategia para asegurar que el castigo impartido sea tal y como lo tiene pensado.

Uno de los logros mejor conseguidos de estos films es ganarse la empatía del espectador, situado al lado del personaje que necesita vengarse, a pesar de que sus acciones sean extremas y trasciendan lo racional.

Como decía el escritor británico Walter Scott, “la venganza es el manjar más sabroso condimentado en el infierno”. Seguro que Jee-woon Kim y sus colegas de venganza estarán muy de acuerdo con esta sentencia

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 35, septiembre de 2012.*





# IDEAS QUE MUEVEN AL MUNDO





# Cuando la reflexión cotidiana de un crítico (de cine) trasciende

*Isabel González*

¿Es posible mirar la historia del cine a través de la obra de un crítico? Como el mismo André Bazin escribió en su introducción a *¿Qué es el cine?*<sup>10</sup> (*Qu'est-ce que le cinéma?*, 1962): “La historia de un crítico particular no interesa a nadie”. Pero de su oficio puede surgir un documento histórico de incalculable valor, capaz de dar cuenta del cine que se está haciendo en ese momento y del ideal al cual se aspira, también del sentido que se le da a lo cinematográfico y lo filmico.

Bazin, en su oficio como crítico, analizando las películas del momento, examinando cómo está construido cada filme visto, logra profundizar -y también abrir nuevos caminos- en el estudio del lenguaje cinematográfico. Estamos hablando de dos tareas: la del crítico, que, como define Christian Metz, “tiene por meta reagrupar rasgos filmicos en tanto sistemas como filmes hay” y la del teórico que “intenta reagrupar rasgos filmicos en un sistema -o en un conjunto de sistemas- que no se refiera a ningún filme en particular” (Metz, 1973:99).

La notable influencia de la obra de uno de los fundadores de la mítica revista *Cahiers du Cinéma* en la historia del cine, surge del hecho de que busca establecer un sistema que habla de la organización de lo que entendemos como filme. Se trata de un trabajo complejo, pues como explica Metz, este “sistema no está claramente inscrito en ninguna parte del desarrollo manifiesto del filme, ya que un sistema, como tal, nunca está atestiguado”. En definitiva, se trata de un trabajo de lectura que intenta explicar ese trayecto en todas sus partes y en la sistematización de

---

10 Bazin comenzó a coleccionar sus ensayos más importantes en 1957 bajo el título *¿Qué es el cine?* Esta colección alcanzó póstumamente cuatro tomos, abarcando unos sesenta ensayos.

ese recorrido va definiendo el fenómeno y va creando un procedimiento que abre un camino para pensar el cine. En el caso de André Bazin, su obra no solo habla del mundo y sus ideas, sino que su contenido aparece como elemento activo de esa cosa dinámica que es la historia, el arte y el cine.

Una aproximación a la historia del cine de posguerra no puede ignorar la huella que ha dejado Bazin. Pues existe una relación intrínseca entre la historia del cine y el corpus teórico que intenta definir qué es el cine. O como diría Francesco Casetti en el texto clásico que escribiera sobre las teorías del cine del siglo XX: la teoría junto con la crítica está en el centro de una de las máquinas que mueven el filme, “la máquina discursiva, que regula su percepción social”.

La reflexión y el debate, las preguntas y los postulados que surgen a partir de la producción de películas y de su recepción ha llegado a conformar -desde los inicios del cine- un discurso institucionalizado, un saber de dimensiones históricas y sociales que da lugar a lo que hoy entendemos como teorías cinematográficas.

Así vemos cómo, entre 1945 y 1950, las ideas de Bazin tienen un impacto cultural que se manifiesta en el mundo de la crítica cinematográfica europea. Por una parte, su exposición teórica basada en “la creencia en el poder de la imagen registrada mecánicamente y no en el poder adquirido a través del control artístico sobre tales imágenes” (Andrew:169), adquiere popularidad junto con las películas neorrealistas y será también en esos años cuando Bazin establezca una tendencia crítica que le dará un lugar esencial en la historia del cine con la aparición de *Cahiers du Cinéma* en 1951, la revista creada con Jacques Doniol-Valcroze que revolucionará el cine francés del momento.

Desde los inicios del cine, las preguntas han girado en torno a lo que el nuevo medio traía consigo y sobre las filiaciones que tenía con otras artes. El interés que provocó la llegada del cine en artistas e intelectuales provenientes de distintos ámbitos y disciplinas abrió el debate sobre temas ya trazados en el mundo de las teorías del arte en general: la estética, el realismo y fundamentalmente la especificidad del medio: qué tenía el cine que no tenían las demás artes. Con la aparición de los teóricos soviéticos,

el montaje cinematográfico se convierte en el centro del debate. Esta nueva tendencia tiene en Sergei Eisenstein (1898-1948) su mayor exponente.

Mientras que Eisenstein defendía -como diría Vicente Sánchez Biosca<sup>11</sup>- la “exaltación de lo heterogéneo” y sostenía que el sentido natural de la toma como tal no existía y por lo tanto no podía dominar la experiencia del espectador, Bazin parte de la convicción de que el cine como medio posee una naturaleza intrínseca que lo impulsa a desarrollar la reproducción plena de la realidad.

Bazin es considerado como el primer crítico que efectivamente desafió la tradición formativa del cine. En este sentido, apuesta a la defensa de la integridad del continuum espacio-temporal, que suele representarse a través del uso de planos de larga duración y/o del plano secuencia en conjunción con una puesta en escena en profundidad.

La continuidad fílmica y el principio de no-fragmentación son para Bazin formas que expresan la fuerza de la dimensión reproductora del cine, en un contexto como el de la Italia de posguerra y frente a los filmes producidos por el movimiento neorrealista, estos rasgos adquieren gran resonancia estética y social.

“El cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real”, afirmaba Bazin, así el centro del realismo cinematográfico “no es ciertamente el realismo del tema o el realismo de la expresión, sino ese realismo del espacio sin el cual las imágenes móviles no constituyen el cine” (*¿Qué es el cine?*, p. 112). De allí que el crítico francés valore en un filme como *Nanuk el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) el registro del encuentro entre la foca y Nanuk solucionado en un solo plano y donde el respeto a la duración de la acción registrada (la caza de la foca) -el hecho en sí mismo- es también la sustancia de la imagen, lo que atrapa la identificación del espectador y le emociona.

Los estudiosos de la obra de Bazin ubican dos tesis centrales en su obra: una que apunta hacia el “realismo cinemático”. Es un

---

11 Sánchez-Biosca, Vicente: “Vanguardia y maquinismo: dispositivo fílmico, montaje y espectador en los inicios de la reflexión moderna” en *Eutopías*, volumen 2, número 2-3, primavera-otoño. Universidad de Valencia, 1986).

realismo físico que no tiene en cuenta al espectador y que expresa una dependencia del cine con la realidad. En la “esencial objetividad” de la fotografía descansa su objetividad, afirma Bazin. “Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso (...) todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia” (Bazin, en *Ontología de la imagen cinematográfica* p.28). Tras el reconocimiento de una “génesis automática” apunta -también- a una segunda tesis, planteando una suerte de “realismo psicológico”. Así habla del “poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella”, poniendo en práctica o haciendo uso de los mecanismos que describen “la psicología de la religión o del souvenir”.

André Bazin estableció una tendencia crítica que se mantuvo unida afectivamente a las películas y sus realizadores. Escribió cientos de artículos y ensayos en diarios (*Le Parisien libéré*), en semanarios (*Le Nouvel Observateur*, *Télérama*) y en revistas como *Esprit*. Trabajó de manera sostenida en la difusión del cine en general y en la defensa del cine comprometido con la nueva realidad social que atravesaba la sociedad europea del momento.

Esta conexión con su entorno, más allá de sus escritos, expresada en su cotidianidad, esa “sociabilidad de su erudición”, como lo expresa Dudley Andrew, le permitió a Bazin adoptar personajes como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer y Claude Chabrol, jóvenes críticos que le siguieron y trabajaron bajo su tutela. Bazin muere en 1958, apenas tenía cuarenta años. Murió sin ver las películas más emblemáticas de la Nueva Ola francesa.

Los estudios de cine le deben mucho a Bazin, su corta vida fue suficiente para impulsar la difusión del cine como arte desde una suerte de militancia cultural que abarcó el oficio diario como crítico, la creación de espacios de exhibición cinematográfica, la exaltación del trabajo de los cineastas y el conocimiento como un mecanismo de exploración y de transformación del objeto de estudio. Su contribución a la teoría realista cinematográfica deja claro que “el realismo en arte no puede proceder evidentemente

más que del artificio”. Así, pone énfasis en la cualidad que tiene el cine de crear la ilusión de realidad, esto lo lleva a definir en el cine un sistema de expresión “realista” que no es entendido de una manera cuantitativa, que atiende a sistemas de representación diferentes que permiten que reconozcamos el objeto en la pantalla. Donde, además, opera un sistema de convenciones (como el montaje) que trae consigo “la pérdida de conciencia de la misma realidad, identificada en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica”.

La obra de André Bazin ha dado a las teorías cinematográficas un mecanismo de conocimiento que sirve para explicar ciertos aspectos del lenguaje fílmico y cinematográfico, ampliando las perspectivas frente al objeto de estudio. Se trata de una reflexión que no se limita a un saber abstracto, ya que ha permitido vencer el misterio del arte de la imagen en movimiento, ofreciendo respuestas y planteando nuevas interrogantes, procurando así un consenso frente al estudio del cine.

Fuentes:

Andrew, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Ediciones Rialp. Madrid, 1993.

Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid 2006.

Metz, Christian: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1974.

Casetti, Francesco: *Las principales teorías cinematográficas 1945-1990*. Cátedra. Madrid, 2000.

Sánchez-Biosca, Vicente: “Vanguardia y maquinismo: dispositivo fílmico, montaje y espectador en los inicios de la reflexión moderna”, en *Eutopías*, volumen 2, número 2-3, primavera- otoño. Universidad de Valencia, 1986.



# De Riefenstahl a Cronenberg, el viaje del cuerpo por el cine del siglo XX

*Jaime Larriba*

*Muerte a Videodrome ¡Larga vida a la nueva carne!*  
*Videodrome*, David Cronenberg

Suponemos que es un atleta por la destreza de sus movimientos, acentuada por la cámara lenta; intuimos que lo que lanza es una jabalina, no una lanza de combate; pero nada más indica quién ese ese hombre rubio que se recorta contra un cielo inmaculado: podría ser un guerrero de *La Ilíada*. O podría ser un dios. Si no supiésemos que es un fragmento de *Olympia*, el documental que rodó Leni Riefenstahl sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, no sabríamos que es solo uno más de los atletas que compitieron aquel año. El contrapicado es tan radical que ni siquiera nos permite ver el suelo que pisa. Está aislado de cualquier conexión con algo que pudiese sugerir complejidad, debilidad, contradicción, finitud. Es el cuerpo de un hombre europeo, de un caucásico, pero se presenta como medida de lo humano. La imagen nos está diciendo: esto es un hombre en la plenitud de su perfección, este es el modelo. Ni siquiera llegamos a apreciar bien su rostro, sus previsibles gestos de esfuerzo, de concentración o de temor ante el posible fracaso, los gestos comunes de los deportistas, porque no importa quién sea él. Su cuerpo, que la construcción de la imagen fílmica presenta como arquetipo, es el vehículo de todo un pensamiento sobre lo humano. *Olympia* destaca entre otras películas de Riefenstahl, como *El triunfo de la voluntad* (1935) o *Día de libertad: nuestras fuerzas armadas* (1935), técnicamente virtuosas, pero al servicio de la apología del nazismo, porque ese virtuosismo técnico está en ella al servicio de una tendencia mucho más amplia y representativa de la mo-

derinidad: la abstracción del cuerpo. Un autor tan aparentemente alejado de Riefenstahl como Buster Keaton funciona en un registro parecido: los movimientos imposibles de Keaton, su rostro hierático, son fascinantes precisamente por su abstracción.

Sesenta años más tarde: James (Ballard), el personaje que interpreta James Spader, y Gabrielle (Rosanna Arquette) hacen el amor en el interior de un coche. No lo hacen porque no tengan otro sitio o porque el imprevisible deseo haya tenido el capricho de manifestarse en tan incómodo lugar. Es una elección. Gabrielle está llena de cicatrices, señales de accidentes de coche, lleva una pierna ortopédica, un aparatoso corsé y James se abre paso hacia ella entre correas y prótesis, utilizando el salpicadero y los mandos del coche para colocarla, a ella y a sus extensiones mecánicas, mientras Gabrielle gime de placer. Cuando por fin se acoplan, son ellos y la máquina los acoplados, con las prótesis de Gabrielle de intermediarios entre la carne y el metal. *Crash* (David Cronenberg, 1996) puso en imágenes una perturbadora historia de James Ballard, uno de los autores más inclasificables de la literatura del siglo XX. Uno de los protagonistas de la historia se dedica a escenificar, de forma clandestina, accidentes de automóvil famosos que tienen un público estupefacto y entregado. Pero el héroe oculto de la novela y de la película es James Dean, no por su faceta de actor, sino por haber muerto a los 24 años conduciendo un coche deportivo; es lo que ahora llamaríamos un antihéroe: un rebelde que no tiene nada, ni siquiera una causa, lleno de dudas e inseguridades, bello en su fragilidad, con una incongruente iconografía de solitario existencialista en calles lluviosas, motos potentes y coches de carreras; hasta la última de sus fotos, agonizando en su pequeño deportivo convertido en una trampa mortal. Un cuerpo muy lejano del del lanzador de *Olympia*, y que, como aquel, sirve de vehículo a otra concepción de lo humano: mucho más frágil, imprevisible y compleja. La historia presenta la interacción cuerpo-máquina de forma tortuosa, utilizando personajes extremos que disfrutan con la escenificación de accidentes de automóvil, que se excitan con los hierros retorcidos de las carrocerías aplastadas y con las marcas que dejan en la carne.



Quizá sea David Cronenberg el autor que más ha investigado esta faceta de la posmodernidad. La interacción genética del cuerpo humano con el de otras especies (*La mosca*, 1986), el escalofriante diálogo del cuerpo con el acero quirúrgico (*Inseparables*, 1988), el escamoteo de la propia corporeidad en *M. Butterfly* (1993) o las extremas imágenes de *Crash* (1996), donde la fascinación no viene de la transformación intencional del cuerpo, sino de la alteración brutal y aleatoria que provoca en él la máquina cuando revienta. Y en *Videodrome* (1983) ya lanzó el grito de guerra que se convertiría en la bandera de una tendencia: “¡Larga vida a la nueva carne!”. Pero Cronenberg no es un abanderado en solitario. El coreano Kim Ki-duk explora en *Pietà* (2012) y en *La isla* (2000) el desgarrar y la mutilación como formas expresivas. Peter Greenaway lo hace en *El vientre del arquitecto* (1987). Michael Haneke explora en sus obras, sobre todo en *La Pianista* (2001), la laceración del cuerpo como expresión de una psique que nunca sabemos, por la forma en que está narrada filmicamente, si es una patología o la expresión extrema de un sufrimiento o de una complejidad inexpresable de otro modo. El mismo enfoque con el que en *Shame* (2011), Steve McQueen presenta la especial forma de vida de Brandon (Michael Fassbender): no es una película sobre la adicción al sexo, es una película sobre una forma de vivir el sexo y cuestiona la cultura en la que eso es posible, la cultura que le da un sentido. Una característica, por otro lado, común a todos los autores que estamos considerando: sus personajes y situaciones extremos no están vistos con una mirada clínica que los segregaría como a-normales sino desde una distancia que no juzga, para así permitir una reflexión que nos concierna a todos. O, si presentan patologías, las presentan como oportunidades de apertura a nuevas posibilidades (es en ese sentido en el que escribía Oliver Sacks, por ejemplo en *La isla de los ciegos al color*: una peculiaridad genética que tradicionalmente se consideraba un defecto es precisamente lo que permite otra forma de ver). Es una reivindicación radical del cuerpo concreto, del dolor que solo puede sentir esta persona y no otra, del deseo extremo o diferente que exige ser realizado. Algo muy lejano del cuerpo abstracto de principios del siglo XX. Y

me permito aventurar que esa reflexión conjunta va en el sentido de exponer la profunda, casi metafísica, soledad de la que nacen esas expresiones radicales. ¿Acaso lo que ganamos en individualismo lo perdemos en posibilidad de conexión? No me atrevería a responder a mi propia pregunta, pero creo que las películas que hablan de la “nueva carne” intentan responderla. O plantearla.

**Bibliografía:**

Amiel, Vincent. *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cas-savêtes*. Paris: Presses universitaires de France, 1998

Fouz Hernández, S. *Cuerpos de cine. Masculinidades carna-les en la cultura y el cine contemporáneos*. Ed. Bellaterra. Barcelona, 2013

Imbert, Gerard: “La nueva carne: el cuerpo entre la carencia y el exceso en el cine actual”, en *Revista Opción*, 2104. 30(74)

Rother, Reiner. *Leni Riefenstahl. Political and Aesthetic as-pects*. Goethe Institute.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 87, noviembre de 2017.*

# Cine feminista de los años 70 en EUA

*Celia Sutton*

En el extenso océano de cine masculino

La década de los setenta trajo consigo una serie de cambios y transformaciones importantes dentro de la industria del cine en Estados Unidos. Por un lado, en una apuesta por atraer de nuevo a las masas a las salas de cine, Hollywood alienta a los realizadores a crear grandes producciones, de alto presupuesto y con efectos especiales de punta, sacando a la luz películas taquilleras como *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) o *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), las cuales generaron inmensas ganancias económicas. Por otro, se busca tocar temas relevantes, un cine con mayor contenido argumental, que fomenta la aparición de filmes como *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) o el cine independiente y crítico de Woody Allen, que acierta con cintas como *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam*, 1972) o *Annie Hall* (1977).

Asimismo, dolorosos tópicos como la Guerra de Vietnam se abordan con realismo y crudeza, como en *Apocalipsis ahora* (*Apocalypse Now*, Francis F. Coppola, 1979), y el sexo o la violencia se representan de manera más explícita, no osada en décadas anteriores, dando como resultado películas como *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) o *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), por un lado, y *La Naranja Mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1976) o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), por el otro.

En el aspecto más comercial podemos observar, a su vez, que las historias aspiracionales y de superación, piezas todavía del perseguido sueño americano, como *Rocky* (John G. Avildsen,

1976), o las musicales, inspiradas por la tendencia disco del momento, como *Fiebre de Sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977), hallaron su nicho en la audiencia joven y con ánimo de entretenimiento.

En resumidas cuentas, la década mencionada es prolífica en cuanto a cine comercial y también independiente, debido a una vasta variedad de temas y a las nuevas aproximaciones a los mismos, y en medio de tal vorágine de historias, películas y sagas, las mujeres tuvieron que encontrar su propio espacio de expresión y alzar la voz para que su visión y sus propuestas fueran vistas y escuchadas. No estaban las oportunidades al alcance de la mano, no había la confianza suficiente para delegar en manos femeninas grandes producciones, por lo que un monopolio masculino acaparaba el *mainstream*.

## El surgimiento de la conciencia de género en el cine

La teoría filmica hace una intersección con el feminismo justamente en los años setenta. Momento en que ambas corrientes se unen para elaborar un análisis en conjunto, del significado y sentido cinematográfico, pero enfocado en el papel que la mujer ha representado durante el desarrollo del cine. Los estereotipos que han marcado su trayectoria dentro de las historias ideadas por los hombres y dirigidas principalmente para un público masculino, encasillándolas principalmente –de manera muy general- en dos categorías, las madres o santas –mujeres virtuosas en espera de un hombre que las valide- o las vampirasas o *femme fatale*, que suelen ser la perdición de los hombres por inducirlos al pecado, pero con posibilidad de redención si un buen hombre llegaba a reivindicarlas a través del matrimonio.

De tal forma que un grupo de mujeres toma la decisión de unirse para dar vida al cine femenino y feminista, y el punto de inicio es el festival internacional de películas sobre mujeres, que se realiza en Nueva York, en junio de 1972. En un comienzo, la perspectiva se enfoca en la cuestión del papel histórico de la mujer en el cine. Posteriormente, en el mismo año, se celebró en el Festival de Cine de Edimburgo, un evento especial de cine hecho

por mujeres. En 1973, se presenta en el National Film Theatre de Londres un primer ciclo de “La Mujer en el Cine”. Conjuntamente, nace la crítica de cine realizada por mujeres, inspirada, como se mencionaba, en gran medida por la segunda ola del movimiento feminista que estaba en auge por estos años, dando como resultado la publicación de revistas como *Mujer y Cine*, en 1972; *Jump Cut*, en Estados Unidos; *Camera Obscura*, en Gran Bretaña, o la alemana *Frauen und Film*. Además de los libros *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (1973), de Marjorie Rosen; *Women Who Make Movies* (1975), de Sharon Smith; y el de Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, (1974).

Comienza con todo esto una gran preocupación por revisar la aparición y el significado de los roles femeninos en el cine, usando los parámetros feministas para estudiar las películas. La teoría filmica en pleno desarrollo, había arrojado ya información crucial sobre el papel del cine como generador de imaginarios colectivos, de formulador de estereotipos y de propagador de arquetipos raciales o de género, así que las conclusiones obtenidas por este grupo de críticas afirmaban que Hollywood contribuye, a través de sus historias, a cosificar sexualmente a la mujer en pro de la satisfacción del deseo masculino. “Al mismo tiempo, estas mujeres indagaron sobre las estrategias discursivas; la existencia de una estética femenina/feminista; las formas dominantes; la desestructuración del sistema de la mirada patriarcal; y la reconceptualización simbólica de la imagen de la mujer” (Graciela Padilla Castillo, 2015).

La doctora en Letras, Literatura y Leyes, Laura Mulvey, fue una de las iniciadoras al teorizar al respecto, aportando un enfoque psicológico al estudio. Mediante su ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975) desarrolla la teoría de que sienta las bases del debate sobre teoría filmica, sobre el concepto del placer del espectador, con el planteamiento de que la mujer, de cierta manera, tiende a masculinizarse durante la visión de un filme, para ubicarse en los zapatos del héroe y poder disfrutar de la historia. Además:

“El cine clásico, dice Mulvey, debe su ‘magia’ a un placer visual que se basa en la diferencia sexual, porque hace de la mujer

un simple espectáculo (*to be looked-at-ness*) y un objeto de deseo, afirmando que el sujeto masculino, al establecer a la mujer como su otro visible, encuentra en la imagen cinematográfica la legitimación de su posición de dominio y control en la sociedad, confirmando e incentivando sus sueños de unidad y supremacía, y sostiene que el disfrute cinematográfico reside en su condición de placer voyerista” (Eloísa Rivera Ramírez).

El análisis en los setenta no sólo se enfocaba en la forma en que la mujer había sido comúnmente representada, sino que señalaba, asimismo, las escasas y disímiles circunstancias que les había permitido fungir como realizadoras de sus propios contenidos, por lo que incitó a una práctica particularmente femenina.

## Cine feminista

El impulso feminista de la segunda ola, aunado a la reducción en los costos para la producción cinematográfica, permitió la incursión de mujeres en la realización de cine, especialmente en el ámbito independiente: el cine experimental y el documental. De tal forma que las primeras películas resultantes eran una mezcla entre concientización y propaganda, y generaron gran entusiasmo por tratarse de un cine hecho exclusivamente por mujeres, acerca de las mujeres y dirigido hacia otras mujeres. El deseo primordial era construir una estética propia para así romper con la representación de la mujer como eje del placer visual del espectador masculino. Apuestan por un cine que debía intervenir a favor de las mujeres, buscando un cambio en la ideología, una verdadera transformación de los imaginarios colectivos, permitiendo al género femenino hablar por sí mismo. Así es que se gestó la obra cinematográfica y teórica de Laura Mulvey y Sally Potter, dentro de la corriente que se suele llamar cine de vanguardia o feminista:

“La clasificación que hace Ann Kaplan de este subgénero distingue tres tendencias: las películas que pretenden dar voz a la subjetividad femenina, las que tienen como objetivo deconstruir los textos masculinos clásicos y, por último, el que probablemente es más numeroso pero también menos estudiado, un tipo de documental que analiza desde una perspectiva teórica y realista

el tratamiento de la historia de las mujeres” (Carmen Pérez Ríu).

Mulvey codirigió seis filmes con la colaboración de su marido, Peter Wollen, teórico y crítico de cine. Su trabajo fue experimental, en un intento por llevar a la práctica sus planteamientos teóricos feministas. La primera película, *Penthesilea, Queen of the Amazons* (1974), viaja en el tiempo miles de años para revisar la imagen mítica de la mujer del Amazonas, para preguntarse si se trata de una extraña imagen de mujer fuerte o es una figura derivada de la fantasía masculina. El filme explora la complejidad de estas cuestiones, pero no llega a respuestas concretas. Años más tarde, realiza *The Riddles of the Sphinx* (1977), un filme que consiste en trece escenas de paneos de 360°, que retratan diversos ambientes –ya sean domésticos o profesionales- y en particular a cierta mujer de clase media, Louise, quien tiene que lidiar con su nueva condición de madre y cambiar por completo su estilo de vida. Durante la película, Mulvey interrumpe la acción para hablar frente a la cámara sobre el mito de Edipo en su encuentro con la Esfinge. Con esta cinta se pretende formar un nuevo tipo de relación entre el espectador y la imagen de la mujer, presentándola desde distintos puntos de vista y diferentes voces.

Entre otras pioneras de esta corriente podemos reconocer a Kate Millet, escritora y activista feminista estadounidense, que realizó la película *Three Lives* (1971), un documental en 16mm, que habla claramente sobre la liberación de la mujer. Por medio de tres distintas historias, trazadas con tintes biográficos, Millet hace una profunda excavación en la intimidad de la condición femenina, para intentar descubrir lo que verdaderamente significa ser mujer en un mundo masculino y ofrecer a las espectadoras un espejo en el cual reflejar sus propias experiencias.

*Growing up Female* (1971), un valioso testimonio de las desigualdades y desventajas que experimenta el sexo femenino, dirigido por Jim Klein y Julia Reichert, que se enfocan en la vida diaria de seis mujeres en Ohio, para examinar las fuerzas institucionales que moldean su existencia.

A su vez, el documental *It Happens to Us* (1972) es un valiente trabajo por parte de Amalie R. Rothschild, quien aborda la controversial temática del aborto, utilizando el testimonio de un

amplio rango de mujeres de distintas edades, de diversos medios familiares, sociales o étnicos, que explican sus razones personales por las que opinan que el aborto debería ser una decisión propia y opcional.

Otro aporte importante fue el documental *Daughter Rite* (1979), realizado por la estadounidense Michelle Citron, quien combina imágenes documentales de entrevistas a distintas mujeres, con material de archivo, alternando, a su vez, secuencias de situaciones familiares, a través de cintas domésticas, con la intención de discernir en ellas los trazos de un pasado traumático silenciado, denunciando posibles situaciones de abuso sexual y el absoluto mutismo sobre éste. Citron, en una entrevista, explica que “las películas domésticas eran ficciones necesarias y poderosas [...] perpetuaban las ficciones que necesitábamos creer sobre nosotros mismos”. También habla de la ganancia que personalmente le otorga la realización de cine, ya que cada película le regala mayor conocimiento sobre ella misma, y sobre otras mujeres, porque al mostrar su trabajo “entabla conversaciones con las espectadoras y así ha aprendido mucho de todas ellas”.

### ¿Qué ha cambiado?

Los avances feministas en la teoría y realización de cine de los setenta abrieron una vía hasta antes obstruida para la mujer en cuanto a su participación en la producción, como en la elección de los temas y roles que deseaba representar. Sin embargo, a partir de entonces el camino ha sido largo y tortuoso, los cambios -aunque los hay- se dan paulatinamente a base de voluntad y perseverancia.

Desafortunadamente, aún vemos en cartelera una marcada desventaja entre la cantidad de películas realizadas por hombres y mujeres. Algunas décadas pasaron ya desde que la crítica feminista pusiera el dedo en el renglón, no obstante todavía queda mucho, pero mucho por hacer.

Fuentes:



Carmen Pérez Ríu: El cine experimental de mujeres: antecedentes y desarrollo teórico feminista de los 70 en el Reino Unido.

Elena Oroz: Lo personal es político. Documental y feminismo.

Eloísa Rivera Ramírez: La reivindicación de la mujer en el cine: nodos entre el feminismo y los estudios cinematográficos.

Eva Parrondo Coppel: Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia. (1995).

Fátima Cristina De Almeida Daniel: Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 83, junio de 2017.*



# Cine, violencia, propaganda

*José Miguel Viña Hernández*

A la hora de afrontar y delimitar el concepto de propaganda, Toby Clark (*Arte y propaganda en el siglo XX*) incide en la carga peyorativa que este término ha adquirido en el imaginario colectivo, tomando como referentes históricos las dos contiendas mundiales y sus nefastas consecuencias. El cariz ideológico de la propaganda se acentuó durante un desequilibrado siglo XX, siempre inestable, siempre renaciente. La idealización emocional de la propaganda se convirtió en un arma más al servicio de las partes enfrentadas y, en este contexto, el audiovisual contribuyó decididamente a apuntalar el reclutamiento masivo. El mensaje transmitido quedó asociado con las repercusiones mortales de los acontecimientos. Violencia y propaganda se fusionan en un todo.

El siglo pasado (y su proyección actual) consagró a las masas como sujeto y protagonista activo de la historia. La revolución rusa, la formación de la URSS, el nuevo régimen y los nuevos mitos, un modelo diferente y disidente. Como no podía ser de otra manera, este punto de inflexión confirmó una nueva forma de hacer y de pensar el cine: un arte colectivo dirigido a la colectividad. A través del audiovisual se instrumentaliza la violencia, quedando convertida en un medio para conseguir un fin. La violencia se encauza en una dirección específica e interesada: identificar y denigrar al enemigo, o justificar la necesidad de la lucha. Al ser camino (movilización), la violencia cinematográfica se banaliza, se cosifica y se codifica. Con *El Acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) no sólo se conmemora simbólicamente el conato revolucionario de 1905; al mismo tiempo, se legitima el régimen post-zarista y el título se convierte en símbolo, documento e Icono místico de una nueva sociedad. El cine-puño de Eisenstein deja secuelas y moratones en el espectador. Con las escalinatas de Odesa y la inhumana represión de los cosacos, Eisenstein no sólo dirige los elementos artísticos, dramáticos y técnicos del fil-

me; dirige también, con la misma maestría, las emociones de una generación. El cine se instala y se acopla en el aparato estatal.

Paralelamente al desarrollo de la violencia programada, otra forma de subversión, esta vez estética, se abre camino a través de la agitación de las vanguardias. La cuchilla que rasga el ojo en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) es hoy referente ineludible en la historia visual del siglo XX. La ruptura con los encorsetados límites de la racionalidad pretende sacudir los pilares de la sociedad burguesa, en un ataque que se emprende y se comprende, muchas veces, en el seno de una necesidad histórica: la reforma estructural como camino hacia la superación del trauma heredado de la primera guerra mundial. Se suceden los “ismos” (futurismo, dadaísmo, expresionismo, surrealismo, constructivismo...) como reacción ante la degradación total: la máquina de matar. Hay que volver a empezar. *Cuadro blanco sobre fondo blanco* (Malevich, 1918) ejemplifica ese salto hacia una nada que lo es todo o, al menos, un nuevo punto de arranque.

El rol desempeñado por la violencia cinematográfica encuentra un foco de especial interés en Cuba (revolucionaria o post-revolucionaria), marcado por un contexto de guerra fría y el temor a la definitiva aniquilación atómica, tan presente en la ciencia ficción y brillantemente parodiado por Kubrick en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1964). La obra temprana de Santiago Álvarez supone el encuentro entre la violación estética-normativa (reformando el concepto de documental) y la violencia como contenido manipulable: obras como *Now!* (1965), considerada precedente del videoclip, o *L.B.J.* (1968) se presentan casi a la manera de collage<sup>12</sup>. Alegato antirracista por excelencia, *Now!* sumerge al espectador en los conflictos raciales y presenta al Estado Norteamericano como fuente primigenia de violencia, apoyándose en un montaje rítmico, vivo y contundente con el que desmoronar (o, al menos, intentarlo) el *american-way-of-life*. Con *L.B.J.* Santiago Álvarez denuncia la barbarie, la conspiración y lo que se ha dado

12 El fraccionamiento de la película y la rápida sucesión de planos confieren al resultado final una notable musicalidad. Por otra parte, el documental como paradigma del “realismo” cinematográfico y, a su vez, la continuidad y la invisibilidad técnica como claves de “lo real”, entran en quiebra y se reemplazan por una estética agresiva.

en llamar terrorismo de Estado. La violencia, recuperando la idea de Morin (re-interpretada por Orson Welles en *El tercer hombre*) como ingrediente base de la civilización.

El aparato “oficial” queda convertido en plataforma-generador de violencia, pilar sobre el que descansan los clásicos (literarios y cinematográficos) distópicos. Las cloacas del sistema, parafraseando el título de una conferencia impartida en el Ateño de La Laguna (Tenerife), salen también a la luz y sonrojan la aparente imagen de dignidad de los regímenes democráticos. Los momentos finales de *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) transportan la imagen de la cloaca y el submundo hasta un punto sublime. Las telarañas de la justicia (y de la democracia como ese “todo” en el que nos reconocemos) son el blanco perfecto, un filón a explotar por el cine negro (*Sed de mal*, por ejemplo) y el cine gansteril, tan desarrollado en la filmografía de Martin Scorsese (*Malas calles*, *Uno de los nuestros*, *Gangs of New York...*). En ambos casos, la influencia literaria toma como referente ineludible a Dashiell Hammett (*El halcón maltés*, *El hombre delgado*, *La llave de cristal*).

Retomando el ejemplo de Cuba, con *La muerte de un burócrata* (1966), Tomás Gutiérrez Alea alcanza una de las cimas de aquella cinematografía, caricaturizando la frigidez de las jerarquías y, al mismo tiempo, denunciando el carácter inhumano de las instituciones que degeneran en la violencia como final (¿isolución?) drástico. Una magnífica tragicomedia que se alimenta de situaciones esperpénticas (Valle Inclán), llevadas a la pantalla con pinceladas surrealistas (Buñuel) y haciendo uso de una fuerza crítica muy comparable con *El apartamento*, de Billy Wilder. Desde otra perspectiva, el Estado no es únicamente el emisor violento; por momentos, también es receptor, a través de acciones terroristas y asesinos en serie. Encontramos un ejemplo memorable en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931). El mundo de las sombras y el desequilibrio del protagonista son ecos reconocibles de una cinta tardo-expresionista. A través del personaje criminal se logra poner en jaque a las instituciones y en tela de juicio la seguridad civil. Las reacciones se desbordan, la intranquilidad ciudadana, la necesidad de un culpable. Paradójicamente, serán

las capas de menor “empaque” social quienes solucionen la problemática. Recientemente los hermanos Coen, con *No es país para viejos* (2007), y David Fincher, con *Zodiac* (2007), añaden dos nuevos eslabones al tema de los asesinatos en serie<sup>13</sup>, cuestión ampliamente reproducida a día de hoy en series televisivas que encuentran en los elevados índices de audiencia una acogida favorable y que, simultáneamente, debe llamar a la reflexión en torno a los reclamos que justifican las emisiones de determinados contenidos: ¿sociedad enfermiza o simplemente anestesiada? ¿Devaluación de la violencia o mera morbosidad? ¿Qué barrera invisible separa el morbo de la obscenidad?

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 9, febrero de 2010.*

---

13 Podemos considerar como películas significativas *El silencio de un hombre* (*Le Samouraï*, Jean-Pierre Melville, 1967) o *Leon* (*El profesional*), dirigida por Luc Besson en 1994.

# Contra la representación: Dos ejemplos críticos sobre la representación cinematográfica del nazismo

*Pablo Castriota*

No he visto mariposas por aquí

**E**n noviembre de 2006 tuve la posibilidad de asistir a una muestra fotográfica de la fallecida artista argentina Rosa Revsin, realizada en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. En ella, la fotógrafa exponía una serie de imágenes bastante siniestras relacionadas con el universo infantil. Las fotografías ilustraban pequeños poemas cuya autoría se especificaba bajo cada recuadro. Los nombres de los que allí firmaban venían acompañados de sus fechas de nacimiento y muerte. Había un par de detalles bastante llamativos que se desprendían de este simple dato: la mayoría de los firmantes no habían llegado a alcanzar los quince años de edad, y la fecha de su muerte era la misma en casi todos los casos, ubicada entre los meses de julio y septiembre de 1944. Me tomó poco tiempo comprender que los autores de aquellos poemas eran niños que habían sido exterminados en los campos de concentración de Theresienstadt durante el Holocausto, en la ex República de Checoslovaquia.

Frederika Dicket-Brandeis fue una artista plástica de origen judío que, durante su estadía en Theresienstadt, brindó talleres de arte a los niños prisioneros del gueto “modelo” desde la más absoluta clandestinidad. Momentos antes de su deportación definitiva hacia Auschwitz-Birkenau, Dicket-Brandeis logró esconder dos portafolios que contenían la mayoría de los dibujos y poemas de aquellos jóvenes alumnos que siguieron el mismo destino

que su mentora artística poco tiempo después. Todas estas obras rescatadas por Dicket-Brandeis forman parte de la colección permanente del Museo Judío de Praga, y muchos de esos trabajos (alrededor de 4500) fueron publicados en un libro llamado *No he visto mariposas por aquí*. En ocasión de su exhibición en Buenos Aires, Rosa Revsin fue seleccionada para intentar representar en imágenes esa poética del terror vertida en aquellos dibujos y escritos infantiles.

El genocidio perpetrado por los nazis contaba hasta ese entonces con innumerables representaciones cinematográficas, muchas de ellas impregnadas de una banalidad muy presente también en los varios intentos del cine argentino por escenificar otros horrores, más cercanos en el tiempo para los habitantes de nuestro país, como los acontecidos durante la última dictadura militar. Una de las claves para comprender esta deficiencia formal se revelaba ante el poder expresivo de las fotografías de Rosa Revsin: en ninguna de ellas se representaba algo que uno pudiera asociar con la idea habitual sobre lo que era un campo de exterminio. La artista argentina se valía de muñecas de porcelana o de marionetas en lugar de cercas alambradas, cámaras de gas u hornos crematorios para intentar sintonizar con una noción más o menos cercana al horror del exterminio. Cualquier idea sobre un campo de concentración o sobre los traslados en trenes parecía adquirir un mayor espesor reflexivo (o al menos generar un mayor impacto emocional) desde su omisión formal que desde el testimonio directo (dicho esto sin pretender restar a este último su potencial como registro de la barbarie).

## Esto no es un film

Con intenciones diametralmente opuestas a la de poner en escena el horror, las autoridades nazis del campo de Theresienstadt decidieron llevar a cabo un documental donde idealizaron las condiciones de vida de los prisioneros. El objetivo era disfrazar mediante la puesta en escena las atrocidades cometidas dentro del gueto ante los miembros de la Comisión de la Cruz Roja Internacional de Suecia y Dinamarca, quienes pretendían



adentrarse en los campos motivados por la sospecha de la crueldad de los acontecimientos que allí se daban a diario. Cuando los miembros de la Cruz Roja ingresaron a los guetos, se encontraron con talleres, jardines, escuelas, panaderías y campos deportivos. Los prisioneros, devenidos actores, llevaban a cabo todo tipo de labores recreativas en condiciones vitales y saludables. A algunos de ellos se les dio, incluso, la consigna de pasear entre los jardines tomados del brazo, simulando ser parejas. Para la realización de este documental, las máximas autoridades del campo decidieron deportar previamente a los prisioneros que mostraban las peores condiciones físicas, como consecuencia del trabajo forzado, el frío y el hambre. Alrededor de 7500 prisioneros perdieron la posibilidad de participar del film, siendo conducidos hacia Auschwitz en su lugar, con el destino conocido por todos. Tan solo unos pocos meses después, una vez concluida su participación en la película, el “reparto” completo de *Theresienstadt: un documental sobre un asentamiento judío* (1943) fue subido a bordo de los trenes de deportación que partieron hacia el mismo destino que sus excluidos predecesores. El escritor alemán W. G. Sebald se valió de este acontecimiento verídico en su novela *Austerlitz* (2001), donde su protagonista, en busca del paradero de su desaparecida madre, manipulaba fragmentos de aquel film alterando su velocidad de reproducción. A través de este procedimiento, el protagonista percibía el verdadero y siniestro carácter de la condición humana de aquellos intérpretes en su aparición forzada y fantasmagórica en la película.

En tanto gestos estéticos que pretendieron dar cuenta de lo acontecido con pertinencia y sensibilidad, los esfuerzos literarios de Sebald y los fotográficos de Revsin constituyen medios indirectos de representación donde la fuerza de lo real reside bajo la superficie de lo visible.

## Filmar después de Auschwitz

Hay una célebre frase atribuida a Theodor Adorno, en la que el filósofo alemán sostenía lo dificultoso que sería cualquier intento de hacer poesía después de la experiencia en los campos

de concentración. La sola representación artística de los campos de exterminio arrastró, desde sus primeros antecedentes, con un conflicto de orden estético y moral para todo aquel artista que intentara asumir este compromiso. Es también célebremente conocido el artículo de Jacques Rivette publicado en *Cahiers du Cinema*, en el que el crítico y cineasta francés exponía el concepto de “abyección”. El motivo de aquella lúcida argumentación surgía a partir de una decisión estética adoptada por el realizador Gillo Pontecorvo para una escena de su película *Kapo* (1960). En ella se mostraba la muerte de una prisionera de un campo de exterminio a través de un cuidadoso y elaborado movimiento de cámara que culminaba con el cadáver del personaje encuadrado con particular esmero en la composición. Este efecto “estetizante” consumado en nombre de una realidad aún demasiado palpable en la conciencia europea desencadenó el primer intento de discusión cinematográfica sobre la pertinencia (o no) de un recurso formal al servicio de la representación de un hecho cuya crueldad trascendía los límites de todo lo conocido hasta el momento. El objeto de este artículo no consiste en desestimar todos los exponentes tanto ficticios como documentales que han abordado los crímenes del nazismo desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial, sino focalizar en un par de trabajos donde los campos de exterminio quedan relegados al fuera de cuadro, emulando el gesto de Rosa Revsin o de W. G. Sebald. Es decir, extrayendo todo su potencial reflexivo desde la omisión visual de los hechos.

*Respite* (2007), de Harun Farocki, es un contundente ejercicio de análisis filmico en el que el realizador trabaja sobre fragmentos de una filmación en 16 mm perteneciente al campo de tránsito de Westerbork, situado en territorio holandés durante los años de la ocupación nazi. El responsable a cargo de aquel campo encomendó a uno de sus prisioneros, el fotógrafo Rudolph Breslauer, que llevara a cabo el registro filmico de varias de las actividades realizadas en el lugar, en el que el mismo cuerpo de seguridad estaba integrado por las víctimas del nazismo, que luego serían trasladadas a las cámaras de gas como parte de la “Solución Final”. La idea de las autoridades de Westerbork, un sitio donde no se practicaba el exterminio sino que oficiaba de

antesala al traslado hacia Bergen-Belsen, era demostrar la eficiencia productiva del campo, con el fin de evitar que sus administradores fueran desplazados hacia otra unidad no deseada, lo que convertía a este trabajo de Breslauer en un macabro precedente de lo que suele denominarse como “institucionales corporativos”. *Respite* carece por completo de sonido. Solo unas placas intervienen de modo ocasional después de algunas imágenes, conteniendo algunas de las lúcidas conclusiones de Farocki. Debería decir que la experiencia de ver la película en condiciones completamente insonoras, reforzada por el tremendo impacto de las imágenes de los prisioneros de Westerbork, fue uno de los picos máximos de mi experiencia como espectador de los que tenga recuerdo.

Farocki expone muchos fragmentos que, tal como ocurre con el mencionado documental de Thieresenstadt, producen un efecto de extrañeza perturbadora ante la discordancia que esas imágenes mantienen con la representación habitual de un campo de exterminio. En varios tramos del film podemos ver espectáculos de variedades, actividades deportivas al aire libre, gente que sonríe o que conversa animadamente entre sí, laboratorios médicos y consultorios odontológicos. Incluso hay tramos donde Breslauer experimenta con la velocidad de la filmación, produciendo hipnóticos efectos de *ralenti*, dignos de los mejores cortos de vanguardia del cine de las primeras décadas. Varios elementos presentes en cada plano nos permiten recordar, sin embargo, el fatídico hecho con el que guarda relación el contexto de la filmación. Uno de ellos es de una fuerza singular que amerita su descripción: sobre un escenario vemos a una joven y atractiva mujer que realiza una danza levantando enérgicamente cada una de sus piernas. Una vez concluido su número, la joven sonriente se alinea en una hilera de figuras de cartón con formas de mujeres, prolongando longitudinalmente la serie, como si se tratara de un juego de espejos. La escena podría haber sido extraída de una película coreografiada por Busby Berkeley. Luego vemos a un dúo de intérpretes masculinos con sombrero y bastón, que parecieran emular algún paso de comedia de Laurel y Hardy. Finalmente una mujer, probablemente la misma que vimos anteriormente, se encuentra

sentada arriba de un inmenso piano de cola, como si se tratara de la más glamorosa Marlene Dietrich, la de la etapa en que colaboraba con el director Josef von Sternberg. Repentinamente, una mujer vestida de overol irrumpe sobre el escenario portando una carretilla y un brazalete con la figura de una estrella amarilla. Tanto las inscripciones de la carretilla como el brazalete con la figura delatan su condición de integrante de las fuerzas de seguridad del campo, obturando cualquier otra interpretación que eludiera al nazismo como atmósfera circundante. Es un espectáculo insólito, que no tiene por objeto engañar a ninguna autoridad de la Cruz Roja. Son la ficción y el espectáculo manifestándose en un terreno que solo deparaba la desaparición física absoluta de sus intérpretes.

El trabajo de Farocki en *Respite* guarda algunas similitudes con el del protagonista de Austerlitz: tensiona la superficie del film indagando exhaustivamente en lo que cada una de sus imágenes podría tener de revelador, frente a la resistencia que ofrece la película a mostrar evidencia contundente respecto a la verdadera situación de lo que se imprimió en el celuloide.

Otra de las imágenes presentes en la filmación de Breslauer resultó ser una de las más emblemáticas del Holocausto: la del rostro de la joven prisionera Settela Steinbach, una gitana holandesa de diez años, en los momentos previos a ser trasladada en un tren cuyo destino final eran los campos de concentración de Auschwitz-Birkenau. Se trata, probablemente, de uno de los pocos primeros planos de los que se tenga conocimiento sobre el Holocausto, experiencia cuyo carácter masivo pareció siempre guardar una estrecha relación con el plano general. Tres días después de haber sido registrada por la cámara de Breslauer, Settela Steinbach fue exterminada junto a su madre en una de las cámaras de gas de Auschwitz. Como si el dispositivo le hubiera ofrecido un siniestro augurio sobre su propio destino, Rudolf Breslauer encontraría la muerte cuatro meses después de haber realizado esta toma en las mismas cámaras de gas donde fuera ejecutada la joven Settela.

Algunas crónicas redactadas en los primeros tiempos de existencia del cinematógrafo dan cuenta de la fuerte impresión

que ocasionaba en los espectadores de aquel entonces la aparición en pantalla de gente ya fallecida, a través de la proyección de imágenes que parecían volver a otorgarles vida por unos breves e intermitentes instantes, “resucitadas” por la invención de los hermanos Lumière y su registro del movimiento. Es probable que el primer plano de Settela registrado por Breslauer en Westerbork proceda de manera contraria a este efecto logrado cuatro décadas atrás. Porque ya no se trata de “devolver la vida” a un ser humano retratado en pantalla, sino de registrar el rostro de aquel que es consciente de que la muerte es algo inminente.

“Cuando estos aparatos se pongan a disposición del público, cuando todos puedan fotografiar a sus seres queridos, ya no bajo una forma inmóvil sino en sus movimientos, en sus acciones, en sus gestos familiares, con la palabra a flor de labios, la muerte dejará de ser absoluta” (La Poste, 30 de diciembre de 1895, sobre la primera proyección del cinematógrafo).

## Contra la banalidad de la representación

*Un especialista: Retrato de un criminal moderno* (1999) es uno de los documentales más impresionantes que se hayan realizado en torno a un procedimiento judicial (otro sería *Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie*, de Marcel Ophüls). Este trabajo realizado por Eyal Sivan y Rony Brauman toma como punto de partida un famoso ensayo escrito por Hannah Arendt en ocasión del juicio que se llevó a cabo contra el teniente coronel de las SS Adolf Eichmann en Jerusalén durante el año 1961, proceso que la filósofa alemana tuvo posibilidad de atestiguar en persona como enviada del periódico *New Yorker* y en el que asentó su famosa teoría sobre la “banalidad del mal”. Los realizadores decidieron trabajar sobre las imágenes de la cobertura televisiva israelí realizada en 1961 e intervenir formalmente el material de base. Este procedimiento despertó airadas protestas por parte del director de los archivos fílmicos del Steven Spielberg Jewish Film Archive al que pertenecen los 350 *tapes* que registran la cobertura televisada del proceso, basadas en el argumento de que la manipulación formal llevada a cabo por Eyal Sivan contribuía a

crear una idea ambigua sobre la culpabilidad de Eichmann. Ante la extensa y detallada denuncia que puede leerse completa en algunos sitios de Internet<sup>14</sup>, Eyal Sivan replicó que la intervención sobre el material fue lo suficientemente visible como para que los espectadores comprendieran que el documental no se limitaba a una mera reproducción de los momentos más significativos del proceso. “Nosotros hicimos un film”, fue la respuesta determinante de Sivan, y la misma pretende dar cuenta de las complejidades y los riesgos implícitos en el procedimiento. Si bien las argumentaciones efectuadas contra el film no carecen de validez, para quien esto escribe es claro que Un especialista... dista en mucho de presentar una imagen positiva de su protagonista, y en todo caso, la manipulación formal del registro televisivo le otorga al material de base una fuerza inusitada digna del mejor drama judicial, no exenta de efectismo pero sin las extorsiones emocionales propias de las tantas ficciones que abordaron la representación sobre el Holocausto. Hay una escena de la película que lo ejemplifica claramente, y es la que corresponde al momento en que el procurador general Gideon Hausner decide proyectar imágenes sobre los crímenes cometidos por los nazis en medio de una instancia del juicio.

A fin de poder contemplar esas imágenes, se procede a apagar las luces del recinto, convirtiendo al tribunal en una sala de proyección cinematográfica atestada de público, entre testigos, fiscales, periodistas y civiles. El mismo Eichmann se encuentra presente en la sala, encerrado en la cabina de vidrio a prueba de balas desde donde compareció durante los nueve meses que duró el juicio. Las imágenes de estas proyecciones no alcanzan a percibirse con claridad desde la cobertura mediática del proceso judicial, pero durante su exhibición el fiscal enumera en voz alta y ante los jueces del tribunal varias de las atrocidades vistas en pantalla.

En un principio, Eichmann decide mostrarse ajeno a la proyección, realizando anotaciones en un cuaderno y sin dirigir la mirada hacia la pantalla. Pero unos instantes después abandona

---

14 <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/the-specialist-is-almost-entirely-a-perverse-fraud-1.148832>

sus anotaciones y se entrega a la contemplación de las imágenes, las cuales se reflejan en el vidrio de la cabina y sobre su propio rostro, inmutable en la oscuridad de la sala.

Al remarcar oralmente lo que ya se ve en las imágenes, el fiscal procede como aquellos explicadores de los que da cuenta el cineasta Luis Buñuel en sus memorias, al evocar las primeras proyecciones cinematográficas a las que asistió en su infancia, cuando la invención de los hermanos Lumière contaba con muy pocos años de existencia: “En los cines de Zaragoza, además del pianista tradicional, había un explicador que, de pie al lado de la pantalla, comentaba la acción: ‘Entonces el conde Hugo ve a su esposa en brazos de otro hombre. Y ahora, señoras y señores, verán ustedes al conde sacar del cajón de su escritorio un revólver para asesinar a la infiel’. El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos. Nosotros nos hemos acostumbrado insensiblemente al lenguaje cinematográfico. Al público de aquella época, le costaba descifrar el nuevo lenguaje”.

Con las diferencias del caso, uno puede llegar a estas conclusiones: la primera, y la más probable, es que el fiscal haya decidido reforzar con la palabra lo ya expuesto en imágenes para enfatizar la crueldad de los crímenes que le imputan al acusado, facilitando la posibilidad de su condena. La segunda es que la imagen sea un recurso formal insuficiente para dar cuenta de las acciones del hombre cuando sobrepasan los límites de lo conocido hasta el momento.

Desde sus omisiones y manipulaciones, *Respite* y *Un especialista...* son una puesta en crisis sobre los modos de representación cinematográficos que nos obligan a repensar todo aquello que excede los límites de un encuadre, sobre todo aquello que podemos considerar como representable, sobre todo aquello que yace bajo la superficie, a resguardo de la comprensión humana.





# ASPECTOS DE LA REALIZACIÓN



# Fotografía en BN, el saber hacer de los primeros directores de fotografía

*Arantxa Acosta*

**H**ace poco leía, en referencia a los problemas que tuvo Stanley Kubrick con su director de fotografía (Rus Metty) en el film *Espartaco* (1960), cómo terminaron de cuajo sus desavenencias<sup>15</sup>:

—Sólo un poderoso estudio puede crear puestas de sol como aquella (...). Los electricistas habían utilizado geles de color bermellón y escarlata como para cubrir un estadio de fútbol —Woodfield continúa.

Y dijo [Kubrick]: —¿Qué te parece?—.

—¿El qué?—.

—¿Te parece una puesta de sol?—.

—Parece una puesta de sol de Russ Metty—.

—Exacto. Haz una foto—.

(...). La miró y dijo: —La verdad es que apesta—. Así que suspendió la toma.

(...) Metty fue a ver a Ed Muhl y dijo: —Me despido—. (...) Y Stanley dijo:

—Puedes hacer tu trabajo sentándote en tu silla y callándote. Yo voy a ser el director de fotografía—. (...). Stanley iluminó la película iy Metty se llevó un Oscar!?”.

Y es que los actores, el vestuario, la puesta en escena, el encuadre de la toma... Todo puede ser perfecto. Pero, ¿qué pasa cuando la iluminación no consigue destacar una expresión, una mirada, un paisaje o un detalle fuera de cuadro esencial para el desarrollo de la historia? Sin luz no hay foto y, por tanto, podemos extrapolar que sin una buena iluminación en el momento preciso (una luz de relleno para dar importancia global a todo

---

15      Baxter, J.: Texto extraído del prólogo de la biografía de Kubrick, T&B Editores, 2009.

lo que ocurre, un contraluz que destaque al protagonista mientras pronuncia su frase estelar, una luz de fondo para dar color o textura al entorno), el film perderá gran parte de su fuerza. Y, además, retomando la experiencia Kubrick-Metty, hay que darse cuenta de que el director del film y el de fotografía deben estar totalmente compenetrados. Pensar igual, saber traducir en imágenes lo que uno verbaliza, lo que quiere destacar, para expresar correctamente lo que se quiere que el espectador perciba. ¿Podemos decir, entonces, que la fotografía es el elemento esencial para convertir una buena historia en una obra maestra? Seguramente, sí.

### La importancia de la fotografía en el film. Un poco de historia

Se data el nacimiento de la fotografía (como tal, aunque anteriormente ya se había inventado la cámara oscura: Aristóteles la utilizó en el 300 a.C. para estudiar los eclipses de sol) en 1826, cuando el físico Nicéphore Niépce consiguió su "Punto de Vista", una fotografía de las fachadas de diversos edificios desde su ventana de Gras. Poco a poco fueron llegando inventos para reproducir estas fotografías, desde la rueda de Faraday (1831), el zoótropo (1834), el cronofotógrafo (1882), el kinetoscopio de Edison y Dickson (1890)... dando lugar finalmente al nacimiento (discutido) del cine en 1895, con la conocida primera proyección en una sala, con público asistente, de los Hermanos Lumière.

El cine había entrado en nuestras vidas para no salir nunca más. Pero las primeras filmaciones maravillaban por el hecho en sí, primero, de ver imágenes en movimiento, luego, por tratarse de cortas historias. Entonces, ¿quién empezó a preocuparse por la fotografía? ¿Quién es considerado el primer director de fotografía de todos los tiempos? Pues Billy Bitzer, el segundo de a bordo de D. W. Griffith (¿qué habíamos dicho antes de la importancia de los buenos tándems?)

Revisaremos aquí el trabajo de dos de los grandes, sin duda referentes de los recursos que ahora se nos pueden antojar banales o totalmente superados, pero que en su momento

fueron descubiertos y evolucionados junto al propio cine, y conforman la fotografía básica a la que muchos le deben. Estamos hablando del ya citado Billy Bitzer y de Rudolph Maté.

### Descubriendo la fotografía y su poder en el cine: Billy Bitzer (1872- 1944)

Dieciséis años de colaboración son el testimonio que revela el claro entendimiento que existió entre Griffith y Bitzer a la hora de realizar films. Pero su experiencia como fotógrafo empezó incluso antes de este prolífero encuentro.

Después de estudiar ingeniería eléctrica, entró a trabajar como electricista en la Magic Introduction Company (después, American Mutoscope y más tarde, Biograph), cuyo negocio era principalmente la fabricación de cámaras y equipos de proyección. Poco después, iniciaría su carrera como fotógrafo y proyectorista para la empresa, siendo uno de sus principales méritos el haber sido el primero en “fotografiar/filmar” un combate de boxeo completamente con luz interior (la lucha entre Jim Jeffries y Tom Sharkey, 1899).

Pero esta es solo una de las innovaciones que Bitzer aportó al cine, ya que junto a Griffith, cuya primera colaboración data de 1908 (con *A Calamitous Elopement*) pudo aprender a explotar la técnica del contraluz (vemos sus efectos dramáticos en *El Nacimiento de una Nación*, 1915, o *Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl*, 1919), la iluminación artificial o de relleno (ensalzando y aportando realidad a decorados mastodónticos como las murallas de la Babilonia de *Intolerancia*, 1916), o cómo sacarle el mejor partido a la tríada “fuera de campo-principio de simetría-eje vertical”, aportando un estilo pictórico a cada fotograma de película, gracias a basarse en la composición fotográfico-teatral. En definitiva, Bitzer dio los primeros pasos, abriendo el camino a todos los que posteriormente podrán sentirse orgullosos del oficio.

## Un paso más allá: La perfección llega de la mano de Rudolph Maté (1898- 1964)

“Rudolph Maté, el cámara de la película [*Vampyr*], me acompañó en la segunda expedición. Aparte de sus fantásticas cualidades como operador, Maté es el más cordial de los amigos... Me consolaba: ‘No es culpa tuya que los pantanos no funcionen, pero, la verdad, podrías habérselo dicho enseñuida... Ya verás, le llevaremos uno a Dreyer, ¡uno muy bonito!’”.

Eliane Tayar, “Cuando era asistente de C. Th. Dreyer”<sup>16</sup>

Maté es uno de los directores de fotografía más reconocidos de la historia del cine y, como en el caso de Billy Bitzer, gran parte de este éxito se lo debe a quién creyó en él desde que trabajó como ayudante de la segunda unidad para uno de sus primeros films: Carl Theodor Dreyer. Poco después, el director le confió el trabajo de director de fotografía para una de sus obras maestras, *La pasión de Juana de Arco* (1928).

Como dijo el propio Dreyer, “Rudolph Maté supo comprender las exigencias del drama psicológico en los primeros planos y me dio lo que yo deseaba, sentía y pensaba: el misticismo hecho realidad. Y en Maria Falconetti encontré la ‘reencarnación de una mártir’”<sup>17</sup>.

Y es que las técnicas más destacables que Maté utilizó en el film son el uso del encuadre (centrándose en primerísimos planos de los rostros de los personajes, sin maquillar, que, en contraste con los fondos tan blancos, resaltaban mucho más las expresiones faciales: ella, blanca, virginal; los sacerdotes, villanos arrugados), además de contrastes de luces y sombras cruciales para elevar el dramatismo de la historia.

En 1932 se dio la segunda colaboración más destacable de la pareja Dreyer-Maté, sin duda, uno de los legados más importantes del cine fantástico y de terror (además de ser una de las pocas películas de la transición cine mudo-sonoro): *Vampyr*.

---

16 Dreyer, C. T.: Reflexiones sobre mi oficio, Ed. Paidós, 2000.

17 Dreyer, C. T.: “Sobre el Cine”, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995.

Basada en una novela de Sheridan Le Fanu, *Carmilla, Vampyr* ofrece una visión poética a la vez que desconcertante y, por qué no decirlo, rara, del mundo espiritual en global y vampírico en particular. Ambientada entre dos mundos, real e irreal, lo que realmente consigue transportarnos e imbuirnos en la historia fue fruto de una casualidad: Dreyer y Maté estaban revisando el copión del día cuando vieron que las tomas tenían una tonalidad grisácea. Pronto se dieron cuenta de lo que había pasado: una luz estaba mal colocada y se proyectaba hacia el objetivo de la cámara. “Nos dijimos que no teníamos más que repetir voluntariamente todos los días el pequeño accidente que nos había ocurrido. En adelante, y para cada toma, dirigiríamos una luz falsa sobre el objetivo, apuntando el proyector contra una tela que devolverá la luz a la cámara”<sup>18</sup>. El tipo de imagen borrosa que se conseguía con este efecto sirvió al director para representar de la forma más sencilla posible la disolución de la realidad, convirtiendo la luz, así, en un elemento indispensable, tanto o más que los propios personajes, para recrear el mito de la película.

Finalmente, no podríamos dejar el breve homenaje a Maté sin referirnos a otra de sus grandes obras maestras, ya no con Dreyer, sino más moderna, de Charles Vidor. Nos referimos, cómo no, a *Gilda* (1946), una de las últimas películas en las que Maté trabajaría como director de fotografía y por la que incomprensiblemente no estuvo nominado al Oscar (el fotógrafo consiguió cinco nominaciones durante su carrera, pero nunca fue premiado con la preciada estatuilla). En esta ocasión, el trabajo del director tuvo que focalizarse mucho más en resaltar entre todos los demás y por encima de decorados y elementos de la escena, a la gran protagonista. Y es que cada vez que Rita Hayworth aparece en pantalla, todo lo demás se oscurece. ¿Sensación del espectador o trabajo del gran Rudolph Maté? Lo dejaremos aquí, no sin antes recordar la más que inolvidable “Put the blame on mame”.

---

18

De Lucas, G.: “El canto de las sirenas” (texto incluido en el material adicional de la edición coleccionista en DVD de *Vampyr*).

**Bibliografía consultada:**

Butacas de luz, donde la fotografía es la protagonista ([www.butacasdeluz.blogspot.com](http://www.butacasdeluz.blogspot.com))

Monty, I. “El corazón de las tinieblas” (revista *Nosferatu*, nº 5, 1991)

The Internet Movie Database ([www.imdb.com](http://www.imdb.com))

Wikipedia, la enciclopedia libre ([www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com))

*Vampyr*, edición DVD especial coleccionista (versus entertainment)

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 15, septiembre de 2010.*



# Historias análogas, reinención de lenguajes

*Mebil A. Rosales*

¿Hasta qué punto ha evolucionado el lenguaje cinematográfico en la actualidad? Iniciar con una pregunta es poco esclarecedor, pero indudablemente adecuado. El séptimo arte, a pesar de ya cargar sobre sus hombros un siglo entero de constante búsqueda narrativa, sigue siendo un medio de expresión experimental, y no solo en su vertiente autoral: el cine de masas también se revisa a sí mismo cada cierto tiempo para renovar el espectáculo y corregir sus propias carencias.

Acercarse al espectador a través de la interactividad es una de las tareas a la que grandes estudios han apostado. ¿El caso más relevante de los últimos años? Podría hablarse de *Avatar* (2009), cuya mayor contribución fue la imposición prácticamente constante del 3D en los populares *blockbusters*. Sin embargo, toda fórmula de éxito una vez explorada (y explotada) desata obligatoriamente la pregunta: ¿cuál es el siguiente paso? Robert Rodríguez colocó su carta sobre la mesa con *Miniespías 4 y los ladrones del tiempo* (*Spy Kids 4: All the Time in the World*, 2009) apostando por el 4D. Un experimento fallido, por supuesto, sin ninguna clase de impacto mediático, pero experimento al fin.

¿Y qué hay de las salas 4DX nacidas en Corea del Sur que han ido minando el resto de los continentes? Si el objetivo es que el espectador se sienta cada vez más y más involucrado físicamente (con olores en sus fosas, palomitas de maíz volando por los aires y vibraciones en su asiento), más allá de la relación emotiva, entonces... ¿se busca profundizar la interactividad tecnológica de la experiencia? Guiándonos por ese concepto, el cine atraviesa entonces por una crisis de identidad, pues esa clase de entretenimiento ya existe: se trata de los videojuegos.

Roger Ebert (1942-2013), uno de los críticos de cine más populares de Norteamérica, agrega: “que yo sepa, nadie dentro o fuera de la industria ha sido capaz de nombrarme un juego digno de comparación con los grandes dramaturgos, poetas, cineastas, novelistas y compositores. Que un juego puede aspirar a una importancia artística como una experiencia visual, lo acepto. Pero para la mayoría de los jugadores, los videojuegos representan una pérdida de esas preciosas horas que tenemos disponibles para hacernos más cultos, civilizados y empáticos”. ¿Ha llegado la hora de volverse osado y desafiar la opinión del desaparecido Ebert? Sí. Por supuesto.

En primer lugar destaquemos que el concepto de arte es subjetivo y se ha ido amoldando a la sociedad a través de los siglos. Aunque parezca lejano, el cine también era catalogado en sus inicios como una mera forma de entretenimiento, por lo que el debate respecto a la clasificación de los videojuegos no es algo nuevo. ¿Por qué? ¿Acaso no son también obras creativas nacidas de una colaboración humana? ¿No encierran también un compendio de características artísticas al igual que el cine, mezclando la experimentación visual con la escritura y la música? Incluso poseen prácticamente los mismos renglones de producción que una película. Así que... ¿qué los hace tan parecidos y diferentes a la vez?

Los videojuegos son todavía extraños nómadas en busca de un lugar para establecerse. A diferencia del cine, *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) de Georges Méliès ya ponía sobre la mesa una propuesta bastante clara de hacia dónde evolucionaría el lenguaje cinematográfico (en contraste con las proyecciones de los Lumière). Los videojuegos, en cambio, han padecido un proceso un tanto más lento e impreciso.

Ya desde la década de los 50 empieza a surgir la idea de jugar con el concepto de inteligencia artificial, gracias a la existencia de los primeros y arcaicos algoritmos digitales. Basta darle un vistazo a *Cómo los videojuegos cambiaron el mundo* (*How Videogames Changed the World*, 2013), de Charlie Brooker, para tener una visión más detallada al respecto. El documental de Brooker, que fue transmitido por Channel 4 en el Reino Unido, explora la

vasta influencia de cómo los mundos virtuales han ido calando en la sociedad hasta el punto de convertirse en experiencias cotidianas. ¿Qué son, después de todo, las redes sociales? Nos creamos una personalidad, emitimos sobre nosotros lo que queremos que los demás vean y ganamos amigos o seguidores, como si de recompensas se tratase.

Pero en fin, para volver con Ebert: “Una diferencia obvia entre el arte y los juegos es que se puede ganar un partido. Tienen reglas, puntos, objetivos y un resultado”. Ok. Sí, claro, tiene razón en cuanto a eso. Aun así, Ebert e incluso Brooker (a pesar de la excelencia de su documental) están pasando por alto un detalle importante: que esa descripción encaja con la clase de industria que los videojuegos representaban en el pasado, hace más de veinte años; no en el presente. Para contextualizar: es como si se pudiese evaluar por completo las capacidades artísticas del cine solo con *Viaje a la Luna*.

Si nos acercamos a los orígenes para entender en qué momento se produce la evolución del lenguaje (para luego discernir cuándo empezó a “robar” del cine), el primer videojuego “de verdad” en la historia contemporánea es *Pong*, creado por Nolan Bushnell en 1972. ¿De qué va?: ping-pong virtual. Se crean las bases entonces de un sistema de entretenimiento. Eso estuvo bastante bien, pero fue con *Pac-man* en 1980 cuando la industria emprendió los primeros pasos hacia consolidar un lenguaje propio. A pesar de no poseer una historia, los protagonistas empiezan a demostrar esbozos de personalidad y aparecen pequeñas secuencias audiovisuales de carácter ameno para señalar el final de cada nivel. El impacto es masivo (293.822 máquinas vendidas de 1981 a 1987, según el libro de Records Guinness) y el cine, no ajeno a este fenómeno, se manifiesta desde su propia perspectiva con *Tron* (1982), de Steven Lisberger. Esta es la primera vez que el séptimo arte se fija abiertamente en los videojuegos, y quizás haya sido la responsable de la mimesis de estilos que poco a poco se iría consolidando.

En *Tron*, Jeff Bridges es un joven programador que es trasladado a un mundo digital, controlado por un tiránico ordenador. Si bien visualmente su aventura poco tiene que ver con los video-

juegos de la época, una de las principales inspiraciones de Steven Lisberger fue el propio *Pong*, y puede sentirse con amplitud en las guerras de discos de la película. Además, *Tron* también anticipa numerosos estilos de videojuegos que aparecerían con el pasar de los años, como los *arcade* de carreras o los juegos de rol multijugador masivo en línea, como *World of Warcraft*. Curiosamente, el videojuego basado en la licencia tuvo más éxito que la película misma en aquel entonces, pero todos sabemos que hoy (con estatus de culto) es más apreciada por los cinéfilos.

Y si el cine ya tomaba inspiración por parte de los videojuegos, era de esperar que sucediese lo contrario poco tiempo después. En 1983 sale a la venta *Dragon's Lair*, considerada la primera película interactiva de la historia (más tarde se catalogaría a este género como aventura gráfica), que contó con la dirección del ex animador de Disney, Don Bluth, director de *Una ratoncita valiente* (*The Secret of NIMH*, 1982), *La Tierra antes del Tiempo* (*The Land Before Time*, 1988) y *Anastasia* (1997), entre otros.

El videojuego empieza a adoptar entonces un estilo narrativo más cercano a las estructuras argumentales comunes. Grandes equipos como LucasFilms deciden tomar parte en la industria, crean divisiones encargadas del desarrollo de aventuras gráficas, y se empieza a hacer más énfasis en el desarrollo de los guiones. Inevitablemente, la influencia del cine en el lenguaje es casi total. Tratándose de un medio de expresión inexperto, su búsqueda constante le ha hecho renovarse con rapidez, generación a generación. Las consolas cambian, los gráficos avanzan, pero la esencia sigue siendo la misma. ¿Cuándo entonces deja de ser un mero medio de entretenimiento para definirse como arte y por tanto, acercarse todavía más a la experiencia cinematográfica?

Los avances tecnológicos de la quinta generación de consolas representaron un salto casi tan grande y revolucionario como la invención del sonido en el cine: se trató del avance hacia los entornos en 3D. Sin las limitaciones de hardware, el tratamiento cinematográfico se fue afianzando desde varias perspectivas: el uso de los planos, luz, sonido y ambientación, para transmitir emociones.

La historia del cine se repite entonces tres veces más rápido en una industria que, hasta el momento, todavía no es autoconsciente de su potencial. Tal como en Hollywood, lo que empezó como un negocio de producción exclusiva en los grandes estudios se transforma en la posmodernidad, gracias al fenómeno del desarrollo minimalista y vanguardista del cine independiente: los videojuegos también han alcanzado ese punto. Gracias a la apertura de mercados online para su venta, los pequeños programadores del mundo pueden dar a conocer propuestas que, como en el mundo de la cinematografía, suelen ser más arriesgadas por su carácter autónomo.

Tal crecimiento análogo y cuantitativo, que fusiona las mejores cualidades de dos lenguajes similares, ha ayudado también a expandir la creatividad de sus creadores. Si nos fijamos en películas como *Bajo la misma estrella* (*The Fault in Our Stars*, 2014) o en el tráiler de *Hombres, mujeres y niños* (*Men, Women & Children*, 2014) de Jason Reitman, podemos observar el uso de un recurso narrativo que se está haciendo constante en las películas que reflejan la cotidianidad de los *millennials* y la generación Z: el texto en pantalla. Ya sea a causa de un mail o de un mensaje de texto, reflejar las conversaciones en directo sobre la imagen es una solución mucho más elegante que aguantar un pequeño monólogo solitario del personaje mientras lee en voz alta. Sus orígenes vienen del comic, pero los videojuegos fueron los primeros en adaptar la técnica a las imágenes en movimiento, ya en los 90.

Así que... ¿Cuál es el siguiente paso? ¿Son los videojuegos una especie de alter ego o reencarnación de toques cinematográficos? ¿O quizás todas estas similitudes solo sirven para darse cuenta del impacto masivo que todavía tiene el cine en el imaginario de las presentes generaciones? Sea como fuere, es inevitable no sentirse fascinado por los procesos de creación, por los cuales atraviesan los medios de expresión más novedosos de la humanidad. Ojos bien abiertos: el arte siempre se reinventa.



# Diálogo e imagen

*Daniel Urquijo Santana*

## Una nueva dimensión

En sus inicios, el cine se bastaba únicamente de las imágenes para lograr transmitir sus ideas y pensamientos al gran público, irónicamente, lo que llamamos silente, no solía serlo del todo. La gran mayoría de las proyecciones iban acompañadas de música en directo, mientras que una persona era la encargada de leer los diálogos y explicar las acciones que se cometían. Concretamente, en 1927 aparece el sonido como elemento integrador dentro de la misma obra, y se crea *El cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, de Alan Crosland, bautizada como la primera película sonora de la historia del cine. Desde ese momento el celuloide cambiaría irremediabilmente, uniendo las imágenes, las palabras y los sonidos para crear historias. El cine mudo se cristalizaría en el pasado y el séptimo arte se convertiría en lo que hoy conocemos técnicamente como lenguaje audiovisual.

¿Es necesaria la palabra en un arte donde el silencio ha dado obras maestras?

Cuando hablamos de cine, hablamos de imágenes. La imagen es la protagonista, la que está arriba en la escala jerárquica, la que se lleva todas las miradas. Al igual que no contemplamos la idea de una novela sin palabras, resulta imposible separar cine e imagen, pues su unión es indisoluble. Esto no quiere decir que todo lo que veamos en la pantalla no tenga un tratamiento previo escrito con palabras, de hecho (y salvo en contadas excepciones), las historias que nos atrapan y emocionan están escritas previamente en lo que se denomina “guion cinematográfico”. Dentro del guion, encontramos temas tan importantes como: la historia, los personajes, las escenas, las secuencias... Y un asunto que concierne a los personajes y que hoy, sin él, notaríamos un vacío

notable: el diálogo. Resulta casi imposible imaginar un filme en el que no se diga una sola frase, sin embargo, utilizado de manera correcta e inteligente, las posibilidades de enriquecer una película son infinitas, pues se abren multiplicidad de variables cuando tratamos el diálogo y sus funciones: el tono, el subtexto, el idiolecto, la ironía, la personalidad e incluso los silencios son aliados potentes para armar una buena película. Así, nos preguntamos qué beneficios aporta la llegada del diálogo (no olvidemos, trabajo de guionistas) al cine y cuáles son sus consecuencias. ¿Mejoran la película?, ¿realmente son tan importantes en un arte donde el silencio ha dado obras maestras? Hay que responder con ejemplos para esclarecer y dar a entender que los textos, siempre y cuando estén bien trabajados, pueden ser una parte clave y fundamental del filme. Rememoren a los hermanos Marx con sus tajantes diálogos llenos de sarcasmo e ironía, o a los que ríen y se emocionan con las películas de Billy Wilder, así como a todos aquellos amantes del cine, o no, que recuerdan una frase que decía algo así: “Siempre nos quedará París”.

## Ejemplos de buen cine

¿Cómo saber si un diálogo es efectivo? El diálogo puede cumplir diversas funciones; puede ser simplemente informativo, revelar contenido psicológico sobre el perfil de un personaje, utilizarse para decir algo emotivo en contraposición a unos actos fríos (palabra/imagen) o para crear emociones intensas y sacar el máximo rendimiento a una escena que parece trivial e inofensiva. Me paro en esta última parte para poner al filme *Cadena Perpetua* (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994) como ejemplo: Andy (Tim Robbins), Red (Moorgan Freeman) y unos cuantos reclusos más están fregando con alquitrán el suelo de un tejado, bajo la supervisión de los guardias que hablan entre ellos, despreocupadamente. Hay un momento en el que Andy escucha algo que le llama la atención: el despiadado y violento jefe de los guardias acaba de recibir 35.000 dólares de una herencia, pero sabe que Hacienda se va a llevar gran parte del dinero por los impuestos, y eso le preocupa. En ese momento, Andy se acerca al temible guardia y le dice:



Andy: ¿Señor Hadley, se fía de su esposa?

Esta frase, aparentemente sin sentido, hace perder los estribos al capitán Hadley, que coge a Andy y lo pone al borde del tejado. Pero justo cuando está a punto de tirarlo...:

Andy: ¡No hay ninguna razón para que no pueda quedarse con esos treinta y cinco mil!

Sosteniéndolo solo con sus manos y a punto de destinarle una muerte segura, el capitán Hadley exige explicaciones claras:

Andy: Si quiere conservar ese dinero, déselo a su esposa, en este Estado se permite una donación conyugal de hasta sesenta mil dólares.

Hadley: Y una mierda. ¿Libre de impuestos?

Andy: Libres, señor. Hacienda no se queda ni un centavo.

Es un ejemplo magnífico para tensionar al espectador y potenciar la escena con el diálogo. Porque bien podría haber sido que Andy simplemente dijera algo así: “Perdone, señor Hadley, pero yo me he dedicado muchos años a los seguros y podría ayudarle con su dinero, porque sé de buena tinta que en este Estado...”. Pero obviamente, el resultado final no sería ni la mitad de bueno, y es posible que la escena, de ser algo emocionante e intensa, pasara a ser algo prescindible y olvidable.

Sin dejar los años noventa nos adentramos en la investigación criminal del FBI y en la retorcida psique de uno de los más famosos asesinos en serie que ha dado el cine. Vamos a hablar de la magnífica película *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1990). Fijémonos de qué manera el guionista Ted Tally saca provecho inteligentemente de la situación en cuanto al perfil psicológico de Clarice Starling y de cómo utiliza, en la misma escena, el texto para hacer avanzar la historia; otro poder que se le otorga al diálogo. Pongámonos en situación: Clarice Starling (Jodie Foster) es una agente del FBI que busca a un despiadado asesino en serie llamado “Buffalo Bill”. Para dar con él, necesita la ayuda de otro asesino y caníbal de inteligencia superior: Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), que se encuentra recluido en una prisión de alta seguridad.

Veamos cómo, mediante el diálogo, Lecter hace una radiografía precisa de Clarice. La escena es la siguiente:

La joven del FBI y Lecter están conversando a través del cristal, él se siente ofendido por un cuestionario que Clarice pretende que rellene, en ese momento, hace un análisis de la personalidad de la joven:

Hannibal: ¿Agente Starling, cree que puede diseccionarme con este burdo instrumento? (cuestionario).

Clarice: No, yo he pensado que quizá podría...

Hannibal: Es muy ambiciosa, ¿verdad? ¿Sabe qué aspecto tiene con ese bolso bueno y esos zapatos baratos? Tiene aspecto de hortera, aspecto de hortera apañada y con cierto gusto. La buena alimentación le ha proporcionado una constitución fuerte pero solo una generación la separa del hambre, ¿no es cierto, agente Starling? Y ese cutis que quisiera disimular es el típico cutis de una campesina (...) Sé que era usted una presa fácil para los chicos, se dejabas sobar en los asientos traseros de los coches soñando solo con escapar de allí (...) y así fue como llegó hasta el FBI.

Gracias a estos breves segundos de monólogo, tenemos información del pasado de Clarice y de su personalidad. Sabemos que es ambiciosa, que viene de familia humilde, que ha vivido en el campo y que intenta aparentar cierta presencia de ciudad. Sabemos que hay algo oculto en su pasado y por eso intenta evadirse (punto clave relacionado con el título). Es un texto claramente informativo para tener conocimiento del perfil psicológico de la protagonista, ya que mostrar la vida pasada de Clarice hubiese resultado exageradamente largo e inapropiado para el filme, además, sirve para poner de manifiesto lo agudo y escalofriante de la clarividencia de Hannibal Lecter como de alguien que prácticamente puede meterse en lo más profundo de tu mente: un don estremecedor.

Pero la escena no acaba aquí, justo después, podemos ver cómo el texto hace avanzar la historia. Cuando Clarice se marcha, uno de los reclusos le tira fluidos corporales a la cara, y ésta, avergonzada, decide irse corriendo. Justo en ese momento, Hannibal, que no tolera la grosería, le cuenta lo siguiente:

Hannibal: Busque a la señorita Otser, una expaciente mía. O-t-s-e-r. Búsquela. ¿Váyase!

Aquí podemos ver cómo la historia fluye hacia adelante, gracias a la breve pero concisa información que nos dan, otra de las facetas interesantes de un buen texto, ya que abre nuevos interrogantes. ¿Quién será la tal Otser? ¿Para qué querrá Hannibal que hable con ella? ¿Podrá darle la información que Clarice necesita? Y para los más desconfiados: ¿Será una trampa?

Dejemos el *thriller* psicológico de los noventa y vayamos a un clásico del cine: *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942) para demostrar cómo, a veces, el subtexto junto a la imagen crean poderosos lazos.

En plena Segunda Guerra Mundial, una compañía de actores de teatro polacos ha de retomar la obra *Hamlet*, debido a presiones políticas. El profesor Stiletski está a punto de “soplar” ante los alemanes una lista con los nombres de los líderes de la Resistencia polaca. Joseph Tura (Jack Benny) y María Tura (Carole Lombard) idearán un plan teatral para entrar en el cuartel general de las SS y evitar que dicha información llegue a manos de los nazis. Por otro lado, Joseph sospecha que su mujer le es infiel.

Joseph Tura interpreta a Hamlet en la obra de Shakespeare. Justo antes de su función, descubre un ramo de flores en el camerino de su esposa. Completamente celoso (ya que es la tercera vez), pide explicaciones a María, pero ésta desconoce la identidad del admirador que las envía. El actor abandona el camerino con cierto aire de desconfianza y sale a escena:

Joseph (actuando): Ser o no ser (justo en ese momento, un apuesto joven que está sentado en segunda fila se levanta).

Joseph (le clava la mirada): ¡He aquí la cuestión! (El joven se marcha en dirección al camerino de María).

Seguramente, el público que contempla la función no se está enterando de lo que sucede realmente. Nosotros, gracias a la pequeña discusión entre los protagonistas sobre el ramo de flores segundos antes, sabemos que, de manera subliminal, Joseph está manifestando sus sentimientos. Cuando dice “He aquí la cuestión”, y Lubitsch enfoca al joven que se levanta y se marcha, entendemos que la cuestión, el problema para nuestro querido Hamlet, no es “sufrir los golpes y las afrentas de la fortuna”, sino el riesgo que corre su relación matrimonial.

El diálogo puede utilizarse, incluso, para revelar secretos que aún están por descubrir, pero tan sutilmente que el espectador no suele percibirlo la primera vez que lo visiona. Vayamos a uno de los directores que más se nutre del diálogo para confeccionar sus películas y que más provecho le saca. Hablamos de Quentin Tarantino, y recordamos su ópera prima, *Reservoir Dogs* (1992). En ella, una banda de criminales es contratada para atracar una joyería, sin embargo, un infiltrado entre ellos avisa a la policía, que se presenta en lugar del atraco inesperadamente. Debido a las extrañas circunstancias, los atracadores se reúnen en un lugar acordado para debatir qué ha podido salir mal.

¿Quién es el traidor que desarma todos los planes de la banda? Lo sabemos a medida que avanza la trama, lo genial del asunto, es que Tarantino nos lo dice en los primeros minutos. Eso sí, de manera disfrazada.

La banda protagonista está reunida en un bar, discutiendo sobre diferentes cuestiones. Es hora de pagar la cuenta, y uno de ellos no quiere dejar propina, Joe Cabot (Lawrence Tierney) recuenta el dinero y nota que falta dinero por poner, aquí la escena:

Joe Cabot: (cuenta el dinero) Un momento... ¿Quién no ha puesto?

Sr. Naranja: El señor Rosa.

Joe Cabot: ¿El señor Rosa? ¿Por qué no?

Sr. Naranja: No da propina.

¿Imaginamos quién puede ser el infiltrado en *Reservoir Dogs*? Efectivamente, el Señor Naranja, (Tim Roth). Al igual que no duda en delatar al Señor Rosa por no dejar propina, tampoco dudará en delatar al resto de los compañeros por el atraco a la joyería. De esta manera tan subliminal, Tarantino nos da una pista de enorme importancia, pero es obvio que también juega con la información, por lo que aún no sabemos que hay un infiltrado y, por lo tanto, no se asocia ese hecho a la trama.

Se pueden escribir artículos, textos y libros enteros sobre modelos de cómo el buen cine utiliza los recursos del diálogo de manera correcta y provechosa, solo he expuesto algunos ejemplos que ilustran las diferentes funciones que el texto puede establecer, pero aún hay muchas más. Las posibilidades (como ya hemos

dicho) son infinitas, y se pueden encontrar en toda la inmensidad de películas que el cine nos ha dado hasta hoy; desde el más clásico hasta el más actual, desde el más comercial hasta el puro cine de autor; el terror, la comedia o el *western*. Todas se han abastecido del diálogo como un instrumento poderoso y eficaz para dar a entender algo, para despistar, para decir lo que no había que decir, para mentir, para informar, para asustar, para enamorar, para recordar...

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 82, mayo de 2017.*



# El tratamiento espacio-temporal en *Rashomon*

Raúl Liébana

*Puede que tengas razón, pero los hombres somos así  
porque somos extremadamente débiles. Por eso mentimos.*  
Sacerdote en el templo *Rashomon*

*Los hombres nos olvidamos de lo que  
no nos conviene.*  
Peregrino en el templo *Rashomon*

**R***ashomon* cuenta la historia del asesinato de un samurái y de la violación de una mujer, desde cuatro puntos de vista diferentes, los de los tres implicados (asesino, mujer violada y samurái, a través de una vidente) y un cuarto personaje (un leñador) que presencié también los hechos. A partir de aquí veremos que cada versión ofrecida es diferente a la anterior, sin que nunca podamos llegar a descubrir la verdad.

Se trata de la adaptación de dos historias diferentes del autor Ryunosuke Akutagawa. La primera es *La puerta de Rasha* (que trata acerca de todo lo relativo, tanto a la puerta como al debate moral que ahí se mantiene) y la segunda, *En el bosque* (que trata acerca de todo lo relativo a la mujer violada y al marido asesinado, y de manera más amplia, al resto de las versiones).

Akira Kurosawa quiso mostrar, mediante la adaptación de estos dos cuentos, la relatividad de la verdad, algo que está en la misma condición humana, esa manera de ver un hecho intentando dejar de lado a aquello que menos conviene, adaptándolo de un modo más favorable para quien lo relata.

El objetivo que nos proponemos es analizar qué tratamiento da Kurosawa al aspecto espacio-temporal en *Rashomon* para articular esta idea: es decir, diferentes puntos de vista acerca de

un mismo hecho y la existencia de diferencias notables entre las distintas versiones, para terminar de conformar así la estructura del film. En primer lugar hay que diferenciar las tres líneas temporales que abarca la historia, que son las siguientes:

1. El presente. Corresponde a los momentos en que vemos reunidos al sacerdote y al leñador, testigos de un juicio que se ha llevado a cabo en el templo Rashomon, y al peregrino que se les acerca bajo la lluvia.

2. Pasado lejano. Corresponde a los momentos en que visualizamos en el bosque el desarrollo de los hechos sucedidos entre el ladrón, la mujer y el samurái.

3. Pasado reciente. Corresponde a las declaraciones que realizan los distintos personajes durante el juicio, los cuales van ofreciendo, con su particular punto de vista, las diferentes versiones acerca de lo ocurrido en el bosque. Los personajes son presentados con una pared blanca de fondo, en primer plano y, en las declaraciones de alguno de ellos, vemos más retirados y en un segundo plano a los que teóricamente ya han dado su versión.

Teniendo en cuenta estos aspectos, la película se construye sobre una serie de *flashbacks*, para lo que es importante tener en cuenta la puesta en escena que diferencia a cada uno de ellos. De esta forma, tal y como apunta María del Mar Grandío Pérez en su estudio “Tiempo y perspectiva en la película Rashomon de Akira Kurosawa”: Tras el estreno de *Rashomon* y hasta nuestros días, han sido muchas las películas que han utilizado esta narrativa no lineal a través de la utilización de múltiples perspectivas para contar sus relatos, lo que se ha denominado efecto Rashomon.

Algunas de las películas que se citan son *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick), *Muriel* (Alain Resnais) o *Sospechosos habituales* (Bryan Singer). En *Atraco perfecto* hay continuos saltos en el tiempo hacia adelante y hacia atrás, mediante múltiples puntos de vista y alargando el tiempo narrativo. En *Sospechosos habituales* (Bryan Singer), se nos muestra una serie de *flashbacks* que no coinciden con la realidad objetiva y que simplemente ofrece un punto de vista, que no tiene por qué ser cierto.

A partir de aquí hay que tener en cuenta que el tiempo y el espacio van a ir de la mano, y la ubicación temporal nos la va



a dar el espacio en el que los personajes se encuentren en cada momento. Ahí radica la importancia de la puesta en escena a la que hacíamos alusión anteriormente. De esta forma, tenemos tres ubicaciones espaciales: el templo, el cuartel y el bosque. Cada uno de estos sitios, nos ubicará temporalmente de acuerdo a la clasificación que hemos realizado antes:

Presente = Templo

Pasado reciente = Cuartel

Pasado lejano = Bosque

Por otra parte, tal y como apunta Gerard Genette, se pueden establecer relaciones entre tiempo fílmico y tiempo diegético, para considerar el orden, la duración y la frecuencia de la narración.

En cuanto al orden, los acontecimientos se suceden cronológicamente, pero son presentados a través de rupturas temporales, por medio del uso de los flashbacks (o analepsis) ya mencionados. El orden real, es decir, el orden cronológico en el que sucedieron los acontecimientos, sucede de la siguiente manera:

La violación de la mujer y el asesinato del samurái por parte de Tajomaru, en el bosque.

El juicio y el desfile de los testigos.

Por último, bajo la lluvia y en el templo Rashomon, se encuentran conversando el leñador y el sacerdote, que le cuentan, a su vez, la historia al peregrino que se cobija también bajo el mismo templo.

*Rashomon* viene definida por los sucesivos *flashbacks* que son los que configuran el relato de una forma no lineal y a través de los que se van poniendo de manifiesto las incoherencias entre las versiones que cada personaje ofrece.

El orden en el que Kurosawa decidió fragmentar el relato, haciendo uso de los diferentes flashbacks, se detalla a continuación:

1. Presentación del sacerdote, del leñador y del peregrino en el templo. Asombro del sacerdote y del leñador ante lo que acaban de presenciar en el cuartel. La única información que se ofrece es que una persona ha sido asesinada. A partir de allí se empezarán a suceder los diferentes *flashbacks*. La duración de este fragmento es de 7:38 minutos.

2. El leñador da paso al primer *flashback*. Indica que fue a cortar leña al bosque. A continuación, le vemos paseando, y en su trayecto encuentra diferentes prendas, hasta toparse con el hombre muerto. Este *flashback* dura hasta el minuto 11:30.

3. A continuación, asistimos al segundo *flashback*, en el que observamos la declaración del leñador en el cuartel, sitio del cual se nos ha indicado que procedían el sacerdote y el leñador en el primer punto. Después asistiremos a la declaración del sacerdote, mientras el leñador se encuentra al fondo. Por tanto, aquí ya tenemos dadas todas las referencias espacio-temporales necesarias para entender la narración. Este *flashback* dura hasta el minuto 12:45.

4. El sacerdote da paso al tercer *flashback*, explicando la última vez que vio al hombre que ha sido asesinado. Este *flashback* se desarrolla de nuevo en el bosque. Asistimos al encuentro entre el sacerdote, la mujer y el samurái. Duración hasta el minuto 13:20.

5. A continuación, se retoma el *flashback* que dejamos en el punto 3, ya que volvemos al cuartel en el que el sacerdote sigue ofreciendo su versión de los hechos. Después hablan el hombre que capturó a Tajomaru (el ladrón) y el propio Tajomaru maniatado. Su duración es hasta el minuto 14:18.

6. En un nuevo *flashback* vemos al captor atrapar a Tajomaru en la playa, lo que dura hasta el minuto 14:58.

7. Volvemos a la versión del cuartel, para dar continuidad a las declaraciones del captor de Tajomaru y a las del propio Tajomaru. Hasta el minuto 17:01.

Hasta este momento (minuto 17 de la película), Kurosawa ha presentado a los personajes y realizado una ubicación espacio-temporal, mediante el uso de los diferentes *flashbacks*, tomando como punto de partida lo que vendría a ser el presente de la película, la conversación en el templo entre el sacerdote, el leñador y el peregrino.

Así, la información que tenemos es que un hombre ha sido asesinado y que la persona que lo ha matado ha sido Tajomaru, porque así lo declarará él mismo.

8. Desarrollo del *flashback* en el que Tajomaru ofrece su versión de los hechos. Tajomaru ata al hombre y se lo muestra a la

mujer, con la que pelea hasta que termina besándola. Por último, la mujer plantea al hombre la necesidad de que uno de los dos muera. Duración hasta el minuto 36:32.

Aquí, Kurosawa ha alternado la narración de lo acontecido en el bosque con declaraciones del propio Tajomaru en el cuartel, para apoyar con información adicional lo que se nos ha mostrado.

9. Un nuevo *flashback* da paso al tiempo presente que viene dado por lo que sucede en el templo de Rashomon bajo la lluvia. La conversación entre los tres hombres. Dura hasta el minuto 38:55.

10. A continuación, volvemos al cuartel en el que la mujer comienza a realizar su declaración, momento en que comienza un nuevo *flashback*, al pasar al bosque, lo que dura hasta el minuto 48:52.

11. Al acabar la versión de la mujer, volvemos al templo Rashomon, para asistir a la versión que ofrece el hombre muerto (el samurái) a través de un médium, lo cual se extiende hasta 1:01:12.

12. Volvemos al templo Rashomon, ya que se va a ofrecer una nueva versión, la del leñador, que da comienzo en el minuto 1:03:55 y finaliza en el minuto 1:18:33, para finalizar en el templo Rashomon con el encuentro del niño y la nueva revelación del leñador.

Los *flashbacks* se encuentran articulados, a excepción de los primeros 17 minutos, que sirven para presentar a los personajes, para hacer la introducción de la historia, dando un mínimo de información, y para ubicarla temporalmente a través de los diferentes espacios (templo, cuartel y bosque), de tal forma que siempre se va a partir del templo para dar paso al cuartel y, por último, terminar en el bosque. Esta será la forma en que se ordenen siempre los diferentes planos temporales de la historia.

Además, se aprecia también una clara estructura repetitiva en cuanto a la ordenación de los *flashbacks*, ya que siempre el nexo de unión, entre las versiones que ofrecen los cuatro personajes, es el templo (presente). Luego se da paso al cuartel (pasado reciente), introduciendo al personaje que va a contar su versión para, en última instancia, terminar en el bosque (pasado lejano) donde se recrean los hechos declarados. Así mismo, el desarrollo de los *flashbacks* que acontecen en el bosque se encuentra inte-

rrumpido por declaraciones de los personajes en el cuartel.

En cuanto a la duración del tiempo filmico, en el caso de *Rashomon* no coincide con la del tiempo diegético, ya que la historia que se empieza a contar al inicio de la película ha sucedido tres días atrás del presente que acontece en el templo. Por último, otro aspecto determinante a tener en cuenta es la frecuencia, es decir, el número de veces que ocurre un acontecimiento en la diégesis y el número de veces que se da en el filme. Nos encontramos ante un único hecho que se produce una única vez en la diégesis. Sin embargo, este hecho lo vemos representado hasta cuatro veces a lo largo del filme, de forma diferente y adaptado a la versión que cada personaje ofrece.

De esta forma, una misma idea vuelve a redundar en el objetivo que se propuso conseguir Kurosawa, teniendo en cuenta que no estamos ante una repetición idéntica del mismo hecho, como ocurría en *Ciudadano Kane*, en la escena de la escritura de la crítica de Leland sobre el debut de Susan Alexander, que se narra dos veces, o en la secuencia de las escaleras de *El acorazado Potemkin*. Aquí se pretende reforzar la idea de la verdad relativa, la idea de que ante un mismo hecho, presenciado por varias personas, es posible que cada una llegue a tener su propia verdad, lo que no quiere decir que el modo en que cada una lo interprete sea lo que realmente ocurrió.

Nos encontramos, por tanto, ante un relato mucho más profundo, en el que se pretende poner de manifiesto la complejidad de la condición humana y cómo cada uno adapta o manipula los hechos que ve a su propia conveniencia, de manera egoísta, buscando ubicarse en una mejor situación frente a los otros.

Publicado en *EL ESPECTADOR IMAGINARIO* nro. 53, julio de 2013.





# ALGUNOS TEMAS QUE NOS OBSESIONAN





# Ingeniería y cine. La visión ingeniosa que impulsa

*Enrique Posada*

**E**n los proyectos que desarrolla el ser humano se conjuga una red de circunstancias y de fuerzas poderosas que los hacen posibles. Se combinan el ingenio, la creatividad, la persistencia, la motivación, el trabajo constante, la habilidad técnica, la generosidad de los que aportan recursos, el conocimiento y el trabajo de muchas personas, liderado por seres visionarios. Al final, aparece una nueva realidad, una obra, un invento, un aparato, un monumento, una catedral, un puerto. Tantas cosas. Es el talento humano convertido en creación. Detrás de todo esto hay unas personas ingeniosas, los ingenieros, capaces de diseñar, concebir, convertir ideas en elementos materiales con base en la naturaleza transformada. Donde hay tierra y rocas, el ingeniero químico ve cerámica, productos que facilitan la vida, cemento y pegantes; donde hay ladrillos, cemento y arena, el ingeniero civil ve una carretera, un hermoso parque comunitario o un edificio público; donde hay cielo y pájaros, los ingenieros mecánicos y aeronáuticos ven aviones y viajes; donde hay truenos y relámpagos, los ingenieros electricistas y electrónicos ven iluminación, comunicaciones y transmisión del movimiento. Saben cómo lograrlas y hacerlas fáciles de usar, aceptables para todos.

Los ingenieros tienen métodos que se han venido desarrollando desde tiempos inmemoriales. Quizás el primer gran ingeniero fue Imhotep, sabio, médico, astrónomo y arquitecto (aprox. 2690-2610 a. C.). Empleó las herramientas de la ingeniería, el cálculo y la geometría, para construir el complejo de la pirámide escalonada de Saqqara. Tuvo que contar con habilidades administrativas e inventiva para coordinar la extracción, transporte y montaje de miles de toneladas de piedra y resolver problemas técnicos nunca antes enfrentados.

Los ingenieros cuentan con una completa metodología, el diseño y la ejecución pasan por etapas: conceptualización y análisis de factibilidad, ingeniería conceptual, ingeniería básica, ingeniería de detalle, ingeniería de ejecución y puesta en marcha. Todo ello en un ambiente de calidad y revisión, solución de dificultades, armonización de intereses, manejo del tiempo y de los recursos que permita que se cumplan los planes dentro de los presupuestos razonables, hasta llegar al punto deseado: la celebración colectiva de una obra bien ejecutada que va a generar valor para la comunidad, para sus usuarios y todos los involucrados.

Desde los tiempos de Imhotep, quien era un hombre universal, la Ingeniería debió ser integral. Al hablar de ingeniería, es importante considerar que no se limita a las obras civiles y a las vías. La ingeniería se ha venido desarrollando de forma impresionante y cubre campos que abarcan todo el funcionamiento social. Es un trabajo que resuelve los problemas desde el punto de vista de la tecnología y la ciencia, con respeto por las personas, la economía, el ambiente y la naturaleza.

¿Entonces, el cine, qué tiene que ver con todo esto? Quiero plantear dos aspectos. El primero se refiere al cine como proyecto, como obra compleja que involucra la participación organizada y coherente de muchas personas, la construcción de escenarios, el montaje de efectos especiales, el uso sofisticado de luces, colores y sonidos. Todo ello se ajusta perfectamente al concepto de proyecto de ingeniería. En muchas ocasiones, sobre todo en los Estados Unidos, los sets cinematográficos permanecen como atractivos centros turísticos, que permiten a los curiosos acercarse a la magia técnica que está detrás de todos esos mundo fantásticos. La idea se ha transformado en obra y no solamente en historia narrada visualmente. De hecho, el mundo se irá llenando, cada vez más, de escenarios reales desprendidos del imaginario creado por el cine, no solamente como atracciones turísticas, sino como hechos de vida real.

El segundo aspecto tiene que ver con el director como ingeniero. Cuando se trata de abordar la realidad para llevarla al cine, el director no puede dejar de considerar la gran cantidad de elementos y recursos con que cuenta, los cuales podemos agrupar

en el concepto de montaje, algo muy del campo de la ingeniería. Por objetivo que sea el director, va a poner su atención en montar una película alrededor del tema, con variaciones. Ello va a implicar el tejer una historia, establecer hilos narrativos, estimular la aparición de protagonistas, jugar con los tiempos y los espacios, aprovechar las posibilidades de la fotografía y de la luz, utilizar la música, estimular a los actores con sus preguntas y con sus aparatos de cine. Habrá cierto maquillaje de las cosas, cierta acomodación, ya que el objetivo final será contar una historia en forma atractiva, contundente, que deje huella. La masa natural informe o la masa natural viva se van a transformar en un nuevo producto. Ingeniería de las transformaciones.

El ingeniero y el director reconocen que en la realidad hay tres aspectos: lo que se ve, lo que no se ve y lo que pudiera ser. La cámara simplemente enfocada, siguiendo el transcurso natural del tiempo, sin violar los espacios de los personajes, puede registrar lo que se ve. Pero ella, en su registro, va a depender de la iluminación, del enfoque, del encuadre, de la distancia, de la velocidad, de la profundidad del campo, de la sensibilidad del filme. Entonces, en este primer elemento tan objetivo, lo que se ve, ya interviene la voluntad del director, capaz así de ver distinto, de mostrar diferencias, de resaltar aspectos con intención o sin ella. Ingeniería de la observación, de aquello que estimula el nuevo concepto.

La cámara, intencionalmente enfocada, acompañada de los diálogos, del montaje, de las secuencias, del guion, de la música, de los efectos especiales, va penetrar ese mundo menos evidente de lo que no se ve. El director, que ve más cosas que el espectador, las quiere demostrar, las quiere registrar, para que sean evidentes. Acá interviene la mente del director, cuya ideología queda plasmada en el mensaje, con la idea de llevar al espectador a un mundo nuevo, a conclusiones sorprendentes, no imaginadas previamente. Ingeniería del detalle, de aquello que estimula la variación novedosa.

La cámara, creativamente enfocada, acompañada de las propuestas, de las sugerencias, de las sutilezas, lleva al espectador al mundo enteramente nuevo de lo que podría ser, un nuevo mundo

que no existe. A un mundo justo, valioso, sugestivo, que rompa esquemas castrantes, que niegue los límites y la mediocridad de la rutinaria normalidad. Esa nueva realidad tampoco existe en el objeto, a no ser que se lo encuadre subjetivamente. Pero sí existe en potencia, como una entidad universal que conecta al objeto con los demás objetos. Cuando el director plantea esta mirada, debería hacerlo como exploración, como punto de vista nuevo, para ampliar la realidad, para embellecer. Ingeniería novedosa y creativa, que perdura cuando se convierte en obras clásicas, a lo Imhotep.

## Ingenieros en el cine: la realidad es más extraordinaria que la ficción

La ingeniería se enfrenta a la realidad material. Entonces, ¿se trata de un mundo duro, frío y aburrido, sin fantasías? O ¿es un mundo curioso, que puede dar origen a historias interesantes, a grandes películas? La respuesta a esta pregunta la podemos explorar a través de dos filmes que registran la vida de ingenieros que dejaron huellas y que transitaron por senderos sorprendentes en sus vidas.

Al referirse al ingeniero mecánico Robert Kearns, profesor universitario que inventó y patentó una tecnología de limpieza para el vidrio frontal de los coches, pareciera que se trata de una vida común y corriente, poco atractiva para ser llevada al cine. Pero cuando encontramos que las grandes corporaciones automovilísticas se apropiaron del invento y que el ingeniero emprendió una dura guerra legal hasta lograr que se le reconociera como autor de esa tecnología, entonces se entiende que se haya filmado *Una idea brillante* (*Flash of Genius*, Marc Abraham, 2009), basada en la vida de Kearns.

En otras ocasiones se sabe de hombres ingeniosos, ingenieros, de vida colorida, plena en amoríos, de excentricidades y titulares de prensa, que de inmediato se consideran como materia prima para películas excitantes, en las cuales apenas si se podrán recoger aspectos de una realidad, en verdad, más fantástica que la ficción misma. Es el caso de la vida de Howard Hughes, pio-

nero de la aeronáutica, que se ha llevado a la película *El aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004). Hughes fue un excéntrico industrial obsesionado con la perfección, a la vez que un magnate del cine de Hollywood, jugando al máximo estos dos papeles de ingeniero ingenioso en su vida personal.

## Un hombre ingenioso y testarudo

Al llevar al cine una vida como la de Kearns, Marc Abraham debía resaltar aquellos aspectos novelescos, entretenidos, y tejer una historia, lo cual implica encontrar temas, principios y finales, motivos, víctimas, perseguidores, salvadores, argumentos, desenlaces, tramas, novedades. Es decir, resaltar la fantasía, los aspectos notables, ocultos, sorprendentes, lo inesperado, lo no rutinario, lo creativo de la realidad. Encontrar el drama oculto en la vida real de un hombre ordinario, a través de su lucha extraordinaria contra poderosas e insensibles corporaciones, las cuales aparecen como gigantescas, torpes, carentes de visión, lentas, poco creativas. En cambio Kearns (protagonizado por Greg Kinnear) es un ser persistente, inteligente, sencillo, creativo, de enorme e invencible testarudez. La frialdad y el cinismo de las grandes compañías se hace contrastar con la idea de este hombre de alcanzar su sueño, el más americano de todos, que es convertirse en empresario que lleva a la práctica su invento exitoso y novedoso.

¿Qué dramas resaltar? Los que son comunes en las vidas de las personas que se dedican a la búsqueda incesante de un sueño poderoso. Los principios, la génesis del sueño. Las pequeñas anécdotas y circunstancias que nutrieron la idea, alguna conversación, un viaje en medio de la lluvia que no deja ver el camino, un ojo molesto que parpadea; y entre parpadeo y parpadeo, una idea brillante, un *flash* de genialidad, que marca la vida para siempre.

La fiebre creativa, que oscila entre la locura y la racionalidad se hace dominante y los obstáculos y las oportunidades se van sucediendo a medida que la vida avanza: se pierden amistades, las relaciones familiares se destruyen, se debilitan las finanzas

personales, se experimenta la tristeza, la burla y el desespero. Cuando nada parece resultar, triunfan la perseverancia, la idea ganadora se hace plena realidad, el sistema legal dicta sentencia y todo ha valido la pena, si bien ha sido una batalla pírrica, no tanto por lo económico, como por el desgaste humano y personal.

El Kearns de la vida real es en verdad singular. Se levantó cerca de la planta de Ford en River Rouge, un barrio obrero de Detroit, Míchigan, la meca del automóvil. Se graduó como ingeniero en la University of Detroit y en la Wayne State University y obtuvo su doctorado en el Case Institute of Technology. Demandó a la Ford en 1978 y a Chrysler en 1982 por infracción de patentes. El caso Ford se resolvió doce años después, con un acuerdo de pago a Kearns de una indemnización de 10,1 millones de dólares. Tras el acuerdo con Ford, Kearns actuó como su propio abogado contra Chrysler y en 1992, venció de nuevo, recibiendo 18,7 millones de dólares. Sin embargo, su estrategia no fue exitosa contra GM y Mercedes-Benz.

Y en cuanto a la ingeniería, cargada de cálculos, de matemáticas y de diagramas, ¿hasta dónde se puede aventurar una película como esta, sin aburrir al espectador? Naturalmente que no demasiado. Sin embargo, el filme se atreve un poco con ciertas conversaciones y discusiones técnicas, que le dan un sabor de realismo y de profundidad, sin causar desalientos.

## Un hombre de grandes alcances

Howard Hughes nació en Texas en 1905. Su padre, Howard Robard Hughes, patentó una broca para pozos de petróleo y fundó la Hughes Tool Company. Su madre, Alene Hughes, padecía microfobia, por lo que trataba de aislar a su hijo de todos los gérmenes ambientales. Howard padecía un trastorno obsesivo compulsivo, pero era muy inteligente. A los once años construyó la primera emisora de radio que hubo en Houston. A los doce años ya era noticia en los periódicos por haber fabricado una bicicleta motorizada. Todo un ingeniero desde pequeño.

Estudió en el Rice Institute of Technology de Houston, pero no terminó sus estudios. Se trasladó a Hollywood para dedicarse

a la producción cinematográfica, con base en la fortuna heredada de su padre. Hughes mantuvo romances con grandes estrellas de cine (Katharine Hepburn, Bette Davis, Joan Fontaine y Rita Hayworth, entre otras). Eventualmente se volvió un entusiasta de la aviación, piloto e industrial del sector, dotado con conocimientos sobre el diseño de aeronaves. Fundó la compañía Hughes Aircraft y batió registros mundiales pilotando sus aviones. Su avión más avanzado fue el Hughes H-1 Racer, que sirvió de modelo para la construcción de otros aviones durante la Segunda Guerra Mundial. Llegó a ser galardonado con la Medalla de Oro del Congreso “en reconocimiento a los logros de Howard Hughes en hacer avanzar la ciencia de la aviación”.

En *El Aviador*, se narra la historia de este hombre enigmático, misterioso y famoso. Su director, el prestigioso Martin Scorsese, podría haberse limitado a registrar literalmente los hechos, sin tener que crear mayores dramas ni contrastes. Pero no es así, para enfatizar aún más que la realidad es novelesca, el director ha utilizado recursos como el manejo del tiempo que se va deslizando por la vida del personaje en forma premonitoria, predestinada, o el enfoque, que se antoja exagerado y repetido en las paranoias enfermizas de Hughes. Scorsese ha decidido atraer empatía, interés y expectativas hacia el personaje (interpretado por Leonardo DiCaprio). Su impresionante obsesión por volar en aviones, que supera su vida extravagante y desordenada, es el eje de atracción que se revela desde el título mismo.

La película tiene el mérito de dar protagonismo a las obras del ingeniero, en este caso, los aviones. Se recrea así una época brillante de la tecnología, en la cual pioneros como Hughes se atrevían a proponer ideas imposibles y a demostrarlas, aún a riesgo de sus propias vidas y fortunas. El espectador es testigo de los vuelos, se sienta con el piloto, está cercano a los instrumentos, a los motores y a los aparatos. Se siente también ingeniero. En esta forma queda atrapado por la historia.

Un personaje enigmático y poderoso, como Hughes, debe tener una historia oculta que lo haga quizás más humano. Detrás de su impresionante determinación está su extraña paranoia contra los gérmenes, esa obsesión con los jabones y el aseo, una

debilidad enfermiza derivada aparentemente de su madre, que se conecta tal vez con su obsesión por mujeres icónicas. Estos no son aspectos comunes en los ingenieros, generalmente poco glamorosos y más bien sencillos.

Otro recurso narrativo es el de resaltar los ambientes exóticos. Lo exótico es extraordinario para el espectador. El mundo de los aviones, de los aeropuertos, de las aventuras en los aires siempre será una fuente de atracción para todos. La forma en la cual Hughes se apersona en estos mundos es especialmente llamativa: inventor, empresario, piloto, hombre espectáculo, con su sombrero a lo Indiana Jones. Por contraste, los ingenieros comunes y corrientes van a tender a estar en la sombra, figuras calladas, poco dominantes, dedicados a su trabajo, con humildad, sin mayores pretensiones.

## Ingeniería y arte

¿Y qué del valor artístico de películas como estas, tan centradas en la narrativa biográfica? El artista no tiene por qué dejar de serlo porque se refiera a la realidad. La belleza se puede resaltar en todas partes. Hay belleza y hay arte en todas las formas de comunicación, en la medida que se convoquen los sentimientos y los sentidos elevados del espectador, en la medida en que el director y los autores se sientan inspirados. Acá la inspiración surge de la visión comprometida sin tregua de los protagonistas y de la complicidad de los directores, que permiten que todo tenga su eje en estas visiones ingeniosas y se manifiesta en ciertos símbolos. Un hombre sencillo parado al frente de las poderosas sedes de las corporaciones, más fuerte que ellas; un hombre poderoso, abrazando, tocando las alas de su avión, convertido en vuelo puro, más ligero que al aire mismo.

Estos aspectos de visión y de determinación son la riqueza común a todos los ingenieros, a los famosos, que alguna vez serán personajes de cine, y a los humildes y sencillos, que sientan las bases de la vida moderna, lo cual nos permite sentarnos cómodamente en una butaca a disfrutar sin límites. Alguna de estas cintas nos presentará una historia más de inventores, ricos en



curiosidad y paciencia, creadores de los artefactos que adornan nuestra vida moderna. Podremos valorar en esa forma los trabajos callados e inspiradores de tantos seres anónimos.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 28, diciembre de 2011.*



# Invierno, el paisaje interior

*Manu Argüelles*

Películas de fin de siglo para un tiempo que se acaba

I

Schopenhauer nos recordaba que percibimos la felicidad cuando la hemos perdido. Y en ese acto de recuerdo no hay mejor estación que acompañe a esa evocación histórica que el invierno. Theo Angelopoulos lo entiende así en *La eternidad y un día* cuando sitúa a su escritor enfermo y agónico en el frío invierno de Tesalónica, deslizándose por una memoria que prefiere situarse en la radiante luminiscencia del verano. A Alexander, solo le queda un día antes de ingresarse en el hospital y cerrar con el ingreso toda la trayectoria de una vida. El contacto con un niño albanés se convierte en la esperanza. Esa aurora que no conduce al ocaso y disipa la angustia ante la autoridad de un tiempo implacable. El negro manto se cierne ante el escritor y en esa honda soledad, no puede mantenerse indiferente. Por lo que, desde la atalaya del presente, siente el tiempo como un acto vivencial, en el que todo recuerdo extiende sus arterias hacia el pasado. Desde una contigüidad absoluta en el mismo espacio, en el mismo instante, el pasado forma parte irresoluble del presente. Angelopoulos lo muestra retóricamente insertando a Alexander en una franja pretérita, pero con el rostro y el aspecto del presente. Causalidad espectral que también se repite en *La mirada de Ulises* del mismo realizador.

En ella, las falsas promesas de la primavera florecen el seno de su director de cine, alter ego con el pecho afligido, que sufre una terrible congoja en una temperatura hibernal y brumosa. Casi se puede sentir expirar el viento en la espesura. En la esta-

ción muerta, Harvey Keitel es el cuerpo dolorido, la vieja Europa, que en su intuición estética, busca la mirada no revelada como Ítaca. El Ulises contemporáneo emprende su camino a través de la diezmada tierra de los Balcanes, en pleno conflicto. Arcanos territorios con nombres extraños desde Grecia pasando por Albania hasta culminar en Sarajevo. Una ciudad que solo vuelve a la normalidad cuando la niebla se apodera de ella...y los francotiradores se retiran. No es la decadencia de Visconti, porque la que nos muestra Angelopoulos es vil y grosera<sup>19</sup>. Desabrida como la estatua de Lenin que pasea por el mítico Danubio.

La fría estepa filmada por Angelopoulos nos lleva con su brazo siniestro a la inexorable profundidad del panorama en blanco. En la nieve, donde hasta el aire es letal, reina un profundo silencio. Es el tiempo vacío que nos subyuga, remoto lugar que escoge el argentino Lisandro Alonso para colocar *Liverpool* en el nuevo siglo XXI. Este exabrupto radical es una tierra de nadie, sitiada por un clima que no permite que se demude. Hasta allí un marinerero se acerca a ver a alguien, su anciana madre quizás. Pero en el denso frío, el tiempo no palpita y así quedamos suspendidos ante un largometraje en el que no sucede absolutamente nada, donde además los diálogos son escasos y casi ininteligibles. Solo el tedio puede recorrer nuestras venas ante un film tan extremadamente sosegado que anula cualquier principio de movimiento. Y qué mejor cerco para ello que el invierno.

## II

En el frío ambiental, es momento de buscar la eternidad como ese presente que se renueva sin tiempo. O cantar una elegía fúnebre. Porque cuando se nos hielen nuestros labios llegaremos a la nada. La inmensidad del blanco produce inquietud. Ya que presentimos como ese absoluto esconde bajo sus pliegues un espacio umbrío. Algo que explora Atom Egoyam en su cuento de terror, *El dulce porvenir*, que se sirve de la sugerencia connotativa de la

---

19 A tal efecto no hay más que comparar el desenlace en la densa bruma del episodio de Sarajevo en *La mirada de Ulises* con el final de *El gatopardo*, de Visconti para comprobar dos tonos muy diferentes.

fábula *El flautista de Hamelin* de los hermanos Grimm, para detallarnos como lo familiar deviene siniestro. Y es que no hay nada más espeluznante que una comunidad sin infancia. Un autobús escolar tiene un desdichado accidente llevándose consigo a todos los hijos de una pequeña villa invernal. La tragedia convierte a la colectividad en un sepulcro. Egoyam, retorciendo presente y pasado con relato y realidad, nos desgrana las imperfecciones espirituales de los principales habitantes. Unas manchas morales entretreídas con la reconstrucción del percance, filmado con tomas aéreas, para así, esbozar un sentido religioso. Un implacable Dios castiga al pueblo por sus pecados. Y hasta allí llega un abogado con dotes de alquimista para pretender exhumar a los muertos con sueños de justicia terrenal. Unos anhelos que agazapan tras de sí más mezquindad humana. Nicole (Sarah Polley), el cojo que no pudo seguir al flautista, acaba con las aspiraciones lucrativas. Cuando se limpian las miserias se vislumbra un dulce porvenir, *donde todo es nuevo y extraño*.

Y en el lugar de siempre, en la hipotérmica Escocia, la augusta soledad desea que el céfiro suave meza su pelo. En el mar congelado, la mujer como *El caminante sobre el mar de nubes*<sup>20</sup> busca encontrarse consigo misma y exiliarse del dolor de la ausencia, perdiéndose en la magnificencia del horizonte<sup>21</sup>. A pesar de la sordina que le produce la compañía de su anciana madre. Madre e hija, en la vida real y en la ficción (Emma Thompson y Phillida Law), dialogan en una conversación íntima que se hace pública en *El invitado de invierno* de Alan Rickman. Esa liberación psíquica, que no llega, encuentra en el sol de Australia todo aquello que borre las huellas de un marido que no está. Quien se invita cuando el tiempo arrecia y la edad florida ha marchitado. Esos mustios ojos tienen que quitarse las legañas y dejarse cuidar por una madre exenta de perfidia, aunque estén condenadas a no entenderse nunca. Como le decía la hija a la madre en *Interiores*,

---

20 Cuadro de Caspar David Friedich (1817-1818).

21 Si algo tienen en común las ocho películas con las que trazo un doloroso itinerario emocional, es la colocación, en primer término, del paisaje invernal. El componente anímico subjetivado, que se desprende de ello, es primordial para describir las pulsiones y deseos, tanto los ocultos como los visibles.

de Woody Allen, no tenemos más remedio que perdonarnos. Y en esa reconciliación es donde se encuentra la cálida caricia a la luz de la hoguera, hecha por los niños que se saltan la clase.

Este presente fantasmático y feminizado se sale de quicio cuando cruzamos el charco y saltamos a una generación de padre e hijos educados en la violencia. Bajo el elocuente título de *Afflicción*, nos vamos a un nevado pueblo de New Hampshire donde un conglomerado de pasiones y odios estallan de forma visceral. Paul Schrader nos explica una historia de niños maltratados por sus padres cuya capacidad para amar y confiar fue mutilada casi al nacer<sup>22</sup>.

En un perpetuo estado de excitación, el desgarramiento de *Wade Whitehouse* (Nick Nolte) viene a contradecir a esa supuesta serenidad e introspección que trae consigo un pueblo nevado. Aquí, con un padre demoníaco (James Coburn), la recuperación del tema del hogar deviene insultante falacia. Todo el sentimiento, simbolizado por un persistente dolor de muelas, se vuelve pornográficamente visible y será imposible escapar de las afiladas garras del titánico desconsuelo. Una elevación dramática por la vía del fracaso consigue hacernos ver como supura el sentimentalismo cuando es masculino y rudo. Padres e hijos a bandazos que solo hablan el idioma de la violencia.

### III

Arrancaba hablando de la eternidad. La posesión completa de la vida sin fin. Como el Otto niño, de *Los amantes del Círculo Polar*, que niega a su padre que las cosas nacen y mueren. Todas no. El amor no solo es capaz de alcanzar el tiempo de lo eterno sino de vencer a la muerte. Shunji Iwai nos lo muestra en la sensible y serena *Love Letter* donde una carta enviada al cielo une a dos mujeres epistolarmente para descubrir un amor que niega la muerte. Pero en esa atemporalidad que permite traer al muerto a la vida, el Itsuki que vive en la memoria de una no es el mismo Itsuki que vive en el recuerdo de otra. Watanabe Hiroko recons-

---

22 Monólogo final del personaje Rolfe Whitehouse (Willem Dafoe) que concluye el film.

truye la silueta del novio ausente para seguir dándole oxígeno dos años después. Y en esa dialéctica entre presente y pasado, la otra chica, que se llama igual que el chico perdido, descubre el amor de infancia. El que no osaba a decir su nombre, el león dormido que despierta cuando es demasiado tarde. Pero que significa y colma una esquivada y borrosa niñez.

La conciencia intensa de la unión con otra persona tiene en el invierno otro gran ejemplo. Las estaciones son las cuatro primeras películas de Julio Medem. *Vacas*, la primavera. *La ardilla roja*, el verano. *Tierra*, el otoño. Y la tragedia se tiñe de días azules en *Los amantes del Círculo Polar*. El pleno invierno en su densidad escalofriante.

No tenía que haberlo hecho. Pero cuantas más veces te repites que algo no debes hacerlo, más fácil es caer en ello. Si la banda sonora de Alberto Iglesias me ha dado la ambientación sonora para este texto, no era necesario verla otra vez. Pero no he podido evitarlo. He escrito tantas veces mi nombre dentro que me resulta un desafío tomar distancia de ella.

El gélido cierzo, que no para de silbar, nos recuerda que el tiempo no es una línea de puntos. El tiempo es circular, como Ana y Otto. El destino es un castillo de naipes abatido por la casualidad que estábamos esperando. La más grande. Esa que buscamos afanosa en la Plaza Mayor de Madrid. Porque la vida, como también lo cree Paul Auster, es una unión de casualidades. Siempre y eterno tiene pleno sentido cuando el corazón alumbró las delicias del sentir volcánico y obstinado de toda una vida. No sé qué es lo sublime. Quizás sea la frase del avión de papel que nunca sabremos. Quizás sea el amor eterno. Lo que sí sé es que la vida dejará de tener sentido cuando dejen de existir amantes del círculo polar como Ana y Otto. Salta valiente.

Filmografía invernal y selecta alrededor del mundo  
*La eternidad y un día (Mia aioniotita kai mia mera)*. Theo Angelopoulos, Grecia, 1998.  
*El viaje de Ulises (To Vlemma tou Odyssea/ Ulysses' Gaze)*. Theo Angelopoulos, Grecia, 1995.  
*Liverpool*. Lisandro Alonso, Argentina, 2008.

*El dulce porvenir (The Sweet Hereafter)*. Atom Egoyam, Canadá, 1997.

*El invitado de invierno (The Winter Guest)*. Alan Rickman, Reino Unido, 1997.

*Aflicción (Affliction)*. Paul Schrader, Estados Unidos, 1998.

*Love Letter*. Shunji Iwai, Japón, 1995.

*Los amantes del Círculo Polar*. Julio Medem, España, 1998

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 11, abril de 2010.*



# Mirar

*Marcela Barbaro*

En abril de 2009, dedicamos una reseña al libro *La película que no se ve (The Secret Language Film)*, de Jean-Claude Carrière, un autor que propone indagar sobre la interacción de los espectadores frente a una película cinematográfica ¿Qué imágenes seleccionamos para siempre? ¿De cuáles escapamos? ¿Cuántas películas miramos realmente o cuántas no vemos? ¿Y qué significa el cine? En varias oportunidades utilicé ese texto para introducir a mis alumnos en la materia Historia del Cine. Sin embargo, este año no lo hice. Decidí cambiar a textos de Eduardo Galeano, un escritor al que admiro y del que siempre hallo una reflexión o idea que ilumina mi búsqueda.

Cada año los nuevos alumnos que ingresan llegan ávidos de aprendizaje, de introducirse en el mundo del cine con mayor profundidad, habitarlo desde sus inicios hasta modificar su mirada. Su visión iniciática me reconforta. Hay muchas imágenes esperando ser descubiertas. El entusiasmo transmitido fue un gran estímulo que me llevó a recordar a aquellos espectadores que descubrían el cine por primera vez como hacía referencia el libro de Carrière.

A la experiencia docente se suma una imagen para este balance, un plano que aún conservo y que pertenece a una escena del documental boliviano *El corral y el viento* (2014), de Miguel Hilari, en el marco de las proyecciones del Doc BsAs 2014. La escena transcurría en un pueblo llamado Santiago de Okola en las afueras de la ciudad de La Paz. Una zona bella, apenas habitada y muy empobrecida. Allí, el tío del documentalista descubrió por primera vez una cámara de cine. Desconocía sus propiedades de registro y reproducción. El asombro de su rostro fue tomado en un primer plano que tradujo la emoción de esos ojos que miraban por primera vez un objeto que también lo miraba.

Ambas instancias de descubrimiento y emoción, primero con los alumnos y luego a través de aquel hombre, me llevaron a escribir sobre el cine y su relación con la mirada.

Las imágenes se proyectan sobre un lienzo.  
Algunos temen mirar  
y cierran fuertemente los ojos  
Solo escuchan e imaginan  
¿Qué vieron sin ver?  
¿Cuántas historias crearon en la oscuridad?  
Ficciones sobre ficciones  
¿Qué película se formó bajo esos párpados?  
se preguntaba Jean- Claude Carrière.

El miedo a ver  
despierta temores,  
fantasías, deseos, tabúes  
una infinidad de significantes  
de imágenes que nos enfrentan  
nos persuaden  
nos sosiegan.

¿Y aquellos que vieron,  
qué eligieron para ver?  
Siempre hay un espacio en sombras  
no descubierto,  
una tensión inagotable  
entre lo real y lo irreal  
un juego dialéctico  
entre la representación y lo representado,  
textos disueltos en busca de sentidos...

El cine,  
una pluralidad de miradas esparcidas  
de voces escapadas de los márgenes  
de sonidos que interpelan  
a espectadores imaginarios.

# El jurado: “Aquellos doce hombres (eventualmente mujeres y de color), para decisiones unánimes”

*Pilar Roldán Usó*

**E**l cine estadounidense nos ha dejado profundas huellas sobre el desarrollo de juicios con jurado. Si bien el proceso con esa institución constituye un pilar fundamental, un derecho básico de los ciudadanos norteamericanos que deriva de la misma Constitución Federal, ello no sucede de forma tan arraigada y tradicional en otras culturas. Por ejemplo, en España se intentó introducir con la invasión napoleónica a principios del siglo XIX. Con posterioridad, ha ido apareciendo y desapareciendo según el talante más o menos liberal de los gobernantes. Tras la II República, y con la victoria del golpe de estado encabezado por Francisco Franco, el Tribunal del Jurado fue suspendido durante toda la dictadura. Con la intocable Constitución de 1978 se dio paso a su posible implantación. Y en una ley orgánica de 1995, se volvió a instaurar, únicamente para determinados delitos.

En cualquier caso, esos vaivenes no han sucedido en la historia de Estados Unidos. Con la influencia cultural que ha impuesto su cine en todo el planeta, la institución del jurado casi nos parece como algo natural y hasta propia. No pocos recordarán discusiones sobre la existencia o no de una duda razonable o la necesidad de un veredicto unánime. Incluso el cambio de color o diversidad en género que se ha ido produciendo en el seno de la institución conforme avanzaban décadas. Aquí nos vamos a centrar en unos pocos filmes pertenecientes al cine clásico de la nación americana, que creemos que destacan tanto por su calidad, como por ser especialmente representativos del asunto central de este artículo.

Y por supuesto, vamos a empezar por aquella obra que consideramos emblemática y genial para abordar el funcionamiento de un jurado, sus dudas, su desprecio a lo que se encuentra entre

sus manos, su capacidad o falta de ella. *Doce hombres sin piedad* (*12 Angry Men*) fue realizada por Sidney Lumet en 1957. En ella, un jurado formado por personas, el número del título, todos hombres y blancos, debe decidir sobre la culpabilidad o inocencia de un adolescente. Se le acusa del asesinato de su padre. Entre esos doce señores enfadados del título original, se encuentra el número ocho, un arquitecto interpretado por Henry Fonda. Cinematográficamente, estamos ante uno de los mejores largometrajes que funciona de forma sobresaliente casi sin salir de una habitación. Con un blanco y negro asfixiante, sentimos el calor ambiental, con un ventilador que no funciona o la ventana que no puede abrirse. Astutamente, Lumet comienza el filme introduciendo su cámara en el palacio de justicia y bruscamente, desemboca en la sala del juicio a resolver, en un primer plano del joven acusado, completamente desesperado y con el terror depositado en sus ojos. El proceso acaba de desarrollarse y el juez recuerda al jurado que deben decidir por unanimidad si el chico ha cometido un homicidio intencionado y que la culpabilidad conllevará la pena de muerte. Además, incide que ante cualquier asomo de duda, la inocencia debe prevalecer.

Con el filme de Lumet, se elabora un retrato de doce hombres. Aquellos que llegan a poner de manifiesto lo absurdo de la institución. Doce psicologías, existencias, capacidades, educaciones o falta de ellas, traumas y personalidades. Doce seres que no han sido preparados para ser equitativos. Y la existencia no suele ser blanca o negra. Es gris, ocre, amarilla, naranja y continúen ustedes por los colores que gusten. Sidney Lumet, de manera muy inteligente, va desgranando, en primer lugar, las miserias del mundo judicial, y en segundo lugar y no necesariamente por ese orden, las de aquellos que no pertenecen al microcosmos, pero deben enfrentarse al mismo, al menos alguna vez en su vida. Y ya sea como testigos o como jurados. Van desfilando mujeres presumidas que prefieren aparecer más atractivas, aún a costa de la vida de un muchacho; ancianos que buscan su momento de gloria, exagerando lo visto y oído; individuos que trasladan sus creencias globales a los hechos a juzgar. Racismo, prepotencia o desprecio hacia el desfavorecido se van intercambiando. Gota a

gota, en pequeñas dosis, vemos caracteres realmente irresponsables, egoístas, autocomplacientes o ignorantes. Hombres que oyen pero no escuchan; que están acostumbrados a actuar sin razonar previamente. Y si además con ello salen ganando y no llegar tarde, pongamos, al partido de beisbol de su equipo, mucho mejor.

El mundo jurídico tampoco se muestra floreciente. Una profesión, un funcionario del estado al que pagamos para defender la legalidad y no para buscar a toda costa un culpable. Sí, de fiscales estamos hablando. Y si pasamos a la defensa, al mundo de la abogacía, por mucho que el letrado haya sido elegido de oficio y cobre menos de lo que cree merecer, debe ser honesto con su trabajo, con la ética de la profesión. Supone el intentar utilizar cualquier estratagema posible para librar de responsabilidad al cliente. Y hablamos de la pena de muerte, todavía por desgracia vigente en demasiados países. ¿Quizás alguien se cree con su aplicación más cerca de la divinidad?

No queremos pasar a otro largometraje sin dedicar unas líneas de homenaje a Henry Fonda. Ese jurado número ocho que destaca por su inteligencia, su capacidad para dirigir la opinión de otros sin que lo parezca; ese actor que se mueve con extrema elegancia, con unos andares cuidadosos... Todo en él desprende sosiego a través de unos ojos perspicaces. Una interpretación que conforma a un ser humano que piensa. Que es consciente de sus responsabilidades, sin dejarse llevar por apariencias y con la suficiente paciencia para luchar y enfrentarse a las adversidades.

Y si estábamos retratando a uno de nuestros héroes, vamos a pasar a otro que no se queda a la zaga. Se trata de Atticus Finch, el protagonista de *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*). Fue realizada en 1962 por Robert Mulligan, en adaptación de la novela homónima de Harper Lee. Inolvidable película y también imborrable interpretación de Gregory Peck en el papel de Finch. Encarna a un abogado que debe defender a un negro, acusado de la violación de una mujer blanca. Se sitúa en la América sureña de los años treinta del siglo pasado. Concretamente estamos en Alabama, poco después del crack del 29. Podrán imaginarse las condiciones de pobreza, de analfabetismo y sobre todo de racis-

mo que dominan el sitio y el momento. En esos términos, Atticus Finch debe enfrentarse, y no hemos utilizado mal el vocablo, ante un jurado, también formado por doce hombres blancos, pertenecientes a una sociedad envuelta en prejuicios y creencias que parten de la preeminencia de su raza sobre otras. Los negros son tratados con humillación, relegados de puestos u obligados a vivir sus existencias bajo el dominio de los blancos. En ese ambiente sofocante, Finch deberá recurrir a todo su humanismo, preparación y carisma para intentar convencer a un jurado, que además de hombres, blancos y racistas, son ciegos y sordos. El alegato de nuestro héroe ante el tribunal alcanza las mayores cotas de emoción sentidas en una película. Y esta vez también, la amenaza es la pena capital.

Mulligan, con una puesta en escena gótica, en donde las sombras y claroscuros cobran la máxima importancia, desde ojos infantiles (los de los hijos de Atticus), afronta un panorama desolador, empobrecido, brutal y además, hipócrita. Otra vez a vueltas de hechos probados que un tribunal no entiende o pretende ignorar. Lo que no interesa, lo que no casa con conceptos propios, simplemente no ha sucedido. Y punto. Demasiados Atticus Finch se necesitarían para cambiar a los que se encuentran satisfechos con lo que son y lo que piensan, amparándose además en su entorno, del mismo parecer. Tanto la ley española como la americana, exigen, por lo general, que los miembros del jurado sean vecinos del lugar de la comisión del delito. La pertenencia a la misma jurisdicción del sitio en donde se produce el hecho delictivo parece que se establece para favorecer la conexión entre juzgador y juzgado. Y si bien puede llevar a una mejor comprensión sobre los hechos a los jueces legos, también es cierto que dicha cercanía se aproxima inexorablemente a la subjetividad y parcialidad. No hablamos solo de prejuicios o sociedades racistas, como la estadounidense y sureña del pasado (nos atrevemos a decirlo de un tiempo anterior, pero con la boca pequeña, ante los despropósitos y retrocesos experimentados en los últimos años por países civilizados, se supone). Nos referimos a supuestos como el enjuiciamiento de delitos de corrupción. Aquellos en los que los enjuiciados son políticos, pertenecientes a una ideología concreta

a la que se adhieren muchos o algunos de los votantes del mismo partido judicial. Y esa empatía en el credo puede acabar en la impunidad de representantes legales de nuestro agrado. Ejemplos reales, desde luego, no faltan, y si no, piensen en alguna polémica resolución de un jurado popular a propósito de ciertos trajes de origen sospechoso. Y para más datos, sitúense en el Mediterráneo. Además, lo que puede resultar todavía peor, es el miedo que afecte al ciudadano por las consecuencias de su fallo. Y ahora, colóquense por territorios vascos, no hace todavía demasiados años, con la violencia de por medio. En cualquier caso, en Estados Unidos, cabe la posibilidad de un traslado del lugar a celebrar el juicio bajo determinadas condiciones, como la presuposición de disturbios o parcialidades.

Unos pocos años antes que la película de Robert Mulligan, en 1959 concretamente, el director Otto Preminger dirigió el largometraje *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*). Y seguimos sin desviarnos de protagonistas entrañables. En esta ocasión, el actor James Stewart interpreta a otro abogado defensor, Paul Biegler. Tendrá que utilizar toda su sabiduría y experiencia para intentar que se declare inocente a un teniente del ejército por parte del jurado de turno. El militar, Frederick Mannon, ha acabado con la vida del presunto violador de su mujer. Estamos ante un magnífico melodrama judicial, con una cámara que se sitúa en la sala del juzgado y no necesita más que de grandes diálogos y excelentes interpretaciones. Sin salir de planos y contraplanos, con cámara estática y en blanco y negro, Preminger realiza un virtuoso ejercicio cinematográfico que cautiva y sorprende. Y lo hace con un guion sólido, nada complaciente, apoyándose en la ironía y el desenfado. Y además, presentándose con un atinado título.

En *Anatomía de un asesinato* nos situamos en el estado de Michigan, al norte del país, en donde la pena capital ya no existía por las fechas de la realización del filme. Precisamente, fue el primer estado en abolir dicha pena, en 1847. Por fortuna, no se está jugando con la vida, o más bien la muerte de alguna persona y ello deja cierta licencia para que se destape algo de sentido del humor. James Stewart realiza un trabajo extraordinario. Sin

apartarse de sí mismo, aparece inocente, entregado y comprometido. Y con cintura para encajar adversidades varias. ¿Y el jurado? Pues en este caso, nos encontramos también con doce personas pero con sorpresa: podemos ver a las mujeres formando parte del mismo, aunque todos sus miembros continúen siendo blancos. La población de Michigan es mayoritariamente de raza blanca, por lo que tampoco alarma esa ausencia. En realidad, si los jurados eran seleccionados en un principio “a dedo” por líderes políticos o sociales, desde 1968, con la promulgación de la “Jury Selection and Service Act”, el proceso se realiza desde las listas electorales. No obstante, como quiera que en Estados Unidos la pertenencia a dicho censo es voluntaria, esto es, precisa de previa inscripción, no escapará la menor presencia de ciertas razas, de mujeres o de estratos sociales más deprimidos. Más recientemente, se ha intentado una mejor representación de todas las capas sociales con la utilización de otro tipo de listas, como las del fisco o del desempleo. Claro, como en casi todo, excepto en la prepotencia frente al resto de naciones y el exceso de patriotismo, cada estado de ese país resulta un mundo diferente en lo que respecta a su legislación.

El jurado que nos presenta Preminger en la obra destaca por su elevada edad. Y como la mayoría de las personas legas que deben formar parte de un tribunal y juzgar al prójimo sin haber sido formados para ello, permanecen callados, en estado casi catatónico, mirando de un lado a otro e intentando no despertar sospechas. Porque sí, cualquier jurado nos asemeja sospechoso de subjetividad, de parcialidad, de falta o ausencia de preparación. En palabras del teniente acusado, de Frederick Manion, va a intentar engañar a “los paletos del jurado”. Como es habitual, ya decimos, este tribunal en particular destaca por su aparente ausencia. Nos gustaría destacar el epílogo final sobre los miembros del estamento que realiza el ayudante y compañero del abogado Paul Biegler. Su amigo y colega, Parnell McCarthy, interpretado por Arthur O’Connell, alcohólico desengañado en busca de segundas o terceras oportunidades, inicia un monólogo mientras todos se encuentran a la espera de las deliberaciones del tribunal. Y reflexiona sobre aquellos doce seres sin nada en común (bueno,



en esta ocasión todos blancos, se podría decir que casi ancianos y con tiempo libre, parece). Quién sabe lo que estarán pensando, cada uno lo suyo, cada cual con su versión de la realidad... ¿Cómo conseguir unanimidad? Y también nos gustaría rescatar lo que sugiere Biegler, el letrado que interpreta Stewart, a la mujer de su cliente, a Laura Manion: es imposible borrar de la mente de los juzgadores lo que se dice en la sala, por mucho que se elimine del acta por improcedente.

En *Anatomía de un asesinato* nos encontramos ante un magnífico filme que aboradas temas dispares. Entre ellos, la desigualdad sexual, el machismo en su pura esencia. Imagínense a una mujer joven, a finales de los años cincuenta, guapa, que no esconde sus encantos, simpática, abierta socialmente y que no necesita compañero alguno para andar por bares, para bailar o emborracharse. Y además, rubia. Hablamos de Laura Manion. Perfecta carne de cañón para cualquier macho inmundo que se crea con derecho de pernada sobre alguna fémica. Años han pasado, pero la tortilla no parece terminar de dar la vuelta. Si dentro de la carrera judicial encontramos profesionales que se dejan llevar por ideologías machistas, admitiendo pruebas sobre el pasado de la víctima en vez de centrarse en los posibles hechos delictivos, imagínense lo que puede suceder si el juzgador es lego y no ha sido preparado para enjuiciar ni se le paga por ello con un salario mensual y un trabajo fijo y vitalicio.

Otto Preminger ha dejado un legado maravilloso. Y esta película es buen ejemplo. Nos quedamos con ganas de mucho más. Configura unos personajes que resultan verdaderos arquetipos, fácilmente reconocibles: abogado humanista, honesto y preocupado más por la suerte de su cliente que por la minuta; mujer diríamos que liberada en ciertas facetas, aunque otros la mencionarían como “de moral distraída”; borracho entrañable, de vida errática, en intento de rehabilitación; secretaria fiel, cínica y entregada, que soporta con estoicismo la estropeada máquina de escribir, mientras confía poder cobrar al mes próximo; un fiscal con ascendentes turbios, jugando sus cartas y de paso, ocultando las que no le interesan; militar violento y celoso... Grandiosa obra, que se disfruta con intensidad entre acordes de jazz.

Por último, nos gustaría centrarnos en la película realizada

por George Cukor en 1949, *La costilla de Adán (Adam's Rib)*, la más antigua de todas las comentadas. Estamos ante una maravillosa comedia que se preocupa de lo que se ha denominado “guerra de sexos”. Sus dos protagonistas son Katharine Hepburn y Spencer Tracy. Amanda y Adam. Un matrimonio de juristas perteneciente a la clase alta. Ella ejerce de abogada y él trabaja como ayudante del fiscal. La tormenta estalla cuando ambos deberán enfrentarse en un proceso. Se enjuicia a una mujer que ha disparado contra su marido al descubrir que le es infiel. Estamos en Nueva York y aunque es la primera obra realizada de las cuatro que hemos escogido para ilustrarnos de la idea del jurado que nos ha transmitido la cinematografía estadounidense, ya podemos observar a un tribunal mixto, de hombres y mujeres. Y además, aunque pueda resultar simbólico o por cuota, también está compuesto por una persona de color.

Los dos protagonistas, Hepburn y Tracy, además de pareja en la ficción, lo fueron también en la realidad. La complicidad entre ambos se constata no solamente en este filme, sino en algunos otros en los que trabajaron juntos. Podríamos citar desde el primero, *La mujer del año (Woman of the Year, 1942)* de George Stevens, hasta el último del director Stanley Kramer, *Adivina quién viene esta noche (Guess Who's Coming to Dinner, 1967)*. Además, en este largometraje de Cukor a los dos les toca interpretar a personajes con la misma formación, la de juristas. Y como señala el pretendiente de Amanda, los abogados no deberían casarse con abogados. Corren el riesgo de tener hijos tontos, esto es, más abogados.

El personaje que encarna Katharine Hepburn, consciente de la desigualdad femenina, histórica y coetánea, en la vida real y en la legislación, inicia una batalla en la sala del juzgado. Su objetivo: que su cliente sea declarada no culpable. Los problemas van a surgir porque quien ejerce de fiscal es su marido, Adam. Y Amanda es capaz de recurrir a cualquier estratagema para intentar convencer al jurado de la inocencia de alguien que va disparando por ahí, con arma y municiones de verdad. Aunque deba llegar al extremo de elevar a las alturas a su compañero (con fallo de raccord incluido y sino, fíjense en los cables que lo sujetan).

Nuestro jurado, en esta ocasión, callado, atento y respetuoso, como suele ser habitual. Patético y muy verídico resulta escuchar la recusación de uno de sus aspirantes por no creer en la igualdad de géneros. Tema candente, que a finales de los años treinta a casi nadie convencía, ni siquiera a nuestro querido y amoroso fiscal.

Estamos ante una divertida comedia que se contempla con agrado, mientras se convierte el juzgado en un circo y se intenta modelar la ley a conveniencia. Para eso está el jurado, que de leyes sabe lo mismo que la mayoría de la pesca en el Amazonas. El filme resulta muy útil para constatar la debilidad de la institución, la influencia mediática que recibe y lo manejables que podemos llegar a convertirnos los seres humanos.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 98, diciembre de 2018.*



# El culto a todo lo que rodea al cine

*Sebastián Sáez Burgos*

A principios de los años 70, cuando George Lucas presentó sus proyectos a varias productoras, durante el rodaje de *THX 1138* (1971), logró un principio de acuerdo con Universal para la producción de *American Graffiti* (1973) y *Star Wars* (1977). Otra sería la historia luego, con la creación de Lucasfilm y la empresa que marcaría el futuro de los efectos especiales: Industrial Light & Magic. Pero no solo Lucas sería pionero (o visionario) al momento de crear estas dos empresas con la finalidad que ya todos conocemos, sino que también fue un adelantado para la época, al renunciar a gran parte de los derechos del filme a cambio de quedarse con los del *merchandising*. Es eso, que quizás para aquel tiempo fue propio de un lunático, lo que más ingresos dio (y sigue dando) en el universo *Star Wars*. ¿Y qué es eso de querer tener el muñeco a escala de nuestro personaje favorito, sino más que un culto al objeto?

Actualmente, gracias a Internet, el tiempo vuela y la información también. Y así como un tuit polémico le puede llegar a costar la reputación a un periodista o a cualquier persona pública, la realidad es que las estrategias publicitarias han mutado y se han amoldado a los tiempos y recursos con los que se cuenta hoy. Y dentro de ese marco, las redes sociales juegan un papel preponderante al momento de generar ansiedad en los fanáticos de una u otra serie o película. Tanto es así que, si nos retrotrajéramos a solamente veinte años atrás, nos quedaríamos pasmados al ver toda la expectativa que genera un *teaser trailer*, en el que solo vemos una parte muy ínfima del filme que representa (ni siquiera es un *trailer*). Y aún más, cómo la industria ha sabido interpretarlo, alimentando la ansiedad de los espectadores mediante estos pantallazos, generando miles de teorías en YouTube, Twitter, Facebook y a través de una infinidad de blogs, llenos de usuarios dispuestos a ver hasta los más mínimos detalles del nuevo traje

de *Iron Man*, el nuevo color del peinado de Daenerys Targaryen o las inscripciones en una de las chaquetas de un soldado de *Star Wars*. Demás está decir que todo esto contribuye a generar un culto alrededor de cada cosa que se produce, pero no con respecto a lo que podríamos llamar “cine de culto” (independientemente de que el filme de cuestión lo sea), sino porque con esto, el cine logra llegar a un objetivo que tampoco le interesa mucho esconder a quienes lo producen y distribuyen: el económico.

Es común que el filme todavía no haya sido lanzado, que nadie lo haya visto, pero la productora ya ha mostrado al personaje simpático en su *trailer*, mediante una historia de Instagram o, simplemente, una imagen en Facebook, algo que generará una catarata de *merchandising* (desde muñecos hasta videojuegos) para que los niños (y no tanto) deseen ir corriendo a comprar una figura, una remera o hasta una taza con su cara. Tal es el caso de Baby Groot, que apareció en *Guardianes de la Galaxia vol. 2* (*Guardians of the Galaxy vol. 2*, James Gunn, 2017) o BB-8 en *Star Wars VII: El despertar de la fuerza* (*Star Wars VII: The Force Awakens*, J.J.Abrams, 2015), personajes que despertaron tal simpatía que lograron comprar a su público sin haber sido vistos más que los dos minutos y medio que puede llegar a durar un *trailer*. Esto, lejos de irse disipando, cada vez toma más fuerza y alimenta la ansiedad que se crea alrededor de los filmes. Si luego la película no cumple con las expectativas, no interesa; el objetivo está cumplido: toda esa cadena de comercialización, muy probablemente, ya le haya asegurado al filme, como mínimo, un aceptable número de taquilla y otro tanto en lo que hace al *merchandising*, con lo que al final del día, se autogarantizó recuperar lo invertido. Es por eso que muchas veces nos podemos llegar a preguntar cuál es el objetivo detrás del lanzamiento de un octavo capítulo de una saga totalmente agotada, como Rápido y Furioso, y es ahí donde yace la respuesta.

Es momento, entonces, de contextualizar el cine de acuerdo a los tiempos que corren. A lo largo del tiempo, se fue afianzando cada vez más como modelo de imposición de ideales, pero actualmente el capitalismo ya nos bombardea desde todos los frentes: ha penetrado hasta en las cuestiones más impensadas. En la lógi-

ca capitalista, no importa si el plano logrado tiene la calidad artístico- técnica de aquel memorable plano-secuencia de Orson Welles en *Sed de Mal* (*Touch of Evil*, 1958) o la escena de las gemelas en *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). Lo que sí interesa es vender, no importa si está logrado a través de un gran trabajo artístico, mientras asegure la venta de muchas entradas y *merchandising*. En una época en la que importa más el envoltorio que el contenido, el capitalismo nos urge a comprar cosas que no precisamos y, en cuanto a lo artístico, a valorar las cosas de acuerdo a su valor comercial por sobre su calidad. ¿Quién no ha recibido una crítica del estilo “me aburrí, no pasaba nada”, al haber recomendado una película con un gran guion, pero exenta de explosiones o escenas de acción? Es lógico, entonces, que la industria cinematográfica destine todos sus esfuerzos a la producción de efectos especiales (y a películas que los contienen) en detrimento de historias ricas en diálogos y giros argumentales. El cine es en definitiva eso, mostrar sin contar.

Muchas veces nos hacemos preguntas como las ya planteadas, sin darnos cuenta de que somos los espectadores quienes hemos entrado en esa espiral que el sistema impone y que concibe al cine solamente como un bien de consumo y no una expresión artística. Convirtiéndolo en una mercancía es que el cine se transforma en un objeto, venerando sus aspectos banales (como cuando un filme lleva el apellido de su actor principal por sobre el título, ignorando hasta el nombre del director) y no su calidad artística. No todo está perdido, porque el arte puede transgredir cualquier época, pero en nosotros queda la chance de aportar nuestro granito de arena para impedir que el cine de culto se convierta en un mero culto al cine como objeto.





# ¿Cómo se alimenta el mundo?

*Soledad Torrero*

*Que tu alimento sea tu única medicina, y tu medicina, tu único alimento.*

Hipócrates, Siglo V a.C.

En los últimos diez años, hemos presenciado en todos los medios de comunicación discusiones sobre flagelos asociados con la alimentación. A veces se logra entender cómo algunos descubrimientos pueden afectar nuestras vidas, pero en otras ocasiones las implicancias no son claras. Quizás, como una forma de negación, hacemos caso omiso porque las fuentes de información no parecen serias o las investigaciones no están bien fundamentadas.

Los términos como “grasas saturadas”, “calorías vacías”, “OGM” (organismos genéticamente modificados), “BPA” (bisfenol A), “aspartamo”, “productos BIO”, etcétera, están instaurados y son parte de nuestra cotidianidad. Pero, en general, no se conoce bien a fondo su significado ni, lo más importante, qué relevancia tienen en nuestras vidas y en la de nuestros seres queridos.

Para hablar sobre los documentales de alimentación es importante partir de que no tienen por qué ser la exposición de una investigación periodística, fundamentada en estudios científicos. El realizador tiene la libertad de compartir con nosotros lo que quiera, en una gama de complejos grises, entre lo que consideramos verdad y falacia. Y además, aunque las piezas del documental sean verdades fundamentadas, no dejan de ser las piezas elegidas por quienes responden a su historia personal.

Pero el valor más importante de estas particulares obras cinematográficas es la capacidad de despertarnos ideas. En los tiempos que corren tenemos herramientas a disposición para corroborar significados de términos nuevos, acceder a estudios periodísticos, escuchar opiniones, anécdotas y hasta acudir a bibliografía relacionada. Sin esperar que los documentales nos formen opiniones, gracias a ellos se puede comenzar a reflexionar sobre

temas muy importantes. En este caso, uno tan relevante como es lo que nos llevamos a la boca todos los días y, según el caso, lo que le damos a los miembros de nuestra familia.

En 2004, el documental *Super Size Me*, de Morgan Spurlock, tuvo gran éxito mundial. La premisa es que el realizador, un hombre joven, sano y en perfecto estado físico, decide realizar sus tres comidas diarias: desayuno, almuerzo y cena, durante treinta días, en el restaurante más globalizado y conocido del mundo: McDonald's. Los resultados, como es de esperarse, no son para nada favorables. Once kilos de más, su hígado comenzó a desarrollar una patología similar a la cirrosis, aumento de colesterol, mayor porcentaje de grasa en cuerpo, depresión, cansancio, cambios de humor y hasta problemas en su vida sexual.

Luego de su experimento, hubo acusaciones hacia Morgan Spurlock, que indicaban que la mayoría de sus síntomas se correspondían con inclinaciones personales. Por ejemplo, es un individuo con casos anteriores de depresión. Para dar una indignada respuesta a Spurlock, el cómico Tom Naughton presentó su documental *Fat Head* (2009), en el cual sigue una dieta basada en *fast food* durante treinta días y termina bajando de peso.

De todas maneras, *Super Size Me* nos hace reflexionar sobre algunos indicadores de nuestra sociedad. Los índices de obesidad y diabetes han aumentado en los últimos años, y se relacionan con la vida sedentaria y la mayor ingesta de grasas y azúcares. Spurlock intenta convencernos de no consumir lo que nos ofrece McDonald's, mayormente por el exceso en estos dos componentes. En caso de que no sea posible, sugiere al menos como opción más saludable no elegir las porciones gigantescas que están en oferta, y balancear el consumo de *fast food* con otros alimentos y alguna actividad física. Otro consejo interesante es el de mantenernos atentos a la oferta alimenticia de los comedores escolares. Los alimentos con exceso de azúcar y grasas son preferidos por los más chicos y presentan una opción más económica y rentable para los administradores de comedores.

En 2005, Europa lanza otra advertencia sobre el tema de los alimentos, a través del film *Our Daily Bread (Unser täglich Brot)*, del austríaco Nikolaus Geyrhalter. Este poético y sutil do-

cumental explora distintos aspectos de la industria alimenticia. No existe el diálogo, tampoco hay narradores ni música. Se basa en imágenes, generalmente, de empleados de grandes fábricas de alimentos. También se ven grandes cultivos artificiales de frutas y verduras, y aviones que rocían insecticidas o fertilizantes sobre inmensos campos sembrados.

Los pensamientos que se desprenden son muchos: la artificialidad de nuestros alimentos, las condiciones de trabajo de los empleados, el trato de los animales, como si fueran objetos inanimados, etcétera. La labor cinematográfica en *Our Daily Bread* es excelente, logrando captar la expresión de una vaca al ser sacrificada o el tedio de una empleada que pasa gran parte de su día cortando pezuñas a cerdos en un frigorífico.

Estados Unidos arremete nuevamente en 2008 con uno de los documentales más conocidos sobre alimentos: *Food, Inc.* (Robert Kenner). Esta obra tiene dos aspectos criticables. El primero es que, pese a que algunos de los flagelos que muestra son mundiales, el argumento es muy local concentrándose por completo en casos provenientes de Estados Unidos. El otro es que abarca demasiado, son tantos los temas que se van desprendiendo y entrelazando, que finalmente no se sabe a dónde se quiere llegar, o qué mensaje principal se quiere transmitir.

Por otro lado, es muy acertado cómo finaliza, con un mensaje de esperanza, y lo más importante, con acciones concretas que podemos llevar a cabo todos los seres humanos, desde cualquier lugar, ámbito y clase social. Buenas ideas como elegir comprar productos de compañías que traten a sus empleados, sus animales y al ambiente con respeto, comprar productos de estación, regionales u orgánicos, conocer qué contienen los alimentos, leer las etiquetas, plantar un jardín, cocinar una comida en familia y comerla todos juntos, etcétera.

El formato de este documental es tradicional, pero muy llevadero. Una voz en off va explicando ciertos conceptos ilustrados con imágenes de fondo. Se van intercalando también declaraciones de científicos, granjeros o personas que sufrieron pérdidas de seres queridos.

Se retoman nuevamente las acusaciones a las gigantes cade-

nas de *fast food*, como McDonald's. Su éxito derivó en que ese modelo de producción masiva se aplicara a la industria de los alimentos, y de ahí en más todo lo que se ha hecho ha sido producir alimentos más rápidamente, más grandes y más baratos. En estos tiempos, en Estados Unidos solo un grupo pequeño de enormes corporaciones tiene en sus manos todo el mercado de alimentos. Al ser tan pocas y tan poderosas, esas corporaciones pueden influenciar las decisiones de los organismos que protegen al consumidor en Estados Unidos, como la FDA (Administración de Alimentos y Medicamentos) y la USDA (Departamento de Agricultura).

Se explica muy bien el cambio en el negocio de los granjeros de hoy. Con las patentes que se han introducido sobre las semillas genéticamente modificadas, elaboradas por la compañía norteamericana Monsanto, los granjeros ya no son dueños de sus semillas (no pueden por ejemplo guardarlas de un año al otro). Y aunque quisieran sembrar las cepas no patentadas, es altamente probable que la contaminación por el polen termine trayendo las semillas de Monsanto, irremediablemente.

Monsanto es, actualmente, una compañía tan polémica en relación con la alimentación del mundo, que dio suficiente tema para un documental completo el mismo año: *The World According to Monsanto* (*Le Monde selon Monsanto*, Marie-Monique Robin, 2008).

La periodista francesa nos cuenta de forma cruda y desesperanzada cómo Monsanto le ha arruinado la vida a tanta gente. Contaminación por PCB (bifenilos policlorados), los efectos del insecticida Roundup, las implicancias de los OGM, el peligro de la hormona de crecimiento bovina (rBGH) y los problemas de India y Latinoamérica al introducir sus semillas de algodón y soja, respectivamente. Lo más preocupante es que se acusa a Monsanto de querer desarrollar patentes de absolutamente todos los cultivos, con el objetivo final de controlar el alimento de todo el mundo.

En este caso, el formato no ayuda a que sea un documental entretenido ni llevadero. Marie-Monique Robin pasa bastante tiempo sentada frente al ordenador, buscando información,

mientras su voz en off va explicando sus descubrimientos. También existen entrevistas conducidas por la periodista, y hay casos en que los entrevistados son confrontados duramente por ella. Estas interacciones son muy incómodas, y es comprensible porque es algo muy difícil de hacer. Se me viene a la mente Michael Moore, porque es uno de los pocos documentalistas con habilidad como para confrontar sin perder la calma, sobrellevando la discusión con altura.

*The World According to Monsanto* fue el primero de una trilogía, seguido por *Our Daily Poison* (*Notre poison quotidien*, 2011). En este documental la premisa es bastante inquietante.

Es un hecho que diversos productos presentes en nuestra ingesta diaria, como residuos de insecticidas en frutas y verduras, edulcorantes como el aspartamo, el teflón y componentes de embalajes plásticos como el bisfenol A, son venenos para los seres humanos si se consumen en grandes cantidades. Pero nadie puede responder concretamente cómo afectan esos productos en las dosis que los consumimos, por supuesto, sin darnos cuenta.

Es muy inquietante también que no haya suficientes mediciones (por ejemplo, comportamiento a través de distintas generaciones), porque son productos que los humanos estamos consumiendo hace relativamente poco tiempo. Como mucho, cincuenta años atrás, luego de la revolución verde, que tenía como objetivo alimentar al mundo con agricultura industrial (obtenida con productos químicos y maquinaria) luego de la Segunda Guerra Mundial. El documental nos deja el interrogante de si, en estos últimos tiempos, los casos de cáncer en la población mundial se deben a nuestra pequeña ración de veneno ingerido.

Aquí también hay muchas confrontaciones incómodas, aunque quedaron de lado los monólogos frente al ordenador. El sentimiento de indignación e impotencia que genera es importante, sobre todo porque no hay ideas concretas de esperanza de que un cambio pueda ser posible. De la misma forma que *Super Size Me*, *Food, Inc.*, y *The World According to Monsanto*, culmina con llamadas telefónicas en las cuáles claramente las organizaciones atacadas evitan participar en el documental.

La trilogía concluye con *Les Moissons du futur* (2012), don-

de la esperanza que nos falta la traen individuos brillantes que le dan una vuelta de tuerca a la forma en que se producen los alimentos masivos actualmente. Se trata de granjeros que optaron por técnicas de agro-ecología para desarrollar sus productos, combinando de forma inteligente distintos cultivos, que se complementan de tal forma que no se necesitan insecticidas ni fertilizantes. El suelo responde de una manera más productiva, porque se mantiene más sano (debido a la mayor presencia de humus). Y los productos derivados de estos cultivos pueden servir de alimento a los animales, enriqueciendo aún más la producción de los granjeros.

Se nos muestra una de estas técnicas en cada continente. Los protagonistas del documental se van pasando entre ellos un globo terráqueo, que en todo momento nos recuerda que se está tratando un tema que afecta a la población mundial. La gran pregunta es si estos granjeros tendrán la capacidad de generar alimentos globalmente, en un futuro. Aunque se intenta demostrar que sí, es un interrogante que queda abierto. Lo que deja bastante claro es que el actual modelo está dando signos que no será sustentable de acá a cincuenta años, por ejemplo.

La forma en la que nos alimentamos es importante, y nadie duda de que vayamos a afectar nuestra salud si ingerimos en exceso productos con demasiadas grasas y azúcares. En Francia, a partir del 2007, la ley exige que las publicidades de alimentos en televisión y radio estén seguidas de mensajes como, por ejemplo: “Por su salud, evite comer alimentos demasiado grasos, demasiado dulces o demasiado salados” o “Por su salud, practique una actividad física regular”. Es cierto que la mayoría estamos al tanto de estos consejos, pero no está para nada mal que nos lo recuerden de vez en cuando.

Cuando pensamos en una dieta balanceada, rica en frutas y verduras, se nos vienen imágenes que nos recuerdan los restos de insecticidas que pueden existir y sus consecuencias desconocidas. ¿Y ahí, qué hacemos?, quizá no mucho por el momento, más que mantenernos informados, estar atentos, leer las etiquetas de los productos, etcétera. También se puede brindar apoyo a individuos como los que vemos en *Les Moissons du futur*. Ellos están

cambiando y reinventándose para satisfacer las necesidades de nosotros, los consumidores, con respeto no sólo hacia el cliente (el consumidor), sino también hacia los animales, los árboles, las plantas, el suelo, el agua, la naturaleza y la vida como un todo.

*Publicado en EL ESPECTADOR IMAGINARIO nro. 44, julio de 2013.*







