

deSignis | 27

Cine y Literatura.
Interferencias e
intersecciones

Cinema and Literature.
Interferences and intersections

Coordinación: *Sabine Schlickers, Jörg Türschmann*
y Mónica Satarain



COMITÉ PATROCINANTE

ARGENTINA: Tomás Maldonado (Politécnico de Milán), Eliseo Verón† (Universidad de San Andrés); BÉLGICA: Jean-Marie Klinkenberg (Universidad de Lieja); ESPAÑA: Roman Gubern (UAB); FINLANDIA: Eero Tarasti (Universidad de Helsinki); ITALIA: Umberto Eco† (Universidad de Bolonia), Paolo Fabbri (CCIS-Universidad de Urbino); PERÚ: Desiderio Blanco (Universidad de Lima)

COMITÉ DE REDACCIÓN

ARGENTINA: Lucrecia Escudero Chauvel (UNR-Universidad de Lille), Claudio Guerri (FAU UBA), Guillermo Olivera (UStirling), Rosa María Rávera (UNR UBA), Oscar Steinberg (UBA, UNA), Oscar Traversa (UBA, UNA); BRASIL: Monica Rector (UNC), María Lucia Santaella (PUCSP); COLOMBIA: Armando Silva (UE); CHILE: Rafael del Villar (UCHILE); ESPAÑA: Charo Lacalle (UAB), Jorge Lozano (UCM), Cristina Peñamarín (UCM), José María Paz Gago (ULC), José Romera Castillo (UNED), Carlos Scolari (UPF), Teresa Velázquez García-Talavera (UAB); MEXICO: Alfredo Tenoch Cid Jurado (UAM X); PUERTO RICO: Eliseo Colón Zayas (UPR-RP); REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY: Fernando Andacht (UO); REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: José Enrique Finol (UZ)

COMITÉ CIENTÍFICO

Winfried Nöth (UK, Alemania), Noé Jitrik (UBA, Argentina), Herman Parret (UCL, Bélgica), Jesús Martín Barbero (UV, Colombia), Carmen Bobes (UO, España), Manuel Ángel Vázquez Medel (US, España), Anne Henault (Université de Paris Sorbonne, Francia), Jacques Fontanille (Université de Limoges, Francia), Erik Landowski (CNRS, Francia), Patricia Violi (UB, Italia), Paul Colby (Middlesex University, UK), Bernard McGuirk (UN, UK), Floyd Merrell (PU, USA)

COMITÉ ASESOR

ARGENTINA: Leonor Arfuch (UBA), Mario Carlón (UBA), Olga Corra (UNR), María Teresa Dalmasso (UNC), José Luis Fernández (UBA), Fabrício Forastelli (CONICET), Susana Frutos (UNR), María Ledesma (UBA), Isabel Molinas (UNL), Claudia Rosa (UNER), Marita Soto (UNA), Silvia Tabachnik (UAM X), Sandra Valdetaro (UNR); BOLIVIA: Víctor Quelca (UAGRM); BULGARIA: Christian Bankov (US); BRASIL: Ana Claudia Alvez de Oliveira (PUC SP), Luiz Carlos Assis lasbeck (UCB), Beth Brait (PUC SP), Heloisa Duarte Valente (ECA USP), Yvana Fachehne (PUC SP), Irene Machado (ECA USP), Arlindo Machado (PUC SP), Eufrasio Prates (UB), Darcila Simoes (UERJ); COLOMBIA: María Cristina Asqueta (Uniminuto), Gladys Lucia Acosta Valencia (UDEM), Andrea Echeverri (Uandes), Douglas Nino (UJTL), Claudia Maya (UDEM), Eduardo Serrano (UNIVALLE), Álvaro Góngora (UJ); CHILE: Rubén Dítrus (UCSC), María José Contreras (PUC), Paulina Gómez Lorenzini (PUC), Elizabeth Parra (UDEC), Jaime Otazo (UFRO), Héctor Ponce de la Fuente (UCHILE), Claudio Cortés (UCHILE), Carlos del Valle (UFRO) ;

ECUADOR: Jorge Andrés Díaz (CORDICOM), Alberto Pereira Valarezo (UCE), Hernán Reyes (CORDICOM), Nelson Reinoso (UTE), Iván Rodrigo (UA); ESPAÑA: Gonzalo Abril (UCM), Eva Aladro (UCM), Wenceslao Castañares (UCM), Pilar Couto (ULC), Héctor Fouce (UCM), Rayco González (UPB), Asunción López Varela (UCM), José Manuel Pérez Tornero (UAB), Félix Ríos (ULL), Raúl Rodríguez (UA), Santos Zunzunegui (UPV); FRANCIA: Luca Acquarelli (IUT INFOCOM, Lille), Juan Alonso (SciencesPo), Claude Chabrol (Sorbonne Nouvelle, Patrick Charaudeau (Paris XIII), François Jost (Sorbonne Nouvelle), Guy Lochard (Paris VIII), Marta Severo (IUT INFOCOM, Lille); GRAN BRETAÑA: Alexandra Campos (UN), Greg Philo (UG); ITALIA: Paolo Bertetti (US), Patrizia Calefato (UB), Massimo Leone (UT), Anna María Lorusso (UB), Giovanni Manetti (US), Gianfranco Marrone (UP), Roberto Pellerey (UG), María Pia Pozzato (UB); MEXICO: Jacob Bañuelos (ITM CCM), Alberto Betancour (UNAM), Carmen de la Peza (UAM - X), Lydia Elizalde (UAEM), Roberto Flores (INAH), Tanius Karan (UACM), Raymundo Mier (UAM X), María Eugenia Olavarria (UAM - A); PERÚ: Óscar Quezada Macchiavello (UL), Celia Rubina Vargas (PUCP); REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: Luis Javier Hernández (ULA), Rocco Mangieri (ULA), Alexander Mosquera (LUZ), Dobrila de Nery (LUZ)

DIRECCIÓN: Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille FR)

SUBDIRECCIÓN: Teresa Velázquez García-Talavera (UAB ES)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Cristina Peñamarín (UCM ES) para Europa, Eliseo Colón Zayas (UPR-RP Puerto Rico) para USA, América Latina y el Caribe, director WEB, Guillermo Olivera (Universidad de Stirling UK)

SECRETARÍA: Manuel Velasco (ESCP-EUROPE FR), Ricardo Carniel Bugs (UAB ES)

SECRETARÍA FINANCIERA: Estibaliz Ortega Miranda (UAB ES)

SECCION PERSPECTIVAS: Alfredo Cid Jurado (UAM-MX), Irene Machado (ECA USP-BR), Jorge Urueña (UDEM-CO), Juan Ruiz Cefis (UNC-CO), Alfredo Cid Jurado (UAM-MX), Lydia Elizalde (UAEM-MX), Celia Rubina Vargas (PUCP, PE)

COMMUNITY MANAGEMENT: Facebook Eufrasio Prates (UB BR) <http://www.facebook/Revista DeSignis> www.designisfels.net

PATROCINAN EL PROYECTO EDITORIAL DESIGNIS

Asociación Argentina de Semiótica; Asociación Española de Semiótica; Asociación Colombiana de Estudios Semióticos; Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE, México); Asociación Venezolana de Semiótica; Center for PostConflict, Reconstruction and Reconciliation Studies The Nottingham University (UK); Centro de Investigaciones en Comunicación, Escuela de Comunicación, Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico); Centro de Investigaciones en Mediatisaciones (CIM) de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra (España); Departamento de Educación y Comunicación UAM Xochimilco (México); Departamento INFOCOM IUT Universidad de Lille (Francia); Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la UAB (España); Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba (CEA-UNC) (Argentina); Doctorado de Comunicación de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Editorial Radio de la Universidad de Chile (Chile); Editorial de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Grupo de Investigación LITECOM Universidad de la Coruña (España); Instituto de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Técnicas (España); Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) Universidad de Chile (Chile); Universidad Nacional de Arte (UNA) Área de Crítica de Arte (Argentina); IEKO Universidad Nacional de Colombia; LAPREC, Máster MIM Universidad Autónoma de Barcelona, Proyecto SEMIOTYCOM Universidad Complutense de Madrid (España); Revista Inventio (México); School of Arts and Humanities, The University of Stirling (UK)

Sabine Schlickers (Universidad de Bremen, Alemania), Christian Wehr (Universidad de Würzburg, Alemania), Mónica Satarain (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julia Kratje (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Mariano Dagatti (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Julia Musitano (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), Monika Raič (Universidad de Innsbruck, Austria), Júlia González de Canales Carcereny (Universidad de Viena, Austria), Matthias Hausmann (Universidad de Viena, Austria y Universidad Técnica de Dresden, Alemania), Jörg Türschmann (Universidad de Viena, Austria), Bruno López Petzoldt (Universidad Federal da Integração Latino-Americana-UNILA, Brasil), Martín Agudelo Ramírez (Universidad Autónoma Latinoamericana-Medellín, Colombia), Alana Farrah Roa (Universidad del Norte, Colombia), Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III, España), Pilar Couto Cantero (Universidad de La Coruña, España), José María Paz Gago (Universidad de La Coruña, España), Félix Ríos (Universidad de La Laguna, España), Juan José Domínguez López (Universidad Rey Juan Carlos, España), María Rosa Olivera-Williams (Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Notre Dame-Indiana, Estados Unidos), María Donapetry (Pomona College, California, Estados Unidos y Oxford University, UK), Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille 3, Francia), Marta Rizo García (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México), Alfredo Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México), Álvaro A. Fernández (Universidad de Guadalajara, México), Robin Fiddian (Oxford University, Reino Unido) Alejandro Ventura (Centro Cultural y la Escuela de Cine Dodecá Montevideo, Uruguay)

La revisión por pares está a disposición para consulta en la dirección de correo electrónico: info@designis.online

Este número ha sido posible con el aporte de la Universidad de Viena- Facultad de Estudios Filológicos y Culturales de la Universidad de Bremen-Departamento de Literatura Románica e Iberoamericana.

Diseño Gráfico y Producción
Iria Caballero Ullate, Iván Repiso Alcaide. Sobre un concepto de Horacio Wainhaus

ISSN 1578-4223
ISSN DIGITAL 2462 - 7259
Impreso en Argentina

2017 (julio-diciembre)

DIRECCIÓN POSTAL 12 RUE DE PONTOISE – Paris 75005 - Francia
deSignis es una publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, declarada de interés público con número de registro 1405367K (B.O.Republique Francesa).Depósito Legal B.17342-2001
Publicación indexada en Latindex www.latindex.com; <http://dgb.unam.mx/clase.html> y en Emerging Sources Citation Index (ESCI)

deSignis Serie Transformaciones
deSignis 'Transformation' series

I. ESCENARIOS/SCENARIOS

Coordinación: *Sabine Schlickers, Jörg Türschmann y Mónica Satarain*

Presentación / *Introduction*
Sabine Schlickers y Jörg Türschmann

ESTUDIOS ESTÉTICO-TEORÉTICOS / AESTHETIC-THEORETICAL STUDIES

15 | *Jörg Türschmann*
El cine transnacional y el estado de las cosas. Transnational cinema and the state of the art.

25 | *Sabine Schlickers*
La narración perturbadora en literatura y cine: "Graffiti" y "Furia, " "Circe" y "Circe. Perturbatory narration in literature and film: "Graffiti" y "Furia, " "Circe" and "Circe."

33 | *Juan José Domínguez*
El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de "El muerto y ser feliz. The sound in suspense. The voice off in cinema: the case of "The Dead Man and Being Happy."

45 | *Gloria Camarero Gómez*
Literatura y arte en "Julieta" de Pedro Almodóvar. Literature and Art in "Julieta" of Pedro Almodóvar.

53 | *Matthias Hausmann*
La Cité des enfants perdus y lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet. La Cité des enfants perdus and the grotesque in Jean-Pierre Jeunet's cinema.

67 | *Álvaro Fernández Reye*
Simulacro, mitificación y punto de vista en "Exit Through the Gift Shop" (Banksy, 2010). Simulacrum, mythology and point of view in "Exit Through the Gift Shop" (Banksy 2010).

ESTUDIOS SOBRE EL CINE LATINOAMERICANO / STUDIES ON LATIN AMERICAN CINEMA

77 | *Julia González de Canales Carcereny*
Hamaca paraguaya: poesía filmica glocal. Paraguayan Hammock: glocal filmic poetry.

- 85** | *Bruno López Petzoldt*
Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del stronismo en Ejercicios de memoria de Paz Encina. Approaching two transmedial networks in the collective memory of stronismo in Paz Encina's Ejercicios de memoria.
- 95** | *María Rosa Olivera-Williams*
El surgimiento de las comunidades volátiles: Relatos salvajes de Damián Szifrán. The Emergence of Volatile Communities: Damián Szifrán's Wild Tales.
- 105** | *Christian Wehr*
Identidad, género y teatralidad en el cine mexicano: Allá en el Rancho Grande (1936), El lugar sin límites (1977) y Danzón (1991). Identity, Gender and Theatricality in Mexican Cinema: Allá en el Rancho Grande (1936), El lugar sin límites (1977) y Danzón (1991)
- 119** | *Martín Agudelo Ramírez*
El conflicto armado en Colombia. Aproximación a la memoria histórica a partir del cine. The armed conflict in Colombia. Cinematical Approach to the Historical Memory

ESTUDIOS COMPARATIVOS / COMPARATIVE STUDIES

- 135** | *Monika Raić*
Oriente en la gran pantalla: Nociones del desierto en The Mistress of Atlantis, Morocco y las Aguafuertes Marroquíes. Orient on big screen. Notions of the desert in The Mistress of Atlantis, Morocco and the Aguafuertes marroquíes.
- 147** | *Alana Farrah Roa Narváez*
De la compasión a la culpa: la traducción cultural de El secreto de sus ojos. From compassion to blame: the cultural translation of Secret in their eyes.
- 157** | *Mónica Satarain*
Frida: una heroína del siglo XX. Cruces entre territorios: La representación del artista en el cine. Frida: A heroine from the 20th-century. Crosses between territories : The artist's representation in films.
- 167** | *Alejandro Ventura Comas*
Adaptando a Shakespeare para esencializar la conversión hippie-yuppie. Adapting Shakespeare to essentialize the hippie-yuppie conversion.

II. PUNTO DE VISTA / VIEWPOINTS

- 181** | *Alfredo Tenoch Cid Jurado*
El mecanismo de la violencia: El signo en la traducción intersemiótica. The mechanism of violence: the sign in intersemiotic translation.

III. DISCUSIÓN / DISCUSSION

- 195** | *José María Paz Gago, María Donapetry, Robin Fiddian y Pilar Canto-Cantero*
Literatura y cine, un diálogo enriquecedor. Literature and cinema, an enriching dialogue.

IV. PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES

- 207** | *Julia Kratje y Mariano Dagatt*
Odiseas, costumbres y extravagancias: una cierta tendencia del cine argentino. Odysseys, customs and extravagances: a certain trend of Argentine cinema.
- 223** | *Julia Musitano*
Los derroteros de un genio melancólico. The paths of a melancholic genius.
- 231** | *Natalia Biancotto*
Del sinsentido como bioescritura. Nonsense y vida en Mario Levrero. On nonsense as bio-writing. Nonsense and life in Mario Levrero



I. ESCENARIOS
I.SCENARIOS

Coordinación: *Sabine Schlickers, Jörg Türschmann y Mónica Satarain*

Presentación / *Introduction*

Sabine Schlickers y Jörg Türschmann

(pág 11 - pág 13)

La mayoría de los trabajos reunidos en este volumen fueron presentados en *art-kine*, el Segundo Congreso Internacional de Cine que se realizó en noviembre de 2016 en Buenos Aires. *Art-kine* agrupa en su mayoría a investigadores que enfocan la región en su producción teórica y cultural. En el Segundo Congreso se abrió una amplia propuesta a la transdisciplinariedad en los discursos audiovisuales, por lo que contamos en este número de *DeSignis* tanto con reflexiones teóricas como históricas, comparativas y políticas que versan sobre el cine.

En el primer apartado reunimos estudios estéticos-teoréticos de cine. Jörg Türschmann aborda los estudios, cuestiones y discusiones sobre la categoría 'cine transnacional', y sus asuntos adyacentes, como el del carácter de las coproducciones internacionales. Aparte de referencias científicas, en los que se ofrecen conceptos varios, como el de *Minor Transnationalism* (Françoise Lionnet y Shu-mei Shih) o *Cinema of double occupancy* (Thomas Elsaesser), se exponen, asimismo, casos de estudio específicos, por ejemplo, el del cine colombiano o las investigaciones sobre la recepción de telenovelas latinoamericanas a nivel intercontinental, los cuales delinean el panorama científico vigente en torno al cine transnacional.

Sabine Schlickers expone y desarrolla un nuevo concepto narratológico transmedial designado 'narración perturbadora'. Este es aplicado a la evaluación de los cuentos de Julio Cortázar "Graffiti" y "Circe", y sus respectivas adaptaciones fílmicas, *Furia* (Alexandre Ajá, 1999) y *Circe* (Manuel Antín, 1964), en los que se percibe el empleo de técnicas narrativas lúdicas que envuelven a los relatos textuales y cinematográficos con matices engañosos, paradójicos y enigmátizantes, características que resultan en narraciones perturbadoras que desconciertan y desorientan al lector/pectador.

Juan José Domínguez López reflexiona sobre la presencia y el valor de la *voz en off* en *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo, 2012), película que identifica como discurso alternativo de la noción de 'Modo de representación institucional - MRI' propuesta por Nöel Burch. En este artículo se analiza la voz en *off*, de tratamiento neutro, la cual adquiere en este film no solo carácter protagónico, sino que también materializa un elemento de extrañamiento que interviene en la experiencia perceptiva e interpretativa del espectador.

La filmografía de Pedro Almodóvar y, específicamente, su película *Julieta* (2016), son expuestas en el trabajo de Gloria Camarero Gómez a partir de referentes de las artes plásticas y la literatura, que cobran relevancia por su aportación simbólica e intertextual en el argumento fílmico. Gloria Camarero Gómez estudia la 'transescritura audiovisual', es decir, la adaptación no fidedigna del libro *Escapada* de la escritora canadiense Alice Munro, y la 'intencional' inclusión de piezas y elementos artísticos (pinturas, esculturas, uso de

determinados colores y de espacios, etc.) en *Julieta* a manera de componentes que enfatizan la carga emocional y el accionar de los personajes.

Matthias *Haussmann* explora mundos distópicos, ciborgs y clones como muestra de la categoría estética de lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet y específicamente, en su película *La Cité des enfants perdus*. Este trabajo percibe dicha categoría en el empleo de la técnica del collage, a través de la cual Jeunet no solo mezcla características físicas que dotan de un aspecto grotesco a sus personajes, sino que también se ponen en diálogo alusiones intrafílmicas e intermediales, con lo cual se construyen argumentos en el que lo grotesco se presta como pretexto y motivación para discutir y reflexionar sobre la esencia de lo humano.

Exit Through the Gift Shop cuestiona el arte en cuanto institución, la mitificación de la figura del artista y la idea de la originalidad de la obra artística como requisitos que avalan su legitimidad. Álvaro A. *Fernández Reyes* analiza el debut cinematográfico del enigmático Banksy, en el que se narra la transformación de Thierry Guetta en el artista *Mr. Brainwash*, y destaca los cambios de focalización que implican un quiebre narrativo y la mudanza de miradas y roles (de observador a observado; de personaje secundario a protagonista), así como la percepción del “documental” a modo de simulacro, en el que la línea entre realidad y ficción es tan confusa como cautivadora.

El segundo apartado está dedicado exclusivamente al cine latinoamericano. *Hama- ca paraguaya* (2006) de la cineasta Paz Encina es estudiada por Júlia González de *Canales Carcereny*, quien concentra su lectura en las particularidades de la película, ejemplo de cine transnacional y de formas alternativas que cuestionan y quiebran convenciones fílmicas, lo que la sitúan como un exponente de cine-arte glocal. La glocalización, en este caso, se muestra en el diálogo entre las peculiaridades provistas por el contexto local paraguayo y su inscripción en la corriente estética global del cine poético, singularizada mediante el uso, entre otros aspectos, del silencio y sonido como ingredientes fílmicos que adquieren autonomía y protagonismo en el film.

Bruno López *Petzoldt* examina las redes transmediáticas en dos secuencias de la película *Ejercicios de memoria* (2016), otra película de Paz Encina. Estas, la muestra de una locución radiofónica y un montaje, en el que a través de *close-up* se enfatizan fichas policiales, ponen de manifiesto las prácticas propagandísticas y de represión, respectivamente, ejercidas durante la dictadura *stronista*. Este trabajo interpreta las redes confeccionadas por medio de elementos visuales, sonoros y textuales a manera de un ejercicio de rememoración, el cual evoca referencias explícitas a un pasado autoritario y del mismo modo, evalúa su trascendencia como parte de la memoria colectiva paraguaya.

María Rosa *Olivera-Williams* considera en su lectura del film *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014) la percepción de la clase media como fetiche hecha por Slavoj Žižek. Se resalta, en este sentido, la fragmentación de comunidades, cuyos miembros al enfrentarse a situaciones fortuitas y desafortunadas, y por medio del uso de la violencia a manera de arma de protección de su vulnerabilidad, quiebran fronteras sociales y se asocian a otros grupos, formando comunidades de comportamiento y características peculiares y volátiles.

Christian *Wehr* destaca los estereotipos relacionados con la identidad genérica construidos y subvertidos en tres reputadas obras de la cinematografía mexicana: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1935), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y *Danzón* (María Novaro, 1991). La Época de Oro del cine mexicano está expuesta como la plataforma sobre la que se han establecido los estereotipos fílmicos ‘clásicos’ difundidos (como, por ejemplo, el charro/el macho), incluso, hasta el día de hoy, lo que permite advertir en la entrada de personajes como el travesti, cierto intento de desestabilización de tales prototipos.

La puesta en escena del conflicto armado colombiano, sus diferentes actores y las consecuencias en términos de memoria, olvido y reconciliación en el cine de ficción y documental de los últimos 15 años se plantean en la contribución de Martín *Agudelo Ramírez*. Las víctimas (desplazados, ‘falsos positivos’, los niños reclutados por la guerrilla, etc.) como figuras marginadas por el olvido de la sociedad o la amnesia estatal se exhiben en este trabajo mediante un amplio catálogo de filmes clasificados por su tratamiento temático.

El tercer apartado reúne estudios comparativos que se abren con la contribución de Monika *Raič*. El oriente y el *topos* del desierto, elemento geográfico del imaginario oriental, se exponen en este trabajo. Las reflexiones de *Raič* se inspiran en la comunicación ‘transmedial’ entre las *Aguafuertes Marroquíes* de Roberto Arlt y las películas *The Mistress of Atlantis* (Georg Wilhelm Pabst, 1932) y *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930). Se observa que, en su paso por Oriente, Arlt plasma su fascinación en estas crónicas y apela a la evocación expresiva que otorgan las referencias cinematográficas de estos films, en los cuales el desierto asume carga metafórica y alegórica.

Alana *Farrab Roa* presenta un estudio comparativo de *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009) y del remake *Secret in their Eyes* (Ray, 2015). La traducción cultural referida en este artículo se expone mediante la distancia que provocan las diferencias entre ambas películas, cuya interpretación deja al descubierto tratamientos específicos en torno a los personajes, su interacción y a ciertos sentimientos clave que, en el caso de la versión estadounidense, tendría el objetivo de alcanzar un auditorio mucho más amplio que comparta y comprenda los códigos planteados.

Mónica *Satarain* muestra las distintas facetas de la representación biográfica de la emblemática artista mexicana Frida Kahlo a partir de la película de Paul Leduc, *Frida, naturaleza viva* (1983). Aspectos como su maternidad frustrada y su mundialmente conocida militancia política se destacan en este film. La autora provee, además, una breve digresión que amplía la imagen de la artista como mercancía (en relación con sus autorretratos, específicamente) en cuanto referente pictórico-global.

El estudio comparativo de las películas *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991) y *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) de Alejandro *Ventura Comas* cierra este número. Ventura Comas distingue dos discursos opuestos que dialogan y reflejan, por un lado, la apatía de los años 80, y por otro, la rebeldía de los años 60, respectivamente. La conversión de hippie a yuppie se interpreta de manera alegórica y programática, pues aparece como un proceso predestinado e inherente a la naturaleza humana, idea reforzada con la inclusión en el film de Gus Van Sant de un pasaje de *Enrique IV* de W. Shakespeare.

El cine transnacional y el estado de las cosas. *Transnational cinema and the state of the art*

Jörg Türschmann

(pág 15 - pág 23)

El cine transnacional es una categoría teórica y analítica corriente en varios estudios sobre los films de directores exiliados y de países menos conocidos como productores de cine. El artículo siguiente presenta unos aspectos relevantes del cine transnacional en el contexto de continentes diferentes y coproducciones internacionales.

Palabras clave: América Latina, cooperación internacional, Europa, migración, terminología

The term of transnational cinema means a bundle of theoretical and analytical categories frequently applied on films produced in exile or peripherals countries outside Hollywood. The following article presents some aspects of the transnational cinema in the context of different continents and international coproduction.

Keywords: Europe, international cooperation, Latin America, migration, terminology

Jörg Türschmann es catedrático de literatura y medios (español y francés)en la Universidad de Viena. Co-editor de *Transnational cinema in Europe* (2013), *TV global* (2011) y *Miradas glocales* (2007). Cooperaciones: coproducciones audiovisuales y transnacionalización con la Universidad Carlos III (Madrid) y la Universidad de Buenos Aires. joerg.tuerschmann@univie.ac.at

Este artículo fue referenciado por la PUC-SP el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 14/04/17.

CATEGORÍAS Y CRITERIOS

Will Higbee y Song Hwee Lim consideran, en su famoso artículo “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies” (2010), tres aspectos fundamentales que determinan toda producción cinematográfica transnacional: 1) La diferencia entre cine nacional y transnacional permite comprender las complejas condiciones de producción, exhibición y distribución de las películas a nivel transnacional. 2) Las cinematografías regionales y nacionales pueden encontrar un público más allá de sus habituales fronteras de extensión, hecho que les otorga un carácter transnacional. 3) El tercer complejo del cine transnacional se revela en torno a la historia del colonialismo y su superación. Aspectos temáticos como diáspora, exilio y situaciones postcoloniales caracterizan este aspecto del cine transnacional.

Muy a menudo se establece una conexión entre el cine transnacional y el cine de autor, ya que es sobre todo el cine de autor el que es celebrado en los grandes festivales de cine. En ellos, no obstante, el cine de autor es curiosamente interpretado y apreciado como parte de las distintas cinematografías nacionales, aunque el éxito y las condiciones de producción de dichas películas hablen otro idioma. Con respecto al cine de autor latinoamericano, Deborah Shaw distingue entre películas transnacionales exitosamente recibidas por el público y las películas transnacionalmente producidas que remiten a una cultura nacional (Shaw 2013a, 8-9). Las películas de Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón supondrían amplios éxitos de público a nivel internacional mientras que en las películas de la argentina Lucrecia Martel, la peruana Claudia Llosa o el mexicano Carlos Reygadas entrarían en escena las culturas nacionales. El caso de Martel y Reygadas está, sin embargo, marcado por una sombra de duda ya que sus películas parecen ser menos específicas sobre la cultura correspondiente a sus propios países de origen. En lo que refiere a las películas de Llosa se puede dar por hecho que, en buena parte, suponen una adaptación cultural exótica, presunto entorno vital peruano para un público mundial amplio. Para tratar la arbitrariedad del cine transnacional Shaw propone repensar conocidas categorías analíticas que se extraen y agrupan de acuerdo con las películas que las representan (2013b).

Mas existe también una perspectiva que, si bien formulada de forma un tanto exagerada, resulta instructiva con respecto a la dimensión nacional. Nos estamos refiriendo a un cine nacional que basa su independencia en sostener las influencias transnacionales. En otras palabras, un cine nacional es independiente cuando ejerce y se apoya en las influencias transnacionales. Argumentando de esta manera, Chris Berry muestra que el cine chino dispone de una dimensión transnacional sin haber explicado sus características nacionales. De ello concluye que el cine transnacional no es pensable sin la dimensión de las culturas nacionales (Berry 2010, 112). También el cine canadiense, por ejemplo, tiene la peculiaridad de querer afirmarse en el mercado mundial escogiendo temas y géneros que en el extranjero despiertan el interés (Türschmann 2013). Higbee y Lim cuestionan, por lo tanto, “if the term ‚transnational‘ is entirely necessary in the above cases. For example, could we instead speak respectively of a supranational Chinese cinema, a regional cinema or a pan-European cinema? This returns us to the question of what exactly is the critical

purchase of the term transnational?” (Higbee y Lim 2010, 9). Sobre ello volveremos más adelante para tratar el ejemplo del cine colombiano.

GÉNERO, EXILIO Y AUTORÍA

A partir de la conexión entre múltiples aspectos desarrollan algunos historiadores del cine una definición propia del cine transnacional. Hamid Naficy (2003) trabaja el cine turco e iraní. De ellos escoge tres aspectos diversos para dedicarse a las películas que en este marco le resultan de interés. Estos son: género, exilio y autoría fílmica. Llama la atención que los directores aquí mencionados, pero también muchos otros, han sido relacionados con el cine de autor aun cuando éstos han producido películas *mainstream* de gran éxito en el público. Así sus películas representan de forma típica una conexión entre género y autoría individual. Diferente es el caso de las películas hechas por directores procedentes de Asia, India o Latinoamérica. Las películas de autor de Michel Khleifi, Fernando Solanas y Ghasem Ebrahimian representan un cine “étnico”, “nacional” o “del tercer mundo”, un *third cinema* como se llama en inglés. Finalmente hay también un tercer grupo, en el que el marco transnacional experimenta una categorización espacial: la así llamada “Avant-garde”, representada por directores como Jonas Mekas, Mona Hatoum y Trinh T. Minh-ha. Ante dicha situación, Naficy propone la siguiente definición del cine transnacional: “Transnational films are here considered (1) belonging to a genre of cine-writting and self-narrativization with specific generic and thematic conventions and (2) products of the particular transnational location of filmmakers in time and place and in social life and cultural difference.” (Naficy 2003, 204-205)

La interesante tesis de Naficy marca, pues, que la independencia del género fílmico se destaca por una especial estructuración del espacio. Así son los personajes principales de dichas películas del exilio los que se plasman en dos experiencias espaciales extremas: agorafobia y claustrofobia. Por un lado, dichos personajes no pueden soportar sitios amplios y abiertos, por el otro, se sienten cohibidos y encerrados por zonas delimitadas. Los cines turco e iraní ofrecen una buena serie de ejemplos al respecto. En *40m² Deutschland* (Tevfik Başer, 1985) una mujer turca es aprisionada por su marido en su lugar de residencia en Alemania sin nunca llegar a ver el mundo exterior. Su destino simboliza la situación de aquellos exiliados que no son bien acogidos en sus nuevas patrias. No siempre tienen que proceder los personajes principales del mismo país del que procede el director. También los ciudadanos del nuevo país pueden sufrir una forma de exilio como los recién llegados de otros países. El director iraní Amir Naderi muestra en *Manhattan by numbers* (1993) el destino del periodista George Murphy, quien ha perdido su trabajo, su familia y todas sus pertenencias. En la búsqueda de un amigo adinerado que le pueda ayudar y sacar de su difícil situación se pierde en un inmenso edificio kafkiano, cuyos apartamentos están marcados con números o nombres faltos de significado.

TRANSVERSALIDAD EN LATINOAMÉRICA – UNA TRANSNACIONALIDAD LIMITADA

Mientras en algunos continentes las diferentes lenguas representan un obstáculo,

son en otros casos las diferencias culturales, y no las lingüísticas, las que adquieren un papel relevante. Latinoamérica es un ejemplo de este último caso. Aquí son las relaciones entre los países sudamericanos y los Estados Unidos las que se ven confrontadas. La decisión de incluir a los productores norteamericanos o de trabajar en los Estados Unidos no tiene necesariamente que ver con tener que decidirse por un cine comercial o contra un cine de arte, etnográfico o de autor, propio de los festivales de cine. Al revés, realizar un cine de autor no significa tampoco la renuncia al gran mercado norteamericano o que los directores de cine no busquen el éxito a gran escala. Juana Suárez (2011) explica, basándose en el análisis del cine colombiano, cómo puede intervenir la legislación para conseguir que una película obtenga resonancia internacional estando alejada del mercado norteamericano. La así llamada ley 814 de 2003 debe promocionar el carácter nacional y el grado de familiaridad del cine colombiano y ello debe suceder desde el nivel de la producción hasta el de la distribución.

La complicada situación para este cine nacional consiste en el desplazamiento de un nivel continental entre la producción nacional y la comercialización internacional. En concreto, la etiqueta de cine latinoamericano, la cual está adherida a todas las propiedades de la producción nacional del continente. Argentina, Chile y México comparten de manera similar la dificultad de querer y tener que existir tanto a nivel nacional, continental y transnacional como a nivel global, esto es, también a nivel norteamericano y a nivel de los grandes festivales internacionales. También para Suárez el reto tipológico de distinguir entre un cine transnacional, continental y global se deja disolver a favor de concebir de forma más precisa la autoría de determinados directores. En este contexto menciona el optimismo de Deborah Shaw ante el gran éxito de algunos directores mexicanos (Suárez 2011, 286). Suárez ve casos parecidos de formación genérica que se producen sobre la base de las películas de determinados directores. Ello conduce a etiquetas propias que traen consigo el éxito comercial de estos directores. En el caso de Gustavo Nieto Roa o Carlos Benjumea se habla de *nietorismo* y *benjumeísmo* (Suárez 2011, 292). Y ambas partes, tanto la producción orientada económicamente como la valiosa crítica cinematográfica estética y política, pueden descubrir en estos fenómenos algo positivo.

Los directores mexicanos escogen en este contexto estrategias bien dispares. Algunos trabajan en los Estados Unidos, otros adaptan exitosos formatos de televisión y otros tantos prueban suerte en géneros poco habituales. El resultado en el caso de Colombia muestra, sin embargo, que las relaciones con el cine brasileño, mexicano y argentino son más estrechas que con el cine de los Estados Unidos. Por esta razón concluye Suárez con el concepto teórico del *minor transnationalism* de Lionnet y Shu-Mei Shih (2005) para describir la especial situación del cine colombiano. Este 'minor transnationalism' no está impregnado ni por una oposición a la distopía y a la utopía, ni por una disputa entre lo local y lo global, ni por una referencia a lo subalterno y a aquellos estados hegemónicos que inequívocamente construyen el trasfondo neocapitalista. En lugar de todo esto está impregnado por un 'transversalismo': "This cultural transversalism includes minor cultural articulations in productive relationships with the major (in all its possible shapes, forms and kinds), as well as minor-to-minor networks that circumvent the major altogether" (2005, 8; cit. p. Suárez 2011, 282). Así es posible que incluso en culturas minoritarias que no cuentan con una cooperación del centro construyan una inherente variedad y complejidad.

EUROPA: JUVENTUD, MÚSICA POP, REGIONES E INMIGRACIÓN

¿Es este concepto de transnacionalidad limitada trasladable a otro continente, por ejemplo, Europa? El cine transnacional ha sido definido de forma bien distinta en relación con las industrias de cinematográficas europeas (Jahn-Sudmann 2009). El *accented cinema* de Nacify (2001), el *cinema of transvergence* de Will Higbee (2007), el *cinéma du métissage* de George Seeßlen (2000) o la idea de *cinema of double occupancy* de Elsaesser (2005) son sólo algunos conceptos que, en relación con el cine europeo, han sido abordados. 'Doble ocupación' se refiere a aquellos directores de cine que disponen de doble nacionalidad, siendo una de ellas europea. Ese es el caso de Fatih Akin (alemán-turco), Gurinder Chadha (británico-indio) o Abdel Kechiche (francés-magrebí). Un estudio interesante publicado en Alemania intenta tender un puente entre distintos países con la ayuda de la banda sonora de las películas, en particular con la ayuda de la música pop (Siewert 2013). Ello incluye tanto el público intra-filmico que escucha dicha música pop en las películas como el público extra-filmico que mira estas películas que, no hay que olvidar, son con las que se identifican las generaciones más jóvenes. *Trainspotting* (Danny Boyle, Inglaterra, 1996), *La haine* (Mathieu Kassovitz, Francia, 1995) o *Lola rennt* (Tom Tykwer, Alemania, 1998) son ejemplos de películas con una música que une a público y personajes a través de un ritmo común.

Europa es considerada, al menos en la esfera política, como un continente de regiones. Un ejemplo de ello puede ser el cine escandinavo, que es percibido por más de un país europeo como un cine regional que no alcanza la manifestación nacional. Ib Bondebjerg y Eva Novrup Redvall (2013) apuntan a que la mayoría de datos fiables sobre las relaciones transnacionales del cine escandinavo con otros países de Europa y del resto del mundo tienen que ver, como mínimo, con la producción. No obstante, faltan datos fiables que conciernen a la recepción. Bondebjerg y Novrup opinan que sólo es posible comprender el efecto de las producciones cinematográficas escandinavas a través de los medios de difusión. En ello tiene la televisión un rol muy importante. En especial en Suecia y en Dinamarca las películas son entretanto concebidas para que sean mostradas en el cine, pero también, alargadas y capituladas, en series de televisión. Estas producciones son claramente un género vinculado a las películas policíacas y al cine negro. Así, el cine escandinavo se ha ido convirtiendo en un sinónimo del cine europeo policíaco y de horror.

Isolina Ballesteros (2015) muestra que ningún concepto tipológico es necesario para entender la amplitud del fenómeno con respecto a la representación de la inmigración. El pasado histórico concreto contemplado en las películas analizadas por Ballesteros contempla la inmigración de Latinoamérica a España, de India a Inglaterra, de Oriente a Europa y la ola de refugiados procedente de África, pero también el negocio con las esclavas sexuales que se produce entre Europa del este y Europa central. Las películas muestran, por lo tanto, situaciones bien distintas que van desde la inmigración a la deportación: *The price of sex* (Mimi Chakarova, 2011), *Flores del otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Caché* (Michael Haneke, 2006), *Le Havre* (Ari Kaurismäki, 2012), *La promesse* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2001), *In this world* (Michael Winterbottom 2004), *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2008), *Gegen die Wand* (Fatih Akin, 2004), *Bend it like Beckham* (Gurinder Chadha, 2003) y muchos otros.

LA TELEVISIÓN Y LAS RELACIONES INTERCONTINENTALES

Las relaciones entre Europa y otros continentes pueden también tomar caminos singulares e imprevistos. Un grupo de artistas y estudiosos del cine procedentes de Latinoamérica y otros países, y residentes en Austria, Bulgaria y Latinoamérica, emprendieron una investigación sobre la recepción de las telenovelas latinoamericanas en Bulgaria. Tras un año de trabajo, los resultados provisionales obtenidos fueron expuestos, en mayo de 2008, a modo de exhibición de fotos en la Academia de Bellas Artes de Viena (Sato 2009, 107-108). Despues de la caída del bloque soviético en 1989 el público búlgaro apreció, en especial, las series de televisión hechas en Venezuela y México que mostraban el lado más agradable y bonito de la vida. Ellas ofrecían una compensación para las complicadas situaciones económicas en las que se encontraba la población búlgara. También en este caso la música tenía un papel importante. Conocidas estrellas del pop como Shakira intervinieron en estas series, aumentando de esta manera el atractivo de las mismas. Decisivo es que estas series formulaban un conjunto de fantasías e imaginarios sobre la vida exótica y paradisíaca en Latinoamérica: "un lejano y abstracto 'Dorado' latino" (Sato 2009, 108).

Lamentablemente el estudio de las series de televisión en el marco transnacional se produce de forma muy poco habitual. Y cuando se da, en mayor parte, se investiga la influencia de las series HBO en Europa, Latinoamérica u otros continentes. La razón: los jóvenes investigadores que tienen entre 20 y 30 años ya no salen de casa para ir al cine, sino que miran las series en el ordenador, consumiéndolas como sustituto a la estética cinematográfica. Excepciones confirman la regla cuando se trata de casos aislados de multi-adaptación. Por ejemplo, en el caso de la serie colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001), adaptada en España y Alemania, un artículo sobre la cual formó parte de un libro que consiste otra vez y principalmente en estudios dedicados a las series HBO (Eichner, Mikos y Winter 2013). Cuán amplio ha de ser el estudio de las culturas televisivas transnacionales lo muestra la provisional distinción de varios de los materiales sobre temas específicos, entre otros, la representación de la vida rural en series de televisión procedentes de varios continentes del mundo (Türschmann 2014). En la mayoría de los casos los estudios se limitan a la televisión en el marco transnacional a través de la comparación de determinadas series con distinta procedencia nacional o de dar a conocer tradiciones televisivas desconocidas de otros países (Türschmann y Wagner 2011). En el caso de la situación europea, se constata que las investigaciones sobre la televisión transnacional están orientadas hacia estudios empíricos y cuantitativos (Bondebjerg et al. 2017), de vez en cuando combinados con aspectos históricos, institucionales y comparativos (Fickers y Johnson 2012).

PANORAMA

Parece que especialmente en Norteamérica y en Inglaterra, gracias al alto número de académicos inmigrados en esos países, se ha conseguido una alta sensibilidad hacia el fenómeno del cine transnacional (Bergfelder 2005). Eso se tendría que estudiar de forma sistemática, pues podría ser decisivo saber en qué medida las biografías de los académicos

tienen un papel especial en la elección de los casos de estudio. La lengua de la ciencia es, sin embargo, una condición previa básica para que los investigadores de distintos continentes se pongan de acuerdo entre ellos, escolten sus intereses sobre el cine transnacional y puedan compartir su trabajo.

Cuán productiva puede ser esta colaboración lo demuestran las publicaciones con una pretensión temática de gran alcance como las de Nataša Dovičová y Kathleen Newman, editoras del volumen *World cinemas, transnational perspectives* (2009), cuyas aportaciones tratan convincentemente tanto problemas teóricos como la situación de las industrias cinematográficas en los distintos continentes. Otra forma de proceder muy distinta la han escogido recientemente Saverio Giovacchini y Robert Sklar en su volumen editado *Global neorealism: The transnational history of a film style* (2011). La época y la estética de una cinematografía nacional son utilizadas como referencia para estudiar muy distintas películas más allá de los límites temporales y nacionales.

Entretanto parece ser que el cine transnacional no sea más que una expresión de una utopía, una visión de futuro eufórica que puede ser interpretada como un común entendimiento entre los pueblos. El concepto de cine transnacional sirvió al principio, no obstante, para poner las investigadas cinematografías nacionales en el foco de la atención académica. El cine africano e indio, el *cinéma beur* o el cine de Hong Kong han sido desde hace tiempo investigados sobre la base de las teorías culturales, el postcolonialismo, el terrorismo y el turismo (Ezra y Rowden 2007), sin que ello implique necesariamente un vínculo a reclamaciones de derechos emancipatorios.

Desde hace poco tiempo la influencia de los estados nacionales en la producción fílmica ha vuelto a ocupar con fuerza el foco de atención: "El diagnóstico de un cine del que –en tanto fenómeno transnacional– ya no se podía dar cuenta desde el 'marco restrictivo' de las fronteras nacionales era correlativo del diagnóstico de la erosión de los Estados nacionales frente al avance de la globalización, o, más precisamente, de la reforma neoliberal definida como el camino a la globalización en Latinoamérica de fines de siglo XX. Con la distancia que nos da el paso del tiempo sabemos que ambos diagnósticos fueron erróneos, un juicio no solamente aplicable al caso latinoamericano [...]. Es precisamente el papel del Estado [...] que funcionó de alguna manera de catalizador del cuestionamiento a los enfoques nacionales en el estudio del cine latinoamericano" (Copertari y Sitnisky 2015, 14-15). De esta manera obtiene un papel menos relevante que antes el concepto teórico de la "glocalidad" de una cinematografía nacional, esto es, su posición entre lo local y lo global (Pohl y Türschmann 2007). Por otro lado, el retorno a la función de los estados nacionales en la producción cinematográfica y su interpretación como cine transnacional confirma que lo importante siempre fue conseguir una estrecha conexión entre la biografía de un crítico fílmico, el tema de una película y la concepción teórica del cine transnacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballesteros, I. (2015) *Immigration cinema in the new Europe*. Chicago: The University of Chicago Press.
Bergfelder, T. (2005) "National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film

- studies", *Media Culture Society* 27 (3), 315-331.
- Berry, C. (2010) "What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation", *Transnational cinemas* 1 (2), 111-127.
- Bondebjerg, I. y Redvall, E.N. (2013) "Transnational Scandinavia? Scandinavian film culture in a European and global context" en Palacio, M. y J. Türschmann (eds.) *Transnational cinema in Europe*, 127-145. Viena: LIT.
- Bondebjerg, I., Redvall, E.N., Helles, R., Lai, S.S., Søndergaard, H., Astrupgaard, C. (2017) *Transnational European television drama: production, genres and audiences*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Copertari, G. y Sitnisky, C. (2015) "Introducción" en Copertari, G. y C. Sitnisky (eds.) *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*, 11-19. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert.
- Dovičová, N. y Newman, K. (eds.) (2009) *World cinemas, transnational perspectives*. London, New York: Routledge.
- Fickers, A. y Johnson, C. (eds.) (2012) *Transnational television history: a comparative approach*. Abingdon, New York: Routledge.
- Eichner, S., Lothar M. y Winter, R. (ed.) (2013) *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: VS y Springer.
- Elsaesser, T. (2005) *European cinema – face to face to Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Eza, Elisabeth y Rowden, Terry (eds.) (2007) *Transnational cinema. The film reader*. London, New York: Routledge.
- Giovacchini, S. y Sklar, R. (eds.) (2011) *Global neorealism: The transnational history of a film style*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Higbee, Will (2007) "Beyond the (trans)national. Toward a cinema of transvergence in postcolonial and diaphoric francophone cinema(s)", *Studies in French Cinema* 7 (2), 79-91.
- Higbee, W. y Lim, S.H. (2010) "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies", *Transnational Cinemas* 1 (1), 7-21.
- Jahn-Sudmann, A. (2009) "Filme und Transnationalität – Forschungsperspektiven" en A. Jahn-Sudmann, A. y R. Strobel (ed.) *Film transnational und transkulturell: Europäische und amerikanische Perspektiven*, 15-26. Munich: Fink.
- Lionnet, F. y Shih, S.-M. (2005) "Introduction" en Lionnet, F. y S.-M. Shih *Minor transnationalism*, 1-23. Durham, NC: Duke University Press.
- Naficy, H. (2001) *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- (2003) "Phobic spaces and liminal panics: independent transnational film genre" en Shohat, E. y R. Stam (eds.) *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media*, 203-226. New Brunswick, N.J. et al.: Rutgers University Press.
- Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) (2007) *Miradas glocales: el cine español en el cambio de milenio*. Fráncfort del Meno: Vervuert.
- Sato, Hansel (2009) "Cultura popular transnacional: las telenovelas latinoamericanas" en Kastner, J. y T. Waibel: ...mit Hilfe der Zeichen – por medio de signos....: *Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in Lateinamerika*, 97-111. Wien: LIT.
- Seeßlen, Georg (2000) "Das Kino der doppelten Kulturen", *epd-Film* 12, 22-29.
- Shaw, Deborah (2013a) *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester University Press.
- (2013b) "Deconstructing and reconstructing 'transnational cinema'" en Dennison, S. (ed.) *Contemporary Hispanic cinema. Interrogating the transnational in Spanish and Latin American Film*, 47-65. Woodbridge: Tamesis.
- Siewert, S. (2013) *Entgrenzungsfilme: Jugend, Musik, Affekt, Gedächtnis. Eine pragmatische Poetik zeitgenössischer europäischer Filme*. Marburgo: Schüren.
- Suárez, Juana (2011) "At the transnational crossroads: Colombian cinema and its search for a film industry" en Bermúdez Barrios, N. (ed.) *Latin American cinemas: local views and transnational connections*, 277-307. Calgary: University of Calgary Press.
- Türschmann, Jörg y Wagner, Birgit (eds.) (2011) *TV global. Erfolgreiche Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Bielefeld: Transkript.
- Türschmann, Jörg (2013) "Canadian cinema and European culture: *The red violin* (François Girard, 1998)" en Palacio, M. y J. Türschmann (eds.) *Transnational cinema in Europe*, 183-195. Wien: LIT.
- Türschmann, Jörg (2014) "Dorfchroniken: wie TV-Serien von Menschen auf dem Land erzählen" en Schrader, S. y D. Winkler (eds.) *TV Global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate*, 140-160. Marburgo: Schüren.

La narración perturbadora en literatura y cine: "Graffiti" y Furia, "Circe" y Circe. *Perturbatory narration in literature and film: "Graffiti" and Furia, "Circe" and Circe*

Sabine Schlickers

(pág 25 - pág 32)

Esta contribución presenta un nuevo concepto narratológico transmedial, llamado 'narración perturbadora', que combina recursos de la estrategia narrativa engañosa, paradójica y/o enigmática. El funcionamiento de este principio combinatorio se ilustra con los análisis de los cuentos "Graffiti" y "Circe" de Julio Cortázar y de sus adaptaciones fílmicas *Furia* y *Circe*.

Palabras clave: narratología, perturbación, adaptación, dictadura

This study presents a new narratological transmedial concept called 'perturbatory narration', which combines devices of the narrative strategies of deception, paradox, and empuzzlement. The functioning of this interplay is demonstrated by the analysis of the stories "Graffiti" and "Circe" by Julio Cortázar and their filmic adaptations *Furia* and *Circe*.

Keywords: narratology, perturbation, adaptation, dictatorship

Sabine Schlickers, Universidad de Bremen, catedrática de literaturas iberorrománicas, es autora de un estudio narratológico-comparativo sobre adaptaciones cinematográficas (*Verfilmtes Erzählen...*, 1997), una monografía sobre la novela naturalista hispanoamericana (*El lado oscuro de la modernización...*, 2003), otra sobre la literatura gauchesca rioplatense y brasileña ("Que yo también soy puesta"..., 2007) y una sobre la apropiación de la Conquista en crónicas, literatura y cine (*La conquista imaginaria...*, 2015). Es coeditora de estudios sobre la novela picaresca, la auto(r)ficción, la ReinvenCIÓN de Latinoamérica y Estéticas de autenticidad. Su más reciente publicación es la monografía *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid: Iberoamericana, 2017. E-mail: Sabine.Schlickers@gmx.de; <http://www.fb10.uni-bremen.de/lehrpersonal/schlickers.aspx>

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Lille el 02/05/17 y por la Univ. de Viena el 06/04/17.

1. INTRODUCCIÓN

Muchos textos ficcionales modernos que producen efectos desconcertantes y desorientan al lector o espectador transgreden reglas del sistema narrativo vigente. De ahí que sea preciso elaborar nuevos conceptos narratológicos para poder describir, categorizar y analizar estas estructuras innovativas en la literatura y en el cine. De ahí que desarrolle un nuevo concepto narratológico y principio narrativo transmedial que llamo *narración perturbadora*¹ con el cual me refiero a estrategias narrativas complejas y lúdicas que producen intencionalmente efectos desconcertantes como la sorpresa, la confusión, la duda o el desengaño. Estos efectos interrumpen o suspenden la inmersión en el acto de la recepción, pero generan al mismo tiempo nuevas experiencias de inmersión. Los análisis narratológicos de los cuentos "Graffiti" y "Circe" de Julio Cortázar, y de sus adaptaciones fílmicas *Furia*, de Alexandre Aja, y *Circe*, de Manuel Antín, que presento en esta contribución, se basan en este nuevo concepto de la narración perturbadora, que consta de una interacción de varias técnicas narrativas lúdicas que producen efectos irritantes y extraños. Básicamente distingo tres estrategias narrativas con distintos recursos:

NARRACIÓN PERTURBADORA		
La estrategia engañosa	La estrategia paradójica	La estrategia enigmatisante
narración no fiable: giro	metalepsis	indeterminación y/o ambigüedad (temporal o permanente) con respecto a: realidad, espacio, temporalidad, causalidad
pistas falsas Mentiras	pseudodiégesis	recursos de omisión
paralipsis Paralepsis	meta-morfosis	modo fantástico
focalización falsa ocularización falsa auricularización falsa	bucle infinito bucle extraño cintas de Möbius <i>mise en abyme apóretica mise en abyme à l'infini</i>	

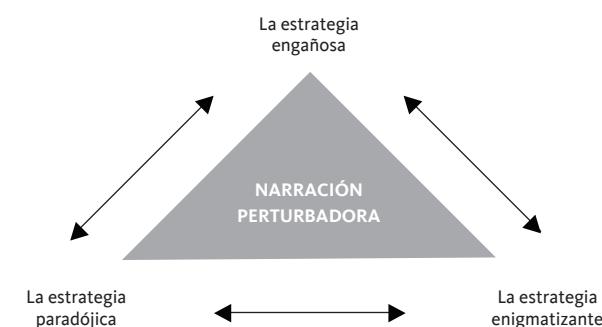
1) Los recursos de la *estrategia engañosa* abarcan la narración no fiable, en concreto pistas falsas, técnicas de disimulo, una falsa focalización u ocularización, etc. Estas técnicas narrativas llevan al lector/espectador implícito al reconocimiento del engaño mediante un giro inesperado que lo induce frecuentemente a una lectura recursiva necesaria para corregir las hipótesis acerca del funcionamiento del mundo ficcional y la construcción de la trama.

2) *Paradojas* constituyen, en cambio, contradicciones indisolubles. Aparte de esta significación lógica quisiera subrayar la segunda significación de la *para-doja* en el sentido de "contrario a la *dóxa*", o sea, se trata de recursos intraficcionales que transgreden o anulan normas y reglas poetológicas y producen con ello efectos extraños, perturbadores. De los

recursos paradójicos destaco en lo sucesivo solo la metalepsis, la transgresión de un orden ontológico, espacial o temporal, que sería una metalepsis del enunciado, o la transgresión discursiva de una situación comunicativa, que sería una metalepsis de la enunciación (Schlickers 2005). Ambas formas de metalepsis pueden combinarse y se modelan tanto verticalmente, de un nivel narrativo a otro, como horizontal o lateralmente en el mismo nivel narrativo. Todos los recursos paradójicos producen contradicciones irresolubles para las que el lector/espectador implícito no puede encontrar una solución verosímil y coherente.

3) Los *recursos enigmatisantes* producen ambigüedad o indeterminación de tipo temporal o permanente, recurriendo al modo fantástico, que establece dos sistemas de realidad incompatibles o que introduce un elemento físicamente imposible, inexplicable, no compatible con la realidad (ficcional). Otras formas enigmatisantes corresponden a ciertos tipos de focalización². Los recursos enigmatisantes se manifiestan en omisiones, en estructuras espaciales y/o temporales desorientadoras o en técnicas estilísticas excesivas si sirven para impedir la reconstrucción inequívoca del mundo narrado.

Para ser una narración perturbadora, deben combinarse por lo menos dos de estos recursos narrativos lúdicos provenientes de las distintas estrategias narrativas en un texto literario o fílmico. Si se usaran nada más que recursos de uno de los tres pilares de la narración perturbadora, se trataría 'solamente' de una narración no fiable, paradójica, fantástica o ambigua, y el atributo de lo perturbador carecería de valor heurístico. El principio combinatorio de la narración perturbadora hace posible clasificar recursos mutuamente exclusivos o recursos que no pertenecen a una sola estrategia narrativa. Cada uno de los recursos de cada estrategia puede, entonces, combinarse: recursos engañosos con recursos paradójicos, recursos engañosos con recursos enigmatisantes, recursos enigmatisantes con recursos paradójicos o recursos engañosos con recursos paradójicos y con recursos enigmatisantes. Una focalización falsa (recurso engañoso) se vincula con un recurso paradójico, por ejemplo, si el punto final de inflexión remite hacia el principio y el texto se autoincluye paradójicamente a sí mismo (*mise en abyme apóretica*). La metalepsis (recurso paradójico) produce muchas veces efectos fantásticos (recurso enigmatisante), y en ello reside posiblemente la razón por la que muchos estudios aluden a ciertos textos paradójicos, especialmente metafícticos, como textos fantásticos. La dinámica combinatoria de la narración perturbadora puede visualizarse de este modo:



2. "GRAFFITI" (1980), DE JULIO CORTÁZAR

En lo siguiente se ilustra este principio narrativo, primero por medio del relato "Graffiti" (en: *Queremos tanto a Glenda*, 1980) de Julio Cortázar y de su adaptación filmica *Furia* (1999) de Alexandre Aja. "Graffiti" trata de la historia de un hombre y de una mujer que pintan graffitis en una ciudad en la que hay toques de queda y en donde está prohibido hacer pintadas, incluso si no llevan ningún mensaje político. Los dos no se conocen, pero se comunican a través de sus graffitis. La situación narrativa es poco común: un narrador hetero-extradiegético anónimo cuenta en focalización interna y retrospectiva en segunda persona la historia del pintor a este mismo, o sea, el narratario extradiegético resulta ser el pintor intradiegético de graffitis.

Una sola vez el hombre escribió una frase: "A mí también me duele", que "no duró dos horas" (397), porque la misma policía la hizo desaparecer. Después de cierto tiempo, el hombre asiste por casualidad a la captura de la mujer, que ha sido brutalmente secuestrada en plena noche. Un mes después, el hombre no logra permanecer más en casa y sale otra vez para pintar, dejando una suerte de declaración de amor que es a la vez un acto de liberación que hace pensar en "El Grito" de Munch: "Llenas las maderas con un grito verde, una roja llamarada de reconocimiento y de amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza" (399). En la noche siguiente, el hombre descubre su respuesta. Ella añadió a su dibujo un "óvalo naranja y [...] manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos" (400). El hecho de que una mujer "desaparecida" logre salir de la cárcel para pintar clandestinamente un dibujo en el que se autorretrata como torturada es absolutamente enigmático y tiñe el cuento de un halo fantástico (recurso enigmatisante). Incluso, ella misma da la respuesta, que resulta ser incluso más misteriosa:

viste [...] una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós, [...] algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, [...], recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos [...] (400).

Meyer-Minnemann (2005: 144s.) explica:

L'intervention du personnage raconté, c'est-à-dire à dire la femme, dans le discours racontant fait supposer qu'il était à l'écoute (mais comment?) de la narration et qu'il intervenait après une réflexion du narrataire. Cette réflexion ne figure pas dans le récit, mais elle doit précéder logiquement l'intervention métaleptique du personnage de la femme.

No veo la necesidad de suponer que la mujer había respondido a una reflexión del narratario que no aparece en el texto. La súbita intromisión de la voz narrativa de la mujer es una metalepsis vertical de la enunciación (recurso paradójico): el personaje narrado parece efectivamente haber escuchado el relato del narrador extradiegético e interviene súbitamente en discurso directo libre en su narración (a partir de "Ya sé, ya sé [...]"). Logró liberarse por poco tiempo de su "refugio" oscuro, sin espejo —metáfora de su estado de ago-

nía— para darle ánimos al hombre, para que continuara saliendo en las noches para hacer dibujos, que son una forma de resistencia al sistema represivo en el que viven.

No obstante, hay que tener en cuenta que la historia ofrece también otra posibilidad de interpretación, llevada a cabo por Kacandes (1994: 338s.). Según esta crítica, no habría dos instancias narrativas, sino una que sería la mujer que cuenta desde el principio, hablando de sí misma en tercera persona para cambiar finalmente a la primera persona y con ello al uso correcto de los pronombres personales³. Entonces no habría metalepsis, sino una narración no fiable a nivel de la enunciación (recurso engañoso). Lo que habla en favor de esta interpretación es la oración "así como había imaginado tu vida" (400), lo que podría entenderse como confirmación de que la mujer le había contado al pintor, que es su narratario, la historia tal como ella se lo había imaginado (*mise en abyme* aporística). Ambas interpretaciones son posibles e intencionadas, aunque mutuamente excluyentes, por lo que el cuento es ambiguo (enigmatisante), paradójico y fantástico. El efecto perturbador se intensifica por el horrible contenido.

II. FURIA (1999), DE ALEXANDRE AJA



Fig. 1: *Furia* (1999) de Alexandre Aja

La adaptación cinematográfica de Alexandre Aja, que salió en 1999 bajo el título *Furia*, es una distopía dramatizada del relato "Graffiti" de Cortázar. Trata de la historia de amor entre Théo, un joven pintor, y Elia, una misteriosa pintora, que protestan con sus graffitis contra el régimen represivo en un país post-apocalíptico (que se parece mucho a Marruecos) en el que reina el miedo y el terror gubernamental. Al contrario del relato de Cortázar, que se menciona explícitamente en los créditos finales, destaca aquí un "final twist" (estrategia engañosa). El espectador implícito descubre al final que Elia es una agente de la resistencia que tuvo la misión de matar al hermano de Théo, Laurence, porque éste forma parte del sistema represivo. Cuando Théo se entera de ello, lo mata; luego sale en búsqueda de Elia, que ha desaparecido —fue secuestrada por los hombres de Laurence y torturada por él. No obstante,

Théo encuentra al final, al igual que en "Graffiti", un último dibujo de ella, puesto sobre el suyo, que mira largamente (ocularización interna). Mientras que el espectador lo ve cómo mira con cara de incrédulo el dibujo (ocularización cero), se escucha desde el "off" la voz de Elia (auricularización interna de Théo): "¿Qué más podía dibujar?", repitiendo las mismas palabras como la pintora al final del cuento de Cortázar. De ahí que la película concretice la metalepsis ascendente de enunciación⁴. Pero cuando Elia dice que en su agonía está "recordando tantas cosas" (1:30), un corte reproduce un *flashback* en focalización y ocularización interna de Théo que muestra a Elia mirándolo en el entierro de su abuela, mientras sigue contando desde el "off": "y, al igual que imaginé tu vida, te imaginé salir de noche a dibujar"; un nuevo corte vuelve a Théo mirando todavía el dibujo. Debido a este cruce de miradas no está claro quién imagina a quién, si la voz de Elia transmite tan solo los pensamientos de Théo o si se trata efectivamente de una metalepsis. Esta indeterminación (recurso enigmatisante) pluraliza el potencial de sentidos, por lo que *Furia* no puede considerarse como narración no fiable que termina, según nuestra modelización, con una solución de la que la adaptación de Aja carece, justamente. Trabaja, no obstante, con recursos engañosos, entre los que cuenta la falsa focalización con respecto al padre de Théo, que sabía todo el tiempo que su hijo Laurence es un torturador. Otro recurso engañoso es auditivo: destaca una instancia narrativa acústica no fiable que reproduce continuamente los sonidos distorsionados que se parecen a unos extraterrestres, hasta que se descodifican al final como emisión del régimen opresivo. La instancia narrativa visual recurre asimismo a un recurso engañoso y enigmatisante: cuando Théo vuelve a su casa, la "cámara" muestra una escalera vacía (00:45:28) en la que se concretiza paulatinamente la imagen de Elia (00:45:33), aparición enigmática preparada acústicamente por el leitmotiv musical romántico.

Furia resulta ser una concretización fílmica lograda que constituye asimismo una narración perturbadora que recurre a recursos paradójicos, enigmatisantes y engañosos, al igual que su hipotexto "Graffiti".

III. "CIRCE" (1951), DE JULIO CORTÁZAR, Y CIRCE (1964), DE MANUEL ANTÍN

En el cuento "Circe" de Cortázar, que salió en 1951 en *Bestiario*, se combinan rasgos de la narración no fiable con rasgos enigmatisantes: trata de una joven mujer, Delia Mañara, "que había matado a sus dos novios" (144), como resume el narrador homo-extradiegético la opinión del barrio de clase media porteña. Este vecino, que tenía en aquel entonces, 1923, doce años, cuenta mayoritariamente en focalización cero, pero admite ciertas lagunas de memoria (paralipsis) que contradicen esta perspectiva y lo convierten en un narrador no fiable. Finalmente, empero, no logra aclarar si Delia posee fuerzas sobrenaturales como la Circe de la *Odisea*: por un lado, los animales persiguen a Delia, y el narrador asocia esta enumeración ya de por si asociativa con las dos muertes de sus novios: de Rolo, que tuvo un síncope, y de Héctor, quien se suicidó, tirándose al río (145). Por otro lado, el final con el bombón fabricado por ella, en el que Mario descubre una cucaracha triturada, hace pensar que los dos novios murieron de asco y de horror, que eran hombres débiles y que tan solo Mario, el novio actual, logra imponerse, apretándole fuertemente el cuello a Delia para que cese de llorar (154).

Manuel Antín adaptó este relato al cine con la ayuda del propio Cortázar como co-guionista, pero el escritor nunca logró ver el producto final (ver López Petzoldt 2014: 184ss.). Al igual que *La Cifra impar* (1962, una adaptación de "Cartas de Mamá"), la primera película de la trilogía cortazariana de Antín, *Circe* (1964), se caracteriza por el "montaje discursivo", como Amiel (2005) conceptualiza el *collage* intelectual de Eisenstein. Consta de un inteligible principio de concatenación y puede considerarse como equivalente fílmico del estilo a veces asociativo del cuento –con la diferencia de que adquiere aquí más importancia, puesto que convierte la película en un texto experimental, vanguardista y tiñe, al igual que lo hacen los *flashbacks*, la puesta en escena peculiar⁵ y las metalepsis acústicas y visuales, de una atmósfera agobiante y onírica–. A la vez, el montaje discursivo produce una silepsis, por ejemplo, cuando se presentan sucesivamente tres encuentros similares entre Delia y sus novios (1.06:40-1.07:19):



Fig. 2 a-c *Circe* (1964) de Manuel Antín

Las tres tomas con puestas en escena muy similares, transmitidas como focalización interna de Delia, revelan el acecho posesivo y la intercambialidad de los hombres. Esta fusión de los amantes se destaca otra vez en el final (1.11:28-1.11:50), cuando "el montaje discursivo intercala en la narración imágenes como relámpagos que asocian a [...] Mario con Rolo y Héctor" (López Petzoldt 2014: 206) en el momento de morirse, y termina con la misma toma de Delia que inició la película, otorgándole una estructura circular. López Petzoldt no menciona, curiosamente, la escena clave anterior, que ofrece otra metalepsis acústica, combinada con una metalepsis espacio-temporal: la secuencia (1.09:00-1.11:28) está encuadrada por el sonido estridente de un teléfono que suena. Mario y Delia se encuentran por última vez; ella le ofrece de un modo seductor un bombón hecho por ella misma. Mario sospecha algo, y pregunta: "¿De qué es este bombón, Delia?", sin recibir respuesta. El teléfono suena cada vez más estridentemente, la cámara enfoca una lámpara en contrapicado (1.11:05), un corte muestra a Mario, quien contesta el teléfono y habla con Raquel. Esto significa que se ha producido un salto espacial y temporal, puesto que la acción se ha trasladado sin interrupción de la casa de Delia a la casa de Mario y el teléfono de la casa de Mario se escuchaba paradójicamente en casa de Delia. Estos recursos paradójicos le otorgan al filme un final enigmático sin solución –no queda claro si Delia tiene la culpa de la muerte de sus dos antiguos novios–, con lo que se concretiza adecuadamente el final del cuento sin mostrar imágenes horrorosas de gatos maltratados ni de cucarachas trituradas.

NOTAS

¹ El concepto y sus recursos particulares se explica e ilustra con mucho más detalle en la monografía *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, que edité recientemente con la colaboración de Vera Toro en Iberoamericana/Vervuert (2017).

² En el tipo indeterminable no se puede distinguir entre sueño/imaginación y realidad/recuerdo (ver Orth 2013: 240); en la focalización interna múltiple pueden surgir versiones contradictorias con respecto a un evento singular.

³ La misma posibilidad surge en el cuento „Reunión en un círculo rojo“ de Cortázar. Standish (2001: 143s.) añade a esta hipótesis la poca convincente “possibility that the T is the author (a self-reflexive reading), or indeed that it represents the manipulative powers of authority (an ‘enhanced’ political reading)”.

⁴ En otra adaptación filmica, en el cortometraje geórgico *Graffiti* (2006) de Vano Burdulli, que impresiona por su puesta en escena del sistema represivo, no hay ni metalepsis ni narración no fiable o fantástica, con lo que se subraya la intención política: cuando el pintor descubre al final el graffiti de la mujer, ella lo observa tranquilamente desde un techo. Hay que suponer, simplemente, que fue liberada del encarcelamiento.

⁵ López Petzoldt (2014: 193) destaca, por ejemplo, que “los personajes entran y salen constantemente del encuadre y la cámara los persigue a cada paso, incapaz de prever sus salidas”. Podría añadirse que a veces se repiten movimientos, que los personajes se mueven por lo general de un modo artificial, que se les filman reflejados en espejos o detrás de barrotes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amiel, Vincent (2005) *Esthétique du montage*. Paris: Colin.
- Kacandes, Irene (1994) “Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor’s *La modification* and Julio Cortázar’s ‘Graffiti’”, *Style* (28)3, Fall, 329-349.
- López Petzoldt, Bruno (2014) *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid: Iberoamericana.
- Meyer-Minnemann, Klaus (2005) “Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrie »: la métalepse littéraire” en John Pier/Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 133-150.
- Orth, Dominik (2013) *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren.
- Schllickers, Sabine (2005) “Inversions, transgressions, paradoxes and bizarries: la métalepse dans les littératures espagnole et française” en John Pier/Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 151-166.
- Standish, Peter (2001) *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.

PELÍCULAS Y TEXTOS LITERARIOS

- Circe (1964), dir.: Manuel Antín.
- Cortázar, Julio (1951) “Circe”, en *Cuentos completos*, vol. 1, Madrid: Alfaguara, pp. 144-154
- (1994) “Graffiti”, en *Cuentos completos*, vol. 2, Madrid: Alfaguara, pp. 397-400.
- Furia (1999), dir.: Alexandre Aja.
- Graffiti (2006), dir.: Vano Burdulli.

El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de *El muerto y ser feliz. The sound in suspense. The voice off in cinema: the case of The Dead Man and Being Happy*

Juan José Domínguez López

(pág 33 - pág 44)

Este texto analiza el uso de la voz en off en la película *El muerto y ser feliz* (Rebollo 2012) para mostrar cómo es posible crear discursos audiovisuales que se sitúan al margen del Modo de Representación Institucional (Burch 1970) y que ofrecen al espectador las claves de interpretación del discurso dentro de la propia estructura de la obra.

Palabras clave: Cine alternativo, praxis del cine, voz en off, sonido cinematográfico.

This paper analyzes the use of voice off in the film *The Dead Man and Being Happy* (Rebollo 2012) to show how it is possible to create audiovisual discourses that are located in the margins of the Institutional Representation Mode (Burch 1970), offering to the audience the keys of interpretation of the discourse within the very structure of the work.

Keywords: Alternative cinema, praxis of cinema, voice over, cinematographic sound.

Juan José Domínguez López es doctor por la Universidad de Sevilla. Actualmente es profesor e investigador en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Sus temas de investigación son el sonido cinematográfico, y la dirección y realización de cine y televisión. Ha publicado numerosos trabajos académicos sobre sonido y análisis de la realización audiovisual. Es, además, director de cine y dramaturgo. juanjose.dominguez@urjc.es

Este artículo fue referenciado por la PUC-SP el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 06/04/17.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se inscribe dentro de una investigación sobre creatividad aplicada que llevamos a cabo desde 2006 en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Fruto de esta línea de investigación son obras y artículos de tipo teórico, que analizan ciertos usos de los recursos audiovisuales en obras que pueden considerarse como *alternativas* desde un punto de vista creativo (aunque también social o económico), y obras audiovisuales experimentales, como el largometraje *El Proyecto Manhattan* (Domínguez y Luque 2008).

A la hora de hablar de discursos *alternativos* en realidad lo que estamos diciendo es que existe el denominado por Noël Burch *Modo de representación institucional* (Burch 1970), frente al que se producen otros discursos que están realizados de un modo que no se acomoda a ese MRI¹. Se podría decir que, junto con el análisis que supone la investigación de estos modos de crear, se produce también una puesta en valor de estos discursos, puesto que demuestran que hay muchas maneras de hacer las cosas, muchas posibilidades que no se agotan en el uso acomodado al MRI. En definitiva, estas investigaciones se sitúan dentro del análisis de la llamada *praxis del cine* (Burch 1970) para poner de relieve prácticas que sirvan de referente para la creación audiovisual de discursos que enriquecen la experiencia de los creadores y los espectadores.

Estos discursos *alternativos* tratan de conseguir una distribución y exhibición que les permita llegar a cierto público. Decimos *cierto público* porque el *público* como concepto general está asociado a las películas que respetan el MRI. El público del cineasta alternativo es aquel que está dispuesto a aceptar discursos que usan principalmente recursos fuera del MRI. Sin embargo, muchas veces ocurre que esos discursos fuera del MRI, precisamente por el uso de ciertos recursos poco habituales, son confusos o difíciles de entender. Esto tiene como consecuencia, a veces, que el público no termine de comprender la obra y, por ende, que falle la cadena de comunicación a la que todo discurso audiovisual –pero también artístico en general–, aspira². Por lo tanto, se hace necesario educar al público para que, a la vez que se le ofrecen discursos con cierta complejidad, también se le entreguen las herramientas para poder entenderlo. En el presente artículo analizaremos la película *El muerto y ser feliz* (Rebollo 2012) por considerar que se trata de un ejemplo perfecto de este tipo de discurso, desde la perspectiva del uso de la *voz en off*.

Javier Rebollo (Madrid, 1969) sólo ha dirigido tres películas de largometraje hasta el momento: *Lo que sé de Lola* (2006), *La mujer sin piano* (2009) y *El muerto y ser feliz* (2012), de la que vamos a tratar. Todas ellas han sido creadas utilizando los recursos audiovisuales de manera no convencional, o al menos introduciendo algún elemento no convencional en la construcción de la historia. En todas ellas se realiza una reflexión sobre la forma audiovisual a partir del montaje, el rodaje de los planos, la actuación, el sonido, etc. Sus resultados –como suele suceder en todos los casos en que un artista hace un uso no convencional de recursos–, son irregulares, pero siempre interesantes para la narración cinematográfica.

La película nos presenta al personaje de Santos, un asesino a sueldo español de más de setenta años, pero de buen porte, residente en Buenos Aires y enfermo de cáncer ter-

inal, que decide abandonar el hospital en el que se encuentra en la unidad de cuidados paliativos para emprender un viaje sin rumbo fijo desde la capital hasta las provincias del norte de Argentina. Antes de marcharse, acepta un último trabajo que no lleva a cabo. Desde ese momento, a lo largo de la película, le parecerá ver en varios lugares a la persona que le contrató y que, aparentemente, le persigue como un fantasma. Santos pretende hacer su viaje solo, pero en una gasolinera tiene un encuentro con una mujer que se pelea con un hombre y a partir de ahí inician el viaje juntos. Durante el viaje asistiremos a numerosas peripecias que llevarán al progresivo acercamiento entre Santos y Érika, la mujer de la gasolinera, mientras el dolor del cáncer aumenta y las dosis de morfina, que Santos había comprado de contrabando a una enfermera, se van agotando. El final de la película es ambiguo, como veremos en el análisis, lo que hace que no quede clara la resolución de la peripecia, a pesar de que el discurso queda, en lo que se refiere a su estructura, perfectamente cerrado.

El recurso de la voz en *off* ya es utilizado por este director en su primera película, *Lo que sé de Lola* (Rebollo 2006) pero no del modo tan intensivo en el que lo hace en *El muerto y ser feliz* (Rebollo 2012). Como veremos a lo largo de este trabajo, dicha voz en *off*, aparte de ser la que más preponderancia tenga en cuanto a extensión, termina por convertirse en la protagonista encubierta del relato.

2. EL SONIDO DE LA VOZ

El sonido sigue siendo un objeto de estudio escurridizo. A pesar de los estudios que se han realizado sobre este campo (no tan numerosos como los referidos al terreno de la imagen o del texto), todavía hay conceptos sin definir o que no terminan de encajar en las clasificaciones que se hacen. No citaremos en este trabajo las obras que se han dedicado al tema del sonido (de autores como Chion o Schaeffer, en un primer momento y, más adelante, otros como Altman, Belton, Lack, Metz, Sonnenschein, Weiss, o, en español, Rodríguez Bravo, etc., tanto desde un punto de vista teórico como técnico), pero animamos al lector a comprobar cómo suelen manifestar que el sonido sigue siendo un complicado objeto de estudio. Tal vez el carácter del sonido sea la causa de la dificultad para estudiarlo. El manejo del sonido es complicado, ya que es necesario ejecutarlo para poder analizarlo. Frente a la posibilidad de extraer fotogramas de una secuencia de una película, lo que permite una fragmentación relativamente sencilla, el sonido no lo permite. Tampoco es posible plasmar el sonido sobre un soporte escrito o impreso (la onda sonora no es el sonido) a diferencia de esos fotogramas que permiten al menos el análisis de las imágenes fijadas de una película. El sonido es siempre un recuerdo de lo que sonó, pero difícilmente el presente de lo que suena. Este carácter evanescente hace que, en la mayor parte de los casos, los investigadores prefieran estudiar la partitura (en el caso de la música) o la onda sonora, mucho más sencillas de ser plasmadas en documentos impresos y más apropiadas para ser manejadas al estilo de la imagen.

En lo que se refiere a la voz, a este carácter evanescente se une el *problema del texto*. La voz, en general, suele ser *portadora* de otros elementos, como puede ser música o palabra.

Cuando se analiza la voz, muchas veces se está analizando, en realidad, las palabras o las notas que esa voz dice o canta. Es complicado ceñirse al carácter sonoro de la voz a la hora de analizarla. Esa voz como portadora de música o palabras conlleva también un tono, un ritmo, una entonación... Componentes todos ellos que, desde su calidad física, atraviesan el contenido de lo que porta la voz y necesitan un análisis propio que va más allá del concepto o las ideas que se constituyen mediante el uso de la palabra o las notas musicales.

Estas cuestiones son obvias, pero, paradójicamente, suelen eludirse a la hora de análisis. En el estudio del sonido es más sencillo hacer de la necesidad virtud y utilizar objetos de estudio más manejables que aquellos que -permítasenos la imagen poética, aunque en realidad sepamos que el sonido se difunde mediante ondas que van perdiendo energía a medida que se alejan de su fuente-, se evaporan en el aire en el lapso de microsegundos.

3. LA VOZ EN OFF

Dentro del terreno de los estudios sobre sonido, la voz en *off* parece tener un lugar privilegiado. Hay varios estudios dedicados a ella, algunos muy pormenorizados, que ofrecen un panorama que, al menos, puede servir de base para otros estudios.

Tal vez el primer teórico que se preocupó por la voz en el cine de un modo especializado es Michel Chion, quien escribió su conocida obra *La voz en el cine* (Chion 2004), dedicando una parte de ella al tema de la voz en *off*. Para Chion, la voz y el sonido, en general, está siempre en función de la imagen, supeditada a ella, sin disponer de un estatus propio, lo que le lleva a decir que la banda sonora no existe (es decir, que no existe como un elemento autónomo e independiente, aunque luego, por supuesto, tuviera que ponerse en relación con la imagen).

Si atendemos a los diversos términos que en algunas lenguas se utilizan para referirse a las voces que suenan sin que se vea en pantalla su fuente de procedencia, vemos que estos términos apoyan la idea de que el sonido está en función de la imagen. Para empezar, la misma *voz en off*, que indica que la voz está siendo considerada *off* (fuera, desconectada o apagada) con respecto a algo, es decir, la imagen, pero también en otras expresiones como el *vuoce fioricampo* italiano o el *abots-baino gebiago* del euskera (por escoger una lengua poco difundida), en los que la voz se sitúa ‚fuera‘ o ‚añadida‘ a la imagen. También la expresión *voice over*, cuyo sentido concretamos más adelante, incide en esta separación al colocar la voz por encima (de la imagen).

En Chion, la voz en *off* se relaciona con el concepto de lo *acusmático*³, concepto que hace referencia a aquellos sonidos cuya fuente no vemos. Para Chion, la llamada voz en *off* es aquella que no pertenece a un personaje de la diégesis, y, por lo tanto, es un tipo de voz acusmática (otros tipos serían las correspondientes a las de los personajes de la diégesis que no aparecen en pantalla, por ejemplo, que, como veremos a continuación, para otros autores es la genuina voz en *off*). Chion reúne una serie de características de esta voz acusmática y la pone en relación con el significado que tiene dentro de diversos filmes. Para

Chion, la voz organiza el espacio sonoro, puesto que cualquier sonido que se encuentre en ese momento presente gira siempre alrededor de la voz, es decir, que los espectadores que perciban la existencia de una voz en el sonido van a atender principalmente a ella, poniendo el resto de sonidos bien en un segundo plano o alrededor de esta voz. La clasificación de Chion plantea algunos problemas que autores como Mary Ann Doane (1980) han tratado de resolver. En concreto, la diferencia entre lo que se denomina voz en *off* y *voice over*, no existe para Chion. Para Doane, en cambio, la voz en *off* es aquella que, perteneciendo a un personaje de la diégesis, se escucha sin que se vea al personaje que la emite (porque en ese momento no está siendo encuadrado en imagen), mientras que la *voice over* pertenecería a alguien que no forma parte de la diégesis (como caso arquetípico podríamos hablar de la voz que se escucha en los documentales leyendo el texto explicativo de lo que se ve).

Frente a esta idea de una voz que estaría supeditada a la imagen y, por lo tanto, calificada según el modo en que esa voz se coloca con respecto a la imagen, se sitúan teóricos como Christian Metz, que dice que no existe el sonido *off* (Metz 1980). Para estos especialistas el sonido se percibe como un todo, aparezca o no en pantalla el origen de ese sonido, ya que por sí mismo no puede ser circunscrito a un rectángulo, sino que se difunde en un espacio que no tiene límites. Quienes hablan de sonido *off* en realidad están haciendo referencia a la imagen visual de la fuente del sonido. Por otra parte, la banda sonora constituye un todo en el que no es posible aislar elementos sin que estén mezclados con otros que suenan simultáneamente. Sólo en la postproducción se puede discriminar, es decir, que si se pretende aislar las voces del resto de elementos que suenan de fondo es necesario grabarlas por separado de cualquier otro sonido ambiente, en el estudio, y luego manipular las *capas* con los distintos objetos sonoros (los elementos individuales que se agregan para conformar sonidos más complejos) para que estén presentes o no con determinado volumen, ecualización, etc.

La postura de Metz deja claro que hay dos corrientes teóricas sobre el sonido: una que considera al sonido como acompañamiento de la imagen y otra que lo considera con su propia entidad de manera independiente. Al decir independiente no queremos decir que se trate de tener en cuenta al sonido sin relación con la imagen, sino más bien con una relación de igualdad con ella. De este modo, los análisis que surgen pueden extraer todo el sentido que aporta el sonido para, más tarde, establecer la relación que los sonidos tienen con las imágenes. Hay una cierta tendencia de los teóricos a negar la independencia de la banda sonora mientras se lamentan de ello (con Chion a la cabeza de este grupo). Metz no deja de admitir la realidad del sonido cinematográfico en lo que se refiere a su estatus dentro de los recursos audiovisuales, pero destaca el hecho de que, por mucho que se intente que la imagen tenga un estatus superior al sonido, éste último se percibe de manera global.

Hay teóricos que, precisamente por lo indicado anteriormente, hacen clasificaciones del sonido más allá de la presencia o ausencia en pantalla del elemento que lo produce. Serge Daney (2013) hace una clasificación narrativa de la voz en el cine a partir de su relación con la acción en combinación con si se ve o no la fuente de la voz. En su clasificación, lo que él llama *voz en off* se considera casi un metalenguaje que no tiene consecuencias para lo que ocurre en pantalla. Sería la típica voz de los documentales de naturaleza que narran o explican lo que estamos viendo. La *voz in* sería aquella que tampoco tiene presencia en

pantalla, pero se inmiscuye en la acción; la *voz out* correspondería a aquella de la que se ve la boca que la produce y, finalmente, la *voz through*, aquella cuyo origen está presente en la acción, pero sin ver la boca que la produce. De aquí se deduce que hay voces tradicionalmente consideradas *off* que para Daney podrían ser *in*.

Sarah Kozloff (1988) dedicó un volumen a la voz en *off* narrativa en películas de ficción norteamericanas, desde un punto de vista narratológico, tomando como base la persona en la que habla el narrador (primera o tercera). Aparte de analizar un aspecto muy importante de la voz en *off*, la ironía dramática –usada con profusión en el caso de la película que nos ocupa–, hace una clasificación sencilla de los tipos de voz: para ella, la voz es *off* cuando el personaje que la produce está temporalmente fuera de pantalla y *over* si nunca vemos a quien habla al estar en otro tiempo y/o espacio en el discurso.

Aún siendo útiles, estas clasificaciones tienen un problema: en todos estos análisis no se presta atención a las características físicas del sonido (de la voz y de la forma en que ha sido grabada y/o procesada), sino solo a su relación con la imagen y sus consecuencias narrativas. Ni siquiera Chion hace una clasificación que atienda al sonido en sí, aunque al menos sí indica algunas propiedades de la voz en *off* en documentales, al decir que la voz de los narradores en primera persona, propia de películas que trazan una autobiografía o una reflexión, tiene como característica la proximidad al micrófono al grabarla y la ausencia de reverberación de cualquier tipo (Chion, 2004: 57). Este tipo de clasificaciones que tienen en cuenta las características físicas del sonido no son habituales y permitirían avances creativos y analíticos muy interesantes si se combinaran con las más habituales, puramente narrativas o de presencia o no de la fuente de la voz en pantalla, dado que la manera en que se graban y reproducen los sonidos tiene consecuencias no solo narrativas, sino también emocionales y estéticas.

4. EL MUERTO Y SER FELIZ

Como hemos indicado, la voz en *off* en *El muerto y ser feliz* se nos presenta en principio como voz *over*, es decir, aquella que parece provenir de un lugar indeterminado y de una persona también indeterminada y fuera de la diégesis. Sin embargo, veremos cómo estas voces (más adelante se incorporará una voz masculina junto a la voz de la mujer que escuchamos al principio) pueden ser consideradas como personajes activos en la película, por lo que en este trabajo las consideramos como voces en *off*.

En lo que se refiere a sus características físicas, se trata de una voz de timbre femenino (posteriormente intervendrá otra de timbre masculino) muy neutra, sin intención más allá de la entonación de acuerdo con la prosodia del español de España, lo que recuerda a una audiodescripción para ciegos, de manera que parece ser un texto leído más que interpretado, hasta el punto de que un espectador no avisado pudiera creer que ha escogido la banda de sonido con la audiodescripción en lugar de la estándar. En cierta manera, este tipo de voz permite evitar la llamada escucha *causal* (Chion 1999), que es aquella que trata de averiguar cuál es el origen del sonido. Si una voz tuviera entonación, el espectador

intentaría *colocarla* dentro de un orden narrativo, tratando de averiguar a qué personaje corresponde. Al darle un tratamiento neutro, el espectador entiende (equivocadamente, como veremos) que esa voz es, literalmente, una voz descriptiva que no tiene peso en la acción y que no pertenece a ningún personaje. Puede que esa voz se perciba como un recurso forzado o incluso molesto, en principio, pero el espectador no se pregunta más por su origen causal.

Si alguien se preocupa por leer los créditos de la película, verá que las voces (la inicial femenina y la que aparece posteriormente, masculina) son las voces reales de la guionista y del director de la película. Por supuesto que no podemos saber esto *a priori*, pero es un dato que ayuda a comprender un poco más el sentido de esas voces y qué clase de función cumplen dentro de la narrativa de la película, dado que se revelarán como personajes que intervienen o tratan de intervenir en la trama, sobre todo al final de la película.

A pesar de que hemos hablado del carácter neutro de las voces, enseguida percibimos desde las primeras palabras que se dicen lo que podríamos calificar de *anomalías textuales*, es decir, elementos que no aparecerían en una narración de tipo audiodescriptivo:

–*Tautologías*: „media mañana en esta plaza de Buenos Aires, que tiene el ambiente de una plaza de Buenos Aires a media mañana.“

–*Datos que no podemos conocer* y que no se corresponderían con una audiodescripción: „un español que ha echado media vida en Argentina.“

–*Opiniones* (irónicas en su mayor parte): „un rostro que no merece para la vida que ha llevado.“

–*Omnisciencia* que tampoco concuerda con una audiodescripción: „Si pudieramos verle más cerca, nos daríamos cuenta de que lleva un pijama debajo de la gabardina“. „Ella le da una bolsa. Está llena de frascos de morfina. Pero esto no podemos saberlo“. De todos modos, al introducir las expresiones «si pudieramos verle más de cerca» o «esto no podemos saberlo», se da la impresión de que se está jugando con esa omnisciencia, como si la voz en *off* quisiera poner en evidencia que esa omnisciencia es un recurso tránsito del narrador que, ella, como voz, no quiere pasar por alto. De este modo podemos denominar a esta omnisciencia, *omnisciencia truncada o parcial*.

Finalmente, el recurso más estridente de esta voz en *off*, por su insistencia, es el que podríamos denominar como *anticipaciones redundantes*. Se trata del recurso mediante el cual esta voz anticipa frases de diálogo que los personajes vuelven a decir a continuación: „Santos pregunta: ¿Cuáles van a ser los síntomas? [Santos]⁴ ‘¿Cuáles van a ser los síntomas?’“

Posteriormente se irán añadiendo otro tipo de anomalías textuales a las ya indicadas, de manera que el espectador percibirá claramente que se trata de un texto que no solo describe a distancia lo que ocurre, sino que participa también de un modo activo en la película:

–*Contradicciones irónicas*: „Esta será una de las pocas cosas que sabremos de Santos: le gustan los caballos y tiene poca paciencia. [...] Santos ha sacado la neverita portátil y se ha inyectado en el brazo izquierdo. Luego, en la tripa. Lo ha intentado varias veces. Santos

es un hombre con mucha paciencia."

—*Marcas metadiscursivas*: „Decimos chica y no lo es exactamente. Tiene 40 años, no es muy alta y no parece una chica de película.”

—*Pensamientos* que tal vez podrían ser los de un espectador: „Santos utiliza de vez en cuando palabras argentinas y esto le da color a su seco castellano de Chinchón.” (24:42)

—*Incongruencias irónicas* con el contenido de las imágenes: „Santos y Érika comen en silencio en este parador de la Ruta 9 lleno de gente a esta hora” (el lugar está completamente vacío y sólo vemos a los camareros).

Las voces nos acompañan durante toda la película, llegando a decir el 80% aproximadamente del texto del guion. De este modo se crea un efecto de extrañamiento⁵ en el espectador que va cediendo poco a poco hasta integrar o, al menos, aceptar estas voces dentro de la estructura del relato sin que ello le provoque ningún problema de lectura.

Estas técnicas narrativas que llevan al extrañamiento no se introducen solo en el nivel voces/texto, sino que están presentes en todos los elementos de la película:

—*Música* que se supone que es diegética (aquella cuyo origen está dentro de las situaciones que se están mostrando), pero de la que no se ve el origen en pantalla, de modo que no queda claro si es extradiegética en realidad.

—*Situaciones inverosímiles* el asesino a sueldo que dispara sin balas contra aquel a quien tiene que asesinar. Alguien que dispara varias veces a una distancia de un metro sin acertar ni un tiro; alguien que sube a un coche de alguien que no conoce y le dice que arranque como quien toma un taxi...

—*Interpretación de los actores*: reacciones retardadas no naturales (o al menos no desde el punto de vista de la lógica de la interpretación cinematográfica). Sostenimiento del punto fijo (estado de los personajes tras haber realizado una acción) por más tiempo del habitual en pantalla...

—*Montaje*: planos de muy larga duración, montaje de sonido asíncrono, diálogos que suenan junto a la imagen de personajes que no hablan, correspondientes a conversaciones anteriores o posteriores entre esos personajes; reacciones de los personajes que se montan de manera que se alargue aún más el tiempo de reacción...

El propio tráiler de la película puede ser considerado una pieza independiente donde también se dan estos elementos de extrañamiento. En lugar de ser un reclamo con las escenas más impactantes montadas de modo atractivo, lo que se nos ofrece es una pieza en donde los elementos típicos de este tipo de promociones se dan de un modo también anómalo: rótulos poco atractivos con palabras impactantes (*chicas, pistolas, road movie*), sin voz *over* y solo con el sonido de algunas de las escenas como fondo para las imágenes. De nuevo aparece la ironía como sistema para narrar ese tráiler, puesto que esos rótulos con palabras impactantes se ofrecen sobreimpresionados sobre un montaje lento y una música extraña con toques de piano impresionista (que se oye en una de las escenas finales de la película).

A medida que la película avanza, como hemos indicado, es posible que la voz en *off* deje de ser percibida como una intromisión. La permanente presencia de la voz en *off* hace que llegue un momento en que nos podamos acostumbrar a ella y, por lo tanto, ya no haya

un extrañamiento al escucharla. El extrañamiento da paso, pues, si no a una complicidad con esas voces en *off*, sí al menos a una aceptación de su presencia por más que no podamos entender qué sentido tienen. De esta manera sutil se consigue que, con un poco de complicidad o de aceptación de la propuesta del director por parte del espectador (aquellos espectadores que no estén dispuestos a hacer un pequeño esfuerzo de aceptación y tolerancia de discursos alternativos no van a disfrutar de ella), éste se identifique no con la trama o los personajes, sino con la manera en que está construido el discurso, es decir, que se ofrece al espectador la oportunidad de jugar al lado de esas voces en *off*, participando en el proceso de creación de la película siquiera como testigo. No importa si el espectador sabe o no que son las voces del director y la guionista: luego, si lee los créditos, podrá comprender aún más ese juego. Los dos consiguen que el espectador participe del proceso de creación de la película, sin invisibilizarlo sino más bien, por el contrario, haciéndolo evidente. De este modo, lo que se está promoviendo es la inteligencia del espectador, mientras se divierte. Se usa el extrañamiento de las voces en *off* no para romper la suspensión de la incredulidad (aquella que permite que el espectador crea que lo que le cuentan está sucediendo de verdad, aunque sea una película de ciencia ficción o de monstruos), sino para superar ese pacto y crear otro más profundo, un pacto entre creador y espectador que asiste en directo al proceso de creación y se hace partícipe de él.

Hacia el final de la película el juego con las voces se torna aún más complejo. Para entonces aquellos espectadores que hayan seguido el juego podrán entender la vuelta de tuerca que proponen esos últimos minutos. Sin embargo, en el final de la película se nos ofrece sin voces *off* y muy diferente de lo que sería lo lógico, narrativamente hablando, a partir de los acontecimientos anteriores. En un momento dado, Santos abandona a Érika en la casa de su familia y se va solo hacia la selva. Mientras la voz en *off* de la mujer propone un posible final, la voz en *off* del hombre propone otro, al estilo de las películas tipo 'escoge tu aventura', lo que en inglés se denomina *forking-path-narration*, llegando a mezclar sus voces de modo que no se termine de entender lo que dicen durante un instante. Por fin, las voces se vuelven inteligibles y hablan de una en una. La voz en *off* del hombre propone que Santos muere en la selva y más tarde encuentran el cadáver. La voz en *off* de la mujer, sin embargo, propone que tal vez se marche a cabalgar con Camborio (el nombre que Santos le ha dado a su coche) por las carreteras de Argentina: [voz de hombre:] "Porque Santos muere. Su cuerpo lo encontrará un pescador mucho tiempo después. [...] [voz de mujer:] O mejor, Santos se levanta y se arrastra por la selva [...] Y desandará el camino hasta Camborio (...) Y cabalgan Santos y Camborio para siempre. Forajidos, libres y valientes." Cada una de estas dos propuestas está acompañada de sus correspondientes imágenes pero, una vez las dos voces han propuesto sus finales y tras un momento casi de videoclip, con una canción en lengua indígena referida a ese viaje que propone la voz femenina, hay un corte repentino a un plano secuencia en el que la cámara se va acercando al Camborio, aparcado en medio de la selva. Descubrimos a Santos sentado en el asiento del conductor comiendo un helado mientras suena música extradiegética de tiempo lento y estilo pop rock. Un inserto nos muestra a Érika en el asiento trasero mirándole. La última imagen de la película es un plano congelado de Santos lamiendo el helado. Tal vez sea ese el final que el creador de la película (no le llamamos aquí director para no confundirlo con la voz de ese director que ha ido interviniendo en *off*, ya que ahora nos referimos al creador de todo

este discurso que engloba la presencia de la voces en *off* como personajes) quiere que nos llevemos, no la del *director voz en off*, no la de la *guionista voz en off*, sino la del personaje, libre y eternamente congelado mientras disfruta apaciblemente de un helado, acompañado de su cómplice de aventuras.

5. CONCLUSIÓN

Este tipo de análisis nos sirve para comprobar que existen modos de creación que van más allá de la mera narración unidireccional en un solo plano, de manera que pueden ser aplicados por otros creadores. Quizás un recurso tan radical como el que plantea esta película no pueda ser utilizado habitualmente, pero abre la puerta a que propuestas de creadores que pueden parecer igualmente radicales se abran paso. Lo interesante es que, en este caso, el creador ha sido capaz de ofrecer claves insertadas en la propia obra, que permiten entender su diseño con un poco de voluntad por parte del espectador, una fórmula que podría aplicarse a cualquier recurso *difícil* que pudiera utilizarse a la hora de construir una obra de cualquier tipo.

Esta película nos hace una invitación para que podamos participar como espectadores activos, no solo de la historia que se nos quiere contar, sino también de su proceso de creación a partir de un uso creativo de la voz en *off*. No se trata, en este caso, de encontrar a espectadores inteligentes que puedan entender y aceptar el recurso *a priori*, sino de que el creador quiera involucrarlos desde el propio discurso, haciendo partícipe al espectador por encima o en paralelo a la peripécia que se cuenta y dándole las claves que le permitan entender cómo se integra el recurso en la construcción del discurso. Este tipo de obras no solo permiten que el espectador pueda divertirse al ver la película, sino que le dan también la oportunidad de llegar a un entendimiento más profundo de los procesos de creación y, de este modo, salir de la sala más inteligente y creativo de lo que entra, en definitiva, un poco más libre.

NOTAS

¹ El concepto de MRI es complicado de resolver. Burch también habla del Modo de Representación Primitivo, que corresponde a la manera en que se crean las películas que se ruedan antes de que comience a existir una cierta narrativa. El MRI constituiría un conjunto de recursos y estructuras formales (movimientos de cámara, escala de planos, composición, etc.) que, en principio, se corresponde con lo que se denomina *lenguaje audiovisual* (concepto que se pretende hegemónico y frente al cual se erige el de MRI, ya que Burch considera que el concepto hegemónico pretende ocultar su carácter ideológico). Estos recursos son los utilizados en las películas clásicas y es el que entiende perfectamente hasta el público menos formado y menos dispuesto a aceptar complicaciones en la estructura de los discursos audiovisuales. Esto no quiere decir que todos los cineastas respeten un conjunto cerrado de normas o recursos, sino que este MRI evoluciona para integrar recursos que paulatinamente se van incorporando y que terminan formando parte del modo *clásico* de hacer películas. Generalmente, esto sucede cuando se utiliza un recurso marginal en un contexto clásico. Aquellos cineastas que utilizan primordialmente o de un modo recurrente en una película o en varias de ellas recursos que estén fuera del MRI en su mayor parte, pueden ser considerados como alternativos. A

veces, al integrarse en el MRI los recursos que utilizan algunos cineastas alternativos, puede creerse retrospectivamente que son clásicos a pesar de que, en su momento, no lo sean. En ocasiones, para referirse a la evolución de los modos de representación se habla del Modo de Representación Moderno, del Modo de Representación Alternativo o del Modo de Representación Contemporáneo, pero consideraremos que al tratarse de términos dinámicos es mejor ceñirse a los dos modos que indica Burch originalmente y prestar atención a la evolución del MRI y a la aparición de modos alternativos que, en mayor o menor medida, el MRI puede fagocitar.

² Se puede objetar que hay creadores y cineastas que son voluntariamente impenetrables, pero en estos casos, desde nuestro punto de vista, nos encontramos con obras fallidas o sin sentido, o, al menos, fuera del sentido que tiene la creación cinematográfica que desea tener distribución. Queremos decir que, si un autor pretende hacer una obra incomprendible desde el principio, está renunciando a la que consideramos que es una de las funciones principales del arte: establecer una comunicación genuina con un público para darle a conocer el mundo o punto de vista del creador, disfrutar de una experiencia estética, o cualquiera de las funciones que consideremos que debe tener el Arte. Este tipo de creadores que renuncian a la comunicación, muchas veces lo único que desean es destacarse e insultar al público tratando de demostrar que no está a la altura de la inteligencia del creador (algo muy fácil, puesto que ese público no dispone de claves de interpretación). Utilizando un lenguaje más contemporáneo, esos creadores no tratan de hacer una crítica contra el *statu quo* del momento, sino que sólo intentan trolear a su posible público. Rebollo trata de comunicarse con su público a pesar de que alguien pueda considerar que está utilizando unos recursos difíciles de entender. Al respecto es interesante lo que respondió en una entrevista cuando estrenó su película *La mujer sin piano* (Rebollo 2009): “Cuando hago la película no la hago pensando en él [el público], la hago pensando en la película, pensando que encontrará su público, no al revés, como hacen otros que son más mercaderes, que quieren hacer películas como si fueran coches manufacturados. Yo creo que eso no es respetar al público. Yo espero sorprender. (...) Lo *light* ha llegado a la propia cultura, y eso no sé si hace más difícil hacer cine, pero sí nos hace peores espectadores. Peores seres humanos y ciudadanos, en cualquier caso, seguro.” (citado por Alonso 2009).

³ El término proviene de la secta pitagórica griega. Se cuenta que Pitágoras daba sus lecciones detrás de una cortina a los no iniciados para que no se vieran influidos por la imagen del maestro. Una vez que se pasaba a ser miembro de la secta, ya se podía asistir a las lecciones viendo al maestro.

⁴ Coloco entre corchetes el texto que no se escucha para evitar confusiones.

⁵ El extrañamiento es un término que se ha utilizado, sobre todo, para referirse a una técnica que era utilizada por el dramaturgo alemán Bertold Brecht, hasta el punto de que se ha acuñado la expresión *extrañamiento brechtiano*. Este escritor tenía la costumbre de interrumpir sus obras con parlamentos o acciones que rompían la continuidad y sacaban a los espectadores de la trama de la obra, de manera que no se acomodaran burguesamente en la butaca ni se produjera una catarsis al ver el espectador liberadas sus tensiones y frustraciones sobre el escenario. De este modo, lo que se pretendía conseguir era que el espectador tomara conciencia de sus problemas, pero sin solucionarlos en la sala de teatro, para que fuera ese mismo espectador quien luego, activamente (o más bien revolucionariamente para las intenciones de Brecht), buscara el cambio necesario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, G. (2009) *Rebollo: „No son Amenábar o ,Torrente“ los que representan la cultura española por el*

- “mundo” en
<http://www.rtve.es/noticias/20090926/rebollo-no-son-amenabar-torrente-representan-cultura-esp-panola-mundo/294061.shtml>
- Burch, N. (1970) *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos.
- Chion, M. (2004) *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- (1999) *El sonido*. Barcelona: Paidos.
- Daney, S. (1977) “L’Orgue et l’Aspirateur (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)”. *Cahiers du Cinéma* (279-280), 19-27
- Doane, M.A. (1980) “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”. *Yale French Studies*, (60), 33-50 Cinema/Sound. New Haven: Yale University Press
- Kozloff, S. (1988) *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Metz, C. (1980) “Aural Objects”. *Yale French Studies* (60), 24-32 Cinema/Sound. New Haven: Yale University Press.

PELÍCULAS (LAS REFERENCIAS CORRESPONDEN A LA EDICIÓN EN DVD)

- Luque, R. y Domínguez, JJ. (2008) *El Proyecto Manhattan*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Rebollo, J. (2006) *Lo que sé de Lola*. Madrid-Barcelona: Cameo.
- (2009) *La mujer sin piano*. Madrid-Barcelona: Cameo.
- (2012) *El muerto y ser feliz*. Madrid-Barcelona: Cameo.

Literatura y Arte en *Julieta* de Pedro Almodóvar. *Literature and Art in Julieta of Pedro Almodóvar*

Gloria Camarero Gómez

(pág 45 - pág 52)

El presente artículo hace un recorrido por las adaptaciones literarias en el cine español para analizar, a continuación, el valor que las mismas han tenido en la filmografía de Pedro Almodóvar, sus características específicas y sus transgresiones. El tema se concreta en *Julieta* (2016), cuyo guion es la transposición filmica de tres relatos de la escritora canadiense y Premio Nobel de Literatura, Alice Munro. Se estudian las diferencias y semejanzas argumentales entre ambas narraciones y, posteriormente, los referentes artísticos y estéticos que incorpora la película y sus significados, constatándose que las obras pictóricas y escultóricas incluidas, el color y el atrezo refuerzan la acción.

Palabras clave: cine, arte, literatura, Pedro Almodóvar, *Julieta*.

The present article makes a tour of the literary adaptations in the Spanish cinema, to analyze next the value that they have had in the filmography of Pedro Almodóvar, its specific characteristics and its transgressions. The theme is set in *Julieta* (2016), whose script is based on three stories by the Canadian writer and Nobel Prize for Literature, Alice Munro. The differences and similarities between the two narratives are analyzed, as well as the artistic and aesthetic references incorporated in the film and its meanings. It is found that the pictorial and sculptural works included, color and props reinforce the action.

Keywords: cinema, Art, Literature, Pedro Almodóvar, *Julieta*.

Gloria Camarero Gómez, Universidad Carlos III de Madrid, profesora Titular de Historia del Arte / Historia del Cine. Investiga el cine en relación con la pintura, la arquitectura y el espacio urbano. Libros recientes: *La mirada que habla. Cine e ideologías*; *Pintores en el cine*; *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*; *Ciudades europeas en el cine*; *Hacer historia con imágenes*; *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar y Ciudades americanas en el cine*. gloria.camarero@uc3m.es

Este artículo fue referenciado por la UAM Xochimilco el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 30/04/17

1. LA ADAPTACIÓN LITERARIA EN EL CINE ESPAÑOL

Las adaptaciones literarias han tenido y tienen gran auge en todas las cinematografías. Es lógico, porque desde el momento en el que el cine adquiere vocación narrativa, es decir, cuando ya no se conforma con presentar hechos, sino que quiere contar historias, mira a la literatura como fuente de argumentos y empiezan las transposiciones filmicas. En el caso español, se iniciaron en una fecha temprana y en 1908 se realizaron las primeras adaptaciones, que fueron de las obras más trascendentales de nuestra literatura, como *Don Quijote* y *Don Juan Tenorio* (Camarero Gómez 2012: 11). La tendencia ha continuado y desde ese año y hasta 2016 hemos contabilizado algo más de 1.100 películas españolas que son adaptaciones de textos de la literatura española, lo que representa, aproximadamente, el 23 % del total de la producción nacional (Camarero Gómez 2006). Es la media, que se ha visto superada en determinados períodos, como por ejemplo entre 1931-1940, cuando sobrepasa el 50%. Fue la consecuencia de la falta de guionistas durante la Guerra Civil, lo que obligó a tirar de obras literarias para llevar a la gran pantalla (De España 1994: 76). En las décadas siguientes, el porcentaje de adaptaciones descendió, incluso por debajo de la media, y volvió a despuntar en 1981-1990, cuando superan el 35% del total de películas realizadas. La razón estuvo entonces en los cambios que se produjeron en la política cinematográfica española después del final de la dictadura. En 1983 llegó la llamada "Ley Miro", que se mantuvo hasta 1994 y se estructuró en una serie de Reales Decretos. Uno de ellos (RD. 3304/1983, de 28 de diciembre) regulaba la concesión de subvenciones anticipadas para financiar la realización de películas españolas, que podrían alcanzar hasta el 50% del coste presupuestario y primaba las que se encontrasen en alguna o algunas de las siguientes cuatro categorías: "películas de calidad, películas de nuevos realizadores, películas dirigidas a un público infantil y películas de carácter experimental" (García Santamaría 2013: VIII). En el *perseguido* "cine de calidad" se impusieron las adaptaciones, porque se entendió algo que no tiene por qué ser verdad pero que se asumió como cierto y es que un guion adaptado aporta una "calidad" extra al filme y que las transposiciones filmicas de las obras más reconocidas de la literatura serán *per se* "películas de calidad" sin más condicionantes. Esta creencia, que se hizo popular entonces, explica el aumento de las adaptaciones en dicho periodo y el que muchos directores reconocidos se interesaran por las mismas en aquellos años. Lo hicieron Carlos Saura (*El amor brujo*, 1985; *La noche oscura*, 1988; *¡Ay Carmela!*, 1990), Jaime Chávarri (*Las bicicletas son para el verano*, 1983; *Bearn o la sala de las muñecas*, 1983; *Tierno verano de lujurias y azoteas*, 1992), Víctor Erice (*El sur*, 1983); José Luis Garcí (*Canción de cuna*, 1994), Mario Camus (*Los santos inocentes*, 1984; *La casa de Bernarda Alba*, 1987; *La rusa*, 1987) o Manuel Gutiérrez Aragón (*La noche más hermosa*, 1984).

En las décadas siguientes han tendido a descender hasta situarse, durante los últimos veintiséis años (1990-2016) en torno al 10% del total de la producción en España. Son datos solo de películas españolas, que son adaptaciones de obras de la literatura española. Si incluyésemos las adaptaciones de textos literarios extranjeros, las cifras rondarían el 13%. Por lo tanto, es un modelo bastante extendido, al que muchos de nuestros directores se han acercado alguna vez.

2. PEDRO ALMODÓVAR Y LA TRANSESCRITURA AUDIOVISUAL

Pedro Almodóvar no ha gustado demasiado de los guiones adaptados de obras literarias y ha preferido el guion original que él escribe. Solo ha recurrido a la transposición en tres largometrajes, lo que es muy poco en proporción con los veinte que cuenta, hasta hoy, en su filmografía. Lo hizo por primera vez en 1997, en su película *Carne trémula*, que está basada en la novela homónima de la escritora británica de novela negra, Ruth Rendel, publicada en 1986. También por primera vez en este caso y a excepción de la colaboración de Jesús Franco en *Matador*, buscó el apoyo de dos coguionistas: Ray Loriga y Jorge Guerricaechevarría (García-Abad García 2005: 365). El siguiente ejemplo fue *La piel que habito*, de 2011, basada también en una novela negra, *Tarántula*, del francés Thierry Jonquet, escrita en 1995. El tercero, *Julieta* (2016), supuso la transposición de los relatos "Destino", "Pronto, Juliet" y "Silencio", recogidos en el libro *Escapada* de la escritora canadiense Alice Munro, la cual obtuvo el Nobel de Literatura en 2013. Ninguna de las tres películas son adaptaciones fidedignas del trabajo literario correspondiente, sino evocaciones del mismo, lo que ha venido a llamarse "transescritura audiovisual" (Villanueva 1996: 214), es decir, una nueva escritura de la obra literaria para el medio audiovisual o cinematográfico. La selección está descompensada y predominan las narrativas intimistas, concebidas desde la mirada femenina y la novela negra, que en la pantalla pierde muchos de sus rasgos característicos. Son novelas negras que no generan cine negro y constatan la libertad imperante en la traslación del libro al guion cinematográfico.

En ningún caso parten de un texto literario muy conocido, con lo cual la película tiene identidad propia por sí sola, al margen de las novelas y los relatos, y no dan lugar a las tradicionales comparaciones con aquellas. Solo la primera respetó el título de la obra literaria. *Julieta* iba a denominarse *Silencio*, como uno de los relatos adaptados. Pero cuando Almodóvar supo que Scorsese iba a estrenar un filme con ese título el mismo año¹, cambió de opinión y dio a su obra el nombre de la protagonista.

3. JULIETA Y SUS REFERENTES LITERARIOS

La Julieta de Pedro Almodóvar es una transescritura de los citados cuentos de Alice Munro, la cual no tiene mucho que ver con los otros autores literarios llevados al cine por el director manchego. Está lejos de la novela negra y goza de mayor popularidad. Pero hasta cierto punto porque, al menos en España, el conocimiento de esta escritora ha sido bastante reciente. Baste recordar que las primeras traducciones de sus obras no llegaron hasta 2004.

Los relatos de Munro van escribiendo la biografía de la protagonista llamada *Juliet*. En el primero –"Destino"–, conoce en un tren a un estudiante de medicina que se gana la vida pescando langostinos en un pueblo costero cercano a Vancouver, en Canadá. Se traslada allí, tienen una hija y forman una familia. En *Julieta* ese personaje masculino es un pescador establecido en Galicia. Con él, la protagonista forma también una familia. En "Pronto, Juliet", regresa con su hija pequeña a casa de sus padres, que viven en una diminuta isla canadiense del Pacífico norte. Se queda bastantes meses y se habla de las

relaciones entre mujeres, entre madre e hija. Almodóvar centra esta parte en un pueblo de Andalucía, durante mucho menos tiempo y da menos importancia al comportamiento femenino generacional. En "Silencio", la protagonista, ya sola y con su hija adolescente, vuelve a Vancouver. Trabaja en televisión presentando un programa en el que personas anónimas cuentan su vida y su hija desaparece de su lado como un acto voluntario de rebeldía adolescente. En la película, la protagonista vuelve a Madrid, no trabaja por cuenta ajena en los medios y la desaparición de su hija puede interpretarse como un problema de captación de una secta. La película incrementa el sentimiento de culpa de la protagonista. Así, incluye un suceso inexistente en la narración literaria, que es el suicidio del hombre que viaja en el tren a su lado y al que no ha dado la conversación que hubiese podido evitarlo. De ese modo, en el guion cinematográfico ella no sólo se culpabiliza de la muerte de su compañero y de la desaparición de Antía, sino también de la del viajero anónimo.

Estos tres relatos de la escritora canadiense estaban en la cabeza de Pedro Almodóvar desde hacía tiempo y, de hecho, en *La piel que habito* ya presenta materialmente el libro que los contiene, *Escapada*. El ama de llaves-carcelera Marilia (Marisa Paredes) se lo da a Vicente, convertido en Vera (Elena Anaya) por el bisturí del doctor Ledgard (Antonio Banderas), junto con el desayuno. En *Tarántula* las obras que se facilitaban a la "prisionera" eran de literatura clásica. El cambio tiene sentido. El texto de Alice Munro habla de mujeres y de sus sentimientos. No es, por lo tanto, una lectura cualquiera que se entrega a Vera para que se entretegna. Se le da, no por casualidad, sino de forma intencionada y con un objetivo concreto: que vaya conociendo cuál será su carácter bajo su nueva condición femenina.

Vera permanece con el volumen en la mano en un espacio de representación específico, su propio escenario de reclusión. Allí, en la pared, anota fechas y escribe frases. También están dibujadas las series de la *mujer-casa* de Louise Bourgeois, que vienen a significar el encerramiento del cuerpo femenino. Es, por lo tanto, un escenario simbolizado por la incorporación de referentes pictóricos y escultóricos. Las alusiones indirectas a la obra de la artista franco-estadounidense van más allá en *La piel que habito* y la postura de su escultura *El hombre araña* se rememora en la pose de Vera en los momentos en que la cámara la muestra haciendo yoga (figura 2).

4. ARTE Y ESTÉTICA COMO METÁFORAS ARGUMENTALES

Louise Bourgeois no es la excepción. La presencia de pintura o escultura en el cine de Pedro Almodóvar es una constante y alcanza el valor de signo y significado de la acción. Definen los espacios de representación, caracterizan el comportamiento y los sentimientos de los personajes. A veces son el espejo en el que se reflejan éstos. Aportan las claves temáticas a la vez que referencian tiempos y lugares. Con ese significado están *Pistolas, Revólveres y Fusiles* de Andy Warhol en *Los abrazos rotos*; Los Tizianos de *Carne trémula* y *La piel que habito*, donde comparten espacio con las composiciones florales de Jorge Galindo; los *collages* *Ciencias Naturales* de Juan Gatti sobre la anatomía del cuerpo humano en esta última; las fotografías pintadas de diseños de sombreros de Ouka Lele y los murales de Guillermo Pérez Villalta en *Laberinto de pasiones*; Las sensuales alusiones a la belleza femenina con *Naranjas y limones* de Julio Romero de Torres y *Memories of olive* de Alberto Vargas, que des- tacan en la habitación del doctor Robert Ledgard, junto con el cuadro *Dionisios encuentra a Ariadna en Naxos* del mismo Pérez Villalta, en *La piel que habito*, o el Miquel Barceló del dormitorio de Pablo Quintero, en *La ley del deseo*; los fotomontajes de los *Sagrados Corazones* de Dis Berlin, integrados en el decorado de *¡Átame!*; la *Mujer frutero*, que centraliza la al-coba de Kika en *Kika* o el tatuaje de corazón que lleva en el brazo el personaje de Xoan en *Julieta*, del mismo autor. Igualmente, cuadros de *Los Costus* proliferan en la casa de Bom en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; y *Reykjavík* de Richard Serra es el fondo ante el que Julieta comunica a su hija que su padre ha fallecido. Está en la casa de Elena Benarroch, que en la película homónima es la de Claudia y su hija Beatriz adolescente. La selección de todas y cada una estas obras hablan de la propia biografía del director y responde a criterios autobiográficos. Algunas le pertenecen y en todos los casos son, según ha dicho el mismo, "un verdadero álbum de recuerdos de mi vida privada" (Almodóvar 1993: 66).

Julieta en el largometraje del mismo nombre habita en Madrid y vive en tres apartamentos diferentes², que son la expresión más clara de su estado de ánimo en cada momento. Las decoraciones cambian. El color de las paredes, las pinturas que cuelgan en las mismas y los otros elementos de atrezo marcan las diferencias. El primero, en el cual se establece con su hija todavía casi niña, está empapelado con llamativos motivos en rojo y resulta un tanto agobiante, pero derrocha vida por los cuatro lados y la luz entra a raudales a través de las ventanas que dan al exterior. Allí empieza una nueva vida para ellas.

Cuando desaparece Antía, Julieta queda sumida en la más profunda tristeza. Des- truye todas las pertenencias de su hija y decide enterrar su memoria. Quiere que ningún objeto ni emplazamiento le recuerden a ella. No desea saber nada del pasado. Cambia de barrio y de piso. Pasa a vivir a un nuevo apartamento, absolutamente impersonal y lejos del primero. Se trata de un amplio espacio minimalista, de paredes blancas, muebles de formas limpias y neutras, sin recuerdos y sin ayer, y, sobre todo, opuesto, en decoración al anterior porque los sentimientos de la protagonista en uno y otro tiempo de su existencia son también distintos. La nueva casa exterioriza su interior y su "blanco silencioso y austero refleja el vacío" (Almodóvar 2016).

En un momento determinado tiene noticias de que su hija está viva. Entonces vuelve al edificio del apartamento decorado con exagerados papeles pintados en rojo, que habitó con Antía cuando se trasladaron a Madrid. Alquila un piso en la misma casa, bastante parecido al primero en estructura, luminosidad y con similar arco en el pasillo. Ocupa la segunda planta y en él es la actriz Emma Suárez quien desempeña el rol de la Julieta protagonista, en tanto que el anterior estaba en la tercera planta y la Julieta protagonista que lo habitaba la interpreta Adriana Ugarte. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre ellos, que radica en el deterioro y en el tono de las paredes. Este, el tercer piso que habita, está pintado en verde, el color de la esperanza, y visiblemente abandonado. En dicho espacio, es donde decide esperar a su hija. El tiempo pasa y el apartamento sigue tan desnudo como cuando lo vio por primera vez. Casi el único mueble que destaca en el salón es una sencilla mesa de cristal, totalmente desprovista de ornamentación, donde escribe a Antía y le cuenta todo lo que no le contó cuando vivían juntas. No hay pinturas en las paredes

porque la propia imagen es un cuadro en sí misma. Todo el protagonismo lo alcanza el balcón semiabierto del fondo. Es un foco de luz que viene de fuera, que ilumina sutilmente el encuadre y que se convierte en punto de fuga. Proyecta el personaje de Julieta al exterior, igual que los de Benigno, Lucía o Elena en sus casas de *Hable con ella*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *Carne trémula*, y, con frecuencia, mira el mundo a su través.



Figura 1

Sobre la chimenea (figura 1) está la escultura de *El hombre sentado* que, según el guion, esculpió la amiga de la protagonista, Ava, y se la regaló tiempo atrás. Esta la ha tenido siempre con ella y la ha ido embalando y desembalando en cada traslado. Es, en realidad, una obra del escultor Miquel Navarro, que pertenece al propio Almodóvar³. Tiene textura y color de terracota. Muestra a un hombre sentado con el pene cortado. Habla por sí sola de otra amputación: la personal que ha supuesto para Julieta la desaparición de Antía. Es una clave y una superstición. Un amuleto y un enigma.

Pero, el simbolismo va más allá. Las imágenes filmicas se interrelacionan con ella y Xoan, el protagonista masculino, adopta una postura similar a la de la escultura. Se vuelve, por lo tanto, a la ya referida evocación entre imagen real e imagen figurada, que se daba también en *La piel que habito* entre las posturas de Vera y de *El hombre araña* de Louise Bourgeois (figura 2).



Figura 2

El hombre sentado no es la única pieza artística propiedad del cineasta que entra en la película. En la casa de paredes blancas que habita Julieta cuando desaparece su hija destaca el póster de la exposición de Lucian Freud, su autorretrato, celebrada en la *National Portrait Gallery* de Londres, en 2012 (figura 3). Su presencia no es casual. Nadie como este pintor de la figuración contemporánea –con permiso de Francis Bacon– ha representado mejor los sentimientos de sus retratados y está ahí para referenciar los de la protagonista, estableciéndose un diálogo simbólico metafórico entre detrás y delante, entre la pieza artística expuesta en el set de rodaje y el personaje filmico. La obra de arte se incluye en la imagen cinematográfica almodovariana como metáfora argumental.



Figura 3

NOTAS

¹ *Silencio* de Martin Scorsese llegó a las salas de exhibición españolas casi al mismo tiempo que *Julieta* de Pedro Almodóvar, y argumentalmente no tienen nada que ver una y otra. Aquella era un drama histórico sobre la persecución de Jesuitas en el Japón de la segunda mitad del siglo XVII con importantes recursos fotográficos que expresan la acción, mientras que en esta los recursos técnicos carecen de espectacularidad e indican el sentir de los protagonistas en cada momento.

² Fueron escenarios construidos en el interior de un edificio real de Madrid, situado en el número 19 de la calle Fernando VI, en el barrio de Justicia. El hecho de que estuviese deshabitado y en rehabilitación cuando tuvo lugar el rodaje, permitió montar los decorados de las tres viviendas dentro del mismo y no en estudios cinematográficos propiamente dichos. (Camarero Gómez 2016: 31).

³ Pedro Almodóvar y Miquel Navarro se conocieron en el Madrid de los años ochenta y, con el tiempo, han consolidado su amistad. Pedro siempre había expresado su deseo de que esculturas de Miquel aparecieran en alguna de sus películas. Lo cumplió parcialmente en *Carne trémula*, donde las vemos en la estantería del piso que comparten David y Elena, pero tenían muy poca presencia y pasaban casi desapercibidas. En *Julieta* las cosas cambian. *El hombre sentado* adquiere mucho más protagonismo y se integra en el argumento como un protagonista más con identidad propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almodóvar, P. (1993) "Los decorados de *Kika*", *Elle decoración*, octubre de 1993, 66.

- (2016) *Pressbook Julieta*.
- Camarero Gómez, G. (2006) *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/alece>
- (2012) "La transposición filmica de la obra literaria. El caso español", Cuadernos de ALDEEU 24 (2), 11-31.
- (2016) *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal
- García-Abad García, M^a T. (2005) "Cine y Literatura en Pedro Almodóvar: *Carne trémula* 'adaptación liberrima'", en Zurián, F. A y Vázquez Varela, C. (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 361-369.
- García Santamaría, J.V. (2013) "El cine español de la transición y la política cinematográfica de Pilar Miró", Archivos de la Filmoteca 71 (1), III-XVIII.
- De España, R. (1994) "Adaptaciones literarias en el cine español de posguerra (1939-1953)", en Cabello Castellet, G., Martí Olivella, J. y Wood G.H. (eds.) *Cine-Lit II. Essays on Hispanic Film and Fiction*, Portland Corvallis: Portland SU, Reed College, 70-85.
- Villanueva, D. "O cinema dende a literatura", Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura, 1996 (2), 211-224

PELÍCULAS

- Julieta* (2016), dir.: Pedro Almodóvar.
- La piel que habito* (2011), dir.: Pedro Almodóvar.

La Cité des enfants perdus y lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet. *La Cité des enfants perdus and the grotesque in Jean-Pierre Jeunet's cinema*

Matthias Hausmann

(pág 53 - pág 65)

La presente contribución se ocupa de la presencia marcada de lo grotesco en la obra cinematográfica de Jean-Pierre Jeunet. Focalizando *La Cité des enfants perdus*, proyecto de alta importancia para el director francés, se analizan aspectos temáticos y recursos filmicos pertenecientes a esta categoría estética (como clones, cyborgs e imágenes distorsionadas). Asimismo, se discuten las razones para su utilización tan intensa y, entre otras cosas, resulta que lo grotesco se presta de manera ideal para realizar uno de los principios fundamentales de trabajo de Jeunet, el collage, sirviéndole también para reflexionar sobre "lo humano".

Palabras claves: cine francés, Jean-Pierre Jeunet, grotesco, ciencia ficción, distopía

This contribution highlights the marked presence of the grotesque in the cinematographic work of Jean-Pierre Jeunet. The paper centres on *La Cité des enfants perdus*, a movie with a special significance for the French director, and analyses thematic aspects as well as filmic techniques belonging to the grotesque (like clones, cyborgs and distorted images). Discussing possible reasons for Jeunet's intense use of this aesthetic category it results that the grotesque is not only in perfect line with one of his main creative principles, the collage, but also serves him to reflect on what it means to be "human".

Keywords: french cinema, Jean-Pierre Jeunet, grotesque, science fiction, dystopia

Matthias Hausmann es profesor asistente de Literatura y Medios Audiovisuales hispanoamericanos, españoles y franceses en la Universidad de Viena y en la Universidad Técnica de Dresden. Ha publicado varios artículos y libros sobre la literatura utópica y futurista, los autores del boom latinoamericano, las relaciones entre literatura y otros medios (cómic, artes plásticas y cine) y el cine latinoamericano y europeo. Matthias.Hausmann@tu-dresden.de / Matthias.Hausmann@univie.ac.at

INTRODUCCIÓN

En *Alien: Resurrection* (1997), la cuarta película sobre el mítico monstruo extraterrestre, la confrontación del Alien y su principal adversario, la teniente Ellen Ripley, protagonizada por Sigourney Weaver, obtiene una nueva cualidad mediante un acercamiento genético de los dos antagonistas: científicos despiadados clonian a Ripley tantas veces hasta que, por fin, sobrevive una “reina” de los aliens, que crecía en su barriga antes de su muerte en la tercera película. El clonaje no solamente afecta a Ripley, quien adquiere ciertas cualidades de los aliens, sino también a la “reina” que comienza a formar órganos humanos. Finalmente, esta reina da a luz a una nueva especie, un “alien-humanoide”, que a su vez reconoce a Ripley como madre. No solo por esta razón el espectador tiene que dudar sobre la verdadera naturaleza de Ripley: ¿es más humana o más alien? Una cuestión similar evoca otro personaje de la película, Call, una androide, que exteriormente no se distingue en absoluto de una mujer natural y cuya naturaleza no-orgánica se descubre solo muy tarde en la película. Como su comportamiento parece, además, más humano que el de muchos de los otros personajes, su ser provoca preguntarse si a pesar de su origen como mera máquina finalmente no tiene rasgos humanos. Así, el espectador se ve confrontado con varias inextricables mezclas de lo humano y lo no-humano y, por lo tanto, con ejemplos tajantes de lo grotesco, cuya característica elemental es la mezcla de lo incompatible, como ya lo indican las descripciones de las pinturas encontradas en grutas italianas que han determinado el nombre de esta categoría estética (cf. Kayser 2004: 20s.).

No sorprende que este punto de culminación de lo grotesco en la saga de *Alien* fuera llevado a cabo por Jean-Pierre Jeunet, director de esta cuarta parte, pues lo grotesco es un elemento clave en su trayectoria cinematográfica. Sin embargo, esta faceta no ha sido estudiada a fondo hasta el momento. En este artículo quisiéramos llenar un poco esta laguna y tratar lo grotesco en su obra, centrándonos en la película *La Cité des enfants perdus*, proyecto de alta importancia para el director francés, y basándonos entre otros estudios en el de Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. En su libro, Fuß prosigue los trabajos de Kayser y Bajtín y describe tres procedimientos como centrales para lo grotesco: “Verkehrung, Verzerrung und Vermischung” (“inversión, distorsión y mezcla”). Estos tres “anamorphotische Mechanismen” (“mecanismos anamórficos”) se oponen a los principios de lo clásico y crean – en vez de las claras dicotomías tan típicas de lo clásico – ambigüedad y ambivalencia (Fuß 2001).¹

Los tres procedimientos se observan en *La Cité des enfants perdus*, el segundo largometraje que realizó Jeunet – como también su primero, *Delicatessen*, junto con Marc Caro. De hecho, y esto no puede descuidarse, *La Cité des enfants perdus* debió haber sido el primer largometraje del dúo después de varios exitosos cortos y, solamente, porque no fueron capaces de juntar el dinero necesario para un proyecto tan ambicioso – con los “elaborate special effects and enormous sets” previstos – rodaron antes *Delicatessen*, cuyo éxito les permitió realizar *La Cité des enfants perdus* (cf. Ezra 2008: 24). Por muchos aspectos, esta segunda película es paradigmática de la obra de Jeunet, quien no solo la dirigió, sino que también escribió el guion – como en casi todas sus películas.

LAS PRIMERAS DOS SECUENCIAS DE LA *CITÉ DES ENFANTS PERDUS*

En *La Cité des enfants perdus*, lo grotesco – ya muy presente en *Delicatessen* – llega a un temprano apogeo en la obra de Jeunet, el cual nos proponemos pormenorizar en las siguientes líneas, tanto en su lado temático como en sus recursos filmicos. Para este propósito parece oportuno dedicar una atención particular a las primeras dos secuencias que introducen lo grotesco de manera intensa y altamente interesante.

El filme parece comenzar con un sueño tópico de una Navidad perfecta como lo hacen tantos niños en el mundo occidental. Con uno de estos niños estamos en un salón acogedor, mientras está nevando afuera y, siguiendo el cliché, un Papá Noel entra por la chimenea. El pequeño chico sonríe y parece feliz, y su felicidad aumenta aún más cuando el Santa Claus le da un regalo: un pequeño elefante sobre un triciclo con una hélice moviéndose vertiginosamente. Pero, justamente con este regalo comienza la distorsión del sueño: entran cada vez más Papás Noeles por la chimenea e invaden el salón, mostrando un comportamiento más y más amenazante, y la alegría del niño se transforma en pánico. Es importante notar que esta distorsión no solo se observa en el mundo diegético, sino también en la presentación filmica: la imagen se distorsiona de un modo inquietante, transportando el pánico creciente del pequeño chico, y asimismo la música, inicialmente lenta y apacible, cambia radicalmente – se vuelve cada vez más violenta, está ahogada en ocasiones por el ruido estridente de los Santas Clauses y sus regalos técnicos y, finalmente, es suplantada por completo por los gritos pavorosos de Krank.

Paralelamente a estos elementos del discurso filmico, la deconstrucción de una Navidad idílica llega a su punto culminante cuando un reno defeca en el piso. Sin embargo, aún más importante que esa corporalidad conocida de lo grotesco, que oscila entre lo cómico y lo repugnante, es su lado técnico. Con esta observación tenemos que regresar al regalo con el cual comienza la distorsión del sueño – no es una casualidad que sea un regalo técnico, que se relaciona automáticamente con otro juguete, el que forma una de las primeras imágenes de toda la película: un soldado-juguete que toca su tambor, movido por una fuerza mecánica. El soldado y el regalo son los primeros indicios de que lo técnico se combina en esta película con una repetición continua y justamente esta repetición mecánica, que vuelve en numerosas escenas, causa muchos de los efectos grotescos de *La Cité des enfants perdus*.² Se puede recordar aquí que lo grotesco tiene desde sus inicios una relación estrecha con lo técnico, que se convertirá en un elemento central de nuestro filme. El Minotauro, por ejemplo, que se considera el “mythische[] Archetypus des Grotesken” (“arquetipo mítico de lo grotesco”, Scholl, 2004: 79), no solo es una mezcla entre lo humano y lo animal, sino que también su origen solo fue posible gracias a una vaca artificial, y por ende, un instrumento técnico.

Tampoco hay que subestimar que todo lo descrito hasta aquí suceda en un sueño, un ámbito por fuerza conectado con lo distorsionado y, por lo tanto, un caldo de cultivo ideal de lo grotesco.³ El mismo sueño se repite al final de la película (con una variación central, porque ahora Miette entra por la chimenea...), lo que confirma su importancia y también la de las repeticiones que acaban de ser indicadas. En el sueño inicial, el pequeño

chico intenta huir del salón lleno de los Santa Clauses multiplicados, siendo altamente significativo que trate de salvar un oso de peluche, y por lo tanto un objeto no-técnico. Se despierta – el oso todavía en sus manos – pero la realidad a la cual regresa no se distingue mucho de la pesadilla que acaba de vivir: en vez de los múltiples Santas Clauses, el chico se encuentra frente a los clones que trabajan para Krank y repiten la horrífica duplicación tecnológica de la pesadilla. Esto ya insinúa que en el universo diegético no hay refugios contra el horror, lo que se ve reforzado por el laboratorio aterrador de Krank con sus sarcófagos, que forma un contraste agudo con el salón del sueño.

Esta ubicuidad de lo negativo indica también la segunda secuencia, cuyo *setting* es una ciudad repelente. Además, esta segunda secuencia sigue de manera contundente a la primera, pues se celebra una feria, uno de los últimos ámbitos clásicos de lo grotesco hoy en día, como nos recuerda Bajtín: “Aujourd’hui encore, c’est dans les spectacles forains, et à un degré moindre dans le cirque, que le corps grotesque s’est le mieux conservé.” (1970: 350). Exactamente esto se puede apreciar en estas escenas de feria de *La Cité des enfants perdus*⁴, en las cuales lo grotesco está omnipresente gracias a varios entes con cuerpos deformados u otras particularidades corporales. Teniendo en cuenta las numerosas alusiones a otras obras, que trataremos abajo, uno puede pensar en el comienzo de *Pantagruel*, que escenifica “toute une galerie de figures carnavalesques” (Bajtín 1970: 326), lo que indicaría que Jeunet quiso incorporar su película en la tradición grotesca desde el principio.

Uno de los personajes introducidos en esta secuencia es One, quien resulta ser el protagonista junto con Miette y quien vemos primero como una emblemática atracción de feria, el hombre fuerte. One es casi un gigante, y por lo tanto una figura de lo grotesco por excelencia, como lo constata Bajtín: “Le géant est par définition l'image grotesque du corps” (1970: 339). Pero lo grotesco tiene en su personaje varias características más que proceden todos de la mezcla de lo antagónico. Primero, es un gigante con el ingenio de un niño, así que de la misma manera que su fuerza sobrepasa la de los otros, su mente queda por debajo de la norma. Además – y esto ha sido un aspecto controvertido en la recepción de la película – su relación con Miette tiene un lado grotesco. Por un lado, en el contacto entre la pequeña chica, madurada precozmente debido a su vida en la miseria, y el gigante retrasado se confirman y se invierten a la vez las relaciones entre un adulto y una niña (p. ej. One protege a Miette en algunas situaciones, pero parece ser su hijo desamparado en otras), y por el otro, hay un componente sexual implícito, pero fuerte.⁵ El nivel sexual impreciso contribuye esencialmente al elemento grotesco de esa relación, porque causa en el espectador la “unbehagliche Ungewißeit” (“incómoda incertidumbre”, Fuß 2001: 103) tan típica de lo grotesco. Además, esta relación refuerza el malestar que el espectador siente en general con el mundo diegético, un mundo completamente frío en el cual Miette solo siente calidez en esta extraña relación con One.⁶

Importa comentar el nombre de One que indica la singularidad que le caracteriza y tiene una importancia especial en este mundo lleno de copias y dobles (de los que las hermanas Octopus son otro ejemplo – y, asimismo, otro ejemplo claramente grotesco con su cuerpo siamés). Se establece un contraste particular entre One y los clones, quienes aspiran a esa individualidad (siempre quieren saber cuál de ellos es “el original”), que para

ellos, sin embargo, está fuera de alcance. Los clones son en general muy interesantes para el tema de esta contribución, porque iluminan una razón para la utilización tan intensa de lo grotesco por Jeunet: la autorreflexividad pronunciada de su obra con sus innumerables citas a otras películas y eras cinematográficas. Es en ese contexto que hay que contemplar los clones que pertenecen al ámbito del doble que Remi Astruc considera “une figure clé du grotesque” (2010: 41). Es conocido que el cine temprano utilizaba con una frecuencia llamativa la figura del doble como también espejos y, en particular, espejos cóncavos, y por ende distorsionantes. Por lo tanto, lo grotesco, sobre todo en la forma de la duplicación deformada, es un elemento central del cine temprano que Jeunet integra también por eso en su cine autorreflexivo. En este largometraje lo evoca permanentemente, actualizándolo mediante recursos que indican el progreso de la biotecnología, del cual los clones son el mejor ejemplo: por las posibilidades de la biotecnología (que en la película exclusivamente parecen amenazadoras), el número de los dobles se incrementa extremadamente, lo que subraya a su vez lo grotesco y su tendencia a la exageración.

Finalmente, se puede mencionar que cuando el “original” recuerda la creación de los clones, el espectador los ve creciendo en tanques de cristal en una escena que anticipa Ripley encontrando sus clones en *Alien: Resurrection* (donde el clonaje juega en general un papel primordial), así que la escena de *Alien* puede ser vista como un “clon” del filme anterior (cf. Ezra 2008: 75), creando relaciones ricas en asociaciones entre las películas de Jeunet.

UNA MEZCLA DE LO HUMANO Y LO MECÁNICO CON CLARAS METAS CRÍTICAS: LOS CÍCLOPES

Otros seres claramente grotescos de la película son los cíclopes en los cuales se puede observar la “Vermischung” (“mezcla”) – después de haber analizado las categorías de “Verkehrung” (“inversión”) y “Verzerrung” (“distorsión”) en las secuencias descritas hasta aquí. Se trata de una mezcla entre lo mecánico y lo humano: los cíclopes pueden ser considerados cyborgs porque se hacen extraer uno de sus ojos naturales e implantar un ojo digital y también sustituyen su oído natural por micrófonos. Con la finalidad de lograr esta meta tienen un trato siniestro con Krank: para que el científico les produzca los ojos artificiales, los cíclopes secuestran a pequeños niños, que serán dados a Krank para que tenga la posibilidad de entrar en sus sueños y por fin, también, poder soñar él mismo.

Con este destino lúgubre de los niños se establece otra relación interfílmica con una obra de Jeunet, en este caso, con su corto más famoso, *Le manège* (1979), en el cual unos niños que creían poder disfrutar de un tiovivo alegre, finalmente tienen que accionar el carrusel en el sótano, convirtiéndose en su motor. Esta conexión violenta de niños con máquinas, que anticipa el laboratorio de Krank, es uno de los aspectos – junto p. ej. con el estilo fílmico que evoca el expresionismo alemán – que permite ver *Le manège* como esbozo temprano de *La Cité des enfants perdus*. En general, se observan muchas características de los largometrajes de Jeunet en sus cortos tempranos, indicando una estabilidad de temas y recursos fílmicos entre los cuales ocupa un sitio privilegiado la marcada presencia de lo grotesco.

Esta importancia de lo grotesco se percata también en la escena de la muerte de los cíclopes que deberían organizar la ejecución de Miette y One: a la mezcla de lo inorgánico y lo humano se añade un elemento animal, porque Marcello, el domador de pulgas, hace picar a un cíclope con una pulga entrenada y este elemento suplementario causa una “caída del sistema” y lleva a los cíclopes a matarse entre sí de una manera abyecta. La cruel matanza mutua ilumina el carácter de la existencia de los cíclopes durante su vida – una existencia sin conciencia que se fustiga fuertemente desde la primera aparición de los miembros de la secta, que tiene justamente lugar en la secuencia de la feria, subrayando el carácter grotesco de estos hombres-robots.

Durante la película se hace evidente que, mediante los cíclopes, Jeunet critica, en primer lugar, la religión, porque ellos, que obviamente han padecido un lavado de cerebro, se pueden considerar un “religious cult” (Ezra 2008: 46). En segundo lugar, y aún de manera más obvia, la secta es un asalto satírico, muy negro, al nacionalsocialismo. Esto ya se vuelve evidente por su culto de un “tercer ojo” detrás del cual se vislumbra, encubierto apenas, una burla del Tercer Reich. En una de las secuencias más lúgubres del filme, esta relación llega a su punto culminante: en una reunión de los cíclopes, espiada por One y Miette, su líder declara con obvia locura su deseo de erradicar la sociedad existente para establecer un reino del tercer ojo, denominando a sus adeptos, explícitamente, como una raza superior. Es una caricatura clara de Hitler y su persistencia de crear un nuevo régimen mundial cegando a los hombres subraya que la equiparación de los cíclopes con los nazis le sirve a Jeunet para calificar la ideología del Tercer Reich como ofuscación total.

Pero hay una dimensión más: si los miembros de los cíclopes se transforman por la ideología demente de su líder en “interchangeable, mass-produced objects” (Ezra 2008: 64), se acercan a los clones, que tampoco tienen ninguna individualidad. Así, la película de Jeunet insinúa una cercanía posible entre la biotecnología (origen de los clones) y una ideología loca y totalitaria y, por ende, trasluce un fuerte aviso contra los peligros de la biotecnología. Este aviso se ve reforzado por el hecho de que Krank, él mismo un resultado de un experimento biotecnológico, no solo ayuda al líder de los cíclopes, sino que también se le parece en muchos aspectos: es también un líder totalitario que reina a través de la violencia y el miedo en su plataforma y no tiene ninguna humanidad. En esta perspectiva, sus propios experimentos con los niños no solo se relacionan con los horribles experimentos de los nazis, sino que se pueden leer también como una advertencia contra una ciencia que parece capaz de traspasar todos los límites.

Volviendo a los cíclopes, hay que agregar que la brutalidad de esta secta tan parecida a los nazis también se transporta mediante un recurso fílmico: vemos algunas escenas desde su óptica que recuerda deliberadamente a *Terminator*, subrayando que los cíclopes han perdido todo sentimiento humano. Esta óptica „terminatoresca“, que naturalmente también es una óptica distorsionada y, por lo tanto, pertenece al ámbito de lo grotesco, nos interesa sumamente por dos razones. Primero, se

puede observar aquí la facultad de lo grotesco de adaptarse con facilidad a siempre nuevos contextos y, en particular, a nuevas tecnologías (como ya comentamos arriba en cuanto a los clones). Esta cualidad es probablemente la razón principal de la presencia constante de lo grotesco en la historia de las artes desde hace siglos, como explica Dorothea Scholl: “Merkmale des Grotesken und der Grund für seine Langlebigkeit – in der bildenden Kunst wie in der Literatur – sind neben seiner rationalen Unauflösbarkeit und Unbestimmbarkeit seine Assimilations- und Integrationsfähigkeit sowie seine Aktualisierbarkeit.” (“características de lo grotesco y la razón de su longevidad – en las artes plásticas así como en la literatura – son, al lado de su indisolubilidad racional y su indefinibilidad, su capacidad de asimilación y de integración, como también su actualizabilidad”, 2004: 18).

Segundo, y siguiendo ahora las hipótesis de Peter Fuß, la óptica del *Terminator* es un indicio de que lo grotesco actúa en esta película como „Medium des kulturellen Wandels“ (“medio del cambio cultural”), que es para Fuß su función clave, como ya lo indica el subtítulo de su estudio. Esta reflexión nos confronta con una razón importante para explicar el sitio tan destacado de lo grotesco en la obra de Jeunet. Fuß aclara la “Funktion bei der Transformation kultureller Formationen” (“función en la transformación de formaciones culturales”) de lo grotesco (2001: 12),⁷ y justamente esta función se observa en esta como también en las otras películas de Jeunet: el director intenta dejar atrás lo que en muchos aspectos se consideraba “clásico” en el cine francés, es decir la *nouvelle vague*, como lo constata, entre otros investigadores, Ezra, quien habla de “a desire, by means of stylistic and technological innovation, to overthrow the ‘father’ [= *la nouvelle vague*]” (2008: 62). Para alcanzar esta meta, lo grotesco se presta de una manera casi perfecta, porque no solo se ha puesto desde sus inicios en oposición aguda contra lo clásico,⁸ sino que también desde siempre ha estado relacionado con una meticulosa estética visual que forma una parte decisiva del *cinéma du look*, que se distancia radicalmente de la *nouvelle vague* y al cual se le puede asociar a Jeunet.

UNA INTERMEDIALIDAD CARNAVALESCA

Lo grotesco se combina también perfectamente con uno de los principios fundamentales del trabajo de Jeunet: la técnica del collage, que no solo se muestra en muchos de sus personajes que son el resultado de una mezcla (grotesca), sino también en una mezcla de influencias. Por esta razón abundan referencias hacia filmes, libros o cómics en todas sus películas, y *La Cité des enfants perdus* no es una excepción a este respecto: hay un número alucinante de alusiones interfílmicas e intermediales, así que se puede hablar, para quedar en el ámbito de lo grotesco, de un verdadero carnaval de intertextos. Entre estos pueden destacarse las alusiones a ciertas épocas de la historia cinematográfica: Primero, son evidentes las alusiones al cine de Méliès (por ejemplo, con una luna gigantesca detrás de la plataforma que concluye la primera secuencia (3:50-3:54)), cuyo nombre aparece incluso en letras griegas en uno de los barcos en el puerto (40:48). Esta referencia no sorprende si se tiene en cuenta que Méliès puede ser considerado el padre de un cine fantástico que

exhibe ampliamente las posibilidades técnicas de su medio. Exactamente esto se aprecia en todas las películas de Jeunet cuya irrealidad pronunciada, que se integra tan bien en el concepto del *cinema du look* evocado antes, tiene su origen en el cine de Méliès.

El realismo poético francés es otra era cinematográfica de alta importancia para Jeunet, a la cual alude en *La Cité des enfants perdus*, sobre todo mediante el estilo visual; más obvio, el *setting* con su puerto, muchas veces sumergido en niebla, evoca *Le Quai des brumes* (cf. Ezra 2008: 13). El tema de una resistencia de los (aparentemente) impotentes contra personas o instituciones poderosas y corruptas, presente en casi todos los filmes de Jeunet⁹ y muy prominente en *La Cité des enfants perdus*, también hace pensar en esta era del cine francés, aunque en el caso de Jeunet la resistencia normalmente salga exitosa – en este respecto el final de *La Cité des enfants perdus* parece ser una excepción, porque no se puede hablar de un final feliz clásico, como trataremos más adelante. Además, se nota una cercanía constante al expresionismo alemán, ya muy palpable en *Le manège*, que no podemos profundizar en el marco de este artículo.

También son obvias las alusiones a textos literarios entre las cuales solo quisiéramos mencionar algunas pocas. La banda de niños, dirigida por Miette, que son forzados a robar y explotados por las hermanas Octopus, evocan *Oliver Twist*, una asociación reforzada por la atmósfera deprimente de la ciudad. Hablando de la literatura inglesa, es aún más evidente y también más importante la relación que se establece con *Frankenstein*, lo que nos hace volver a la categoría de lo grotesco. El cerebro sin cuerpo Irvin (otro carácter grotesco) hace llegar un mensaje al “original” que le devuelve la memoria. Vemos entonces cómo ese inventor que ha creado a la mujer enana, los clones y Krank, es atacado por este último. Este asalto de una criatura artificial contra su creador reproduce un aspecto clave de la novela de Shelley, cuya alerta contra progresos científicos que traspasan los límites asignados al hombre está muy presente en la película de Jeunet, como ya hemos comentado acerca de los experimentos de Krank. En estos experimentos se ve también que si Krank es un monstruo – y se llama él mismo ‘monstruo’ (38:24) – también es un inventor y científico que continua los experimentos de su creador y, por ende, puede describirse como una mezcla de Frankenstein y su criatura. Se puede hablar de una variación del intertexto que aún aumenta el aspecto grotesco del modelo. Tal variación de un texto estrechamente ligado a lo grotesco también se puede constatar con respecto a otra escena: cuando Miette investiga la plataforma utiliza un hilo procedente del jersey de One para no perderse – una clara alusión, modernizada, al hilo de Ariadna y, de este modo, un vínculo con el ser arquetípico de lo grotesco, el Minotauro.

Finalmente, quisiéramos señalar las relaciones del filme con la obra de Jules Verne, comenzando con una cita del célebre crítico de cine estadounidense Roger Ebert, quien constata una deuda decidida a Verne (1995): “a lot of its [the film’s] look seems inspired by that Parisian visionary, Jules Verne.” Otros investigadores destacan también esta cercanía,¹⁰ que se puede demostrar en muchos aspectos: primero, Jeunet sitúa su largometraje –exactamente como *Delicatessen*– en un mundo paralelo que no se puede ubicar ni temporal ni espacialmente, pero que se puede describir como un futuro que se parece al pasado; su compañero Caro habla de “a retro future, a former future” (Webb/Schirato 2004: 58).

Esta ubicación ambigua (que en su combinación inextricable del pasado y del futuro ya pertenece al ámbito de lo grotesco) permite establecer una relación con Verne, porque el género que se asocia tantas veces con él, la ciencia ficción, se combina con la época de su vida, el pasado. Además, se encuentran alusiones a varias obras de Verne, por ejemplo, *Vingt mille lieues sous la mer*, con los sonidos de un órgano, que la cámara también muestra directamente antes de la lucha final entre Krank y Miette.

Pero sobre todo llaman la atención las referencias a *Le Château des Carpathes*, lo que es de sumo interés porque allí Verne imagina un “pre-cine” – un aparato que, tres años antes de la primera presentación de los hermanos Lumière, anticipa su invento. Por su apasionamiento por la historia del cine, que se ve en todos sus filmes, como hemos comentado antes, este “cine imaginario” de Verne debe haber fascinado a Jeunet como precursor a su arte, lo que se ve confirmado en esta película. La novela de Verne termina con la destrucción total de la fortaleza, protegida por un sistema de seguridad sofisticado, en la cual un hombre que ha perdido completamente la escala moral ejerce experimentos puramente egoístas – y esto es exactamente lo que pasa en *La Cité des enfants perdus*. Es más: en los dos casos los científicos hacen explotar ellos mismos sus complejos secretos, dando aún más relieve a la relación entre ciencia y locura que jalona ambas obras.

El “pre-cine” de *Le Château des Carpathes* es solo una de las muchas invenciones técnicas que marcan los textos de Verne como también las películas de Jeunet quien, naturalmente, potencia este aspecto muchísimo y lo trata de una manera lúdica. Si es bien conocido que Jules Verne inventó muchos aparatos en sus libros, no es tan consabido que también describió ciudades e incluso sociedades completas. Casi todas estas sociedades tienden a lo distópico (cf. Minerva: 2001), y aquí se establece otra relación con Jeunet y sobre todo, con *La Cité des enfants perdus* que escenifica un mundo profundamente distópico.

UN MUNDO PROFUNDAMENTE DISTÓPICO

El mundo diegético de *La Cité des enfants perdus* es una distopía en la cual no hay ningún lugar positivo. Esto indica ya el comienzo del filme que escenifica un *match cut* peculiar: la primera secuencia, descrita anteriormente, termina con Krank arrojando al mar el oso de peluche que se hunde. En la siguiente escena vemos a los niños de la banda de Miette tirando piedras a objetos en el puerto – y de repente quieren derribar algo que aparece en la superficie del mar; pero no es el oso, como uno hubiera podido pensar, sino una lata vacía – de esta manera se podría hablar de un “falso *match cut*” que combina las primeras dos secuencias sugiriendo una desolación total.

Es más: esta combinación indica que entre los dos espacios del mundo diegético, la plataforma de Krank y la ciudad, no existe – a pesar de las apariencias – una diferencia semántica según el conocido modelo de Lotman (1993: 311-347). Al contrario, ambos espacios se parecen en el fondo y se hace evidente desde el inicio que en el mundo de la película no existen contra-espacios que puedan dar esperanza a los protagonistas o al espectador. Esto subraya claramente la escena anterior de la ejecución, impedida en el último

momento, de One y Miette, en la cual dice la niña segundos antes de caer atada al agua (44:47): "Tu es né dans le ruisseau, tu finis dans le port." Su resignación se ve confirmada en una conversación con el "original", quien es, a pesar de su locura pasajera, uno de los mejores conocedores de este mundo y repite dos veces en un minuto que arriba de su submarino "il y a du danger" / "c'est dangereux" (50:08/51:05). El universo imaginado por Jeunet y Caro es un mundo de la codicia y del egoísmo y, finalmente, de la violencia física como también psíquica, en el cual se aplica la ley del más fuerte, lo que explica el estatus tan desesperado de los más débiles, los niños, cuyas vidas son caracterizadas por la miseria y la tristeza. Por lo tanto, el título de la película no solo se refiere a los niños secuestrados, sino a todos los niños de este mundo que son todos niños perdidos que no tienen a nadie que les ayude: "The representatives of the law [...] cannot be relied on: the police are never around to protect the children. And there is nothing resembling a conventional family in the film." (Webb/Schirato 2004: 64). Esta cita explica también el nombre de la joven protagonista: "Miette" evoca la falta de una comunidad que puede dar un sentido a la vida. Finalmente, también un recurso filmico contribuye a esa atmósfera de un mundo distópico sin salida: el uso frecuente de un filtro verde que tiñe muchas escenas (cf. Webb/Schirato 2004: 58).

Por esto, la última escena de la película que parece escenificar un final feliz, al cual pertenece otra vez un elemento grotesco, el eructo de Denrée, una corporalidad positiva según las observaciones de Bajtín, no puede ser más que un final feliz engañoso. La conclusión de un final que decididamente no es un "happy ending" parece aún más pertinente teniendo en cuenta otro aspecto: si es verdad que las hermanas Octopus explotan horriblemente a los niños, la película alude a que ellas antes habían sido tratadas de un modo parecido por Marcello (cf. Ezra 2008: 55), y más importante: lo mismo vale para Krank que continúa con los experimentos inhumanos de los cuales él mismo es un resultado – dos indicios de que estamos confrontados con un círculo vicioso del cual no hay salida.

Un verdadero final feliz solo se puede apreciar en los primeros filmes de Jeunet en *Le destin fabuleux d'Amélie Poulain*, que parece escenificar una utopía después de los cosmos distópicos de *Delicatessen*, *La Cité des enfants perdus* y *Alien: Resurrection*. También llama la atención que aquel sea el primer largometraje de Jeunet que esté situado en el mundo real: después de los fantásticos mundos paralelos de *Delicatessen* y *La Cité de les enfants perdus*, y el setting espacial de *Alien*, sitúa su cuarta película en nuestro mundo; sin embargo, para muchos franceses ese filme, para otros el filme de París por excelencia, no es menos irreal que sus precursores – para ellos, este París maquillado no tiene más realidad que la ciudad imaginaria que vemos en *La Cité des enfants perdus*.¹¹

CONCLUSIÓN

Para terminar, puede constatarse que todavía hoy en día falta una definición totalmente convincente y abarcadora de lo grotesco (cf. Hausmann/Türschmann 2016: 12s.).¹² Sin embargo, con los libros de Peter Fuß y Dorothea Scholl (entre otros títulos) han aparecido recientemente estudios importantes que ofrecen posibilidades altamente prácticas

para describir y analizar el fenómeno. Además, queda claro que lo grotesco sigue siendo una categoría fundamental en el arte contemporáneo y, en particular, en el cine. Un ejemplo llamativo es la obra de Jean-Pierre Jeunet, como intentamos demostrar en este artículo, cuyas últimas observaciones se dedican a dos razones posibles de su utilización tan intensa de esta categoría.

En primer lugar, Jeunet pregunta en muchos de sus filmes qué es lo que define "lo humano". Esta pregunta, muy clara en *Alien: Resurrection*, está también en el centro de *La Cité des enfants perdus*. Se puede suponer que sobre todo por eso Jeunet utiliza lo grotesco, cuyos procedimientos parecen particularmente aptos para tales discusiones – y específicamente la "Vermischung" ("mezcla"), tan esencial en *Alien* como en *La Cité des enfants perdus*, que es, según Fuß, su recurso más poderoso (2001: 349). Sobre todo, gracias a este procedimiento se muestra la capacidad central de lo grotesco: sacudir certezas categoriales,¹³ liquidar dicotomías que parecían inmutables y sustituirlas por ambigüedad (cf. Fuß 2001: 14 y 154-157; Scholl 2004: 23). Esto ayuda a enriquecer una discusión sobre "lo humano" e instiga a los espectadores de las películas de Jeunet a encontrar sus propias respuestas, sobre todo porque la liquidación de certezas causada por lo grotesco estimula a su vez creatividad y abre espacios para soluciones inesperadas (cf. Fuß 2001: 192-196 y 243s.).

Además, las películas de Jean-Pierre Jeunet muestran un aspecto importante de lo grotesco en la actualidad, que el director francés parece exhibir deliberadamente: desde siempre la corporalidad ha sido central para lo grotesco, y esta corporalidad vive un periodo contradictorio hoy: por un lado, la importancia cada vez más creciente de la virtualidad, que invade todos los ámbitos de nuestras vidas parece hacer pasar la corporalidad "real" a un segundo plano. Sin embargo, esta evolución genera su propia contra-reacción de la cual un claro indicio es el nuevo auge de lo grotesco que escenifica esta corporalidad de un modo deliberado – y que utiliza, particularmente en el cine, justamente las posibilidades de la tecnología digital que posibilitan lo virtual.¹⁴

NOTAS

1. La gran importancia de la ambivalencia de lo grotesco ya subraya Bajtín con vehemencia (cf. 1970: 305).
2. En esta perspectiva no puede sorprender que la muerte de Krank, el principal ser grotesco de la película, sea acompañada por una repetición mecánica particularmente marcada (1:37:43-1:38:28).
3. En su resumen de la historia de lo grotesco, Elisha Rosen señala "die Zugehörigkeit zum Reich der Nacht und der Träume" ("la pertenencia al imperio de la noche y de los sueños") como una constante en su evolución (2001: 884).
4. Además, esta cita de Bajtín ayuda a explicar por qué el circo puede considerarse un elemento clave en la obra de Jeunet: se presta de una manera casi perfecta a sus intereses para lo grotesco. En *Delicatessen*, el circo está permanentemente presente, particularmente mediante su protagonista Louison, un payaso. Sin embargo, *La Cité des enfants perdus* también tiene su personaje del circo, Marcello, y Ezra escribe con razón que este segundo largometraje de Jeunet y Caro lleva la dimensión del circo de *Delicatessen* "to its freakish limits" (2008: 49).
5. Comentan Webb y Schirato que "Miette is child (little sister), wife (organiser), and lover (preen-

ing beside him in the mirror); One is her protector, her child, and the object of her desire." (2004: 67).

6. Según esta perspectiva, la palabra "radiateur" que este le dice cuando los dos se acercan mutuamente una noche tiene una significación amplia.

7. Cf. también Rosen (2001: 899): "die Frage des Grotesken [ist] unausweichlich mit Erneuerungsprozessen in den Künsten verbunden" ("el tema de lo grotesco [se combina] inevitablemente con procesos de renovación de las artes").

8. Son muy interesantes las observaciones de Fuß acerca de la oposición entre lo grotesco y lo clásico que califica como dicotomía "a-simétrica" (2001: 15).

9. El ejemplo más obvio es probablemente *Micmacs à tire-larigot* – otra película de Jeunet llena de figuras grotescas.

10. Ezra habla, por ejemplo, de "this Jules Verne-inspired diegetic universe" y constata antes que Jeunet era en general "profoundly influenced by [...] Jules Verne" (2008: 48 y 8).

11. El éxito mundial de *Le destin fabuleux d'Amélie Poulain* se vio acompañado por crítica, a veces muy áspera, dentro de Francia, de la cual destacan los conocidos comentarios de Serge Kaganski, quien vio en la película "une vision de Paris, de la France et du monde (sans même parler du cinéma) particulièrement réactionnaire et droitière, pour rester poli" y la criticó como "anticinéma".

12. Fuß incluso insinúa que tal definición no se encontrará nunca, porque le parece que lo grotesco evade una definición unívoca por su carácter mismo (2001: 13 y 110).

13. Se puede recordar que la suspensión de las fronteras claras entre lo humano, lo animal y lo vegetal ya caracterizaba los dibujos que procuraron lo grotesco con su nombre.

14. *La Cité des enfants perdus* demuestra este aspecto de una manera pertinente, porque esta película, tan marcada por la corporalidad y lo grotesco, debe considerarse un hito en la historia del cine digital, pues "at the time of its release in 1995, [it] could boast the greatest number of digital effects of any French film ever made" (Ezra 2008: 5).

PELÍCULAS

Alien: Resurrection (1997), dir.: Jean-Pierre Jeunet.

Delicatessen (1991), dir.: Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet.

La Cité des enfants perdus (1995), dir.: Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001), dir.: Jean-Pierre Jeunet.

Le manège (1980), dir.: Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet.

The Terminator (1984), dir.: James Cameron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astruc, R. (2010) *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Garnier.
- Bajtín, M. (1970) *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Ebert, R. (1995) "City of lost Children", en: <http://www.rogerebert.com/reviews/city-of-lost-children-1995>.
- Ezra, E. (2008) *Jean-Pierre Jeunet*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kaganski, S. (2001) "Amélie pas jolie", *Libération* (31.5.2001).
- Fuß, P. (2001) *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau.
- Kayser, W. (2004) *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, ed. Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg.
- Lotman, Y. (1993) *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Minerva, N. (2001) *Jules Verne aux confins de l'utopie*. Paris: Harmattan.
- Rosen, E. (2001) "Grotesk", en Barck, K. (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe*, 876-900. Stuttgart: Metzler.
- Scholl, D. (2004) *Von den "Grottesken" zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: LIT.
- Webb, J. y Schirato, T. (2004) "Disenchantment and *The City of Lost Children*", *Canadian Journal of Film Studies* 13.1, 55-68.

Simulacro, mitificación y punto de vista en *Exit Through the Gift Shop* (Banksy 2010). *Simulacrum, mythology and point of view in Exit Through the Gift Shop (Banksy 2010)*

Álvaro A. Fernández Reyes

(pág 67 - pág 75)

Nos interesa ver en el caso de *Exit Through the Gift Shop* (Banksy 2010), cómo un camarógrafo aficionado expone su obsesión por el registro de la práctica de artistas callejeros. Nos enfocaremos en cuestionar este paradójico juego del arte y del registro audiovisual, en indagar cómo en estos “actos de cultura”: *Street Art*, registro del acto creador y cine documental, se genera una puesta en abismo de la mirada que devela la ya tradicional crisis del arte y la condición vertiginosa de la cultura visual.

Palabras clave: Cultura visual, cine documental, Street Art, Banksy, punto de vista.

We are interested in seeing in the case of *Exit Through the Gift Shop* (Banksy, 2010), how an amateur cameraman exposes his obsession with recording the practice of street performers. We will focus on questioning this paradoxical game of art and audiovisual record, inquiring how in these “acts of culture”: Street Art, recording of the creative act and documentary film, generate a *mise en abyme* of the gaze that unveils the already traditional crisis of the art and the vertiginous condition of the visual culture.

Keywords: Documentary, Visual Culture, Street Art, Banksy, Point of View.

Álvaro A. Fernández es Doctor en Ciencias Humanas. Profesor investigador de la Universidad de Guadalajara. Ha escrito varios artículos relacionados con la cinematografía, así como el libro *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*; y la primera y segunda edición de *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. delfosfera@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la Univ. Viena el 26/04/17 y por la UAB el 15/05/17.

Este trabajo trata sobre la mirada en el cine, sobre los modos de ver relacionados por una parte con el arte y por otra con el documental. Analizamos *Exit Through the Gift Shop* (Banksy 2010) para articular la relación entre el registro de los acontecimientos, la creación audiovisual y el *Street Art*. Nos interesa conocer cómo ciertos “acontecimientos visuales” cuestionan al cine de lo real, mientras mitifican y desmitifican al nuevo artista de graffiti, pintor de murales o productor de *stencil*, a la vez que expone lo efímero del arte y su intenso diálogo con la cultura visual, entendida como un espacio disciplinar donde se debaten los significados en torno a los modos de ver (Mirzoeff 2003).

El documental trata, según el sitio oficial, de “lo que pasa cuando la fama, el dinero y el vandalismo chocan”¹. Más allá de la tensión entre fama, dinero y vandalismo, Banksy plantea otro problema al expresar que “la mayor parte del arte se ha hecho para durar cientos de años [...]. Pero el *Street Art* es de corta exposición, necesitaba ser documentado. Todo lo que se necesitaba era alguien con una cámara”. Es así que en la “otra historia” se construye el hecho de cómo un camarógrafo aficionado llamado Thierry Guetta –un documentalista impostor–, expone su obsesión por el registro de la práctica de artistas callejeros. Luego de seguir a los mejores exponentes del género, el compulsivo “captor” de imágenes pronto abandona el registro de los pintores para colocarse en otra trinchera del dispositivo cinematográfico. Ahora, refiriendo al punto de quiebre narrativo y de la mirada, Banksy, el afamado artista que mantiene el anonimato, decide documentar al documentalista, al nuevo fenómeno artístico que se llamará Mr. Brainwash, que terminará en la cumbre del mercado del arte sugiriendo que quizá el arte sea una broma.

La obra mantiene una estructura convencional muy cercana al formato televisivo. Es la acostumbrada estructura de tres partes: la historia del reciente *Street Art* desde los obsesivos registros de Thierry Guetta; la búsqueda y el encuentro que lo lleva al mundo privado y público de Banksy, que termina en una gran exposición y mercantilización de la obra artística; y, finalmente, la transformación de Guetta en Mr. Brainwash, que también fabrica una espectacular exhibición que lo lanza a la fama y hace cuestionar las reglas del arte.

El documental está forjado con un montaje vertiginoso al estilo de un videoclip que otorga buenas dosis de entretenimiento, al grado de que le valió el galardón de “Most Entertaining Doc” en el Grierson British Documentary Award 2010². Pese a la lejanía del formato vanguardista que tanto gusta al académico, goza de una peculiaridad, de un punto de quiebre extraño en las obras para público amplio que acude sobre todo a circuitos televisivos o a Internet.

La amabilidad de su formato entretenido y ágil no le quitó la posibilidad de circular en los más prestigiosos festivales y academias donde estuvo nominado más de una decena de veces, y en algunos de relativa importancia ganó una veintena de premios, casi todos como mejor documental u *opera prima*³.

La idea es que este juego de construcciones y reconstrucciones, de formas fílmicas, estrategias de circulación, exhibición y consumo en pantallas, sugiere replantear, por una

parte, la articulación entre la dimensión económica y la dimensión estética del mundo capitalista de acuerdo a Lipovetzky; y por otra, reforzar la categoría estética del “simulacro”, el mismo que propone Baudrillard (1998) en diversos ensayos. En *Ilusión y desilusión estética*, por ejemplo, pondera esta categoría que coloca al arte de nuestro tiempo en una situación perversa y paradójica, cargada de ironía más que de utopía, en la que, desde sus reglas del juego, el arte simula su propia desaparición, creando primero el simulacro y luego generando esa desaparición.

La pregunta aquí es: ¿y cómo se construye ese simulacro desde el discurso documental, desde los tratamientos de la realidad? Podríamos decir que a través de ambas dimensiones que tienen que ver con la mitificación de los personajes, con el mencionado quiebre de mirada y a su vez, con un quiebre narrativo que acude a distintos puntos de vista y focalizadores que dictan –siguiendo a Casetti (2007:208)– que “una imagen es como es porque existe un lugar, y sólo uno, desde el que ha sido captada y construida: esto significa que la imagen ‘se hace’ cuando existe un punto de vista que la determina”. Así aparecen por lo menos tres instancias narrativas y varios puntos de vista que construirán la imagen: una, la de Thierry Guetta con su mirada subjetiva cuando registra la imagen; otra objetiva, cuando él es parte de la focalización interna, que se fija en lo expresado por los personajes u objetos dentro de la escena que sostiene la historia, la que pasó y la que está pasando; y la tercera, la focalización cero que construye o refuerza las moralejas, que parten del contexto, de declaraciones externas a la diágesis como las del narrador omnisciente en la voz de Rhys Ifans, o las de Banksy, Space Invader o Shepard Fairey que saltan de lo extradiegético a lo diegético con el cambio de punto de vista, a través del régimen de miradas que buscan significados al material de archivo o a escenas surgidas de “lo real”.

La primera parte, como las siguientes, juega con ambos tipos de focalización. Tras una secuencia montaje de los *Street Artists* en acción, se inicia un testimonio de quien asumimos es Banksy, y que bien podría ser cualquiera por la incógnita que confiere el anonimato; entonces el entrevistado anónimo define la verdadera línea argumental y dice: trata de un tipo que “intento hacer un documental sobre mí, pero él resultó mucho más interesante de lo que soy [...]. Ahora la película será sobre él”. El entrevistador pregunta “¿Quién es este tipo?”

Así arranca el documental y comienza la primera etapa de la mitificación del artista, entendida como ese proceso simbólico por el que pasa un personaje u objeto y que sintetiza los deseos, las aspiraciones y los temores, incluyendo las ilusiones y desilusiones éticas y estéticas a los que se somete en un contexto social e histórico determinado (Eco 1997: 219)⁴, que es el contexto de la sociedad del simulacro y –como decíamos– de la creación y desaparición de este.

Ahí se plantea lo que Barthes (1980:14) llama la frase hermenéutica⁵ que busca el significado escondido en la cuestión: “¿Quién es este tipo?”, pregunta que va a dar sentido al código secreto y que nos mantendrá de principio a fin para develarlo. Más tarde con la imagen nos llega en pequeñas dosis la respuesta, primero cuando aparece un peculiar sujeto que registra la vida cotidiana y que de pronto comienza a seguir a su primo Space Invader,

quién lo introduce en el subversivo mundo del *Street Art*. Entonces vemos la manera en que se adentra en el mundo y la vida de los otros, mientras alcanza una experiencia vicaria que le permite conocer íntimamente a la gente que grababa: “Cuando voy con los artistas vivo sus vidas. Soy un fantasma”, dice Guetta, quien además nunca veía las cintas que filmaba, pues para él todo acababa justo en el registro; una analogía a la práctica de lo efímero como los *stickers*, los murales o los graffitis de sus amigos, que con todo y la condición efímera por el contrario, gozan de una visibilidad pública y no se quedan en un fondo privado.

¿Pero por qué vive este sujeto a través de la cámara? En la primera cuarta parte del documental nos hace ver que se remonta a un trauma psicológico derivado de un pasaje de su infancia en el que muere su madre repentinamente. Entonces decide capturar lo que pueda para no perder los eventos más importantes de su vida. Así alcanza una justificación suficiente para la historia de su hábito o compulsión por el registro. De tal manera se juega con la primera parte del simulacro de la mitificación de un personaje aparentemente construido por los medios masivos (Dorfles 1969) –en este caso, el mito del artista en la sociedad del espectáculo, en la era de la reproductibilidad mecánica, en la sociedad de la imagen, en la estetización del mundo capitalista–, que requiere de un antecedente, de un indicio que remita al origen y explique su código ético.

Llama la atención que en este proceso simbólico, en el de la mitificación de Thierry Guetta, se mantenga la mitificación del propio Banksy: su verdadero *alter ego*, a quien de pronto encuentra por supuestos azares del destino y le permite ser capturado por la cámara, eso sí, bajo las propias reglas del subversivo, expuesto como un artista-bandido que debe guardar su incógnita; más cercano a un Fantomas contemporáneo que dinamita el *establishment* desde sus propias trincheras a través de la audacia y la innovación que “a una especie de Robin Hood” –como lo denomina Guetta, apoyando la mitificación con sus testimonios–: “fue mágico que esta persona me dejara grabarlo. Sentía que había encontrado la pieza que le faltaba al puzzle”; y más adelante: “No sólo era increíble, era buena gente, era humano [...] Me abrió las puertas de su estudio y era mágico”.

Luego de ser cómplice de Space Invader, Shepard Fairey y otros, comienza la segunda parte del documental: el encuentro “accidental” con Banksy. A la par nos marca el impacto social de sus obras. Es ahí, justamente en esa carga simbólica del objeto artístico y del sujeto artista anónimo que deambula tanto en las calles como en los museos, donde se ofrece la clave para cuestionar no sólo cuándo lo ilegal pasa a ser legal y se institucionaliza, sino también cómo crea una caótica confusión de producción de fetiches y símbolos polisémicos.

Unos meses después de la exposición con la que termina esta parte del documental, mientras subvierte los valores sociales, vemos cómo se convierte en una mercancía de lujo “eclipsada por su propia fama”⁶, obteniendo un alto posicionamiento en el mercado del arte. Los precios del *Street Art* alcanzaron cifras exorbitantes y los grandes coleccionistas debían adquirir un Banksy como consigna; ahora él era un genio para “los expertos”.

Es justamente cuando Guetta realiza su documental y, tras el fracaso, aparentemente deja la cámara para convertirse en artista urbano, según la sugerencia de Banksy. En realidad,

la cámara sólo da un giro de 180 grados, juega con los lugares de observador y observado, cambia los sujetos, los protagonistas y la construcción de personajes y focalizadores.

La historia se vuelve vertiginosa conforme pasa el tiempo, sobre todo en el recuento del *Street Art*⁷. Pero la última jugada de Banksy, la última parte de la historia que se cuenta, transcurre en un lapso de seis meses, el mismo tiempo en el que supuestamente Guetta habría montado el documental *La vida a control remoto*. Es decir, durante los dos últimos acontecimientos transcurre un año, que importa en la medida en que sepamos que, en terrenos del simulacro, seis meses son suficientes para construir un fenómeno artístico.

En la última parte de la narración que deja el pasado y alcanza el presente, se edifica la imagen de Mr. Brainwash, quien tiene la idea de que todo el movimiento artístico consiste en un lavado de cerebro del ciudadano consumidor. Aquí se muestra la mitificación y desmitificación del artista del diseño que se hace viral en el espacio urbano y en los medios masivos de comunicación.

Su exposición “Life is beautiful”, que tuvo lugar el 11 de junio de 2008 y que ocupó la portada del *L.A. Weekly*, fue el gran espectáculo que había deseado tanto Mr. Brainwash. Sus obras llenas de ocurrencias, “usando algunas técnicas ya explotadas–repetición, humor subversivo, iconos pop, controversia, fenómeno viral– con el sistema de producción capitalista: creación de una marca, trabajo en cadena, contratación de empleados, producción masiva, espectacularización, explotación de la fama [...]”⁸, alcanzaron ventas insólitas de más de 1 millón de dólares, reforzando cimientos más sólidos de lo que Lipovetsky llama “los templos del consumo”. Por lo tanto, Banksy había logrado su meta: exponer los valores del arte, vaciar las obras de sentido, estetizar la compulsión hacia el objeto o hacia la imagen sin una ética estable.

Cobra significado el hecho de recordar –de acuerdo a Lipovetsky– que “vivimos en la era de la estetización de ética”, que la estetización del mundo está atrapada en la dimensión económica y la dimensión estética, y que éstas se rigen por cuatro lógicas: 1) el reino del diseño; 2) la explosión de lo efímero y lo espectacular, 3) la hibridación –he ahí el genio del capitalismo: juntar lo que no se podía juntar, como por ejemplo el arte con la moda; y, finalmente, 4) la constante demanda o culpa al capitalismo por proletizar al consumidor sin sensibilidad estética, por abaratar los productos artísticos, por crear un consumidor transestético acostumbrado a la búsqueda de impresiones inútiles⁹.

He ahí el torrente, el espiral al que caía Mr. Brainwash y antes Thierry Guetta cuando, previo a la mencionada exposición de Banksy, había puesto en práctica con sus esténciles lo aprendido con los artistas callejeros que siguió durante cinco años: “Era una adicción. Era como un espiral y caí en el espiral. Caí haciendo el arte”, según sus palabras. En realidad, sólo eran copias de una imagen de él, un *stencil* con cámara y enorme lente que habían comenzado a decorar las calles. Así comenzó la copia de un artista.

Aquí podríamos pensar en la ya antigua pero poderosa idea de Walter Benjamin (2003: 44), que declara que las técnicas de reproducción marchitan el aura de la obra de

arte, lo separan de su aspecto ritual, y transforman los modos de ver. El documental lleva al culmen la idea de reproducción técnica en un doble o triple nivel: la imagen que el artista urbano reproduce de otras imágenes propias o ajena y que intervienen insólitos espacios que atestiguan la vida cotidiana; la imagen fílmica que registra el acto ritual del artista y que formaría un documental fracasado titulado *La vida a control remoto* –aun así presentado en el Off Film Festival de Cannes en 2007¹⁰; y la reproducción de las imágenes de archivo que posteriormente serían usadas para construir otro producto que llega a nosotros con el título de *Exit Through the Gift Shop*, exhibido y reproducido en las pantallas públicas y privadas.

Pero el giro de mirada no solo se encuentra en la dimensión de esa realidad representada, sino también, insisto, en la dimensión de la creación documental, lo que nos dice que quizás también sea una broma audiovisual que una verdad ontológica en el seno del cine de lo real. Ahí está la paradoja: quizás todo sea una ficción a través de una realidad falseada creada por el mismo Banksy, que primero se mitifica a sí mismo y luego a su *alter ego* Mr. Brainwash para mostrarlo como su obra más acabada.

Banksy se asomó al espejo y creó una puesta en abismo con un *alter ego* de Guetta, que a su vez sería su *alter ego*. Fabricó la broma del arte y del artista, pero también la del dispositivo fílmico, cuestionando la realidad desde un juego de valores que ponen en crisis la recreación de un mundo posible en el documental. En un comunicado a través de sus relaciones públicas durante el estreno de la película indicó a los medios que: “todo en ella es verdad, en especial las escenas en las que todos mentimos”¹¹.

Con o sin aseveraciones de esta naturaleza, de cualquier manera, siembra la sospecha en espectadores, críticos y analistas¹². Si bien el afamado Roger Ebert admiró su nivel de entretenimiento y ejecución que lleva a ver cómo Banksy mira a Guetta como cuando Frankenstein miró a su monstruo; desde el acercamiento a lo real, sí creyó en la verdad del documental¹³, pero otros como Pablo Blasco escribieron que:

La historia nos impone su realidad autónoma, virtual, contingente: llámenlo *mockumentary* o solo desconfianza. Pero el concepto de lo verosímil ha quedado suspendido y los dilemas de la autoría, de la copia, del reflejo, la repetición o la originalidad se erigen, desde entonces, en los conceptos estructurales de la película¹⁴.

Finalmente estaríamos hablando de una serie de reproducciones y recreaciones de arte que termina en un falso documental que crea sus propias reglas de juego y juega con los referentes y con las miradas. Es una película del simulacro a la que no se le pide más verdad que a la ficción y al mismo documental. Y, siguiendo a Jordi Sánchez Navarro, cuando habla del falso documental:

Nos ayuda a interrogarnos sobre la institución y la semiosis de *lo documental*, alerta a los públicos y nos alerta sobre los públicos, pone de manifiesto el código de lo verosímil y nos explicita que la historia, y la Historia, se viste con el manto del discurso, pero sobre todo nos pone frente a frente ante la crisis de los géneros de la verdad (Torreiro y Cerdá 2005: 86).

Con esta idea podríamos concluir por el momento, diciendo que ver es más importante que creer, y ver no sólo es creer sino interpretar (Mirzoeff 2003). En el fondo todo trata de una interpretación sobre la crisis de la verdad: de los géneros, del arte, de la mitificación y desmitificación del nuevo artista. Y buena parte se construye a través del recurso de lo que podríamos llamar *recovered footage* –como alusión al *found footage*, estilo que alude el pseudodocumental híbrido de Guetta. Banksy, al ver que éste no era el director de cine que pensaba y que su obra *La vida a control remoto* “era una mierda” –como dice–, mueve las piezas del ajedrez, las de Guetta y Mr. Brainwash, y las juega con la retórica del otro documental, con sus puntos de vista y focalizadores, para crear primero una verdad que choca con lo que estaba ahí, pero que sólo se revela hasta que la cámara gira 180 grados y se encuentra con otro discurso sobre la realidad, que es la realidad del simulacro.

Entonces si volvemos a la pregunta ¿quién es este tipo? ¿Es Banksy, es Guetta, es Mr. Brainwash? No lo sabemos, quizás es una copia y una reproducción que se procesa en un documental espectacular como la sociedad que critica, como el arte que producen sus personajes. Y aunque no logremos tener certeza alguna, al final importa poco. Pues la pregunta no debería ser quién es este sujeto, sino qué significa en tanto producción simbólica, en tanto acto de cultura y discursos que genera... Banksy intenta responderlo: “No sé qué significa el éxito de Thierry en el mundo del arte. Quizás Thierry era un genio en sí mismo. Quizás tuvo suerte. Quizás el arte sea una broma”.

Un arte que, como este documental, recrea acontecimientos visuales en terrenos del simulacro, donde se fusionan los personajes y los sujetos subversivos a veces incógnitos y omnipresentes; donde se funden la pantalla y los muros, las prácticas de escribir, pintar, y pegar imágenes y letras a gran velocidad, y las prácticas de registrar, en general, obras callejeras dotadas de un aura que pronto desaparece, por lo que necesitan ser documentadas y solo están esperando ahí a que alguien llegue con una cámara.

NOTAS

1. This is the inside story of Street Art – a brutal and revealing account of what happens when fame, money and vandalism collide. *Exit Through the Gift Shop* follows an eccentric shop-keeper turned amateur film-maker as he attempts to capture many of the world's most infamous vandals on camera, only to have a British stencil artist named Banksy turn the camcorder back on its owner with wildly unexpected results. Tomado del sitio oficial <http://www.banksyfilm.com/synopsis.html?reload>, revisado el 5 de septiembre de 2016.

2. Tomado del sitio oficial <http://www.banksyfilm.com/awards.html?reload>, revisado el 5 de septiembre de 2016

3. Tomado del sitio oficial <http://www.banksyfilm.com/awards.html?reload>, revisado el 5 de septiembre de 2016

4. La mitificación ha sido desarrollada por Umberto Eco (1997: 219), que la define como: “simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un período histórico”.

5. Que estructura los “morfemas dilatarios”, es decir, el engaño (desvío de la verdad), el equívoco

(entre verdad y engaño), la respuesta suspendida (detención de la revelación) y finalmente el bloqueo o la revelación de la respuesta (Barthes 1980: 14).

6. "Exit Through the Gift Shop. El arte callejero también muere", en *CINEDIVERGENTE*, tomado del <http://cinedivergente.com/criticas/documentales/exit-through-the-gift-shop>, revisado el 30 de agosto de 2016.

7. Que –según el narrador omnisciente– desde avanzados los noventa se convirtió en el movimiento contracultural más radical desde el punk. Todo se remonta a finales de los noventa con los experimentos de Shepard, que encuentra el poder de la reproducción de la imagen. Enuncia el narrador omnisciente que contaba ya con 1 millón de copias pegadas en todo el mundo (la imagen del luchador Andrés El Gigante con la palabra Obey) –suponemos que hasta la producción del documental–.

8. "Exit Through the Gift Shop. El arte callejero también muere", en *CINEDIVERGENTE*, tomado del <http://cinedivergente.com/criticas/documentales/exit-through-the-gift-shop>, revisado el 30 de agosto de 2016.

9. Tomado de la conferencia que impartió Gilles Lipovetsky, titulada "La estetización del mundo", que fue impartida en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, México, el 30 de septiembre de 2015.

10. Tomado de "Mr. Brainwash" del <http://3punts.com/es/exposicion/mr-brainwash>, revisado el 25 de agosto de 2016.

11. Nota periodística S/A "El misterioso grafitero Banksy estrena su primera película" en *El Mundo*, España, sábado 23 de enero de 2010.

12. Por ejemplo, Jordi Acosta en *El País*, Madrid, viernes 8 de octubre de 2010, dice: "Exit... no está aquí para dar respuestas, sino para formular las preguntas más pertinentes sobre el arte contemporáneo, sus relaciones con el mercado, la caducidad y perversión de toda contracultura y los espejismos del genio. El crítico, en este caso, tiene claro que está ante una obra maestra, pero no sabría determinar si del documental, del mockumentary o de la poscomedia".

13. But I stray from my thoughts, which are (1) "Exit Through the Gift Shop" is an admirable and entertaining documentary; (2) I believe it is not a hoax; (3) I would not much want a Thierry Guetta original; (4) I like Thierry Guetta, and (5) Banksy, the creator of this film, is a gifted filmmaker whose thoughts, as he regards Guetta, must resemble those of Victor Frankenstein when he regarded his monster: It works, but is it Art?; en "Exit Through the Gift Shop <http://www.rogerebert.com/reviews/exit-through-the-gift-shop-2010>", en April 28, 2010, revisado el 6 de agosto de 2016.

14. "Exit Through the Gift Shop. El arte callejero también muere", en *CINEDIVERGENTE*, tomado del <http://cinedivergente.com/criticas/documentales/exit-through-the-gift-shop>, revisado el 30 de agosto de 2016.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Mirzoeff, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. Acosta, J. (viernes 8 de octubre de 2010) *El País*. Madrid.

Badrillard, J. (1998) *Ilusión y desilusión estética*. Caracas: Sala Mendoza.

Barthes, R. (1980) "Los cinco códigos" en *S/Z*. México: Siglo XXI.

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

Blasco, P. (revisado el 30 de agosto de 2016) "Exit Through the Gift Shop. El arte callejero también muere", en *CINEDIVERGENTE*, tomado del <http://cinedivergente.com/criticas/documentales/exit-through-the-gift-shop>

Casetti, F. (2007) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.

Eco, U. (1997) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.

Ebert, R. (Abril 28, 2010, revisado el 6 de agosto de 2016) "Exit Through the Gift Shop", en <http://www.rogerebert.com/reviews/exit-through-the-gift-shop-2010>.

<http://www.rogerebert.com/reviews/exit-through-the-gift-shop-2010>.

Dorfles, G. (1969) *Nuevos mitos, nuevos ritos*. Barcelona: Lumen.

Lipovetsky, G. "La estetización del mundo", Conferencia impartida en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, México, el 30 de septiembre de 2015.

S/A (sábado 23 de enero de 2010) "El misterioso grafitero Banksy estrena su primera película" en *El Mundo*, España.

S/A (revisado el 25 de agosto de 2016), "Mr. Brainwash", <http://3punts.com/es/exposicion/mr-brainwash>

Sánchez Navarro, J. (2005) "(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental", en Casimiro Torreiro y Josesto Cerdá (Eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra. <http://www.banksyfilm.com> revisado el 5 de septiembre de 2016

PELÍCULAS

Exit Through the Gift Shop (2010), dir.: Banksy

Hamaca paraguaya: poesía fílmica glocal. Paraguayan Hammock: glocal filmic poetry

Júlia González de Canales Carcereny
(pág 77 - pág 84)

Este artículo se propone estudiar la película *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006) como un caso de poesía fílmica glocal. Para ello retoma la teoría existente sobre los conceptos de glocalización y cine poético -en correspondencia con las otras propuestas conceptuales a ellos relacionados- y las aplica al presente caso de estudio, combinando así el nivel global (intereses geopolíticos macro nacionales y corrientes estéticas transversales) con el ámbito local (la representación de la realidad paraguaya y la concreta manifestación poética que Encina construye en el film).

Palabras clave: *Hamaca paraguaya*, Paz Encina, Paraguay, glocalización, cine poético.

This paper reassesses *Paraguayan Hammock* (Paz Encina, 2006) as a poetic and glocal art-house film. Drawing on the existing theory on glocalization and poetic cinema, as well as its related terms, this study examines *Paraguayan Hammock* as an intersection of two levels: the global (geopolitical interests and aesthetic movements) and the local (the Paraguayan context and Encina's particular implementation of the poetic aesthetic in the film).

Keywords: *Paraguayan Hammock*, Paz Encina, Paraguay, glocalization, poetic cinema.

Júlia González de Canales Carcereny es doctora por la Universidad de San Gallen e investigadora postdoctoral en la Universidad de Viena. Es también autora del libro *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación* (Anthropos, 2016) y coeditora de *Fronteras nebulosas. El potencial de los espacios ambiguos* (Iberoamericana, 2014) y *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (Orbis Tertius, 2017). Sus artículos se han publicado en *Romance Studies*, *Fotocinema* y *Studies in Spanish and Latin American Cinema*.
julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Este artículo fue referenciado por la UACM el 07/05/17 y por la Univ. de Bremen el 24/04/17

1. INTRODUCCIÓN

Hamaca paraguaya (2006) es el primer largometraje de la directora paraguaya María Paz Encina. Ganadora del *Premio Fipresci* en la 59^a edición del festival de cine internacional de Cannes, su film fue la primera producción filmada íntegramente en Paraguay, en lengua guaraní y en 35mm, después de casi treinta años de sequía cinematográfica nacional en el país (Magariños 2015: 21). Este hecho resulta especialmente significativo al ponerlo en relación con la débil trayectoria cinematográfica de Paraguay-todavía queda pendiente la aprobación de una ley de cine y la creación de un instituto nacional para el audiovisual. La histórica falta de legislación, mas también las graves dificultades socio-políticas causadas por la dictadura del general Stroessner (1954-1989), no han impedido que, desde finales de los 90 e inicios del 2000, Paraguay haya tejido una red de películas (a menudo apoyadas en coproducciones) que han estimulado el interés del público, tanto nacional como extranjero, por las películas creadas en esta “isla rodeada de tierra” (Roa Bastos en Gamarra 2011: 553). Entre los hitos cinematográficos paraguayos Hugo Gamarra destaca *Alma paraguaya* (Hipólito Carron y Guillermo Quell, 1925); *Paraguay, tierra de promisión* (James Bauer, 1937); *El pueblo* (Carlos Saguier, 1969); *Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978); *Tupasy Caacupé* (José Manuel Gómez y Méndez, 1984); *Amor basura* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 2000); *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), así como otras coproducciones, sus propias películas y los guiones con los que Augusto Roa Bastos contribuyó a impulsar la cinematografía del país. En este sentido, resulta también relevante la personal aportación de Richard Baddouh, quien, con su libro *Cincuenta años de cine en el Paraguay: personas, lugares, sucesos* (2015), refuerza el necesario recuerdo de aquellos creadores que protagonizaron parte de la historia del cine paraguayo. Finalmente, cabe mencionar el volumen de Jorge Ruffinelli quien, en su selección de las 130 películas más relevantes de América Latina, destaca *Hamaca paraguaya* como única producción significativa de Paraguay (2010: 262-263). Siendo su selección hasta cierto grado arbitraria, el hecho no resulta anecdótico. El premio de la *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique International* (FIPRESCI) en la sección *Un Certain Regard* otorgado a *Hamaca paraguaya* en la 59^o edición del festival internacional de cine de Cannes resultó ser, en un primer término para la directora y en un segundo para su propio país, un éxito tan colosal que Paz Encina pasó a ser considerada, de la noche a la mañana por el gran público internacional, directora de referencia en el panorama cinematográfico latinoamericano del momento. Poco importó que *Hamaca paraguaya* fuese su ópera prima. La apuesta estética de Encina fue lo suficientemente arriesgada y bella como para ganarse la admiración de público y críticos, así como para generar esperanza de cambio, más inversión y reconocimiento, entre la comunidad fílmica de Paraguay. La relevancia de la aportación de Encina al actual cine latinoamericano y los rasgos estéticos de su obra abren las puertas a la perspectiva de estudio estética y glocal de *Hamaca paraguaya*. En este sentido, este ensayo se propone estudiar la ópera prima de Encina, vinculando la poesía visual de dicha película con el contexto de cine-arte global en la que se inscribe.

2. PERSPECTIVA LOCAL, CONTEXTO GLOBAL

Hoy en día resulta difícil estudiar la producción cinematográfica de un determinado

país sin atender a la relación entre los acontecimientos nacionales y el contexto mundial en el que éstos se insertan. La globalización, en sus dimensiones económicas, políticas, mas también artísticas, influye y afecta a las creaciones culturales de cada país, obligándonos a revisar la categoría de ‘cine nacional’ y a adoptar otras perspectivas de estudio. Como es bien sabido, el concepto de ‘cine nacional’ ha sido, en los últimos años, puesto en entredicho. Desde la crítica que Andrew Higson hiciera a su carácter limitante (1989), otros autores han ahondado en el carácter ideológico que conlleva estudiar el cine atendiendo a criterios de nacionalidad (Berthier y Seguin 2007: XVI) y de acuerdo a los intereses de centralización homogeneizadora de los Estados (Lagny 1992: 97-98). Dichas críticas, si bien certeras, no pueden pasar por alto un hecho diferencial: la coherencia asociada a cierta unidad y homogenización nacional no es un rasgo definitivo sino, muy al contrario, mutable e inestable. Pensemos, por ejemplo, en las oleadas de nuevo/novísimo cine latinoamericano y en las transformaciones que la concepción del cine nacional argentino/chileno/brasileño, etc. ha ido experimentando a lo largo de las últimas décadas. El cambio en los paradigmas cinematográficos, vinculados a los distintos sucesos histórico-políticos acontecidos en cada país o región, corroboran la postura aquí defendida: no se puede pensar la categoría de cine nacional sin tener en cuenta su intrínseca vinculación con la escena internacional. Si bien cada país tiene su propia regulación, sistema de financiación, de educación e industria cultural, las fronteras entre los países son penetrables y la cooperación entre entidades fílmicas a nivel global es un hecho consumado. *Hamaca paraguaya* es un caso evidente al respecto. La película es fruto de una coproducción entre Francia, Holanda, Austria, Alemania y Argentina. Debido a la falta de apoyo que la directora recibió de las instituciones de su propio país para poder realizar la película, Encina se adentró en la búsqueda de financiación a nivel internacional y, tras un periplo exasperante (Magariños 2015: 255-264), consiguió el apoyo de distintas instituciones, principalmente europeas. En este sentido, la película de Encina supone un ejemplo de cine transnacional, entendiendo como tal

a re-imaging of relations among media, politics and the economy [...] a constant shuttle between domination and resistance, between hegemonic power and multi-oppositional alliances [...] refiguring the relationship between the local, regional and global as one of endless mediation, integration and negotiation rather than separation (Hess y Zeimmermann 2006: 100).

Dicha integración o colaboración entre productores, instituciones y distribuidores une, por lo tanto, las producciones hechas en un determinado territorio con las redes del mercado mundial. Ello, sin embargo, no significa necesariamente que la producción cinematográfica transnacional esté libre de hegemonías, bordes o limitaciones. Basta pensar en el sistema de financiación e intereses de los festivales de cine internacionales para darse cuenta de que el cine transnacional no puede evitar las hegemonías existentes entre los grupos dominantes en el mercado mundial. Por ello, tal como afirma Eva Karene Romero, “Paraguayan directors know that given the lack of internal resources, if they are to succeed, they must follow a formula that can win at European film festivals” (2012: 323). Ello, no obstante, tampoco significa que los directores paraguayos tengan que renunciar a sus ideas y proyectos originales para entregarse completamente a los deseos de los curadores europeos. Si bien es cierto que los festivales de cine devienen, a nivel estético, “macroencuen-

etros cinematográficos [que] contribuyen a un cierto efecto de 'generización', consistente en la atribución de una 'generalidad de características' a un cine nacional o clase de películas, tal como si fuesen tipos genéricos" (Sedeño 2013: 307), éstos no están interesados en recibir o promocionar productos culturalmente desterritorializados, diluidos en una narrativa universal. Más bien lo que persiguen es fomentar y convertir en tendencia estética mundial aquellas prácticas artísticas provenientes de un reducido círculo de creadores, elevando, por lo tanto, determinadas singularidades propias de las producciones de autor a rasgos extensibles y reconocibles a nivel global. Esto es, crear "una categoría de cine arte glo[cal], con características del cine de autor y/o independiente, producción transnacional y de circulación minoritaria" (Sedeño 2013: 308). De esta manera, los festivales de cine internacionales combinan los grandes intereses geopolíticos y económicos vigentes globalmente con el trabajo de obras producidas en industrias orientadas a la creación de filmes localmente arraigados que buscan explorar la memoria local y/o colectiva de una determinada región, sin que ello implique cerrarse las puertas a la recepción mundial. Deborah Shaw concibe este tipo de producciones favorecidas por los festivales de cine internacionales y, por ende, a caballo de la economía mundial y el enfoque local, como filmes de autor en los que la financiación y la distribución transnacional están entrelazadas con las formas de representación de lo nacional (2013: 8-9). En *Hamaca paraguaya*, dicha representación de lo nacional se articula alrededor de la figura del campesino, que se erige como personaje central en la película, y, con ella, el arraigo al mundo rural, la lengua guaraní y los mitos prevalentes en la sociedad paraguaya. De esta manera, la película enlaza el ámbito de lo local y lo propio con el entramado global, esto es, la validez universal del tema (el amor por el hijo y la preocupación por la guerra y sus consecuencias) y la financiación internacional.

De la combinación entre lo local y lo global surge el concepto de glocalización. Aplicado en un inicio al contexto agrario japonés para indicar la aplicación de las técnicas agrícolas a las condiciones locales, el adjetivo 'glocal' pronto se utilizó en el marco de transacciones económicas y, posteriormente, en las esferas socio-culturales. En este contexto cabe recordar la aportación de Dana Polan, quien profundizó en las implicaciones que el binomio global/local tiene en el contexto de producción cultural, estableciendo que "globalism is the realm of the abstract, of an unreal circulation (of economy, of signs); localism is the realm of the lived, of the physical, of the grit and grime of day-to-day existence" (1996: 257). Así, Polan asignó a la globalización la libre movilidad de ideas e imágenes y la consideró marco de ideologías que luego los individuos recibirán y subvertirán o implementarán de forma concreta, según las condiciones acordes a su propio contexto vital. En otras palabras, Polan apuntó las relaciones por las cuales lo global se manifiesta de forma local. Se puede argumentar, no obstante, que dicho proceso de asimilación de lo general en lo concreto sucede también, y de forma simultánea, a la inversa de tal manera que acontecimientos determinados llegan a vincularse e integrarse en el conjunto global. De acuerdo con esta perspectiva, las películas glocalizadas serían obras insertas en localizaciones específicas, pequeñas historias poseedoras de un contenido universal (la muerte de un ser querido, el descubrimiento del sexo adolescente, la injusticia laboral, etc.), filmes transferibles a contextos más amplios. O, lo que es lo mismo, películas capaces de trasladar la universalidad de un determinado tema a un contexto específico, local. En virtud de ello, Burkhard Pohl y Jörg Türschmann toman la categoría de glocalización y la aplican al ámbi-

bito cinematográfico, definiendo el cine glocal como

el producto de la relación entre estrategias cinematográficas hegemónicas en expansión, y las (re-)construcciones de lo local, regional y nacional, por parte tanto de los mismos actores globales, como de los actores locales, regionales y nacionales, en competencia por la supremacía económica y cultural. La transnacionalización del cine, bajo esta perspectiva, forma parte de los procesos de *glocalización*. Precisamente la afirmación de lo propio es una estrategia para obtener una atención fuera del ámbito cinematográfico nacional (2007: 19).

Especialmente en el marco de las películas de autor, las producciones glocalizadas han encontrado su particular nicho de mercado al hacer de dichos rasgos propios y particulares un elemento atractivo para el público receptor. Porque lo diferente y ajeno resulta más sorprendente, y por ende atractivo, que lo conocido y ordinario, el carácter local e inédito de las producciones glocalizadas ha sido a menudo utilizado como estrategia de marketing de la que se benefician tanto los festivales de cine en los que se estrenan dichas producciones como los propios directores y, de forma indirecta, las cinematografías nacionales a las que pertenecen. *Hamaca paraguaya* resulta un caso paradigmático de ello al ser el primer largometraje paraguayo de ficción producido en el país tras *Cerro Corá*, tener una historia fuertemente anclada en el contexto paraguayo, haber obtenido financiación internacional y un gran éxito en el festival de cine de Cannes, así como al haber publicitado parte de la realidad paraguaya tanto dentro como fuera del país.

3. POESÍA FÍLMICA

Aplicada al estudio del campo estético, la presente perspectiva de estudio glocal toma forma en el caso concreto (local) de *Hamaca paraguaya* y su respectivo diálogo con una estética cinematográfica más amplia (global): el cine poético. Como he indicado en un artículo anterior, el cine poético es una modalidad del cine de autor que hunde sus raíces tanto en los postulados teóricos que los formalistas rusos realizaron a principios del siglo XX como en las prácticas conceptual-artísticas con las que se dieron a conocer los directores de la *nouvelle vague*, mas también Yasujiro Ozu o Andrei Tarkovski (González de Canales 2017: 118-125). La denominación de cine poético está, por lo tanto, vinculada a aquellas prácticas filmicas que buscan crear modos alternativos a las convenciones de narración y exposición filmicas al emplear la estrategia que Pier Paolo Pasolini denominó como "dejar notar la cámara" o, lo que es lo mismo, mediante el uso consciente de

los contraluces constantes y fingidamente casuales con sus deslumbramientos en la cámara, los vacilantes movimientos de la cámara a mano, los travellings exasperados, los montajes equivocados por razones expresivas, los empalmes irritantes, las inmovilidades interminables sobre una misma imagen, etc., todo este código técnico ha nacido casi por intolerancia a las reglas, por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía (1970: 38-39).

En esta apuesta por apartarse de los modelos tradicionales se enmarcan también otras propuestas conceptuales que dialogan con la del cine poético. Pensemos, por ejemplo, en la propuesta teórica de Antony Fiant, el cine sustractivo, o la de *slow cinema*, creada por el crítico Michel Ciment (2003) y profundamente trabajada por autores como Lutz Koepnick (2014) o Tiago de Luca (2016), entre otros. Por cine sustractivo hay que entender aquel tipo de cine que se aparta de todo exceso visual para centrarse en la contemplación, recrearse en el ritmo lento de las imágenes y promover la reflexión del espectador al emplear personajes indeterminados y evitar el uso de música extradiegética. El cine sustractivo busca, por lo tanto, aproximarse a la realización de una imagen óptico-sonora pura (Fiant 2014: 11-13). A su vez, el *slow cinema* hace referencia a películas de ritmo lento, puesta en escena minimalista, narrativa que busca romper con la linealidad de la trama y largas tomas empleadas como recurso estilístico autorreflexivo (de Luca 2016: 24).

Entendida por muchos críticos como un caso particular de decir poético -Keith John Richards (2011: 171), Catherine Leen (2013: 174) o Alejo Magariños (2015: 69), entre otros- *Hamaca paraguaya* es, sin duda, una propuesta que se aparta de los modelos de cine convencional. La película explora los límites de la forma fílmica al combinar una minimalista puesta en escena con una trama que supedita la función informativa a la evocación y unos personajes que parecen reacios a toda acción, entregados a un parsimonioso tiempo narrativo. De esta manera, Paz Encina crea una película en la que el contenido se desprende de la forma.

Si bien es innegable que el film tiene como telón de fondo la guerra del Chaco y que la mujer protagonista le reprocha repetidamente a su marido el no haber impedido que su hijo se enrolara en esa guerra, *Hamaca paraguaya* no es un film sobre el conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia. La película incluye una denuncia implícita de todas aquellas familias que perdieron a sus seres queridos en misión de lucha y una reivindicación a favor de la paz, pero no ahonda en el contexto socio-político del momento ni se reivindica como manifiesto pacífico. *Hamaca paraguaya* más bien se centra en mostrar la espera, el balancearse de una pareja de ancianos en la hamaca situada en el jardín de su casa mientras aguardan que su hijo regrese y que la lluvia aminore el insoportable calor del otoño. Este fino hilo narrativo se desarrolla en unos pocos y largos planos fijos en los que la anciana pareja se vislumbra en el fondo del jardín, encuadrada en un distante plano general. En su ejercicio de espera, de espera extendida durante los 73 minutos que dura la película, el matrimonio intercambia unos pocos diálogos en guaraní, lo que deja espacio a que el silencio y los ruidos de fondo (el viento, los ladridos de un perro, etc.) se erijan como protagonistas formales de dicha película. En palabras de la propia directora,

cuando concebí la estética temporal para *Hamaca Paraguaya*, decidí que cada imagen duraría todo el tiempo que fuera necesario para expresarse. [...] Lo que me interesa es que cada imagen capte no sólo la belleza exacta de las cosas, sino también los momentos precisos que evocan un detalle perfecto [...]. Esos silencios se hacen presentes, las secuencias principales se desarrollan en un clima de silencio lento cargado de un sentido que se expresa sin tapujos, un silencio que deja en las escenas una huella temporal. Un silencio cargado de sobrentendidos, que generan una intertextualidad en la que el espectador participa abiertamente [...] Los silen-

cios elocuentes, lanzados al aire, sugieren lo que puede desaparecer en cualquier momento, dejándonos un instante sonoro como un trazo, una huella, un eco, un vacío siniestro (2010: párr. 2-4).

El trabajo de Encina con el silencio flirtea con la experimentación formal al mostrarnos unos personajes que, en los pocos diálogos que mantienen, no mueven los labios al hablar. La directora grabó las imágenes del film y las voces por separado, yuxtaponiéndolas, sin sincronizarlas, en la posterior fase de postproducción del film. Esta decisión estética y formal sitúa el sonido en el centro de la escena, otorgándole relevancia. Asimismo, genera una doble temporalidad que se ve reflejada en la tensión entre una temporalidad física, constante y tranquila (el inexorable paso del tiempo), y una temporalidad interna, subjetiva y nerviosa, de los personajes. La combinación de ambas temporalidades llega al espectador por vía sensorial al hacerse éste partícipe de la calma tensión temporal que des prende la película. Tiago de Luca ha identificado este rasgo de *Hamaca paraguaya* como característica común en aquellas películas que, basadas en personajes solitarios y ambientes despojados, producen escenas contemplativas y exentas de dramaticidad (2014: 11). Estas películas, además, comparten la fascinación por representar la materialidad de paisajes, cuerpos y objetos, hecho también observable en la película de Encina. La ausencia de música intra- o extradiegética en *Hamaca paraguaya* hace que los sonidos de fondo del jardín, arriba mencionados, adquieran materialidad sensorial, dejando de ser, por lo tanto, complementos de la imagen para erigirse como rasgos constitutivos centrales de la película.

4. CONCLUSIONES

La categoría de cine glocal resulta especialmente útil al ser la que mejor recoge la complejidad del actual panorama cinematográfico. Combinando las nociones de lo local y lo global, la glocalización se expresa tanto en el entramado de intereses geopolíticos como en el diálogo entre tendencias estéticas globales y su concretización local. *Hamaca paraguaya* reúne ambos aspectos de la glocalización. Habiendo sido coproducida por cinco países, la película debe su realización a la inversión extranjera. A su vez, el éxito conseguido en el festival de cine de Cannes contribuyó tanto a la afirmación del festival como plataforma de exhibición del mejor cine de arte del momento como a la proyección, a nivel mundial, de una directora, todavía por muchos, desconocida. La publicidad indirecta que ello supuso para Paraguay y el resto de productores paraguayos hubiese sido imposible sin la apuesta clara de Encina por una estética de poesía fílmica. Siendo el cine de arte poético una corriente global, Paz supo trasladar sus rasgos característicos al contexto local paraguayo, dotando su obra de una bella y admirable sensibilidad artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADDOUH, R. (2015) *Cincuenta años de cine en el Paraguay: personas, lugares, sucesos*. Asunción: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes.
 Berthier, N. y Seguin, J.C. (2007) "Introducción" en Berthier, N. y Seguin, J. C. (eds.) *Cine, nación*

- y nacionalidades en España*, XV-XVIII. Madrid: Casa de Velázquez.
- De Luca, T. (2016) "Slow Time, Visible Cinema. Duration, Experience, and Spectatorship", *Cinema Journal*, 56 (1): 23-42.
- (2014) *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality*. London, New York: I.B. Tauris.
- Encina, P. (2010) "La hamaca paraguaya. Notas de la directora", FILMMIN <https://www.filmin.es/blog/la-hamaca-paraguaya-notas-de-la-directora-paz-encina> [Visto el 07.06.2017].
- Fiant, A. (2014) *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Gamarra, H. (2011) "Paraguay" en Casares Rodicio, E. (ed.) *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, 553-560. Madrid: SGAE.
- González de Canales, J. (2017) "Japón, de Carlos Reygadas, y el haiku: poesía hecha cine" en Pérez Bowie, J. A. y Gil González, A. J. (eds.) *Ficciones nómadas (Aproximaciones a los procesos de intermedialidad: literatura, cine, cómic, televisión y nuevas tecnologías)*, 117-138. Madrid: Sial Pigmalión.
- Hess, J. y Zimmermann, R. P. (2006) "Transnational Documentaries: A Manifesto" en Ezra, E. y Rowden, T. (eds.) *Transnational Cinema: The Film Reader*, 97-108. London, New York: Routledge.
- Higson, A. (1989) "The Concept of National Cinema", *Screen* 30 (4): 36-47.
- Koepnick, L. P. (2014) *On Slowness. Towards an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.
- Lagny, M. (1992) *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin Éditeur.
- Leen, C. (2013) "The silenced Screen: Fostering a Film Industry in Paraguay" en Dennison, S. (ed.) *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, 155-179. Woodbridge: Tamesis.
- Magariños, A. (2015) *La cámara sin ley: "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní*. Buenos Aires: Elaleph.
- Pohl, B. y Türschmann, J. (2007). "Introducción" en Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) *Miradas glocalizadas. Cine español en el cambio de milenio*, 15-25. Frankfurt am Main/Madrid: Iberomericana.
- Pasolini, P. P. (1970) "Cine de poesía" en Aprá. A. (ed.) *Cine de poesía contra cine de prosa. Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer*, 9-41. Barcelona: Anagrama.
- Polan, D. (1996) "Globalism's Localisms" en Wilson, R. y Dissanayake, W. (eds.) *Global-Local. Cultural production and the transnational imaginary*, 255-283. Durham/London: Duke University Press.
- Richards, K. J. (2011) *Themes in Latin American Cinema. A Critical Survey*. McFarland & Company: Jefferson, North Carolina, London.
- Romero, K. (2012) "Hamaca paraguaya: Temporal Resistance and its Impossibility", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, 311-330.
- Ruffinelli, J. (2010) *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Sedeño Valdellós, A. (2013) "Globalización y transnacionalidad en el cine: Coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente", *Fonseca, Journal of Communication* 2, 296-315.
- Shaw, Deborah (2013). *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester University Press.

PELÍCULAS

Hamaca paraguaya (2006), dir.: Paz Encina

Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del stronismo en *Ejercicios de memoria* de Paz Encina.

*Approaching two transmedial networks in the collective memory of stronismo in Paz Encina's *Ejercicios de memoria**

Bruno López Petzoldt

(pág 85 - pág 93)

La película documental *Ejercicios de memoria* (2016) trata de la historia del médico paraguayo Agustín Goiburú Giménez capturado en 1977 durante su exilio en Argentina y hasta hoy desaparecido. En el conocido "caso Goiburú" convergen diversas prácticas represivas y crímenes cometidos por el régimen del general Alfredo Stroessner contra sus enemigos y opositores durante la dictadura en Paraguay (1954-1989). Este artículo estudia dos secuencias extraídas de la primera parte de la película con el objetivo de examinar las redes transmediáticas sugeridas por imágenes y sonidos que remiten directamente a aquellas prácticas de la dictadura.

Palabras clave: Paz Encina, cine paraguayo, cine y memoria colectiva, intermedialidad, stronismo.

The documentary film *Ejercicios de memoria* (2016) tells the story of the Paraguayan doctor Augustín Goiburú Giménez, who was captured in 1977 during his exile in Argentina and disappeared until today. The well-known "Goiburú case" is a convergence of diverse repressive practices and crimes committed by the government of General Alfredo Stroessner against his enemies and opponents during the dictatorship in Paraguay (1954-1989). This article studies two sequences extracted from the first part of the film, with the objective of examining the transmedial networks suggested by images and sounds that connect directly to those practices of the dictatorship.

Keywords: Paz Encina, Paraguayan cinema, cinema and collective memory, intermediality, stronismo.

Dr. Bruno López Petzoldt es profesor de Cine y Literatura en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia, así como en el Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) en Brasil. Actualmente es profesor e investigador visitante en la Goethe-Universität Frankfurt am Main en Alemania. Es autor del libro: *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)* (Madrid y Frankfurt 2014).

Ester artículo fue referenciado por la UAB el 20/05/17 y por la Univ. de Bremen el 28/04/17

PRESENTACIÓN

El médico paraguayo Agustín Goiburú Giménez (n. en 1930) luchó con firmeza contra las violaciones y los atropellos cometidos por la dictadura del general Alfredo Stroessner. Se marchó al exilio en 1959. Fue secuestrado, por segunda vez, el 9 de febrero de 1977 en la ciudad de Paraná (Entre Ríos, Argentina), esta vez en el marco del Operativo Cóndor y desde entonces se encuentra desaparecido. El “caso Goiburú” ha recorrido múltiples modos de recordación, así como registros orales, textuales, judiciales, fotográficos y audiovisuales de la memoria colectiva paraguaya e internacional en las últimas décadas. Su intensa trayectoria de vida (política), los intentos de asesinato y dos secuestros, tal como las persecuciones a su familia se pueden reconstruir a partir de numerosos artículos de prensa, fotografías, fichas policiales, informes, relatos, sentencias, testimonios, etc. (cfr. p. ej. Boccia Paz 2014; Boccia Paz, González y Palau 1994 [2006]: 337-352). Los testimonios de Elba Benítez de Goiburú, su esposa, aparecen en publicaciones que atesoran relatos de numerosas víctimas de la dictadura de Stroessner (cfr. Caballero Aquino 1989). En el *Informe final* (2008) elaborado por la Comisión de Verdad y Justicia (CVJ) paraguaya, el “caso Agustín Goiburú” se encuentra en el séptimo tomo dedicado a “Algunos Casos Paradigmáticos” (pp. 317-319). Además, el de Goiburú representa “un caso arquetípico del Operativo Cóndor” (Boccia Paz 2014: 359). El *Diccionario usual del stronismo* (Boccia Paz 2004, s.v. “Goiburú, Agustín”, p. 94 s.) incluye su biografía y una fotografía del inolvidable rostro que se ha impregnado hondamente en la memoria colectiva del Paraguay.

La película *Ejercicios de memoria* de la cineasta paraguaya Paz Encina aborda esta historia a través de un tejido de voces que incluyen recuerdos de Elba Benítez de Goiburú y sus tres hijos: Rolando, Rogelio y Jazmín Goiburú, quienes rememoran diferentes facetas de su infancia y su vida junto al secuestrado y desaparecido padre. No se ven sus rostros, solo se escuchan sus voces mientras fluyen imágenes que tampoco ilustran el contenido de lo relatado, sino que exploran otras dimensiones de la memoria. Pero la obra no se concentra en reconstruir exclusivamente “el caso Agustín Goiburú Giménez”, sino que contextualiza los acontecimientos relacionados con la familia Goiburú en una época determinada a través de sugerentes procedimientos cinematográficos que recuerdan a numerosas víctimas del régimen, así como un arraigado sistema de represión. Además, la película de Encina no “expone” simplemente una serie de evidencias y testimonios que reconstruyen causal y cronológicamente *una* historia de vida en particular, sino que provoca renovados y necesarios cuestionamientos acerca de acontecimientos aparentemente tan conocidos, tantas veces tratados en múltiples contextos sociales, históricos e incluso jurídicos. Precisamente allí, al abordar “un caso paradigmático” reiteradamente relatado en varios contextos a lo largo de décadas, radica uno de los desafíos que se propone esta película, que suscita múltiples horizontes de interpretación más allá de las historias de vida que aborda y de la memoria colectiva paraguaya. Sin ninguna duda, *Ejercicios de memoria* reflexiona sobre diferentes dimensiones estéticas, institucionales, sociales y políticas que interactúan con las complejas dinámicas culturales de recordación colectiva e individual. En otras palabras, el filme no solo recapitula acontecimientos que agitan y convueven la memoria colectiva paraguaya provocando interrogantes muy pertinentes, sino que al mis-

mo tiempo reflexiona en profundidad acerca de la naturaleza y el significado que tienen los procesos de recordación a través de las generaciones.

En este trabajo me concentro solo en dos secuencias muy significativas que evocan explícita e implícitamente redes transmediáticas de memoria colectiva del *stronismo* en Paraguay. Esto de ninguna manera implica que sean los únicos momentos en los que la obra construye un tejido de significaciones, cuyos ecos remiten a numerosas particularidades del régimen de Stroessner. Considero que los momentos seleccionados evidencian la densidad de múltiples connotaciones sugeridas a través de procedimientos cinematográficos que niegan una representación convencional demasiado unívoca de la dictadura paraguaya. Ambas secuencias fueron extraídas de la primera parte de la película que inscribe los acontecimientos recordados en el marco de la dictadura. Al mismo tiempo, los proyecta más allá de un pasado determinado hacia un fundamental ámbito institucional de recordación y recapacitación colectiva contemporánea. Asimismo, el conjunto de significaciones y connotaciones sugeridas por estas secuencias se proyectan a lo largo de la película.

2. "AQUÍ HAN PERDIDO HASTA EL DERECHO DE RESPIRAR"

El primer rastro transmediático que recupera la película de la época *stronista* es una significativa locución radiofónica de una pomposa voz masculina muy grave, anunciando que "el líder" hablará ante las Naciones Unidas. Menciona "un mensaje de paz", "un pueblo de paz, un líder de la paz", sostiene que ciertos "gérmenes que pululan" no tendrán tiempo de "contaminar la atmósfera" y que, además, "aquí han perdido hasta el derecho de respirar", lo que admite una interpretación literal (min. 0:13:10). No parece casual la imagen de un espejo que se proyecta en pantalla mientras se oyen estas palabras. Enfocado desde una perspectiva lateral por una cámara reticente que mantiene cierta distancia, este espejo desafía la mirada expectadora a que enfrente el reflejo frontal de una época dictatorial relativizada por algunos e incluso reivindicada por otros. El cine recupera una locución radiofónica de antaño, cuya pomposa y agresiva retórica recuerda un estilo común que, por aquella época, proliferaba en las emisiones radiales. Por ejemplo, en *La voz del coloradismo*, transmitida durante más de veinte años por una cadena de emisoras esparcidas por todo el territorio nacional, entre ellas, claro está, la radio "Presidente Stroessner" de la ciudad Presidente Stroessner (hoy Ciudad del Este). También el diario *Patria*, convencido portavoz del oficialismo, empleaba un estilo semejante. "Por la vigencia permanente de la paz..." y "...contra la prédica política subversiva que busca la división de la familia paraguaya", eran frases comunes que introducían, con una folklórica cortina musical de fondo, la conocida emisión radial *La voz del coloradismo*: "durante treinta minutos diarios la voz tonante y cargada de amenazas de Alejandro Cáceres Almada y otros locutores llenaba el éter de insultos a opositores", recuerda el *Diccionario usual del stronismo* (Boccia Paz 2004, s.v. "La Voz del Coloradismo", p. 114). Neri Farina (2003: 306 s.) entrega más detalles acerca de las actividades del diario y el programa radial oficialistas: "El diario *Patria* y el programa radial *La Voz del Coloradismo* [...] se encargaban de denostar y descalificar a los periodistas «contreras» y de crear un ambiente de temor entre éstos: un comunicador en el cual *Patria* y *La Voz* centraran sus ataques, era un seguro blanco policial."

Más allá de la explícita relación intermedial cine-radiofonía que se instaura en *Ejercicios de memoria*, la película recuerda un discurso ideológico-propagandístico transmedial que divinizaba la figura del dictador –"El Único Líder, el primer trabajador del país, líder de la paz, el Segundo Reconstructor, Excelentísimo Señor Presidente de la República, Comandante en Jefe de las FF.AA. de la Nación, General de Ejército, don..."– en diarios, libros, revistas, canciones, panfletos, radio y televisión: "Para que su nombre volara más alto aún, se convirtió en la denominación del nuevo aeropuerto internacional [Presidente Stroessner]" (Neri Farina 2003: 286). El discurso radiofónico evocado por la película remite igualmente a una "permanente malversación del lenguaje stronista, que a la violencia le llamó paz, y a la paz, violencia" (VV.AA. 1991: 17). En un subcapítulo sugerentemente titulado "La violenta *pax stronista*", Neri Farina y Boccia Paz (2010: 106 s.) mencionan las emisiones de radio entre los instrumentos destinados para divulgar el discurso del régimen: "La obsecuencia se volvió cotidiana en los discursos oficiales, en la prensa partidaria, en las audiciones de radio, en los carteles sobre las rutas –«Paz y Progreso con Stroessner» – y en los centenares de calles, plazas, construcciones y músicas que llevaban su nombre."

Por otra parte, está claro que los "gérmenes" aludidos en la locución representan presuntos "subversivos" que criticaban las medidas del régimen: "El culto al dictador no concibe que alguien pudiera estar en el disenso" (González Delvalle 1998 [2015]: 55). Neri Farina (2003: 194) añade: "No ya tan sólo pensar diferente a Stroessner significaba ser considerado enemigo: tener cualquier tipo de problema con algún personero del régimen, hacía presagiar días difíciles." En este contexto hay que recordar la polémica Ley 209 "De Defensa de la Paz Pública y Libertad de las Personas", sancionada en 1970, que establecía en su artículo sexto:

Los que cometieren calumnia o difamación contra el Presidente de la República, Ministros del Poder Ejecutivo, Miembros del Poder Legislativo o Miembros de la Corte Suprema de Justicia, serán sancionados con tres a seis años de penitenciaría. En los delitos de ultraje o injuria cometidos contra las personas indicadas precedentemente, la pena será de uno a tres años de penitenciaría. [...] (en: VV.AA. 1991: 339).

Los autores del volumen *El precio de la paz* –que examina las violaciones cometidas por la dictadura de Stroessner– interpretan que la ley 209 "se contrapone a todo lo que su título pretende expresar" (1991: 338). Asimismo, explican que el "gobierno necesitaba de disposiciones más duras, que pudieran fortalecer el miedo a criticar a las autoridades. De esta forma los agentes gubernamentales se convirtieron en personas «incríticables» por la prensa, por las personas, o por los grupos" (1991: 339). González Delvalle (1998 [2015]: 62) puntualiza al respecto: "«Hablar mal» de Stroessner significa «perturbar la paz»". En su poema "Tiempos de paz" (1975), que aparece en la primera página de la publicación *El precio de la paz*, escribe Bartomeu Melià: "Era el estado de paz en estado de sitio [...] La paz había sido decretada oficialmente/ y estaba prohibido dudar de la paz establecida" (vv. 7, 16-17).

En suma, los conceptos y el tono amenazantes del fragmento radiofónico recuerdan una serie de cuestiones que sintetizan la retórica oficialista y el clima de época durante la dictadura. Esta locución y la red de fenómenos transmediáticos sugeridos por ella están ín-

timamente relacionados con la secuencia que examino a continuación, en la medida en que la emisión de radio representa la cara más pública y oficial del régimen, la que “sale al aire”, mientras que la segunda secuencia que analizo expone la dimensión más oculta y siniestra que ejecuta las amenazas proferidas por la radio. Tras oírse aquella emblemática locución, se cambia el dial buscando otra emisora y el zumbido característico del *zapping* radial extingue las anteriores palabras, que tronaron como si fueran absolutamente habituales.

Algunos minutos más tarde aparece una impactante secuencia cuyo montaje entrelaza otra red compuesta por sonidos, documentos y fotografías de incalculable valor en la historia tanto paraguaya como latinoamericana (min. 0:16:40). Las imágenes se suceden por corte directo. Son fichas originales de numerosos presos políticos detenidos y encarcelados en el Departamento de Investigaciones de la policía de Stroessner. Pero la serie de fichas policiales apunta a múltiples referentes y diversas connotaciones, puesto que no solo remiten a sí mismas en tanto que evidencias de la arbitrariedad de la captura de cientos de ciudadanos, sino que también recuerdan las históricas circunstancias de su creación, su antigua función, sus administradores, su negación, así como finalmente el impacto de su inesperado hallazgo y posterior archivo en el denominado Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos en Paraguay, bautizado desde su hallazgo “Archivo del Terror”. Estos *papeles que resignificaron la memoria del stronismo* (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]) se encontraron el 22 de diciembre de 1992, tres años después del derrocamiento de la dictadura en 1989, en una dependencia policial ubicada en una localidad vecina a Asunción: “Hasta diciembre de 1992, la figura de Alfredo Stroessner representaba un pasado que había que olvidar. [...] Sus crímenes eran negados, se reclamaban pruebas imposibles de aportar y se minimizaban los abusos cometidos” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 20).

La secuencia de las fichas policiales encaradas en plano detalle recuerda la oscura matriz en que fueron creadas, el funcionamiento de un sistema represor, a sus víctimas, a los crímenes y al intento de encubrirlos –lo que forma parte integral del crimen–, y finalmente evoca la posterior recordación colectiva e institucional de estos documentos en el Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos: “En Paraguay, la palabra memoria está indefectiblemente ligada a estos archivos” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 85).

Desde la perspectiva de las redes transmediáticas de memoria colectiva, las fichas expuestas en la película también recuerdan una fundamental transición o un punto de inflexión en que presuntos “rumores” (orales) acerca de las detenciones y desapariciones de personas adquirieron un renovado tenor jurídico e histórico (textual): “Aquellos rumores sórdidos, imposibles de probar, adquirían, gracias a esta catarata inesperada de documentos, carácter de evidencias irrefutables. Escritas, además, por los propios autores de los crímenes, seguros de su absoluta impunidad” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 25). Evocadas y resignificadas en una película *cinematográfica*, estas fichas despertan la memoria de múltiples soportes mediáticos orales, sonoros y textuales, así como de diferentes transiciones en el modo de recordación: ante todo, remiten al silencio y silenciamiento –el asesinato– de quienes ya no pueden testimoniar como, por ejemplo, Mario

Schaerer Prono o Agustín Goiburú Giménez, cuyas fichas policiales aparecen en planos detalle. También remiten a testimonios *orales* de víctimas, a sus relatos *grabados*, luego *escritos*, *filmados* y publicados en varios contextos y, más actualmente, en formatos digitales en Internet, a numerosos registros *audiovisuales* y *fotográficos*, tal como a los *estudios* que, a lo largo de mucho tiempo, han examinado los casos desde variados ámbitos históricos, jurídicos y sociales (cf. p. ej. Miranda 1989; Boccia Paz, González y Palau 1994 [2006], Marecos Gamarrá 2011). De modo semejante a la locución radiofónica, esta secuencia condensa otras prácticas del aparato represor *stronista*, así como su encubrimiento y posterior hallazgo, archivo y difusión internacional.

La aproximación más íntima a los reveladores papeles enfocados a través del plano detalle y el *extreme close-up* constituye una dimensión autorreferencial sumamente importante, en la medida en que el medio cinematográfico remarca su papel a través de un sugestivo procedimiento fotográfico que desde temprano llamó la atención a la teoría del cine. Balázs (1924 [1982]: 84, 86) sosténía que el plano detalle o *Großaufnahme* representa el arte de la acentuación, así como la poesía del cine. Más tarde destaca en sus estudios la microfisonomía de los rostros y el carácter revelador que tiene el plano detalle, capaz de trascender la superficie más allá de lo inmediatamente perceptible (1930 [1984]: 60 ss.). Las imágenes de la secuencia examinada no “citan” simplemente las fichas a modo de ilustración, sino que los planos detalle acentúan las fotografías de los detenidos o sus huellas dactilares. En otras palabras, las fotografías de los detenidos que aparecen en pantalla forman parte integral de una papeleta policial más grande que desaparece cuando el *close-up* cinematográfico aísla y acentúa el rostro de los apresados. Estos planos detalle rescatan el rastro humano inmediato –fotografías, huellas dactilares– del marco contextual inhumano que remite directamente al aparato represor de la dictadura. A su vez, los segmentos de las fichas seleccionados por el *close-up* entran en contacto metonímico con el contexto que los engloba, los encierra, los tortura, los hace desaparecer. Los planos detalle provocan una reflexión acerca de las relaciones e interacciones entre el segmento destacado por la cámara y su entorno recortado. Por otra parte, estos documentos no solo constituyen la evidencia del apresamiento de un ciudadano en particular, sino que remiten a prácticas habituales de la policía del régimen. Algo similar ocurre con la locución radiofónica antes examinada, que también constituye un representativo fragmento sonoro que remite no solo a una emisión radial en particular, sino que articula un discurso ideológico-propagandístico transmediático. De modo semejante al espejo que desafía un enfrentamiento con su reflejo cuando se oye la locución radiofónica, los planos detalle obligan a la mirada espectadora a “observar muy de cerca” y a no olvidar el destino sufrido por numerosos ciudadanos detenidos y otros desaparecidos. Es sabido que este tipo de fotografías implica un individuo retratado u observado (*apresado*) en tanto que *sujeto mirado*, y otro observador u *operator* (*régimen stronista*) que dispara la cámara (Barthes 1980: 22-24). En la película de Encina, las fotografías pegadas a las fichas no solo recuerdan los rostros de las mujeres y los hombres capturados por la policía de Stroessner, sino que también encierran la mirada del represor.

Cuando se observan las fotos a través de una mirada más íntima, llama la atención el sello violeta impreso sobre los rostros y las vidas de los detenidos. El sello dice: “Policía de la Capital: Dpto. de Investigaciones: Sección Técnica”. Como lo he dicho anteriormen-

te, los planos detalle destacan las huellas dactilares de los presos. El significativo detalle del sello violeta de la policía puede ser interpretado como “huella dactilar” del régimen que estampa su marca indeleble sobre la existencia de los ciudadanos fotografiados. La última fotografía de la secuencia corresponde a Agustín Goiburú Giménez. Un corte directo lo hace desaparecer y, en lugar de su fotografía, por unos instantes aparece una ficha policial en blanco. El montaje sintetiza en este instante sobrecededor la desaparición forzosa del médico y sugiere además la complicidad directa del régimen en el crimen. Más aún, la abrupta desaparición de la fotografía que deja vacía la ficha también sugiere el encubrimiento del crimen que hizo desaparecer los rastros y con ello entorpeció las investigaciones acerca del paradero final de Goiburú.

A la red transmediática de fuentes evocadas por esta secuencia cinematográfica se suma la reveladora dimensión sonora que la acompaña de fondo. Mientras aparecen los planos antes examinados, se escucha una antigua grabación *in extenso* de una conversación –también extraída del “Archivo del Terror”– que reproduce una delación en lengua guaraní efectuada por un informante civil (*pyragüé*) a un comisario de policía en la época de la dictadura. Después de un fluido intercambio de varios nombres y suposiciones acerca de presuntas actividades de una agrupación, el comisario se despide agradecido diciendo al delator que “siempre lo espera”. La expresión del uniformado permite inferir que se trata de un arraigado procedimiento de carácter natural y sobre todo habitual. Esta delación se inscribe en un sistema establecido institucionalmente que procesaba las suposiciones y observaciones delatadas por redes de informantes del régimen, oral o textualmente a través de informes de mayor o menor grado de formalidad: “Los «Archivos del Horror» están poblados por miles de páginas, hojas de cuadernos y papelitos con estos informes” (Boccia Paz 2004, s.v. “Pyragüé”, p. 170). Por tanto, las voces de la grabación que la película reproduce de forma paralela a las fotografías también remiten a prácticas discursivas que engloban tanto la *oralidad* como la *escritura de informes*, cuyo hallazgo reveló el funcionamiento de una “trama de control, seguimiento y vigilancia asustadoramente detallada sobre todos los aspectos de la actividad ciudadana” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 24).

REFLEXIONES FINALES

Las secuencias examinadas restauran el clima de época imperante durante la dictadura a través de la construcción de un tejido de documentos textuales, visuales y sonoros que a su vez recuerdan múltiples prácticas y discursos del régimen de Stroessner: la radio representa el lado más público y abierto, mientras que las fichas policiales son las evidencias del lado más siniestro del régimen. Ambas secuencias revelan además en qué circunstancias históricas se produjo la serie de persecuciones a la familia Goiburú. Desde el punto de vista de la recepción, las imágenes, los sonidos y el montaje de las secuencias provocan una particular actividad espectadora capaz de relacionar elementos extraídos de diferentes contextos que aparecen sin ninguna voz en *off* que detalle y clasifique lo que se está mostrando. Las voces del comisario y de la locución radial provienen del mismo ámbito de poder que estampa la vida de los detenidos y opositores con un indeleble sello violeta que

revela la institución responsable por cientos de apresamientos, torturas y desapariciones forzadas. La radio oficialista, la paz, el líder, “los gérmenes”, la cárcel, la desaparición forzosa, las leyes de defensa de la paz pública y de la libertad, las delaciones, los informantes y otros factores y crímenes son evocados por la película a través de evidencias elaboradas por el propio régimen, sin ninguna mediación e intervención de una voz en *off* –externa y ajena a la dictadura– que acaso intentara racionalizar la sinrazón del régimen. *Ejercicios de memoria* entrelaza fuentes polifónicas, cuyas históricas connotaciones se ramifican a través de recuerdos que a su vez evocan múltiples medios e instrumentos de amenaza y represión que imperaron durante la dictadura. Pero la película no provoca “el recuerdo” de un pasado dado, sino que incita a recapacitar sobre las implicaciones, los métodos y las víctimas de las dictaduras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balázs, B. (1924 [1982]) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* en Diederichs, H., Gersch, W. y Nagy, M. (eds.) *Béla Balázs. Schriften zum Film*. Bd. 1, 43-142. Budapest: Carl Hanser.
- Barthes, R. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Boccia Paz, A. (2014) *Goiburú: la odisea del insumiso*. Asunción: Servilibro.
- (2004) *Diccionario usual del stronismo*. Asunción: Servilibro.
- Boccia Paz, A. y Neri Farina, B. (2010) *El Paraguay bajo el stronismo: 1954-1989*. Asunción: El Lector.
- Boccia Paz, A., González M. y Palau, R. (1994 [2006]) *Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Asunción: Centro de Documentación y Estudios/ Servilibro.
- Boccia Paz, A., Palau Aguilar, R. y Salerno O. (2007 [2013]) *Paraguay: los archivos del terror. Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo*. Asunción: Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos/ Servilibro.
- Caballero Aquino, O. (1989) *Por orden superior*. Asunción: Ñanduti vive/ Intercontinental.
- Comisión de Verdad y Justicia (ed.) (2008) *Informe final: anive baguá oiko. Algunos casos paradigmáticos*. Tomo VII. Asunción. Comisión de Verdad y Justicia.
- González Delvalle, A. (1998 [2015]) *Contra el olvido: la vida cotidiana en los tiempos de Stroessner*. Asunción: Azeta/ Intercontinental.
- Marecos Gamarrá, A. R. (2011) *Tortura & muerte: el caso Schaefer Prono. Primera respuesta de la justicia a causas violatorias por terrorismo de estado*. Asunción: Corte Suprema de Justicia/ Secretaría Nacional de Cultura.
- Melià, B. (1975 [1991]) “Tiempos de paz” en VV.AA. *El precio de la paz*, 1-2. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch.
- Miranda, A. (1989) *Prisionero en Paraguay: reflexiones sobre la tortura bajo el stronismo*. Asunción: Ñanduti vive/ Miranda & Asociados.
- Neri Farina, B. (2003) *El último supremo: la crónica de Alfredo Stroessner*. Asunción: El Lector.
- VV.AA. (1991) *El precio de la paz*. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch (CEPAG).

PELÍCULAS

Ejercicios de memoria (2016), dir.: Paz Encina.

El surgimiento de comunidades volátiles: *Relatos salvajes* de Damián Szifrán. *The Emergence of Volatile Communities: Damián Szifrán's Wild Tales*

María Rosa Olivera-Williams

(pág 95 - pág 104)

Este artículo remite a la producción cinematográfica argentina y chilena que contribuyó a marcar los hitos de “los estudios de la memoria” en y del Cono Sur. En este contexto se estudia el exitoso largometraje de 2014 del argentino Szifrán, *Relatos salvajes*, para probar la hipótesis de que las seis historias individuales que lo integran como representaciones de nuevas comunidades volátiles reclaman un concepto más abarcador y real de la justicia al materializar el debilitamiento de la clase media como tropo amortiguador de las pulsiones humanas y del antagonismo entre los que tienen todo y los que no tienen nada.

Palabras clave: Estudios de la memoria, producción cinematográfica, comunidades, clase media, Argentina

This article refers to the Argentine and Chilean cinematographic production that contributed to mark the milestones of “memory studies” in and of the Southern Cone. In this context, I study Szifron’s 2014 successful feature film, *Wild Tales*, in order to prove the hypothesis that the six individual stories that made up the film as representations of new volatile communities claim for a more encompassing and real concept of justice upon materialize the weakening of the middle-class as a buffering trope of human drives and antagonism between those who have everything and those who have nothing.

keywords: Memory studies, cinematographic production, communities, middle-class, Argentina

María Rosa Olivera-Williams, Profesora de Literatura Latinoamericana en la University of Notre Dame (Indiana), es la autora de *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur* (2013), *La poesía gauchesca de Hidalgo a Hernández: respuesta estética y condicionamiento social* (1986), co-editora con Mabel Moraña de *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina* (2005) y está finalizando *The Rhythms of Modernization: Tango, Ruin, and Historical Memory in the Río de la Plata Countries*, proyecto premiado

con el J. William Fulbright Research Award (2011-12).

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Bremen el 20/04/17 y por la Univ. de Lille el 20/05/17

INTRODUCCIÓN

Las memorias de la violencia del terrorismo de Estado en el Cono Sur, de la militancia de los 60 y 70 en la región y de las nuevas formas de violencia en el mundo global, lo que amplía resignificando las memorias de un pasado no tan distante, marcan los grandes hitos de los estudios de la memoria en y del Cono Sur y su evolución. Los aportes de la producción cinematográfica latinoamericana, especialmente argentina y chilena, enriquecieron cada uno de estos estadios. Largometrajes como *La historia oficial* de Luis Puenzo, *Crónica de una fuga* de Israel Adrián Caetano, *Machuca* de Andrés Wood, *No* de Pablo Larraín, *El tío* de Ignacio Santa Cruz, así como los documentales, *Chile, la memoria obstinada* de Patricio Guzmán, *Montoneros: una historia* de Andrés Di Tella, *Fernando ha vuelto* de Silvio Caiozzi, *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo, *Los rubios* de Albertina Carri y *El mocito* de Marcela Said, a manera de muestra representativa de una producción muy rica, dan cuenta de estos aportes. El *corpus* de los trabajos de la memoria cinematográfica contribuyó a mostrar la fuerza de las historias individuales o de grupos que ya no se reconocían en los mitos nacionales que se habían vaciado de significación. La fragmentación simbólica del tejido nacional coincide con la fragmentación de la sociedad y la radicalización del individualismo que, junto a la acumulación del capital, muestran cómo las reorganizaciones hegemónicas de la era global continúan y profundizan los rasgos fundamentales de la modernidad. Pero esa fragmentación mostrada por medio del tamiz de la memoria, la cual como Pierre Nora anota es “algo vivo” y como tal “es ciega para todos excepto para el grupo al que congrega” (Nora 1989: 9), asimismo se opone al consenso, a la neutralización de antagonismos y diferencias de posturas y permite la emergencia de grupos heterogéneos, de comunidades cuyas memorias se enlazan dinámicamente y productivamente.

En este marco ubico mi reflexión del largometraje argentino *Relatos salvajes* (2014) de Damián Szifrán para probar la hipótesis que las seis historias individuales que lo integran no solo cuentan una historia más rica del pasado y del presente, sino que la fragmentación reclama un concepto más abarcador y real de la justicia al materializar el debilitamiento de la clase media como tropo amortiguador de las pulsiones humanas y del antagonismo entre los que tienen todo y los que no tienen nada.

REFLEXIONES DESDE LA FILOSOFÍA: LA CLASE MEDIA

En el libro *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Slavoj Žižek afirma que la violencia sistemática e invisibilizada de los trabajos del capital en nuestro presente divide a las personas en los que están protegidos y residen en “asépticas urbanizaciones cerradas” y los que quedan a la intemperie (43). Entre los que están “fuera”, el filósofo esloveno señala a “las viejas clases medias de siempre” y cita para subrayar su aserción una línea de *Perros de paja: reflexiones sobre los humanos y otros animales* de John Gray: “[la] clase media es un lujo que el capitalismo no puede seguir permitiéndose” (Žižek 2009: 43). La desaparición o, para ser más exactos, el proceso de desaparición de la clase media es para Žižek la desaparición de un fetiche, de una “mentira encarnada”, que niega el antagonismo de los dos extremos del espacio social: las poderosas y ricas corporaciones multinacionales, por un lado, y por otro, los pobres inmigrantes marginados y los integrantes de los arrabales (Žižek

1999: 187)¹. El debilitamiento extremo de la clase media como fetiche que, siguiendo la interpretación de Freud², permitía pensar en el equilibrio de la sociedad al impedir el encuentro antagónico de los extremos, es consecuencia del capitalismo globalizado³.

¿Qué pasa en el Cono Sur, especialmente en sociedades que hicieron gala de la estabilidad y fuerza de sus ‘clases medias’? ¿Cómo el terrorismo de Estado, que paradójicamente aducía defender los valores fundacionales de la sociedad, léase patriarcales y hegemónicos de los grupos con poder –valores aceptados por la clase media como los valores de la nación–, contribuyó al feroz debilitamiento de esa clase media? Partiendo de una revisión de los estudios de la memoria, en este trabajo propongo mostrar cómo los mismos dejan al descubierto la desaparición de ese fetiche llamado clase media y la aparición de comunidades salvajemente vulnerables que van a ocupar nuevos espacios políticos que poco tienen que ver con las tradicionales divisiones de clase sociales. Los estudios de la memoria dan cuenta, asimismo, del *telos* del terrorismo de Estado en el Cono Sur: abrir camino para la entrada del neoliberalismo de mercado en la etapa de la globalización del capital. Así, la ruptura de la ideología de la clase media aparecerá en escena, lo que no niega en ningún momento el papel de las crisis económicas y financieras que efectivamente contribuyeron a su debilitamiento. La clase media como metonimia de la nación cumple un papel muy saludable cuando la infraestructura económica de un país no aleja desproporcionadamente los extremos sociales⁴. Sin embargo, cuando los extremos quedan en polos muy distantes debido a crisis económicas, la clase media pasa a ocupar un centro inexistente, dejando a sus integrantes temerosos de caer en el no-lugar de los que nada tienen. Ese temor que los mueve a levantar defensas y a pretender ser invulnerables convierte a la clase media en un fetiche vacío que confunde y frustra a sus integrantes llevándolos a nuevas uniones con actores de otras clases por metas comunes como pueden ser la búsqueda de justicia, de verdad, de felicidad, etc. La representación fílmica del surgimiento de nuevas comunidades con personajes como actores multiposicionales en la Argentina de la posdictadura, que quiebran el imaginario fetichista de la clase media por la cual la nación como constructo imaginado es hablada, se plasma, como veremos, en *Relatos salvajes*.

HITOS EN LOS ESTUDIOS DE LA MEMORIA

Los trabajos de la memoria van atravesando etapas que responden siempre a las necesidades y demandas de diferentes actores en distintos momentos y circunstancias. Sus hitos en el Cono Sur estarían marcados por los discursos sobre represión-militancias-memorias globales y multidireccionales. En los 80 y 90, cuando los estudios de memoria irrumpieron en la región, las memorias traumáticas dominaron el escenario posdictatorial. Se necesitaba dar testimonio, hacer duelo, encontrar al interlocutor y/o escucha empática del testimonio del trauma de acuerdo a Dori Laub. Por supuesto, que ese duelo que encontró una vía de expresión en el testimonio, como sabemos, no sirvió de cierre o punto final del trauma, de la melancolía por las pérdidas, especialmente cuando las víctimas no sintieron haber recibido justicia por lo ocurrido. Sin embargo, será a partir del 2000 que la memoria realmente se transforma en agente de cambios sociales, políticos, psicológicos y ontológicos.

La memoria como vehículo de conocimientos y ventana hacia verdades que se trataron de mantener en la sombra y el silencio necesariamente se alinea con las metas de los movimientos de Derechos Humanos y los proyectos de democracias. De ahí que Wulf Kansteiner observara en un artículo de 2002 que: “el estudio de la memoria convierte a los académicos en ciudadanos comprometidos que comparten las cargas de las crisis de la memoria contemporánea” (Kansteiner 2002: 179). Esta borradura saludable de la línea que separa muchas veces el ámbito universitario de lo social, debilitando la condición *agorafóbica* de aquellas universidades modeladas por mercados transnacionales, muestra cómo el fetiche ideológico de la clase media—individuos que trabajan mucho, estudian y se preparan para ocupar un espacio de prestigio y poder como premio a sus méritos y sacrificios; todo lo que no les permite distraerse de su meta—al perder fuerza deja aparecer a actores móviles que ocupan diferentes escenarios sociales de acción política. Esto abre espacios a la otredad. La filósofa feminista Judith Butler explica en *Precarious Life: The Powers of Violence and Mourning* (2004) [*La vida precaria: Los poderes de la violencia y el duelo*], que todos vivimos con la vulnerabilidad de ser interpelados por el otro; esa vulnerabilidad es parte de la vida corpórea, material (“bodily life”). Y agrega que la vulnerabilidad se exacerba “under certain social and political conditions, especially those in which violence is a way of life and the means of secure self-defense are limited” [“bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente aquellas en las cuales la violencia es una forma de vida y los medios de asegurar una auto-defensa son limitados”] (29).

En los abundantes trabajos académicos y artísticos, así como en los sitios de memoria, en el sentido amplio que propone Nora, la memoria hace posible la emergencia de la otredad. Las víctimas aparecen como comunidades que superan las divisiones de clase para mostrar los efectos del terrorismo de Estado. También la memoria hace posible mirarle la cara a los victimarios, así como a la gran masa de espectadores sociales que optaron por no ver, no escuchar y especialmente, no actuar cuando el terrorismo de Estado desaparecía a personas que podían ser vecinos, compañeros/ de trabajo o de estudio, en otras palabras, cuando se desaparecía a sus conciudadanos. Es precisamente este punto en el que se enfoca este trabajo y el que creo marca un derrotero rico para el futuro de los estudios de la memoria, ya que permite negociaciones multidireccionales de ésta, como propone Michael Rothberg en *Multidirectional Memory* (2009) y, como asimismo desde América Latina, realiza, por ejemplo, la politóloga argentina Pilar Calveiro, quien a partir de su propio testimonio plural y de sesgo académico, *Poder y desaparición* (1998) y, a través de su vasta obra, se abre a múltiples escenarios de violencia, interpelándose e interpelando a los lectores en busca de justicia. Esta multidireccionalidad de la memoria desvela la invulnerabilidad con la que la clase media intentó protegerse tanto del llamado a actuar de los militantes de la izquierda como del terrorismo de los militares que se apoderaron del Estado, transformándose en espectador inactivo de la historia con la esperanza de proteger su seguridad económica y social.

NUEVAS COMUNIDADES SALVAJES Y VOLÁTILES

En el Cono Sur y especialmente en los países del Río de la Plata, la clase media y su cultura constituyeron el gluten que dio elasticidad y resistencia al discurso de una

nación democrática, blanca, europeizante, culta y patriarcal. Los mitos de la medianía feliz transformaron al Río de la Plata en islote civilizado que no compartía las historias de injusticias y violencias del resto de América Latina y contribuyeron a silenciar la historia de genocidios contra indígenas y negros en nombre de la civilización. Sin embargo, estos mitos comenzaron a vaciarse de significación hacia mediados del siglo pasado, como consecuencia de la crisis económica de los 50, y definitivamente mostraron su vaciamiento simbólico en las revoluciones de la izquierda de los 60 y 70, y la brutal represión desplegada por el terrorismo de Estado de los 70 y 80, cuando Argentina y Uruguay conscientemente se identificaron con América Latina. La política de las transiciones, sin embargo, como muestra, por ejemplo Nelly Richard para el caso chileno en *Residuos y metáforas* (1998), intentó en un principio volver a encontrar el gluten civilizador que daba consistencia a la clase media del pasado como metonimia de la nación. Aunque como Žižek y Gray señalan al reflexionar sobre el proceso del capital en la globalización, el fetiche de la clase media perdió gran parte de su función. En el Cono Sur posdictatorial y en el contexto de los trabajos de la memoria de las historias de violencia y traumas, la clase media deja de ser metonimia de la nación. Múltiples comunidades, cuyos integrantes borran las divisiones de clase, etarias, políticas, ideológicas, etc. surgen movidas por una meta común y contribuyen a resignificar el imaginario de lo colectivo.

En 2014, Damián Szifrán estrenó *Relatos salvajes*, la película más taquillera en la historia del cine argentino y la cual contó con el aplauso de la crítica local e internacional, recibiendo numerosos premios, incluyendo una nominación al Óscar como mejor película de habla no inglesa y cuatro premios como mejor película en diferentes festivales internacionales. *Relatos salvajes*, dentro del marco que tracé, representa el debilitamiento de la clase media como ideología que daba un discurso armónico y disciplinado al cuerpo social. La película está constituida por seis viñetas en forma de cortos, en los cuales el clímax de las historias muestra, en palabras de Szifrán: "la difusa frontera que separa la civilización de la barbarie, del vértigo de perder los estribos y del innegable placer de perder el control" (Szifrán 2013: s.p.). Los cortos entran en el género de la comedia negra, donde la sátira al control del actuar civilizadamente en situaciones conflictivas de la cotidianidad puede tomarse como excepciones al orden aceptado. Sin embargo, las seis historias representan el espectro de la clase media argentina desde su punto más alto: la familia del económica y políticamente poderoso Mauricio, protagonista de "La propuesta" –título del corto–, cuyo hijo mató a una joven mujer embarazada con su auto y huyó de la escena en busca de la protección del poder paterno; a la cocinera de "Las ratas", una ex convicta, que trabaja en un restaurante solitario de una ruta rural y quien no considera el tener que ir a la cárcel por asesinar a un hombre –un usurero y político que causó la muerte de otras personas– algo malo. En *Relatos salvajes*, la clase media, despojada de sus mitos de identidad nacional se fragmenta en una serie de comunidades bárbaras, forzadas, al haber recurrido a la violencia, a integrarse a la población carcelaria –"Las ratas", "Bombita"–, entregarse a la muerte cuando persiste en el estatus psicológico de su clase –"Pasternak", "El más fuerte" y "La propuesta"–, así como a resignificar los rituales culturales que tradicionalmente trazaban la cartografía de su actuar social, el caso de la fiesta para celebrar la boda de Romina y Ariel en "Hasta que la muerte nos separe".

Los seis relatos se unen por la violencia que hace explotar el vaciamiento del fetiche amortiguador de la clase media y convierten a la serie de cortos en un largometraje que rinde homenaje a los grandes maestros del cine. Se reconoce a Alfred Hitchcock, Woody Allen, Francis Coppola, Martin Scorsese y Steven Spielberg, quienes como Szifrán, supieron darle al relato breve gran fuerza dramática, especialmente cuando la narrativa se articula por medio de la cinematografía como vehículo de expresión. Si en el contexto de la cinematografía *Relatos salvajes* rinde homenaje a los grandes creadores del arte filmico y da testimonio de la habilidad creativa y experimentación de Szifrán, en el marco de los estudios de la memoria, la violencia de los personajes deja de ser solo un estallido individual para que los espectadores imaginen un tejido diferente de lo social, previo quiebre del simbolismo ideológico de la clase media.

En esta lectura, la estructura de la película está meticulosamente ejecutada. El primer relato presenta a los pasajeros de un avión en el momento que descubren que todos están ahí por su relación con Gabriel Pasternak. Este personaje, que no se ve en pantalla, resulta ser la víctima involuntaria de todos los pasajeros en ese misterioso vuelo, desde su profesora de la secundaria Leguizamón, interpretada por Mónica Villa, a la ex novia de Pasternak, Isabel, interpretada por María Marull y, especialmente, al crítico de música clásica Salgado, interpretado por Darío Grandinetti, quien destruyó con su dictamen cualquier posibilidad de futuro como músico de Pasternak. Parecería que las normas abrazadas por la sociedad dentro del código ideológico de la clase media (las expectativas del éxito, así como el sistema de acoso al que no se adhiere a ellas) condenan al no-lugar del fracaso y a la invisibilidad filmica a Pasternak. Así, el protagonista invisibilizado y enmudecido por los valores de esa clase media, ahora como comisario de abordo, entra en la cabina de los pilotos y resuelve hacer estrellar el avión sobre una pareja mayor que mira con incrédula sorpresa la veloz aproximación de esa máquina que está a punto de aniquilarlos.

La pareja que aparece en un jardín con piscina muestra su cómodo estatus burgués, ése que daba sentido al valor simbólico de la clase media. Ese bienestar es precisamente el que se defendió con renovadas fuerzas como salvoconducto de una democracia de, por y para la clase media. La prolongación de la salud de la clase media –aparentemente invulnerable– aseguraba que el antagonismo entre los que tienen todo y los que nada tienen fuera postergado. Sin embargo, la invulnerabilidad de la clase media muestra su falsedad. Szifrán en *Relatos salvajes* deja ver "lo real", que como Žižek explica, es "la lógica espectral, inexorable y 'abstracta' del capital que determina lo que ocurre en la realidad social" (Žižek, *Sobre la violencia* 24). La pareja mayor que va a ser destruida por el avión secuestrado por Pasternak son los padres del personaje –información que aparece en los créditos– y quienes, de acuerdo a su psicoanalista, también condenado a morir como pasajero de ese vuelo, originan todos los problemas del personaje. Más allá de la burla solapada ante lo que se convirtió en cliché psicoanalítico –los padres tienen la culpa de todo–, esos padres mayores que alimentaron los valores de la clase media y son metonimia de esa clase ya no se pueden mantener. La historia de Pasternak no es solo la primera, sino que aparece antes de la presentación de los actores del elenco, abriendo esta compilación de relatos filmicos a la interacción compleja de los tres modos de violencia: subjetiva, objetiva y simbólica, que de acuerdo a Žižek, es precisamente en lo que debemos enfocarnos porque "no se puede tomar [...] la realidad social de la pro-

ducción material e interacción social sin [...] la danza metafísica autopropulsada del capital [...] que proporciona la clave de los procesos y las catástrofes de la vida real" (Žižek, *Sobre la violencia* 23). Lección que fue aprendida en los estudios de la memoria y en los reclamos y éxitos ante las diferentes comisiones pro derechos humanos.

Si "Pasternak" es el relato introductorio, en la mitad de la colección está "Bombita", el relato que tiene como protagonista a Simón Fisher (Ricardo Darín), un ingeniero experto en explosivos cuyo automóvil es remolcado por una grúa debido a que estaba presuntamente mal estacionado. El enfrentamiento de Fisher con la burocracia –el protagonista tiene que peregrinar por una serie de oficinas intentando probar que él no había quebrado ninguna regla municipal– va escalando en intensidad hasta moverlo a romper el panel de vidrio que lo separa del empleado municipal. Habiendo quebrado las reglas del juego, en este caso las normas municipales creadas con el fin de proteger a todos, pero que se han convertido en un laberinto en el que la gente se acostumbró a obedecer callándose para encontrar una salida temporal, Fisher pierde todas las protecciones otorgadas a la clase media: trabajo, familia y seguridad. Desde la intemperie, el protagonista pone explosivos en su vehículo y estaciona en un lugar prohibido para hacer explotar el centro de remolque adonde llevan su auto. La explosión hace de Fisher, "el ingeniero Bombita", el ídolo de la gente, de los medios sociales y de la comunidad carcelaria porque se atrevió a enfrentarse al laberinto de la burocracia. Un acto aparentemente individualista muestra que, al bajar las defensas del muro de la invulnerabilidad de la clase media, nuevas comunidades se crean con un discurso diferente –de ahí que sean relatos salvajes, bárbaros, que hablan otra lengua para mostrar lo real– y cuya naturaleza no es perdurable, sino volátil –a diferencia de la antigua clase media–, pero que permiten experimentar la felicidad. El relato termina con la visita de la mujer de Fisher –Victoria, interpretada por Nancy Dupláa– y la hija de ambos a la cárcel para celebrar su cumpleaños.

El último relato, "Hasta que la muerte nos separe", como recuerda Peter Bradshaw, presenta un toque de comedia shakespeareana y finaliza con una boda feroz. Para Bradshaw, "la transgresión sexual [del novio] se agrava por el rencor de clase [de la novia]" (Bradshaw 2015: s.p. [mi traducción]). El crítico de *The Guardian* tiene razón, pero el rencor de clase se da como rencor contra la clase media que por tradición obliga al vestido blanco, al gran pastel de novios, al baile del Vals, como amortiguador de los sentimientos de la pareja. La turbulencia orgiástica de la escena lleva al encuentro sexual de los novios en plena fiesta, resignificando el simbolismo de la boda.

En una entrevista sobre la película, Szifrón dijo que el amor surge como una fuerza natural que puede refundar una sociedad y en última instancia salvarnos (Szifrón en: En-Filme.com 2014). El amor, el abrirse a los demás saltando las murallas de la falsa invulnerabilidad de una clase media que debe resignificarse para ser socialmente beneficiosa, es el medio por el cual el deseo de la venganza se transforma en deseo de la verdadera justicia.

NOTAS

1. Para Žižek, la clase media es: "the only class which, in its 'subjective' self-perception, explicitly

conceives of and presents itself as a class . . . [the 'middle class'] which is precisely the 'non-class'" [la única clase que en su 'subjetiva' auto-percepción, explícitamente se concibe y presenta como clase . . . [la 'clase media'], la cual es precisamente una 'no-clase']]. Ver Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology* (Verso, 1999), 186. Las traducciones son más a menos que se indique lo contrario.

2. ² En el artículo de 1927, "Fetichismo", Freud explica que el fetiche es una ficha de triunfo ante "la amenaza de la castración" y una protección del mismo. El fetiche sustituye al pene que le falta a la madre y que el niño desea que ella posea. Así, Žižek lee a la clase media como un sustituto del choque de los dos extremos sociales y una protección ante ese antagonismo.

3. ³ El filósofo John Gray en una entrevista con Masoud Golsorkhi para *TANK Magazine* explica cómo a partir de la Segunda Guerra Mundial se implementaron una variedad de políticas, más allá del Estado de bienestar [welfare state] originado en la administración de Franklin D. Roosevelt, para solidificar la posición de la clase media y proteger su estilo burgués de vida de "las fuerzas más anárquicas del capitalismo". Sin embargo, el equilibrio entre las fuerzas políticas de la clase media y las fuerzas del mercado, que siempre fue vulnerable, se quebró por "la globalización y las políticas específicas adoptadas en varios países". Ver "Who Killed the Middle-Class?" [¿Quién mató a la clase media?]. <http://tankmagazine.com/issue-55/features/who-killed-the-middle-class>

4. ⁴ La importancia de la clase media como fetiche de una administración que sabe dominar las fuerzas anárquicas y más devastadoras del capitalismo puede apreciarse en la campaña presidencial de 2016 en los Estados Unidos. La senadora demócrata Hillary Clinton se dirigió incansable y apasionadamente a la clase media, al comerciante medio, a los maestros, a los estudiantes, a las amas de casa, etc. haciendo alusiones directas a su propia familia, especialmente a su padre como pequeño hombre de negocios. Por otra parte, el candidato republicano, Donald Trump, señalaba los extremos de aquellos que tienen todo, las poderosas corporaciones, y los que nada tienen, apostando a los primeros como los únicos que tienen que ser protegidos para poder gobernar. Para Trump, la clase media era y es un espejismo. Para Clinton, es la única posibilidad de prolongar el estilo de vida estadounidense, por eso quería hacer de la clase media una realidad que se cargara nuevamente de valor simbólico: la clase media como metonimia de la nación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bradshaw, P. (2015) "Wild Tales (Relatos salvajes) Review—Gripping Argentinian Revange Portmanteau." *The Guardian*. www.theguardian.com/film/2015/mar/26/wild-tales-relatos-salvajes-review
- Butler, J. (2004) *Precarious Life: The Powers of Violence and Mourning*. London; New York: Verso.
- Freud, S. (1927 [1996]) "Fetishism," J. Strachey (trad.) en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 21, 147-57. Hogarth and the Institute of Psychoanalysis.
- Gray, J. (2002) "Who Killed the Middle-Class?", entrevista de Masoud Golsorkhi, <http://tankmagazine.com/issue-55/features/who-killed-the-middle-class>
- Kansteiner, W. (2002) "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies," *History and Theory* 41 (2), 179-97.
- Nora, P. (1989) "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26, 7-24. JSTOR, www.jstor.org/stable/2928520.
- Žižek, S. (2009) *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* Antonio José Antón Fernández (trad.) Barcelona: Paidós.
- (1999) *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology* Londres; New York: Verso.
- (2013) "Damián Szifrón vuelve al cine con *Relatos salvajes*" en *Haciendo cine* <http://www.haciendocine.com.ar/2013/03/27/damian-szifron-vuelve-al-cine-con-relatos-salvajes/>

docine.com.ar/node/41012

¿? (2014) "Entrevista a Damián Sziffrón (*Relatos salvajes*)" en EnFilme.com.
www.youtube.com/watch?v=opKKqVhAspk

PELÍCULAS

Relatos salvajes (2014), dir.: Damián Sziffrón.

Identidad, género y teatralidad en el cine mexicano: *Allá en el Rancho Grande* (1936), *El lugar sin límites* (1977) y *Danzón* (1991). *Identity, Gender and Theatricality in Mexican Cinema: Allá en el Rancho Grande (1936), El lugar sin límites (1977) y Danzón (1991)*

Christian Wehr

(pág 105 - pág 117)

El cine mexicano definió a partir de los años 20 los parámetros de la nación posrevolucionaria. Los aspectos más importantes fueron la construcción de una memoria cultural y de una comunidad imaginada, que implica también la fundación de papeles y estereotipos de género. En su centro estaba –y está hasta hoy– la figura del 'macho'. En el artículo se analizarán las invenciones así como las variaciones y subversiones de tales estereotipos en tres películas emblemáticas: *Allá en el Rancho Grande* (1935) de Fernando de Fuentes, *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein y *Danzón* (1991) de María Novaro. Como fundamento metódico servirá la hipótesis de Judith Butler, desarrollada en su estudio *Gender trouble* (1990), según la cual la identidad genérica puede entenderse como efecto de prácticas teatrales o performativas. Un tal enfoque puede aclarar por qué el cine se manifestó en México como medio privilegiado de las invenciones, pero luego también dirigió a la deconstrucción de identidades genéricas. Un motivo clave y recurrente será en este sentido el *crossdressing*.

Palabras clave: cine mexicano, género, Fernando de Fuentes, Arturo Ripstein, María Novaro

Mexican cinema has defined the parameters of Postrevolutionary Mexico from the 1920s on. The most important aspects have been the construction of a cultural memory and of an imagined community, which also implies the creation of stereotype gender roles. A central character within this constellation is the "macho". In this article both the inventions and the variations and subversions of these stereotypes will be analyzed in three emblematic films: *Allá en el Rancho Grande* (1936) by Fernando Fuentes, *Lugar sin límites* (1977) by Arturo Ripstein and *Danzón* (1991) by María Novaro. This methodic analysis

will be based on the hypothesis developed by Judith Butler in her book *Gender trouble* (1990) which claims that gender identity can be understood as a result of practices employed in the world of theatre and other performing arts. This could explain why Mexican cinema first manifested itself as a privileged media of inventions but subsequently also led to the deconstruction of gender identities. A recurring key theme closely related to this topic is cross-dressing.

Key words: Mexican cinema, gender, Fernando de Fuentes, Arturo Ripstein, María Novaro

Christian Wehr estudió Filología, Musicología y Ciencias económicas en la Universidad de Múnich, Francia y Latinoamérica. Entre 2005 y 2013 fue catedrático en la Universidad católica de Eichstätt y director del Instituto Central de Estudios Latinoamericanos de la misma universidad. Desde 2013 es catedrático de la Universidad de Würzburg. Ha sido profesor invitado de varias universidades en Latinoamérica. Es editor de las colecciones *Americana eystettensis Hispanistisches Kolloquium*, de la revista *Romanische Studien* y miembro de diversos consejos editoriales. Sus campos de investigación abarcan la literatura fantástica en Alemania, Francia e Inglaterra, la cultura y literatura del Barroco, la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX, y el cine latinoamericano. Es autor y editor de libros y artículos sobre literatura, cultura y cine en Francia, España e Hispanoamérica.

Entre sus publicaciones recientes figuran:

- (2015) con Friedhelm Schidt-Welle (eds.): *Construcciones de la nación en el cine mexicano del pasado al presente. Formas históricas y procedimientos cinematográficos*, Frankfurt/Madrid: Vervuert 2015.
- (2016) ed: *Clásicos del cine mexicano. 31 Películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- (2016) con Wolfram Nitsch (eds.): *Artificios. Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit* (Hispanistisches Kolloquium), München: Fink.
- (2017) *Meditación espiritual e imaginación poética. Estudios sobre Ignacio de Loyola y Francisco de Quevedo*. Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- (2017) con Wolfram Nitsch (eds.): *Cine de investigación. Paradigmas sobre revelaciones y ocultamientos en el cine argentino* (en prensa).

Este artículo fue refrendado por la UNIMINUTO el 18/05/17 y por la Univ. de Viena el 20/04/17

Ya desde sus principios, el cine mexicano trata y negocia las grandes cuestiones de la nación posrevolucionaria, incluso más que la literatura y las bellas artes. En la llamada Época de oro, que comienza con el cine sonoro en los años 30 y termina alrededor de 1950, los grandes directores definen algunos parámetros estéticos e ideológicos que siguen caracterizando el cine mexicano hasta hoy día. Entre ellos destacan las recepciones y transformaciones de algunos géneros filmicos: a la cabeza de ellos, el melodrama; en segundo lugar, las construcciones cinematográficas de una memoria cultural y, finalmente, la puesta en escena de una nueva comunidad nacional y de sus valores. Así, a partir del año 1930, se reinventan por medio de las ficciones filmicas el pasado, el presente e incluso, el futuro de la nación mexicana.¹

En esta perspectiva, el cine cumple un papel importante en las construcciones de nuevos roles y estereotipos de género. Quisiera destacar tres dimensiones de este proceso y de sus varias implicaciones estéticas y políticas. Desde un punto de vista cinematográfico e histórico son las adaptaciones de ciertos géneros filmicos –sobre todo el melodrama– así como la invención de nuevos géneros –como la comedia ranchera– las que más contribuyen a las escenificaciones de nuevos roles y estereotipos.² En segundo lugar, si tomamos en consideración las implicaciones biopolíticas de este proceso, la propagación filmica de ciertos papeles de género está inevitablemente vinculada con el poder político.³ En tercer lugar y desde una perspectiva teórica, la ficción filmica guarda estrechas analogías con el carácter performativo de los roles de género.

En las siguientes reflexiones voy a dedicarme sobre todo a esta convergencia estructural: según la hipótesis fundamental de la filósofa Judith Butler, las identidades genéricas no están en absoluto determinadas por el sexo biológico, sino que son siempre efectos teatrales y performativos. Si es así, el cine puede considerarse un medio privilegiado para las escenificaciones y exploraciones de identidades genéricas.⁴

Quisiera concretizar este enfoque heurístico recurriendo a tres obras emblemáticas. En un nivel general se puede decir que en el cine mexicano siguen predominando las concepciones de género provenientes de la Época de oro.⁵ En su centro permanece el estereotipo del *macho*, cuya génesis voy a reconstruir a través de la película más exitosa de esta fase temprana del cine: *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, estrenada en el año 1936. Cuatro décadas más tarde, en 1977, Arturo Ripstein rueda un melodrama escandaloso titulado *El lugar sin límites*, que cuenta la trágica historia de un travesti. A través de esta película intentaré mostrar cómo los estereotipos de la Época de oro se desestabilizan profundamente, poniendo de relieve el rol de género como máscara y disfraz. También en *Danzón*, de María Novaro, estrenada en el año 1991, convergen las estructuras teatrales con las construcciones de una identidad genérica. En esta película la directora, que es una de las pioneras del cine feminista en Latinoamérica, va más allá de la crítica lúdica de Ripstein, abriendo perspectivas para una asimilación y transformación productiva de los estereotipos tradicionales.

1. FERNANDO DE FUENTES: ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE (1936) ¿UNA GENEALOGÍA FÍLMICA DEL MACHISMO?

Con *Allá en el Rancho Grande* Fernando de Fuentes instaura el género híbrido de la comedia ranchera que, con sus elementos musicales y bailes, representa una mezcla específicamente mexicana entre el *western* y el musical.⁶ La historia se sitúa en la propiedad de un latifundista en la que se da una constelación típicamente melodramática: el propietario y el capataz del 'Rancho Grande' son amigos desde la infancia y se enamoran de la misma mujer. Esta situación agonal genera una serie de conflictos que acaba desembocando en el desenlace inevitable de las comedias de este tipo: las bodas del obrero con su prometida y la reconciliación con el hacendado.

Con la invención sumamente exitosa de la comedia ranchera se constituye un nuevo repertorio de conceptos de género que predominarán en el cine al menos hasta el nuevo milenio. En su centro se encuentran el *charro*, una variación mexicana del *cowboy* hollywoodiense y sus complementarias figuras femeninas.⁷ Ya los títulos de apertura presentan una serie de ilustraciones que definen los respectivos conceptos genéricos. Como pariente del gaucho argentino, el charro era originalmente un cabañero.⁸ Hasta finales de los años 20 aparece casi únicamente como siervo de origen mestizo hasta que la comedia ranchera lo encumbra a ídolo cinematográfico. Sus atributos indispensables son el sombrero, las espuelas, las chaparreras, el traje de charro y una guitarra. Le gusta cantar, beber, festejar y demostrar su virilidad entre amistades homosociales y una promiscuidad heterosexual:



Figura 1: *Allá en el Rancho Grande*

El charro seguirá dominando los estereotipos masculinos hasta finales del siglo XX y aún más allá.⁹ Uno de sus derivados directos es el mariachi, el músico en traje folclórico. El complemento femenino del charro lo representa la labradorca casta y servil. Los títulos de apertura de *Allá en el Rancho Grande* la presentan en una idealización bucólica y en la posición estatuaría y angelical de una santa:



Figura 1: *Allá en el Rancho Grande*

Desde una perspectiva iconográfica, esta figura remite al estereotipo de la pastora con porrón, una ampliación retrospectiva de la historia navideña. Tales estilizaciones religiosas son sintomáticas de una cultura que ya desde la época colonial combina de manera sincrética elementos populares con tradiciones católicas. El polo opuesto de la mujer idealizada lo encarna la *femme fatale*, la seductora maliciosa que, en los melodramas de este tiempo, aparece muchas veces como prostituta. El personaje, que puede leerse como inversión de la historia de María Magdalena, tiene una gran relevancia en la tradición del melodrama. Las protagonistas están representadas como santas caídas: una mujer joven e inocente llega de la provincia a la ciudad y, debido a malas influencias, termina trágicamente en un burdel. Una película emblemática de este tipo de melodrama es *La mujer del puerto* (1933), de Arcady Boytler.

Mi hipótesis es que ambos estereotipos cinematográficos –el macho y la imagen disociativa de la mujer entre santa y prostituta– tienen su origen en el cine de la Época de oro. A partir de ahí estos roles se naturalizan hasta manifestarse como prototipos de una presunta *mexicanidad* 'auténtica'. Desde la perspectiva de una teoría de los géneros, esta observación parece confirmar la hipótesis constructivista de Judith Butler. Según la filósofa y feminista, las identidades genéricas no están determinadas por el sexo biológico, sino que se construyen mediante prácticas performativas y teatrales.¹⁰ Un punto crucial es que las identidades de género se sitúan siempre dentro de constelaciones políticas. En el caso de la comedia ranchera este vínculo con el poder estatal nos lleva a la historia posrevolucionaria de México. Una interpretación común explicaría las idealizaciones del campo y de los labradores como reflejos filmicos de los ideales socialistas provenientes de la Revolución mexicana.¹¹ Sin embargo, tal interpretación resulta superficial. La realidad económica y social de ese periodo estaba dominada, como en los siglos anteriores, por un cartel de latifundistas neocoloniales y neofeudales. Los verdaderos vaqueros y charros vivían con sus familias fácticamente en la esclavitud. El sistema arcaico y feudal del peonaje, cuyos orígenes se remontan a los tiempos más oscuros de la época colonial, obligaba a los labradores y sus familias a vivir dependiendo absolutamente de los hacendados.¹²

Presumiblemente, la inversión y armonización de esta realidad, como las encontramos en los roles de género del cine popular, tienen que ver con la influencia ambivalente de los Estados Unidos. Aunque el ejército americano había luchado contra las tropas revolucionarias, los Estados Unidos eran (y siguen siendo) los inversores más importantes en México a partir de los años 20. La industria fílmica recibía subvenciones y algunos de los mejores directores y actores se formaban en los estudios hollywoodienses. A la luz de esta constelación hegemónica se entiende mejor por qué la comedia ranchera ponía en escena tales inversiones e idealizaciones de un orden antirrevolucionario y neocolonial a pesar de ser el causante de una dramática pauperización. Los estereotipos de género pueden entenderse, hasta cierto punto, como efectos de esta formación política, en especial el charro vitalista, viril y promiscuo que, como pariente mexicano del *cowboy* americano, vive en armonía con la naturaleza, su trabajo, su mujer y, sobre todo, con el latifundista.

El desarrollo que se ha ido produciendo en el cine mexicano hasta nuestra época actual muestra que los modelos de género fundados en la comedia ranchera y el melodrama han persistido durante muchas décadas y se han adaptado perfectamente a nuevas constelaciones políticas. Algunas de las producciones más recientes –como las películas sobre el narratráfico– se caracterizan por actualizar de forma inconfundible los esquemas patriarcales y machistas. Aparte de las producciones comerciales, el cine independiente también se dedica a nuevas interpretaciones de los estereotipos tradicionales. En la historia de estas recepciones, *El lugar sin límites*, rodado por Arturo Ripstein en el año 1977, marca un momento crucial. Se trata de un análisis agudo, pero sumamente trágico de los estereotipos transmitidos por la historia del cine. Esta obra la analizaré a continuación como un intento por parte de Ripstein de desnaturalizar o deconstruir los roles fijos de la Época de oro, mostrando cómo el director pone de relieve el carácter artificial y teatral de los lugares comunes.

2. ARTURO RIPSTEIN: *EL LUGAR SIN LÍMITES* (1977). PATRIARCADO Y CRISIS MIMÉTICA

El guión de *El lugar sin límites* está basado en una novela corta del autor chileno José Donoso.¹³ Luis Buñuel, del que Ripstein había sido asistente a principios de los años 60, fue el que le propuso a Ripstein llevar a cabo la adaptación cinematográfica. El personaje principal de la historia, que tiene lugar en el pueblo de El olivo, es el travesti Manuel González, al que se le conoce como “la Manuela”.



Figura 3: *El lugar sin límites*

A pesar de su homosexualidad tiene una hija, la Japonesita, de una relación anterior con la dueña del burdel del pueblo. Tras la muerte de esta, el padre y la hija se hacen cargo del prostíbulo y los dos, él homosexual y ella heterosexual, se enamoran desesperadamente del mismo joven, Pancho Vega. Pancho posee todos los atributos clásicos del macho: es viril, guapo, musculoso, susceptible y colérico.



Figura 4: *El lugar sin límites*

Gracias a un crédito que le concede el patriarca del pueblo, Don Alejo, compra un camión y regenta una empresa de transportes. Pero la dependencia económica hace que, en el fondo, deteste a su acreedor. Por eso, acepta el dinero prestado que le ofrece su cuñado para poder pagar las deudas y los dos se van al burdel del pueblo para festejar la nueva libertad. Ahí, Pancho, borracho, seduce primero a la Japonesita, mientras que el padre observa la escena clandestinamente vestido con un traje rojo de tonadillera. Celoso de su propia hija, sale del escondite y empieza a bailar para Pancho. En un primer momento este se ríe de la Manuela, pero durante el baile se va excitando cada vez más. Finalmente, el travesti le da un beso apasionado a Pancho que este le devuelve tras un instante de vacilación. El cuñado, que observa la escena, interviene desconcertado e irritado. La situación culmina de manera violenta. Los dos hombres empiezan a perseguir a la Manuela, que huye llena de pánico a las afueras del pueblo. El dramático desenlace final, que Ripstein pone en escena como la catástrofe de una tragedia griega, sucede a orillas de un estanque.¹⁴ Ahí asesinan al travesti a palos mientras que Don Alejo, el patriarca, los observa sin intervenir. En la última toma, este anuncia que acusará a los dos hombres por el asesinato. *El lugar sin límites* se puede interpretar como análisis util, diferenciado y radical de las concepciones de género transmitidas por el cine de la Época de oro. En este sentido voy a dedicarme a tres aspectos cruciales: primero al dispositivo del poder patriarcal, después al del machismo (y su deconstrucción) y, por último, al de los vínculos entre ambos niveles. Veremos que, en última instancia, el orden se restituye a través del ritual de un sacrificio arcaico.

En cuanto al primer aspecto es evidente que la película transpone al México de los años 70 las estructuras neocoloniales del latifundismo que ya predominan en la comedia ranchera. La diferencia decisiva es que Ripstein pone en escena estas estructuras socio-ecológicas de una forma crítica, realista y despojadas de toda idealización. Don Alejo, el

cacique, es dueño de casi todo el pueblo excepto del Burdel, del que se quiere apropiar también para poder vender todo a un especulador. En su relación con Pancho persisten las estructuras arcaicas del peonaje que ya caracterizaban el latifundismo de la época colonial. El joven recibió el crédito del patriarca, pero los intereses son muy altos. Este punto es decisivo para la construcción filmica de los roles de género: en todos los aspectos esenciales, Pancho está caracterizado como sucesor de los charros, solo que en vez de un arado tiene un camión. Es viril, trabajador, promiscuo y muestra una profunda devoción por el patriarca. Sin embargo, tras la máscara servil se esconde un odio abismal a Don Alejo, cuya posición colonial se pone de manifiesto en muchos detalles; por ejemplo, cuando azuza a sus perros contra sus enemigos. Al patricarca, además, no le basta la absoluta sumisión, también reclama una relación casi familiar y afectiva. La ambivalencia que se crea entre protección y残酷 es sintomática por remitir históricamente a modelos feudales.¹⁵ En este sentido evoca los orígenes de una concepción arcaica de masculinidad que tiene su fundamento en la fidelidad del vasallo y que define su dependencia no solamente a nivel económico, sino también al de las alianzas cuasifamiliares. Así, en el mundo arcaico y anacronista que presenta la película, la separación moderna entre las relaciones afectivas y las funciones sociales no existe todavía.¹⁶

El final evidencia la estrecha relación que existe entre las estructuras patriarcales y el machismo (Judith Butler diría, de acuerdo con Foucault, que los roles de género son efectos del poder político).¹⁷ La homosexualidad latente de Pancho se manifiesta justamente en el momento de su nueva libertad: con la ayuda de su cuñado se hace independiente del vasallaje odiado y celebra este paso en el burdel del pueblo. La coincidencia es sintomática, pues Pancho logra ceder a su deseo reprimido después de salir del orden patriarcal –al menos simbólicamente-. Sin embargo, la transgresión y su sanción mortal son casi simultáneas. El cuñado confronta a Pancho con la norma incitándole a la caza violenta y mortal. En este sentido, el final restituye el orden preexistente. La última escena no deja ninguna duda de lo reaccionario y pesimista de esta solución: Don Alejo, el patriarca, es testigo del asesinato, pero no interviene. En su opinión, Pancho y su cuñado deben pagar con el arresto carcelario. Su crimen, sin embargo, más que en el asesinato, consiste en haberse sublevado contra el cacique.

Ya desde el principio de la película Ripstein deja entrever la homosexualidad de Pancho a un nivel psicológico y performativo a la vez.¹⁸ El final sangriento parece confirmar la hipótesis de Freud de que lo que se reprime puede llegar a la conciencia en la forma de su negación.¹⁹ Por ciertas alusiones sabemos, por ejemplo, que Pancho en una ocasión intentó violar al travesti y que, descontrolado por su deseo, le desgarró el vestido rojo que llevaba. Además, cuando era niño le hacían jugar con las muñecas de la hija fallecida de Don Alejo. Su padre ya trabajaba para el patriarca, con lo cual se da una constelación que coincide otra vez con el modelo transgeneracional del peonaje. Por último, hay que destacar que Pancho compensa su homosexualidad latente con permanentes gestos machistas: en sus demostraciones de virilidad y de potencia sexual se da a conocer un momento de sobredeterminación masculina que remite desde el principio a un deseo diferente y reprimido. Vemos repetidas veces su cuerpo musculoso, casi desnudo o con ropa ajustada, o cómo agarra permanentemente sus genitales como si tuviera que convencerse de su propia

masculinidad. La recurrencia de tales gestos muestra la dimensión performativa de la identidad genérica, la intención de presentarse como hombre, sobre todo delante de otros. La figura del travesti incorpora esta dialéctica de manera programática, demostrando que las categorías de sexo y de género pueden entenderse como efectos cuasiteatrales. En este sentido, vemos a la Manuela bailando, maquillándose, peinándose o vistiéndose. Todos, ella misma incluida, la llaman ‘mujer’. El cambio de ropa, pues, representa mucho más que una simple imitación de la feminidad. A un nivel alegórico, el “crossdressing” coincide con la estructura mimética de la identidad sexual en general.²⁰ El travesti se apropia de la feminidad como uno se pone una máscara, marcando así la independencia entre la persona y su identidad genérica. De modo que tanto los rituales de la Manuela como la masculinidad demostrativa de Pancho se corresponden mutuamente, desvelando la identidad del otro como imitación, máscara y efecto mimético.

Además, Pancho ocupa un lugar fálico en un sentido lacaniano.²¹ No solamente en su relación con la Manuela, sino también desde la perspectiva de los otros aparece como objeto de un deseo erótico y social que aspira a la integridad: a la Manuela y la Japonesita las tiene desesperadamente enamoradas, su esposa suspira en vano por él, su cuñado lo empuja a la independencia económica. Incluso el patricarca Don Alejo y su mujer quisieron financiarle una formación universitaria para poder casarlo con su propia hija. Así, Pancho ocupa el centro de una red de intereses sociales y sexuales sumamente conflictivos y contradictorios que se superponen y convergen en el mismo objeto. Ripstein crea, para usar un término de René Girard, constelaciones miméticas en varios sentidos.²² Los deseos se imitan mutuamente al remitir a la misma persona, con lo que se crea una red de relaciones competitivas. Por eso, un desenlace diplomático parece imposible. La única manera de terminar la crisis mimética es con la violencia y la destrucción a semejanza del ritual arcaico del chivo expiatorio. Sin embargo, una restitución del orden que necesita el derramamiento de sangre es profundamente inestable. El crimen, en definitiva, no puede ocultar las contradicciones implícitas de la sociedad paternalista y la desnaturalización de sus conceptos de género. A pesar de un análisis agudo y diferenciado del modelo arcaico e inhumano del patriarcado, *El lugar sin límites* no puede ofrecer una alternativa. Tendrán que pasar 14 años para que la directora María Novaro logre relativizar el antagonismo rígido de los géneros en su película *Danzón*, de 1991. De nuevo la figura de un travesti vuelve a tener un papel clave.

3. MARÍA NOVARO: DANZÓN (1991). LA IDENTIDAD COMO VARIACIÓN Y PERFORMANCE

Danzón es un clásico del cine femenino en México y llegó a alcanzar éxito internacional. El título hace referencia a un baile de origen cubano que se introdujo en México por Veracruz. La protagonista, encarnada por la emblemática actriz Julia Solórzano, es una mujer soltera de aproximadamente 40 años que vive con su hija en la capital donde trabaja como telefonista. Su pasión es bailar el danzón. Cada semana se encuentra con Carmelo Benítez, su pareja de baile, en el *Salón Colonial*. Aunque apenas se conocen en la vida privada, forman una exitosa pareja de baile y han ganado juntos muchos concursos. Pero llega un momento en el que Carmelo deja de acudir a los encuentros semanales y huye para eludir una falsa acusación que le hacen en el trabajo; Julia, entonces, toma una decisión es-

pontánea y radical: deja su trabajo y viaja a Veracruz para buscar a Carmelo, que comparte un apartamento con la prostituta *La Colorada* y sus hijas. Durante su búsqueda, la protagonista traba amistad con la *drag queen* Suzy y comienza una relación amorosa con un joven marinero llamado Rubén. Pero un día Julia decide terminar su aventura y volver a la capital con su hija. Mientras tanto Carmelo también ha regresado y vuelve a aparecer en el baile semanal.

El mundo representado en la película se caracteriza por una serie de oposiciones espaciales y semánticas que corresponden a diferentes concepciones de género. La ciudad de México tiene un carácter oscuro, cerrado y ordenado: un lugar de la heteronormatividad y la monogamia. Veracruz, por el contrario, se presenta como ciudad clara, abierta, sensual, desordenada y promiscua, donde se relativizan las identidades de género.²³ Julia se mueve con naturalidad en este nuevo espacio y cede a sus impulsos y deseos, pero, finalmente, opta por continuar con su vida anterior. Así pues, desde una perspectiva superficial, la película tiene una estructura circular y restitutiva. El orden inicial se desestabiliza, pero se reafirma finalmente después de una fase transitoria de crisis.

En el marco de este movimiento, sin embargo, ocurre una serie de desplazamientos que relativiza repetidas veces el binarismo de los géneros. En este sentido, el viaje de Julia va adquiriendo sucesivamente el carácter de una iniciación que desemboca en una manera alternativa de actuar como mujer. Si bien es cierto que todo relato de viaje se funda en un subtexto mítico e iniciático,²⁴ la aportación de María Novaro es que pone en escena esta dimensión alegórica mediante un sistema de citaciones fílmicas que evocan épocas y obras de la historia del cine mexicano. Tanto la ciudad de Veracruz como el tema de la prostitución aluden al modelo del melodrama mexicano por excelencia, *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, del año 1933. Esta película cuenta la trágica historia de una chica de la ciudad de México que huye a Veracruz por culpa de un amor trágico y acaba como prostituta. Ya vimos que este estereotipo –el paso de la mujer inocente a la puta– es un tópico del cine mexicano con incontables variaciones. En *Danzón*, este núcleo melodramático se pone en escena de manera sumamente original: mediante los estereotipos, Novaro cuenta la emancipación de su protagonista de los antiguos estereotipos y su iniciación en el espacio del deseo. Así, la historia y su puesta en escena adquieren fuertes dimensiones autorreflexivas. Asesorada por el travesti Suzy, Julia se pone un vestido rojo.²⁵ Y como su amiga, la prostituta Colorada, se va al puerto como las heroínas trágicas del melodrama exponiéndose a las miradas deseosas de los hombres.

Figura 5: *Danzón*

Lo importante es que Julia se apropia del estereotipo fílmico como una actriz que representa un papel. Ahora bien: poniéndose una máscara, se distancia al mismo tiempo de la identidad borrada en un juego irónico y performativo. Esta dimensión se destaca de manera programática en una escena que muestra a Julia sentada en su tocador: la cámara enfoca con el *zoom* una fotografía de Dolores del Río –la actriz emblemática de la Época de oro– colgada en el marco de un espejo. Así percibimos simultáneamente el reflejo desenfocado de Julia en el espejo y el retrato de la actriz:²⁶

Figura 6: *Danzón*

Esta superposición nos muestra una vez más que Julia escenifica una asimilación consciente de roles fílmicos. En consecuencia, este acto de citación produce, al mismo tiempo, una desnaturalización de los estereotipos citados, que se desvelan como mera ficción. Por medio de tales estrategias, Julia logra explorar de manera lúdica nuevas facetas de su rol de mujer.

En otra secuencia, en la que Julia enseña a bailar a la *drag queen* Suzy, se evidencia de manera complementaria la dimensión performativa de las identidades genéticas. La escena se caracteriza por una verdadera perturbación de los géneros, porque Suzy se niega a tomar el rol del hombre y obliga a hacerlo a la propia Julia. El cambio burlesco desemboca en un quiasmo y una confusión de sexo y género. Julia, en una primera reacción, dice que la situación “destruye lo sublime del baile”. En el contexto dado, el término tiene un valor programático, pues la sublimación remite a la transformación de una pulsión sexual en prácticas estéticas. Así, tras un instante de vacilación, Julia deja de lado una concepción biológica del género y descubre el placer del juego y del cambio lúdico de papeles:

Figura 7: *Danzón*

Resumiendo, *Danzón* pone en escena la estructura performativa del género en varios niveles: como citación y alusión filmica, mediante el ritual del baile y a través del disfraz del travesti. Este punto nos permite volver al carácter alegórico del viaje,²⁷ porque el *intermezzo* en Veracruz funciona como una iniciación a la teatralidad del género. De vuelta ya en la ciudad de México, Julia gana una distancia creativa respecto a su papel, lo que se manifiesta en un detalle marginal, pero significativo. La última escena de la película la muestra bailando de nuevo con Carmelo, pero esta vez ya no mira por encima del hombro de su pareja, como lo requieren las estrictas reglas del *Danzón*, sino directamente a sus ojos. Este cambio lo podemos interpretar como un “desliz” en el sentido de Judith Butler. En esta línea, las repeticiones de rituales y acciones identitarias abren un espacio de variaciones que exhiben el carácter construido de las normas.

Como *El lugar sin límites*, también *Danzón* se caracteriza por una desnaturalización de los estereotipos mediante el travestismo. Además, ambas películas se inscriben dentro de la historia del cine mexicano por gestionar la transformación de los roles de género provenientes de la Época de oro. Ripstein, sin embargo, no presenta ninguna alternativa al orden rígido de los géneros, a pesar de su análisis agudo y despiadado. El travesti paga la transgresión de las normas con la muerte. En *Danzón*, al contrario, se evocan caminos hacia una manera más flexible de manejar los roles de género, sobre todo por el juego controlado con su carácter teatral. Si pensamos en películas más recientes como *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, o *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón, podremos constatar que este juego con citaciones y transgresiones continúa incluso siete décadas después de la Época de oro.

NOTAS

1. Véanse las contribuciones en Wehr/Schmidt-Welle (2015).
2. Véanse Ávila/De la Mora (2016) con más indicaciones bibliográficas.
3. Foucault (2004).
4. Butler (1990).
5. Véanse De la Mora (2006) y Tuñón (1998).
6. Ávila/De la Mora (2016).
7. Nájera-Ramírez (1994).
8. Véase Rincón Gallardo (2000).
9. Véase Torres San Martín (2008).
10. Butler (1990).
11. Ávila/De la Mora (2016).
12. Rincón Gallardo (2000).
13. El guion fue escrito por Manuel Puig; para un análisis más detallado (también del modelo literario de José Donoso), véase Schlickers (2016).
14. Schlickers (2016) destaca las estructuras melodramáticas de la trama.
15. Ganshof (1989); De la Mora (2006, 126) destaca también las alusiones al peonaje.
16. Winst (2009, 32).
17. Butler (1990).
18. Véase para la escenificación de un deseo homosexual reprimido Ingenschay (2011).
19. Véase Freud (1982).

20. Butler (1993).
21. Véase Lacan (1966).
22. Girard (1972) y (1977).
23. Véase para el análisis semántico-espacial del mundo ficticio el modelo de Lotman (1989).
24. Wolfzettel (2003).
25. De la Mora (2006, 59-65).
26. Véase para este aspecto también el análisis que hace De la Mora (2006, 59-65).
27. Wolfzettel (2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ávila, J. y de la Mora, S. (2016) “Fernando de Fuentes: *Allá en el Rancho Grande* (1936)” en Wehr, Ch. (ed) *Clásicos del cine mexicano*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 123-137.
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Butler, J. (1993) *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*, New York: Routledge.
- Foucault, M. (2004) *Naissance de la biopolitique. Cours au collège de France 1978-1979*, París: Gallimard-Seuil.
- Freud, S. (1982): “Die Verneinung” en: *Studienausgabe III*, Frankfurt: Fischer, 371-378.
- Ganshof, F.L. (1989): *Was ist das Lehnswesen?* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Girard, R. (1977) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París: Grasset.
- Girard, R. (1972) *La Violence et le sacré*, París: Grasset.
- Ingenschay, D. (2011): “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein” en: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 2º semestre, 34, IV, 73-87.
- Lacan, J. (1966) “La signification du phallus” en *Écrits*, París: Seuil, 685-697.
- Lotman, J. M. (1989) *Die Struktur literarischer Texte*, München: UTB.
- Mora, S. de la (2006): *Cinemachismo: masculinities and sexuality in Mexican film*, Austin: University of Texas Press.
- Nájera-Ramírez, O. (1994): “Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro”, *Anthropology Quarterly* 67, nº. 1, 1-14.
- Rincón Gallardo, A. (2000): “En la hacienda de antaño”. En: *Artes de México: Charrería*. México: Artes de México.
- Schlickers, S. (2016) “Arturo Ripstein: *El lugar sin límites* (1977)”, en: Wehr, Ch (ed.): *Clásicos del cine mexicano. 31 Películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, 353-371.
- Torres San Martín, P. (2008) “La recepción del cine mexicano y las construcciones de género: ¿formación de una audiencia nacional?” *La ventana. Revista de estudios de género*, 3 (27), 58-103.
- Tuñón, J. (1998) *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939 - 1952)*, México: El Colegio de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Wehr, Ch./Schmidt-Welle, F. (2015) *Construcciones de la nación en el cine mexicano del pasado al presente. Formas históricas y procedimientos cinematográficos*, Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- Winst, S. (2009). *Amicus und Amelius. Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition*, München: de Gruyter.
- Wolfzettel, F. (2003) *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze*. Stuttgart: Steiner.

PELÍCULAS

- Boyler, A. (1934/2003) *La Mujer del Puerto*, Thousand Oaks, CA: Media Group.
- Fuentes, F. de (1936/2007) *Allá en el Rancho Grande*, Chicago: Facets Video.
- Novaro, M. (1991/2007) *Danzón*, México, D.F.: Zafra Video.
- Ripstein, A. (1977/2006) *El lugar sin límites*, México, D.F.: Instituto mexicano de cinematografía.

El conflicto armado en Colombia. Aproximación a la memoria histórica a partir del cine. *The armed conflict in Colombia. Cinematical Approach to the Historical Memory*

Martín Agudelo Ramírez

(pág 119 - pág 133)

Son muchos los proyectos fílmicos recientes en los que se muestra la cruenta realidad que ha irrumpido en un país constantemente atormentado por el olvido de sus habitantes, y en donde aparecen comprometidos su fuerza pública, guerrilla y paramilitares, en medio de una población civil que resulta ser la gran damnificada, debido a diferentes causas como: 'falsos positivos', desplazamientos forzados, desapariciones y reclutamientos indebidos de menores.

Palabras clave: Cine, conflicto armado, víctimas, desplazamiento, falso positivo, reclutamiento

Many recent films made in Colombia allow us to understand the tragedy of conflict in this country constantly tormented by violence. Colombians need memory, because wars are a great tragedy. The victimizer, guerrillas and paramilitaries, committed serious violations of human rights ('false positives', forced displacements, disappearances, illicit recruitments of underaged). Films help to understand this cruel reality and to find solutions in the midst of such horror.

Keywords: Cinema, violence, victims, displacement, false positive, recruitment

Martín Agudelo Ramírez. Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín. Universidad Pontificia Bolivariana. Docente. Doctor en Derechos Humanos por la Universidad de Salamanca. Miembro de Art-Kiné y de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho. Libros: *Cine y Derechos Humanos*, Medellín, Unaúla, 2015; *Cine y Conflicto armado en Colombia*, Unaúla, 2016. E-mail: martinagudeloramirez@hotmail.com y martinagramirez@gmail.com

Este artículo fue referenciado por la Univ. Lille el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 28/04/17

INTRODUCCIÓN

El extremo septentrional de Suramérica es un lugar pródigo. Un auténtico paraíso, hasta el presente azotado por una plaga de muerte causada por el odio y la indiferencia. La ciudad de Babel se alza entre los actores armados de un conflicto singular, todos ellos perdidos en el horizonte, sin capacidad alguna para justificar sus luchas.

El arte, ciertamente, es un instrumento importante para registrar esas huellas infiustas que se hacen presentes en un espacio extraordinario como es el suelo colombiano. En este contexto, el cine se constituye en una pieza valiosísima para emprender una aproximación sobre la crudeza de un conflicto dantesco. Son numerosos los proyectos fílmicos recientes que muestran la cruenta realidad que ha irrumpido en Colombia; un país constantemente atormentado por el olvido de sus habitantes y en los que aparecen comprometidos fuerza pública, guerrilla y paramilitares en medio de una población civil que resulta ser la gran damnificada.

Cuando se ha pretendido ilustrar la crudeza del conflicto armado, tanto el cine de ficción como el documental han entregado piezas valiosas para dar un testimonio imprescindible en el deber de memorar. Profusos directores y productores, en Colombia, han intentado retratar el conflicto a través de varias películas con un toque 'neorrealista'.

Este trabajo hace un reconocimiento a la labor emprendida por los realizadores colombianos, que han dejado un testimonio importante al deber de memorar. Se hará énfasis en el cine sobre la última etapa del conflicto armado, en especial, en lo concerniente a los rostros de las víctimas, el accionar paramilitar y los desplazamientos, los dramáticos casos de 'falsos positivos' y la violencia contra niños.

1. UN PRÓDIGO TESTIMONIO FÍLMICO

El cine colombiano, en numerosas ocasiones, ha sabido manifestar una estética del horror, y también ha sido una pieza invaluable para asumir el deber de hacer memoria. Los registros con los que ya se cuenta son importantes. Siguen sin agotarse, aunque finalmente el intérprete encuentra lugares comunes para su análisis. En las primeras dos décadas del nuevo milenio, pródigos registros fílmicos se han constituido en testimonio de primera mano para entender las diversas peculiaridades de un conflicto sin igual. Las películas han puesto en evidencia el recrudecimiento de la violencia a partir de los noventa, generando conciencia. Un espectador crítico emerge, luego de examinar unos filmes que han terminado por situarnos ante un espejo que enrostra nuestra propia vergüenza. Y esa cobardía que nos aflige no es otra cosa que la tragedia de no poder negar nuestra responsabilidad compartida.

El tratamiento que haga el séptimo arte resultará decisivo en esa búsqueda de responsabilidad. El cine de los últimos años ha enseñado la aspereza de un cruento conflicto circular que se extendió a lo largo y a lo ancho del país; el impacto es inevitable. Vale la pena destacar que hay películas que posibilitan inspeccionar la continuidad de los distintos tipos de violencia presentes a lo largo de la historia.

Existen numerosos films lúcidos que enseñan que hay una hediondez insoportable en el entorno, y en los que la circularidad horrenda se exterioriza. Sobre todo, quienes habitan en la periferia están perdidos. Como bien lo ha retratado el séptimo arte, hay un espacio cerrado que atrapa a la gente frágil y que termina por sacrificarla. El cine nos entrega interesante piezas para ser evaluadas. En este sentido, a modo de referente, vale la pena destacar el guion construido para el lúcido cortometraje animado *Ruta natural* (Huertas 2014) y las fracturas que se enrostran en la película *La sociedad del semáforo* (Mendoza 2010).

El corto de Andrés Huertas, en un género experimental, provoca un importante impacto visual y auditivo. El joven director nariñense expresa muy bien en su trabajo fílmico animado computarizado, de dos minutos aproximados, su visión sobre el conflicto armado en Colombia. Una mancha negra, envolvente, se cierne sobre unos niños que corren y juegan con un avión de papel, y que antes de encontrarse con la desgracia habitaban un entorno verde, especialmente esperanzador. La violencia corta los sueños de unos inocentes, en medio de unos círculos trágicos.

En *La sociedad del semáforo*, film rodado con actores aficionados, se advierte un testimonio imprescindible para evaluar esa circularidad trágica presente en los habitantes de la calle en las ciudades colombianas. La película muestra el entorno propio en el que se desenvuelven unos desamparados peculiares, como son los indigentes. Su marginalidad les ha asegurado un espacio para el olvido, en las calles de una gran urbe como Bogotá. La película pone de presente la vergüenza de la marginación de los habitantes de la calle, lugar reservado para muchos de los desplazados que no esperan ser beneficiados por la memoria. Esta es la tragedia de Raúl Tréllez (Alexis Zúñiga), un reciclar desalojado por la violencia en el Chocó que junto con sus otros compañeros de la calle construye un espacio alternativo.

El cine colombiano contemporáneo es un testimonio valioso de enseñanza sobre el alcance de la violencia en las últimas décadas. Muestra en qué términos la población civil ha sido afectada por el actuar demencial de los múltiples actores armados del conflicto. Revela, además, la ausencia y debilidad del Estado colombiano en cuanto al manejo de ese mal endémico que se ha alojado por tantos años, sin que haya podido extirparse. A partir de diversas piezas fílmicas se comprende la política como ausencia y como defecto; se avizora una política que no se hace visible en la vida cotidiana para salvaguardar las libertades y que ha sido bastante indiferente frente al actuar de los actores armados no estatales.

Una tierra salvaje se impone en un espacio en donde el Estado siempre debió hacerse presente. Las palabras con las que se introduce el documental *Impunity* resultan inolvidables para intentar comprender las condiciones propias de un territorio habitado por el mal: "En esta selva no hay Estado, aquí hay guerra. Desde siempre. Guerra civil, un conflicto armado interno, amenaza terrorista, lucha ideológica. Los extremos: izquierda, derecha. Los mismos métodos: competencia de残酷" (*Impunity* Morris y Lozano, 2011).

El cine ha sabido retratar muy bien ese espacio bestial a través de unos recursos estéticos que hacen visible el horror. El testimonio fílmico seguirá presente. Los realizadores de películas actuales, a través de sus obras, han asumido como regla de oro el deber

de informar y de denunciar sobre lo que ha sucedido en el país. Numerosas películas, en la modalidad de ficción, y significativos documentales se destacan como pruebas representativas del tema en estudio. Todos esos textos filmicos posibilitan entender por qué la violencia se aloja de manera circular en la ancha geografía colombiana y la necesidad de configurar una memoria. Se relacionan, entre otros, los films siguientes: *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002), *Primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004), *Heridas* (Roberto Flores Prieto, 2006), *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009), *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010), *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010), *Los colores de la montaña* (Carlos Arbeláez, 2010), *Impunity* (Hollman Morris y Juan José Lozano, 2011), *Silencio en el paraíso* (Colbert García, 2011), *Postales colombianas* (Ricardo Coral Dorado, 2011), *Pequeñas voces* (Jairo Carrillo, 2011), *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011), *Porfirio* (Alejandro Landes, 2011), *La Sirga* (William Vega, 2012), *El páramo* (Jaime Osorio Márquez, 2012), *Carta a una sombra* (Daniela Abad y Miguel Salazar, 2015), *Alias María* (José Luis Rugeles, 2015), *Violencia* (Jorge Forero, 2015).

El cine hace visible lo que desde las instancias de poder es invisible. El material es abundante. Encontramos cine sobre 'falsos positivos', desplazados, desapariciones forzadas, despojos de tierras, matanzas, violencia contra la mujer, reclutamiento de niños, etc. Películas como las relacionadas dejan entrever que hay un país dominado por la amnesia causada por la apatía de unas instancias de poder sin horizontes claros. El séptimo arte ha sabido retratar la presencia de una sociedad fragmentada e indiferente. Por esto, es importante celebrar las apuestas filmicas que se han hecho; todas ellas contribuyen a que se configure una mayor conciencia sobre nuestras apuestas políticas y direccionamientos éticos que son inexcusables.

2. EL PAPEL DE LA VÍCTIMA

En lo que concierne a la víctima, son notables los proyectos cinematográficos emprendidos en los últimos años. Algunos de ellos han introducido, con actores naturales, personajes inolvidables que ponen en evidencia su propio dolor. Son varios los directores comprometidos que evalúan el conflicto colombiano de manera crítica y profunda, destacando de manera significativa el papel de la víctima. El cine reconoce el sufrimiento de los hijos de una tierra que grita desde lo más profundo de sus 'entrañas'. Como ejemplos notables se destacan los recientes films *Porfirio* (Landes 2011) y *La Sirga* (Vega 2012). Ambas películas, a través de sus planos, interpelan dando cuenta del registro de la violencia en los rostros y miradas de sus protagonistas.

Porfirio relata una historia real. La película muestra los momentos vividos por una víctima del conflicto (Porfirio Ramírez Aldana) antes de tomar una decisión generada desde su desesperanza. El personaje decide secuestrar un avión. Su propósito era reclamar por la falta de atención oportuna en su caso. Antes había demandado al Estado por la dis-capacidad originada a raíz de un acto violento en el que al parecer estaban comprometidos agentes estatales. El film de Landes, rodado en Florencia (Caquetá), no se centra en ese último acto de justicia por mano propia ejecutado por Porfirio. Su propósito fundamental,

a través de números primeros planos, es mostrar a un 'ser común' en su vida cotidiana, atrapado por los límites de su cuerpo, y sin que se tengan que realizar juicios de reproche, que son los que posteriormente hará la institucionalidad.

La película dirigida por Landes expone el dolor de una víctima del conflicto. Lo hace mediante un enfoque bastante intimista. El film sabe retratar los detalles propios de las distintas facetas de un ser humano que, aunque marcado por la desesperanza, se resiste a renunciar a sus sueños. Porfirio lucha por vivir y desafía las condiciones hostiles en las que se encuentra, debido a la invalidez que le causó un acto de violencia. La película de Landes es una lección que sabe situar a la víctima, pudiéndose apreciar en unos planos estáticos inolvidables. Se avizora un auténtico espejo en el que podrá reflejarse el rostro de un ser bastante atribulado.

La Sirga presenta la historia de Alicia (Joghis Seudin Arias), una campesina víctima del conflicto. Su familia ha sido masacrada. Alicia huye luego de presenciar la muerte de sus padres y el incendio de su casa causados por actores violentos; pretende encontrar en un hostal en ruinas, "La Sirga", un espacio para reconstruir su vida. En ese sitio, ubicado en los alrededores de la laguna de La Cocha, de propiedad de su tío Oscar, la adolescente busca erradicar el dolor que la ha perseguido. Sin embargo, la sombra de la violencia seguirá siendo compañera inseparable de la joven. La película no 'muestra' directamente. Hay un paisaje que permite comprender lo que le está sucediendo a Alicia, sin que se tenga que explicitarse una narrativa de diálogos. Esto, precisamente, es uno de los recursos más significativos de la notable película en comento.

En *La Sirga* la metáfora se enseña a través de un rostro y de sus silencios. La profunda soledad de la protagonista se hace palmaria. La película de Vega, a través de las miradas y los mutismos de los personajes, da cuenta de una fotografía que abre paso a una alegoría sobre el efecto propio de la amnesia causada por la violencia. No se hace imperiosos demostrar el dolor en las voces humanas; no se requiere enunciar un sinnúmero de palabras para entender el miedo que invade íntegramente a Alicia. Más valen las imágenes, y Vega logra enseñarlo.

Los directores colombianos, de manera recurrente, tratan a la víctima como un ser condenado por la desmemoria y sin posibilidad de ser escuchado por "una dirigencia que abdicó de la historia, que no siente el llamado de la tierra, la grandeza de una tradición, la necesidad de símbolos compartidos" (Ospina 2013: 230). Ciro Guerra, en este sentido, ofrece una mirada bastante peculiar de la víctima en la alegórica *La sombra del caminante* (2004), una película que "[...] traslada el sentido y las implicaciones del conflicto colombiano a los desheredados de la fortuna que deambulan con gesto atribulado por las calles de Bogotá" (Osorio 2010: 39).

La sombra del caminante, filmada en video digital, es una historia en la que no se recurre, como lo comenta el director, a "balas, rifles, ejércitos en combate, muertos". Un guion inteligente es suficiente, en compañía de una banda sonora bella, ambientada por un piano, para que el espectador reconozca un propósito: mostrar la crudeza de un conflicto que ha provocado profundas honduras.

Las vidas de dos hombres solitarios, víctima y victimario, se cruzan en la película. El primero es Mañe (César Badillo), un hombre discapacitado, habitante de un inquilinato en Bogotá. En el cuerpo de Mañe se registra una secuela irreversible; ha perdido una pierna. Aunque ha sobrevivido, el hombre lisiado se siente como una persona 'muerta'. El otro personaje, sin nombre, es un silletero de la calle (Ignacio Prieto), un ser atormentado por un mundo de tonalidad manifiestamente gris; es un hombre solitario y testigo presencial de la violencia, interlocutor constante de Mañe durante el desarrollo del film. Ambos son seres que buscan superar su aislamiento profundo en medio de constantes encuentros y desencuentros. Las voces de la tragedia se desatan, máxime cuando sus desventuras provienen del fuego cruzado de grupos disímiles al margen de la ley.

En realidad, Mañe dialoga con un hombre a quien no se le ha ofrecido ningún tipo de alternativa para reconstruir su vida. Las palabras, bastante aciagas, del personaje interpretado por Badillo, revelan una manifiesta marginalidad. Esto lo confirma magníficamente la escena en el cementerio, cuando Mañe hace una confesión sobre lo que piensa acerca de la crudeza de una violencia absurda que ha generado demasiado dolor y que ha convertido a los sobrevivientes en unas sombras.

Yo sí que conozco la muerte. Lo que necesita uno en este país para enriquecerse es montar un cementerio privado, hermano. Sobran los clientes como mi papá y mi mamá [...] los descuartizaron, los colgaron después allá frente a la casa.

[...] Dijeron primero que eran guerrilleros, después que no, que paracos, después que narcos, después que... que el ejército. Pero al fin de cuentas lo que uno sabe es que están muertos, hermano, como yo. (Guerra 2014).

En un país marcado durante tantos años por la desdicha, y en donde los vivos se sienten "más muertos" que los propios "muertos", como lo señala el silletero de la película de Ciro Guerra, las víctimas tienen sus propias maneras de afrontar su padecimiento. Pero la mirada de Mañe se cruza con la comprensión que tiene ese otro singular personaje protagónico, un hombre con un pasado igualmente trágico. El silletero, habiendo pertenecido a un grupo armado al margen de la ley, deja la hipocresía; habla sin tapujos, explicando la compresión que tiene sobre la violencia en el país y exteriorizando en qué medida lo ha afectado. Su testimonio de víctima directa no puede disociarse del hecho de haber infligido igualmente sufrimiento; la culpa le acecha.

El silletero se ha convertido en un espectro. No encuentra en la urbe un espacio que le acoja y redima. Su dolor le permite tener una experiencia que determina una mirada peculiar sobre la manera de diferenciar el muerto y quien sigue viviendo, como lo manifiesta en la escena del cementerio. "Los muertos cagados de la risa allá en el infierno y los vivos que se quedan esperando a ver qué les toca". El reconocimiento de la muerte, por parte de ese singular personaje, habrá de ser un referente básico para generar conciencia de las condiciones con las que se vive actualmente: "ser muerto colombiano es un orgullo que cuesta".

La voz de quien lleva su silla a cuestas, en la película de Guerra, será la voz de ese

"otro" indispensable para que el lisiado pueda escucharse. Será, asimismo, un puente para la interlocución, indispensable para que haya conciencia y se pueda rememorar. Y si bien hay un profundo resentimiento, posteriormente, en el film se muestra que la muerte es un momento especial para que el perdón pueda alojarse.

¡Qué paradoja! ¿Por qué envidiar la muerte, como trágicamente se describe en *La sombra del caminante*, pese a que tenemos un país desbordado en recursos, suficientes para que sus habitantes puedan vivir bien? La víctima del conflicto, desde la presentación que hace Guerra, no tiene esperanza. Solo a través del diálogo entre los personajes protagónicos de la historia se va construyendo un encuentro de experiencias, siendo el dolor una constante en su desarrollo. Por esto uno de ellos expresa: "Sólo queda el recuerdo y nosotros". La nada invade a la víctima. Esta se siente sola; y lo que más preocupa, en principio, es que no se otean soluciones decisivas para encarar el problema.

Muchas interpretaciones caben a la hora de evaluar el final del film de Guerra, siendo inevitable preguntar por las posibilidades que se tienen de poder cambiar las vidas de unas personas que, por culpa de la violencia, se han convertido en unos espectros ignorados por el resto de la sociedad.

3. DESPLAZAMIENTOS FORZADOS Y VIOLENCIA PARAMILITAR

Los temas de desplazamientos forzados y matanzas campesinas a manos de grupos paramilitares son ilustrados en la película *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria 2010). Este es un film de ficción sobre una de las manifestaciones más dramáticas del conflicto: los rostros de las víctimas desplazadas por la violencia causada por los paramilitares.

La película neorrealista de Carlos Gaviria presenta el drama de una joven desalojada de su hogar. Su familia fue masacrada cuando aún era niña. El desplazamiento marcará el destino de Marina. El personaje interpretado por Paola Baldíón representa al desplazado que es lanzado hacia una ciudad inhóspita, poco acogedora, y que nunca podrá sentir como suya.

Marina es un símbolo del dolor causado por la violencia proveniente de un conflicto absurdo, que la ha dejado muda y amnéstica. Hace parte de ese gran grupo de desplazados del campo que engrosan los cinturones de miseria de las ciudades. La joven es un ser a quien el terror le ha robado la identidad. El rostro de la víctima se encuentra sumido en un padecimiento extremo.

Los desplazados podrían identificarse con los seres anónimos y perdidos en la ciudad, presentados por Mario Mendoza, como seres de "mirada extraviada, idos, famélicos, que no reconocen a nadie, que no hablan, que parecen no tener memoria", seres que "no tienen futuro, que no van hacia ninguna parte", que son rechazados en una ciudad ya que "reflejan horrores que no nos son desconocidos", y también con aquellos "seres fantasmales que arrastran su presencia negra a lo largo de las avenidas o que dormitan debajo de los rascacielos, y que ya no son como nosotros" (Mendoza 2013: 208-209).

No obstante ese signo trágico presente en el rostro de una persona desplazada por la violencia, *Retratos en un mar de mentiras* muestra una variable provocada por la resistencia de la víctima. La protagonista no se queda inerme. Marina lucha contra el olvido forzado por los violentos. Trata de memorar, buscando recuperarse de su amnesia. Marina busca recuperar una identidad perdida por causa del accionar paramilitar que la arrojó a un lugar en el que no podrá reconocerse.

Luego de la muerte del abuelo (Edgardo Román), Marina y su primo Jairo (el fotógrafo ambulante, interpretado por Julián Román), emprenderán en un pequeño carro, viejo y destrozado, un viaje de regreso hacia esa tierra de donde fueron despojados de sus sueños. Ambos recorrerán unos extensos caminos por el territorio colombiano. Hay un viaje desde el sur de Bogotá hasta un pueblo del Caribe, que se realiza con el propósito de recuperar lo que los violentos se robaron.

Marina y Jairo viajan por las carreteras de un país fastuoso: un lugar de montañas imponentes, de formas geométricas únicas y con un verde intenso que confirma la riqueza de los suelos; un sitio paradisíaco de ríos cristalinos; un jardín con flora y fauna variadas. El personaje interpretado por Román expresa muy bien ese sentimiento de reconocimiento de la magia del país en el que habita. Jairo, en medio de su contemplación de una hermosa catarata, manifiesta con contundencia: "Este país es una berraquera. Por más que intentemos cagárnoslo, no podemos. Que viviendo tan bueno". (Gaviria 2010).

Jairo no pierde su sensatez. Tiene la inteligencia suficiente para acudir al sarcasmo. Su inconformidad radica en no sentirse representado por un Estado constantemente ausente. Indica su insatisfacción frente a una institucionalidad manifestada a través de unos símbolos y que no ha podido ser asimilada por los habitantes de las periferias y zonas rurales. Jairo, con ironía, expresa que no entiende por qué una canción *Para-parranda* de Leonardo Gómez Jattin no sustituye al "Gloria inmarcesible" del himno nacional colombiano.

Los paisajes que presenta el film de Carlos Gaviria son hermosos. La posibilidad de contemplarlos, siguiendo la música colombiana con interpretaciones como las del grupo María Mulata, confortan durante todo el viaje de carretera emprendido por los protagonistas. Pero el sentimiento opuesto resulta inevitable cuando se muestran las enormes desigualdades existentes a lo largo del recorrido. Junto con el asombro causado por la contemplación de tanta maravilla aparece el estremecimiento que se produce cuando se observa el dolor reflejado en los rostros de numerosos seres marginados. Cuando el viaje llega a su final se impondrá lo trágico; nuevamente el actuar paramilitar sacrificará una vida más: la de Jairo.

En la película de Gaviria los protagonistas emprenden el regreso a unas tierras en las que se ha impuesto la ausencia de memoria en sus habitantes. La ciudad (Bogotá) no es el espacio para la redención de esas víctimas ya que no es su tierra prometida; pero tampoco habrá redención en el lugar de donde las víctimas fueron desalojadas. Los esfuerzos de Marina y Jairo serán infructuosos. Silencios, muerte y un mar en el que se sepulta a un desalojado cerrarán esta historia de profundo sufrimiento.

Retratos en un mar de mentiras desnuda nuestra vergüenza. En una tierra tan pródiga como Colombia ha faltado la capacidad suficiente para memorar; las víctimas están solas en su proceso de alcanzar la 'verdad'; su dolor aún sigue marginado por la indolencia. Pero, no es fácil memorar cuando la trivialidad y la superficialidad se hacen manifiestas. La sociedad colombiana se encuentra manipulada por múltiples intereses, y por causa de ciertas instancias de poder sigue sin reconocer la gravedad y las dimensiones del conflicto interno. La actuación espléndida de Paola Baldíón nos muestra lo difícil que resulta superar la amnesia presente en la víctima desplazada. Cualquier posibilidad de recordar y recuperar lo suyo la pondrá en un riesgo inminente. El viaje por carretera, un viaje por la memoria, concluirá en el mar, sin que se haya logrado el propósito buscado.

"¿A dónde van?", la cumbia colombiana interpretada por María Mulata introduce una cuestión de real incertidumbre, sin que aparezcan soluciones claras: "¿A dónde van las huellas que atrás quedaron? [...] ¿A dónde van los sueños que se olvidaron tras la partida? ¿A dónde van las pisadas perseguidas por el dolor? ¿A dónde van las almas que han arrastrado con tanta vida? ¿A dónde van las lágrimas derramadas por el rencor? ¿A dónde van las sonrisas de los niños?"

Una película como *Retratos en un mar de mentiras* nos hace pensar en la importancia de superar una banalización que ha terminado por excluir a miles y miles de personas. El problema agrario presente en Colombia tiene que asumirse con responsabilidad. Los grupos ilegales han imposibilitado que los desarraigados de la tierra encuentren un lugar tranquilo en el que puedan recuperarse.

La problemática sobre el desplazamiento forzoso debe ser evaluada con suma responsabilidad. Para la comprensión del fenómeno son importantísimos los procesos educativos que se emprendan. Por esto, quienes trabajan en el séptimo arte tienen una enorme responsabilidad en el tratamiento de la violencia. Se trata de encarar sin evadir. Mostrar sinceramente es un reto. Retratar lo que ha sido "un mar de mentiras" es una alternativa decente para emprender un camino certero en nuestro "deber de memorar".

4. LOS 'FALSOS POSITIVOS'

La política estatal de lucha contra la insurgencia, entre los años dos mil dos y dos mil ocho, no fue lo suficientemente exitosa. Unos decretos provenientes del Ejecutivo de entonces crearon incentivos y estímulos a favor de la fuerza pública. El deseo de algunos de sus posibles beneficiarios por mostrar resultados, en cuanto al número de 'bajas' en operaciones militares, dio lugar a que se orquestara un plan macabro. Resultado final: un sacrificio horrendo de numerosas víctimas inmoladas, civiles no combatientes. Varios militares estuvieron comprometidos en las ejecuciones de jóvenes que fueron presentados como guerrilleros.

El cine colombiano ha sabido retratar ese episodio desolador del conflicto colombiano. Se trata de un suceso sin parangón a nivel mundial, y el cine encuentra en *Silencio en el paraíso* (García 2011) un buen exponente. La película es un testimonio de ficción sobre

los 'falsos positivos', que relata la tragedia de Ronald, personaje interpretado por Francisco Bolívar, un habitante del barrio El Paraíso, sector bastante deprimido de Ciudad Bolívar, en el sur de Bogotá.

En la película de Colbert García se narra la historia de un joven de veinte años que lucha honradamente para obtener unos ingresos que le permitan sobrevivir y darle sustento a su familia. Las condiciones del barrio en el que habita y en el que labora son bastante hostiles. Ronald consigue sus recursos por medio de un megáfono y una original bicicleta (especie de triciclo), instrumentos para realizar su trabajo en publicidad. El joven es un muchacho sencillo y bastante cálido, enamorado de una chica llamada Lady, a quien conquista con sus cartas.

El film se torna decisivamente trágico cuando la bicicleta de Ronald es hurtada por el no pago de extorsiones ('vacunas') impuestas por jóvenes del sector. Esto incita a que Ronald busque otro tipo de trabajo. Se encuentra desesperado. En este momento, el 'engaño' acabará con su sueño. El muchacho terminará siendo víctima de un 'negocio' de vacantes, en el que se requerían jóvenes para realizar determinadas labores fuera de la ciudad. Ronald creyó encontrar un trabajo que aligerara provisionalmente su difícil situación económica pero era una nueva víctima de un plan siniestro. La muerte le esperaba. El muchacho protagonista de *Silencio en el paraíso* es ejecutado. Cae en manos de unos militares que mataron a un sinnúmero de jóvenes presentados como bajas en combate, a cambio de obtener recompensas. Un sueño es destruido. Ha sido silenciado un paraíso configurado en los ideales de un chico que no renunciaba a ser feliz, pese al entorno hostil en el que se encontraba.

El Paraíso no era un edén en la Tierra. No obstante las condiciones miserables del barrio, muchachos como Ronald hacen lo posible para que el paraíso sea más real en la Tierra. Con gran dosis de humor, Ronald manifestaba que El Paraíso era el "único lugar donde la gente quiere estar una encima de otra". Estar en el Edén, desde la óptica del ingenuo muchacho, era prioritariamente un estado, más que estar rodeado de riqueza. El cariño de Lady era el paraíso buscado por Ronald. El amor le permitía escapar del "paraíso al revés". Esto, precisamente, era lo que significaba el barrio para el chico. Hay una apuesta por una dimensión nueva. Hay una búsqueda hacia un estado en el que Ronald quería proyectarse, y en el que el joven creía que era posible encontrar su redención.

El contenido de la carta que Lady lee, cuando los dos enamorados se encuentran sentados, dándose la espalda en lo alto de un promontorio, es bastante revelador. El mensaje es claro: dejar ver el espíritu de un hombre aún no contaminado por el 'mal'. Ronald se revela como un ser que no merece la privación del Edén, al menos del paraíso con el que el joven venía fantaseando.

Sin embargo, la pesadilla se impuso. No hay albergue para la felicidad. Las dichas de jóvenes como Ronald son estados pasajeros, presentes en unos seres destinados a ser olvidados definitivamente. El paraíso se esfumó: el sueño del chico terminó siendo destruido por hacer parte del grupo de los marginados. Ronald había "clasificado" finalmente; pudo pertenecer al grupo de "mano de obra" no tan "cualificada" que era el que se buscaba en el negocio de vacantes. De esta manera, el desenlace fatídico se va anticipando con las pala-

bras que, antes de su partida, manifiesta el personaje central de la historia. No hay espacio para los proyectos, no es posible expresarlos.

El vaticinio lóbrego que Ronald albergaba, plasmado en la carta final que le entregó a Lady, y que esta lee cuando el joven sale de la ciudad, se cumplió. Los oscuros presagios y la espera de destino desconocido se impondrán. Aunque Ronald quiera regresar y estar entre los brazos de su amada no lo podrá hacer. El muchacho no tendrá derecho a la felicidad. Haber pertenecido a un lugar perdido y sin redención, sin presencia estatal, ha sido su gran tragedia. Los sueños de Ronald no podrán ser realizados.

El averno finalmente tomó un paraíso vinculado con un proyecto personal. Acciones imputables a agentes estatales son responsables de esta desdicha. La decadencia se impuso y el futuro se cerró para un joven que, a partir de la película, carga con la misma maldición que se cierne sobre el barrio en el que vivía. El final del film es dramático. Ronald muere. El paraíso anhelado en la Tierra ha sido sacrificado por la paranoia proveniente de unas huestes de la muerte, sin que podamos justificar jamás lo que pasó. La imagen de la mano del joven asesinado, cuando la abre y deja ver su pequeña bicicleta con la bandera tricolor colombiana, es espeluznante.

5. LOS NIÑOS

Los colores de la montaña (Arbeláez, 2010) es un texto fílmico excepcional en cuanto a sus imágenes. Su fotografía tiene la fuerza suficiente para saber retratar lo que es el miedo. La película muestra, de manera dramática, el cerco que se cierne sobre unos rostros inocentes. Manuel, Julián y Poca Luz, unos niños que viven en las montañas de Antioquia, son los protagonistas de esta historia de desventuras. Los chicos aún no han sido desplazados por el accionar violento de los grupos armados, pero la región ya ha sido acorralada por la peste endémica de la violencia.

Cuando se hace una aproximación al conflicto armado desde el cine se encuentra en la apuesta de Carlos Arbeláez un testimonio invaluable. Los niños de La Pradera no entienden bien lo que está sucediendo en la zona. Día a día se reduce el número de compañeros que asisten a la escuela, los adultos viven en zozobra constante, los esfuerzos de la maestra por imponer colores de esperanza se esfuman; en últimas, hay un aire que enrarece el espacio en el que han habitado. Entretanto, Manuel, Julián y Poca Luz juegan. Mantienen sus lazos de amistad a través de sus experiencias lúdicas, y el balón será un motivo más para fortalecer sus vínculos. Pero la pelota se pierde en un campo minado; los niños la quieren recuperar y el alto nivel de tensión es inevitable para todos los espectadores que se encuentran en sus butacas por primera vez visionando este espejo sobre el horror. Este es el registro sobre el conflicto interno que Arbeláez entrega, ilustrando muy bien en qué consiste esa atmósfera amenazante que proviene de una violencia aterradora que impondrá el desplazamiento. No puede esperarse otro final. Sólo hay dos alternativas: salir de la región o morir en ella.

El desasosiego se apodera de niños que son víctimas del conflicto armado. *Los colores de la montaña* describe un *antes* del desplazamiento. Pero también encontramos el

testimonio del séptimo arte sobre las tragedias presentes en los niños que han salido de sus regiones, con sus sueños ya arrebatados. La guerrilla tiene una cuota de responsabilidad enorme. Son cuantiosos los casos de reclutamientos forzados de niños en las filas de los grupos insurgentes, así como los de muertes y lesiones de menores de edad en los campos minados. Películas como *Pequeñas voces* (Carrillo, 2011) y *Alias María* (Rugeles, 2015) muestran los efectos del daño causado en ese grupo vulnerable.

Pequeñas voces es un film animado que muestra las huellas del conflicto en los menores desplazados. Es “una historia contada por los niños que viven la guerra, dibujada por ellos [...]” (Carrillo, 2011). Sus protagonistas son Margarita, Pepito, John y Juanito. Todos explican sus trágicas experiencias y qué los conduce a salir de una tierra en la que se sentían bien. Los niños terminan viviendo en una ciudad que no les gusta y en la que se sienten bastante extraños.

Al niño se le prepara para matar. Se trata de una víctima obligada a consumar actos de victimario; el niño es presionado a que se convierta en un instrumento de terror. He aquí una de las manifestaciones más degradadas del conflicto interno en Colombia. En la película de Jairo Carrillo uno de los niños expresa que “cualquier hombre armado inspira terror”. Las tinieblas desplazan las ilusiones y lo único que queda es la desesperanza.

En *Pequeñas voces* los niños enseñan sobre la necesidad de terminar con una larga pesadilla. Son las voces de los niños las que interpelan, para igualmente decir “no más”. Ellos quieren soñar, jugar y retornar a los sitios de donde fueron desalojados; escucharlos es un paso obligado para que se abra paso a la reconciliación.

El reclutamiento infantil es igualmente abordado en *Alias María*. La película, rodada en la zona del Magdalena Medio, describe la tragedia de una niña de trece años que es reclutada en la guerrilla, involucrándose como una víctima más del conflicto armado. María se encuentra en embarazo y pasa por un momento difícil en el que debe resolver si tiene al bebé. Mientras define su dilema se le encomienda la tarea de llevar a un recién nacido hasta el sitio en el que se encuentra un comandante guerrillero de la zona.

El cine sobre el reclutamiento de menores pone en evidencia una de las facetas más brutales del conflicto interno en Colombia. El séptimo arte enseña sobre la injusticia de despojar a los niños de su inocencia, cubriendo la vida de estos por la crueldad. Hay un espejo que nos muestra cómo el ensueño infantil es suplido definitivamente por el terror. El cine, de esta manera, visibiliza unos actos atroces que, como lo confirman testimonios abundantes, no pueden considerarse como casos de vinculaciones realizadas por voluntad propia.

CONCLUSIÓN

El cine sobre el conflicto armado en Colombia muestra el horror. Encontramos un escenario que posibilita recordar y pensar. Los hedores de la violencia son bastante desagradables, pero nosotros, los colombianos, tenemos que aceptar nuestras responsabilidades. El conflicto no puede asumirse como si fuera algo extraño para cada uno de nosotros. ¿En

dónde hemos estado durante los distintos episodios de una tragedia que enluta al pueblo? ¿Por qué hemos sido tan indiferentes? ‘Visitar’ el cine de los últimos quince años sobre el conflicto armado en Colombia es una oportunidad valiosa para evaluar la degradación y la miseria causadas por las distintas manifestaciones de la violencia, pero también es un momento para abrirle paso a la memoria.

El cine presenta sobre todos los actores del conflicto armado (guerrilla, paramilitares y el Estado a través de varios agentes) y los crímenes cometidos (desplazamiento interno, secuestros, genocidios, reclutamientos indebidos, ‘falsos positivos’, etc.). Heridas profundas han sido mostradas en diferentes films. Habrá de emprenderse un embate en contra de sentencias o decretos que resultan imperdonables cuando se trata de memorar. También deberá desconfiarse del sinsentido proveniente de cualquier historia confeccionada por discursos de poder que pretenden hacer de la mentira una regla, para que no se generen los cambios requeridos en una sociedad decente.

El cine es una oportunidad única para desnudar nuestra vergüenza. Sin embargo, como sucede con todas las artes, no es tarea fácil representar algo que ha provocado tanto dolor como el conflicto colombiano. Resulta titánico el esfuerzo que emprende el artista para registrar en su memoria los silencios que produce el conflicto, los ruidos apocalípticos que en los múltiples combates se generan por parte de los actores armados implicados, los olores de putrefacción provenientes de la muerte que se esparce por todas partes.

No obstante, la pantalla se nos presenta como un espejo a través del cual resuena la miseria convertida en terror. Es inevitable que sentados en una butaca nos sintamos angustiados por nuestra indolencia. Asimismo, es posible que el cine aporte para que hagamos un esfuerzo por memorar sobre lo sucedido. Sin apostar por una absurda victimización se requiere de una memoria colectiva que permita que la sociedad civil se comprometa, para que la víctima se encuentre en ella.

A partir del cine es posible encontrar una herramienta efectiva de inserción en el ámbito de la acción, que contribuya a nuestro propio reconocimiento. Una vez la pantalla visibiliza se hace inevitable cuestionar por la insensibilidad que ha carcomido a una sociedad que no ha reconocido una Colombia invisible profundamente desgarrada. En estas condiciones hay que decir “no más”. Actuar, el paso siguiente, resulta ser mucho más complejo, en atención a los numerosos obstáculos provenientes de una dirigencia no comprometida y apoyada, en buena parte, por una sociedad civil indiferente. El cine, el de ficción y el documental, es una pieza invaluable para emprender ese camino alternativo de diagnóstico y de búsqueda de soluciones. Es bueno que se haga cine sobre el conflicto armado interno; los films son una herramienta invaluable de enseñanza para el reconocimiento histórico.

Se aplaude el esfuerzo hecho por directores, productores, realizadores y actores involucrados en el séptimo arte. Todos ellos realizan un testimonio valioso para que nuestros muertos sean por fin reconocidos. El cine es un material valioso para testificar sobre un conflicto endémico que ha degradado a los actores involucrados. También es una herramienta importante para concretar el reconocimiento requerido para superar los hilos de un poder, decrípito y anacrónico, que no ha contribuido en la solución del conflicto.

El arte permite reconstruir memoria, y el cine como manifestación artística lo hace. Se comprende lo afirmado por José Luis Rugeles, director de *Alias María*: “El cine debe aportar a que se construya la memoria del conflicto”. Hay toda una encrucijada en la que el séptimo arte sigue cobrando un protagonismo notorio. El cine es el gran espejo de nuestra cobardía. A partir de él, es posible establecer puentes, como el del mensaje contenido en *Si esto es un hombre* (*Ecce Homo!*). Con seguridad, el trabajo emprendido de manera juiciosa por numerosos directores ha permitido identificar distintos personajes que representan a esos seres degradados, referidos por Primo Levi.

¿Si esto es un hombre? ¿Qué sucedió con Porfirio, Alicia, Mañe, el silletero, Marina, Jairo, Ronald, Manuel, Juanito, John, María, entre otros? Las voces de todos estos personajes, y también sus ‘silencios’, continuarán retumbando en nuestros oídos. Estas víctimas son seres despojados de su humanidad, por cuenta de un conflicto absurdo que hizo de ellos unos espectros. Seguirán deambulando entre nosotros para que no olvidemos. Aún no sabemos a dónde van. “¿A dónde van?”, “¿A dónde van las huellas que atrás quedaron?”, “¿A dónde van las pisadas perseguidas por el dolor?”. Habrá que recordar, como lo enseñó con gran maestría Levi, sólo sobre esa base habrá perdón y reconciliación, lo que ya supone una inestimable apuesta ética.

Que la manifestación de un sobreviviente del holocausto siga interpelando en un país con una aterradora tendencia a la sin memoria. No vaya a suceder que por la inobservancia de la exhortación de Levi (2011), por no pensar en lo que ha sucedido, se siga la maldición anticipada por el inolvidable escritor: que nuestra casa se derrumbe, que la enfermedad nos imposibilite y que nuestros descendientes nos vuelvan el rostro, por no memorar que el horror se hizo presente y que la indiferencia impidió reconocerlo. No otro destino trágico puede esperarse en una sociedad en la que la víctima sobreviviente, convertida en una sombra, se siente tan muerta como todos aquellos a quienes su vida ha sido suprimida por el actuar de los violentos, como lo enseña una de las voces de *La sombra del caminante*. Nos referimos a las palabras de un desarraigado que, al compararse con los abatidos, expone: “al fin de cuentas lo que uno sabe es que están muertos, hermano, como yo”.

FILMOGRAFÍA

Alias María (Dir. José Luis Rugeles, 2015)
Allá, Desplazados en la gran ciudad (Dir. César Romero y Natalia Zapata, 2013)
Carta a una Sombra (Dir. Daniela Abad y Miguel Salazar, 2015)
Conversación con Dios; un Regalo a Bojaya (Dir. María Cecilia Aponte, 2015)
El Páramo (Dir. Jaime Osorio Márquez, 2012)
Heridas (Dir. Roberto Flores Prieto, 2006)
Impunity (Dir. Hollman Morris y Juan José Lozano, 2011)
La pasión de Gabriel (Dir. Luis Alberto Restrepo, 2009)
La Sirga (Dir. William Vega, 2012)
La sociedad del semáforo (Dir. Rubén Mendoza, 2010)
La Sombra del Caminante (Dir. Ciro Guerra, 2004)

La vendedora de Rosas (Dir. Víctor Gaviria, 1998)
Los colores de la montaña (Dir. Carlos Arbeláez, 2011)
No hubo tiempo para la tristeza (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013)
Pequeñas Voces (Dir. Jairo Carrillo, 2011)
Porfirio (Dir. Alejandro Landes, 2011)
Postales Colombianas (Dir. Ricardo Coral Dorado, 2011)
Primera noche (Dir. Luis Alberto Restrepo, 2003)
Retratos en un mar de mentiras (Dir. Carlos Gaviria, 2010)
Rodrigo D no futuro (Dir. Víctor Gaviria, 1990)
Ruta natural (Dir. Andrés Huertas, 2014)
Silencio en el paraíso (Dir. Colbert García, 2011)
Todos tus muertos (Dir. Carlos Moreno, 2011)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Levi, Primo (1947 [2011]) *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph.
Mendoza, Mario (2013) *La locura de nuestro tiempo*, Bogotá, Planeta.
Osorio, Oswaldo (2010) *Realidad y cine colombiano: 1990-2009*, Medellín, Universidad de Antioquia.
Ospina, William (2013) *Pa que se acabe la vaina*, Bogotá, Planeta, 2013.

Oriente en la gran pantalla. Nociones del desierto en *The Mistress of Atlantis, Morocco* y las *Aguafuertes marroquíes*. Orient on big screen. Notions of the desert in *The Mistress of Atlantis, Morocco* and the *Aguafuertes marroquíes*

Monika Raić

(pág 135 - pág 145)

En la obra de Roberto Arlt, la estadía en Marruecos marca un giro hacia el espacio “oriental” en la producción literaria. La meta de este artículo es rastrear algunas capas de los primeros textos sobre Marruecos, mostrando su vinculación con el cine contemporáneo. Examinaré la lectura general “orientalista” de las *Aguafuertes marroquíes* en comparación con las películas *La Atlántida* y *Morocco*. Así intento demostrar que la estrategia de Arlt al usar el imaginario cinematográfico va más allá de una simple instalación de dicotomía entre “oriente” y “occidente”. En mi lectura, los primeros textos sobre y desde el espacio y la cultura “oriental”-marroquí señalan las aspiraciones de Arlt de entender el mundo desde el extremo de lo totalmente ajeno y de ahí encontrar un modo de participación en los procesos del mundo, un modo de pertenecer a un mundo cosmopolita.

Palabras clave: literatura argentina y cine de los años 30, Roberto Arlt, orientalismo, desierto

This essay examines Roberto Arlt's first texts from Morocco, the *Aguafuertes marroquíes*, by comparing them to the 1930ies films *The Mistress of Atlantis* and *Morocco*. By taking issue with the general “orientalist” lecture of Arlt's text, I will show how the filmic plots and themes are intertwined. Thus, a more complex understanding beyond the mere dichotomy of “Orient” and “Occident” is needed. I argue that we can sense in these first texts Arlt's interest in processes of the world that go beyond a particular nation or culture and situate his work, from the world's peripheral position that Argentina is, in a cosmopolitan realm.

Keywords: Argentine literature and film of the thirtees, Roberto Arlt, Orientalism, desert.

Monika Raić es asistente universitaria en el departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Innsbruck. Trabaja sobre 'Weltliteratur', cosmopolitismo y orientalismo, literatura latinoamericana del siglo XX, literatura francesa del siglo XIX, el cine de los años 1920-30 y fotografía. monika.raic@uibk.ac.at

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Viena el 20/04/17 y por la UAB el 08/05/17

Durante los 14 meses como corresponsal en España entre febrero de 1935 y mayo de 1936, el periodista y escritor argentino Roberto Arlt cruza —sin haberlo planificado de antemano— la larga distancia entre Occidente y Oriente, atravesando el corto estrecho de Gibraltar hacia Marruecos. Ahí Arlt se queda tres semanas y escribe las "Aguafuertes" que envía directamente a Buenos Aires. El diario *El Mundo* publica su primer texto desde Marruecos el martes, 30 de julio de 1935, cambiando el suplemento geográfico "Aguafuertes españolas" por "africanas". En la recopilación de las "Aguafuertes españolas", el subcapítulo "Marruecos" reúne las "Aguafuertes africanas" editadas y cierra con el último texto desde Marruecos, "Salida de Tetuán":

Tristeza de la noche en que Zoraida partió para el desierto. Estábamos en su casa con el novelista, un maestro, yo trabado en mi traje musulmán, la cabeza apoyada en el regazo de Rjmo, la que tiene los ojos del miedo. Y Axuxa besando tiernamente a Zoraida dejaba caer sus lágrimas porque Zoraida se iba al desierto. [...]

Al desierto que está lejos... al interior de África. Cruzada la zona de los oasis, Zoraida lejana.

Direcciones distintas de toda la rosa de los vientos. [...] De todas las ciudades he partido contento, alborozado, por lo que esperaba conocer; pero cuando salí de Tetuán, tuve que morderme los labios para no dejar escapar las lágrimas. Y cuando llegué a Ceuta, y me apoyé en el puente y miré las montañas de África, que ya no vería más, sufrí tan atrozmente que la gente que pasaba volvía toda la cabeza para mirarme. Y es que estaba mordiéndome para no llorar. (Arlt 1990: 189)

El futuro le dará la razón: Arlt no volverá a ver las montañas de África. Muere sorprendentemente seis años más tarde en julio de 1942. Pero el viaje por Marruecos incita nuevos temas que dirigirán incisivamente su producción literaria. La escritura de Arlt cambia la escena de la urbe moderna de Buenos Aires al "Oriente", imaginario y topos que hasta ahora no ha atraído mucha atención de la crítica literaria.¹ Ante todo no se han estudiado los textos "orientales" en comparación con el cine de los años 1920/30, que expone una gran cantidad de películas situadas en el ámbito "oriental" y que Arlt nombra directamente. Tal investigación resulta indispensable para entender dichos escritos de Arlt, ya que la imagen movida juega un papel significativo en su trabajo (Fontana 2009: 77). A lo largo de las diez *Aguafuertes marroquíes*², Arlt designa cinco películas demostrando su "imaginario iconográfico [...] grandemente influido por el Oriente que divulgaba la cinematografía hollywoodense" (Gasquet 2010: 273). Pero no solamente en evocaciones directas, sino también en ausencia de ellas podemos observar referencias a este imaginario. Así sucede en el párrafo citado, en el que Arlt a la vez narra su despedida de Marruecos y la de su amante Zoraida. Esta escena va a servir como punto de partida y ejemplo en este análisis.

El estudio *Orientalism* (1978) de Edward Said introdujo el "Oriente" como topos de la crítica literaria postcolonial, exhibiendo los modos de representación europeos coloniales sobre el Cercano Oriente. En el marco de su investigación, Said también presta

atención al desierto. Comparando las enunciations sobre el “Oriente” de Edward William Lane y François-René de Chateaubriand, Said destaca como la descripción y la caracterización del desierto “retreated into a position equating the Orient with private fantasy, even if that fantasy was of a very high order indeed, aesthetically speaking.” (Said 2003:176) Así, la posición que Chateaubriand toma es la de dominio sobre lo que no conoce: “[I]f the Judean desert has been silent since God spoke there, it is Chateaubriand who can hear the silence, understand its meaning, and—to his reader—make the desert speak again.” (Said 2003: 173) Esto abarca el argumento general de Said que indica que la esquematización del “Oriente” por el “Occidente” resulta de la relación dispar de poder entre los que pertenecen a la potencia colonial y los que son colonizados.

En el caso de las *Aguafuertes marroquíes* de Roberto Arlt observamos ciertas semejanzas y fuertes distinciones en cuanto al tratamiento del “oriente”. Para evaluar el significado de Oriente en los textos de Arlt, es necesario fijar por separado las partes que componen el topoi “oriente”. Así va a ser posible demostrar que los textos de Arlt no presentan una simple derivación del modelo orientalista europeo, sino que plantean preguntas en el ámbito de lo universal a través del enfrentamiento con la cultura y el espacio ajeno. Inquirir en el topoi desierto en los textos de Arlt presenta una tarea interesante, porque juega un papel importante en la despedida de la última “Aguafuerte” como demostraré en este artículo. De regreso a Buenos Aires, este topoi también marca una dirección principal, tal como señalan los títulos de las obras de teatro *La isla desierta* (1937) y *El desierto entra a la ciudad* (1942).

EL DESIERTO: ETIMOLOGÍA E IMAGINACIÓN

La última “Aguafuerte marroquí” habla de la doble despedida. Zoraida, probablemente la amante de Arlt, va al desierto. Arlt, el protagonista y escritor del texto, se va de Marruecos, zona transitoria del desierto. No sabemos por qué Zoraida se va al desierto, ni qué significa irse al desierto o, como en el caso de Arlt, que significa abandonar la zona cercana al desierto.

Por lo tanto, una muy breve aproximación etimológica al término *desierto* rastreará las diferentes perspectivas occidentales³ sobre este espacio. El latín clásico diferencia en cuatro conceptos (en alemán “Begriffe”), lo que generalmente entendemos como *desierto*. Los términos *desertum*, *solitudo*, *arena sterilis* y *vasitas* enfocan más bien aspectos *funcionales* que efectos *evocativos*.⁴ Esto se debe al hecho de que el Imperio Romano, antes de las Guerras púnicas, no tuvo mucho contacto ni conocimiento del desierto más próximo en el Norte de África. Así, el latín ofrecía palabras prefabricadas para describir con *desertum* la desolación, con *solitudo* la soledad, con *arena sterilis* el seco estéril y con *vasitas* la vastedad o inmensidad como cuatro aspectos y sensaciones frente a este fenómeno (Lindemann 2000b, 89). Más allá de los diferentes significados y connotaciones, los términos marcan ya la importante diferencia de perspectiva: mientras *desertum* y *solitudinis* remiten a la posición del ser humano ante los fenómenos del desierto, *arena sterilis* y *vasitas* intentan dar características más o menos objetivas de las circunstancias fenomenológicas. También podemos ver una polaridad en la pareja *desertum* y *solitudo*: el primer término confronta el

ser humano con la desolación *en* el desierto; el segundo, con la solitud del desierto *interno*. En resumen, el latín clásico reúne en estos cuatro términos un concepto de negatividad. El desierto es el espacio de deficiencia, ausencia, es el espacio de todo lo que no hay y de todo lo que es desconocido, es la esfera de lo negativo por anonomasia y la esfera de lo forastero.

Recién el latín tardío incorpora el término *eremus* del griego antiguo ἔρημος (erēmos). Con la quinta denominación no solo entra un concepto positivo, sino también la posición del hombre ante el desierto se transforma. El *locus eremus* deviene la oposición del *locus amoenus*. *Eremus* es el epíteto para los profetas bíblicos y describe la retirada intencional de lo mundial para un fin religioso, trascendental o metafísico.

Según este análisis etimológico, puede resumirse la relación entre el desierto y el ser humano en la cultura occidental antigua en tres relaciones: oposicional, antagónica o dependiente. (Lindemann 2000b: 94) En todos casos un individuo o un grupo se encuentra en *lucha* o en un tipo de *negociación* con el desierto. El significado “desierto” por eso demuestra una vinculación fuerte con la persona que habla y su posición de enunciación.

Para Agustín de Hipona, por ejemplo, el desierto es alegórico. La lucha del pueblo israelita en el desierto demuestra que el mundo entero es el desierto donde Dios examina la humanidad. El desierto carece de toda descripción funcional. Una nueva perspectiva funcional sobre el desierto surge recién en el siglo XIX después de la conquista de Egipto por Napoleón y la subsiguiente exploración del territorio, su historia y cultura. El “Voyage en Orient” se convierte en una actividad de moda que artistas, científicos y escritores burgueses emprenden en búsqueda de nuevos saberes y aventuras por tierras desconocidas y exóticas. Como demostró Edward Said en su análisis del “Orientalismo”, tomando como ejemplo la obra de Gustave Flaubert que ofrece un ejemplo paradigmático para esta percepción de lo ajeno: después de su viaje al “Oriente” con el fotógrafo Maxime Du Camp, Flaubert vuelve a trabajar el topoi del desierto desde distintas perspectivas, por ejemplo en *La Tentation de saint Antoine* (1874) o *Salammbô* (1862), reconectando así sus trabajos previos con este espacio en *Rage et impuissance* (1836), *Mémoires d'un fou* (1836-38), *Smarh. Vieux Mystère* (1839) o *Novembre* (1842, Lindemann 2000a: 147). Con Flaubert, la perspectiva sobre el desierto cambia: en sus escritos él sube metafóricamente a las pirámides — como lo hizo de verdad y como demuestra la famosa fotografía de Du Camp — y de ahí mira el panorama del desierto como un lienzo blanco que llena con su imaginación. El espacio negativo se transforma en *paisaje*. El desierto ya no es el territorio desconocido e inseguro, porque la vista elevada asegura la fijación del campo, lo estabiliza a través de la imaginación.

Pero una fijación definitiva del topoi del desierto es tan imposible como la fijación de sus dunas que migran con el viento. Por eso Deleuze y Guattari describen dos diferentes espacios (culturales), prestando las características del desierto:

L'espace lisse et l'espace strié, — l'espace nomade et l'espace sédentaire, [...] — ne sont pas de même nature. Mais tantôt nous pouvons marquer une opposition simple entre les deux sortes d'espaces. Tantôt nous devons indiquer une différence

beaucoup plus complexe, qui fait que les termes successifs des oppositions considérées ne coïncident pas tout à fait. Tantôt encore nous devons rappeler que les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre: l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié; l'espace strié est constamment réversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert; dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît; et les deux à la fois. (Deleuze y Guattari 1980: 592)

PAISAJE CINEMATOGRÁFICO

El último texto de Arlt sobre Marruecos cierra con observaciones sobre paisajes en relación con movimientos de personas y así, plantea preguntas sobre el desierto como espacio constantemente sometido al estrío y alisamiento. Zoraida va al desierto, más allá del oasis; Arlt, el protagonista de la "Aguafuerte", se despide del continente africano; apoyado en el puente mira las montañas de África desde Ceuta, un punto geográfico significante: en cuanto a un aspecto geográfico pertenece al continente africano, en cuanto al aspecto administrativo pertenece a España. Es una zona *trans*, una zona sometida al permanente estrío y alisado político y cultural. Una dinámica parecida se nota en el narrador ilocalizable, oscilando entre el recuerdo de la noche de dos despedidas y *planos cinematográficos*.

La técnica narrativa fílmica no es sorprendente. A lo largo de las diez *Aguafuertes marroquíes*, Arlt explica a sus lectores a través de evocaciones de imágenes cinematográficas o reticencias a películas contemporáneas reconocidas, lo que ve entre Tánger y Tetuán. En la aguafuerte "Tetuán, ciudad de doble personalidad", por ejemplo, surgen dos indicaciones:

Y de pronto... inesperadamente aparece:

Aquí... aquí está el Marruecos que ustedes conocen, señores: El de la película de Von Sternberg. ¿Recuerdan ustedes esa calle techada de pámpanos que con sus anchas hojas sombrean el pavimento donde cruzan los legionarios del film? La calle prodigiosa, emparrada como un patio, con troncos de enredaderas clavados a lo largo de las puertecillas de los comercios. Está aquí, en Tetuán, con sus frescas siluetas vegetales y se llama la calle de los Tafirín. (Arlt 1990: 181)

Unas líneas y unos instantes narrativos más tarde:

Vagabundo por las catacumbas celestes del arrabal moruno. [...] A veces, al volver bruscamente la cabeza, veo tres muchachas espiándome tras la punta de una puerta. Chillan al encontrarse con mis ojos, y las tres, sacándome la lengua, cierran la poterna con un recio golpe, y yo no me muevo; me quedo allí, sentado en el suelo, reposando de esa multitud de visiones estampadas en mi memoria, y que cuando esté lejos de África las recordaré como se recuerda la tenencia de un precioso tesoro que ahora paladeo con lentitud gozosa. Por momentos evoco escenas de la película *La Atlántida*. ¡Qué exactos son los cuadros representando al capitán de Saint-Avit extraviado en estos mismos pasadizos encalados! (Arlt 1990: 183)

Ambas películas cuentan variaciones del "amour fou" que se desarrolla en ciudades cercanas al desierto norteafricano. La presencia de la Legión extranjera y su trabajo en el desierto es otra semejanza.

La primera película que Arlt nombra, *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), cuenta los sucesos amorosos en la ciudad marroquí Esauira. La película comienza con la entrada de la Legión extranjera que regresa de una misión en el desierto y cierra con su salida al mismo. En este marco de entrada y salida se desarrolla la historia de Amy Jolly (Marlene Dietrich), una cantante de cabaret, su novio, el rico pintor Le Bessiere (Adolphe Menjou) y el legionario Tom Brown (Gary Cooper) con quien Jolly tiene un romance. Al despedir a la Legión extranjera, Jolly decide dejar a Le Bessiere y seguir a Brown al desierto. Jolly se suma a la caravana de mujeres nómadas de la legión y desaparece con ellas en el desierto.

La Atlántida (en la versión original *Die Herrin von Atlantis*; en la versión inglesa *The Mistress of Atlantis*, Georg Wilhelm Pabst, 1932) comienza con un paratexto a modo de prólogo. Vemos a un científico frente a un micrófono de una estación de radio reportando sus investigaciones sobre la Atlántida. Los cuadros siguientes muestran al protagonista Saint Avit en una fortaleza de desierto escuchando el programa de radio que acabamos de ver siendo grabado. Desencadenada la memoria por los informes de la radio, Saint Avit cuenta a su compañero los sucesos de su estadía en la fortaleza desierta *Atlántida*, en la que él y su ahora muerto compañero Morhange fueron secuestrados. En esta fortaleza la reina Antinea seduce a los secuestrados y cuando se cansa de ellos, los asesina y guarda como momias. Pero Saint Avit consiguió escaparse y volvió a su batallón desde donde cuenta su experiencia en la Atlántida.

En el reportaje transmitido por radio desde un lugar en oposición a la fortaleza desierta, el científico supone que la isla mítica Atlántida, mencionada por Platón en el fragmento "Critias" de *La República*, no se encuentra en el fondo marino, sino que está oculta en el desierto y señala dos referencias sobre la naturaleza de los seres humanos o, de manera más abstracta, sobre los anhelos de naciones (imperiales). Dice:

Atlantis, an ancient dream of a lost continent, which techniques and culture are said to reach mythical dimensions, undiscovered up to date, but nevertheless it is there, it exists, it is even shown on old maps. But it will be useless to ask travelling officers for any information about it. But it exists of thousands of years in the *history of the world* and we know that these tenacious *human dreams* are always realized sooner or later. Troy was found; the Egyptian and Phoenician homes of culture were discovered. Atlantis will also be found. (Pabst, *The Mistress of Atlantis*, 1:30-2:34 min)

El conductor no explica solamente el interés, supuestamente "natural" del ser humano, de encontrar una historia que el tiempo ha cubierto con arena y el impulso de naciones imperiales de conquistar estas tierras por medio de la guerra. Él también añade que el ámbito de sueños ("ancient dream" y "human dream") juega un rol importante en esta búsqueda. En el desierto los sueños pueden ser encontrados o realizados, pues las lo-

curas (amorosas) de Amy Jolly y Saint Avit pueden ser entendidas como entrega al espacio totalmente desconocido, a la esfera de lo ajeno y negativo total por no soportar la vida en el mundo actual. Por eso, en los últimos cuadros de ambas películas se ven sus cuerpos desapareciendo, fusionándose con el desierto y el horizonte.

ARLT: SALIENDO DEL CINE

Para relacionar las enunciaciones fílmicas con la despedida literaria de Arlt cabe destacar primero la semejanza del *plot*: en los tres casos se trata de un *amour fou* en un ámbito oriental y en el caso de las películas, la entrega del individuo al desierto en tiempos de guerra.⁵ También sería muy fácil encontrar corrientes “orientalistas” en la superficie: los tres casos trabajan con imágenes romantizadas, prefabricadas y con estereotipos de personajes de la sociedad árabe-islámica en los papeles secundarios. Pero, la construcción de ambas películas transmite más que un adorno “orientalista” que, por cierto, resalta a primera vista. El “orientalismo” saídiano no es sujeto del “human dream” y solamente una parte de la “history of the world”. Ambas películas se niegan a emitir mensajes explícitos coloniales o a reafirmar las jerarquías de represión europea sobre la colonia. Al contrario, Amy Jolly y Saint Avit como protagonistas occidentales son personajes afligidos, sin dominio de su razón o control de su imaginación, condición que se ve claramente en la entrega a la locura, esto es, al desierto. Son dirigidos por fuerzas y dinámicas del deseo que operan como motores del desarrollo narrativo y son opuestas a la cultura racional moderna de Occidente. Ambas películas demuestran la lucha del individuo con su propia identidad, “extraviado”, como describe Arlt a Saint Avit, en un territorio desconocido. En ambas películas el desierto es metáfora y alegoría en la que pesa no solamente la tradición que vimos en el excuso etimológico, sino también el “human dream” del individuo moderno. El locutor de radio conecta la Atlántida del fragmentario platónico “Critias”⁶ con el “human dream” y el llamado del desierto. Amy Jolly se despide del novio rico y se lanza al desierto, quitándose incluso sus zapatos finos, metáfora de la vida burguesa y occidental. El reencuentro de Saint Avit con el tuareg, quien fue su guardia en Atlántida, le convence internamente que sus alucinaciones no son manía, se acuerda de Antinea y sigue los pasos del tuareg al desierto.

Arlt, el protagonista de la aguafuerte *Salida de Tetuán*, quien anteriormente se había comparado con Saint Avit, contempla en sus últimas frases las “montañas de África” estando todavía en aquel continente. Transmite también el llamado del desierto, pero ya se encuentra en Ceuta, el lugar transitorio de África a Europa. Escenifica perfectamente el momento de decisión apoyado en un puente, metáfora para la conexión de un lugar con otro. Sigue el argumento emotivo, como los ejemplos cinematográficos, pero solamente hasta cierto punto. Arlt no se lanzará al desierto, sino que seguirá el consejo de su amigo escritor: “Es mejor que se vaya, si no se va a enredar aquí” (Arlt 1990: 189).

Para Arlt no se trata de enredarse o no, él no busca iniciarse como “orientalista” en la reproducción de clichés. Su texto intenta transmediar a su propia posición la búsqueda del “human dream” de los protagonistas occidentales en el espacio forastero y desconocido.

Si bien la solución del europeo occidental es el lanzamiento al desierto o de acuerdo con Said, la imposición de una cierta perspectiva y un cierto saber, la solución para Arlt es la distanciada, pero a la vez emotiva meditación desde el puente. Por eso la comunicación entre el discurso cinematográfico y el texto literario debe ser entendida en dinámicas *transmediales*. Arlt elige el discurso cinematográfico y evoca a Saint Avit, personaje e imagen memorizada, que le sirve como argumento para marcar la autenticidad de sus observaciones. El “yo” que habla en el último párrafo desde África es el de “acá y ahora”, es un yo fotográfico que Arlt adopta en el gesto fotográfico y lo transforma en ontología propia (Camenen 2012: 210).

El texto presta su valor testimonial a la imagen sin mostrar la imagen/fotografía, o como Barthes explica: “La photographie n'est jamais qu'un chant alterné de “Voyez”, “Vois”, “Voici”; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique” (Barthes 1980: 16). Arlt se aprovecha de esta inestabilidad de lo imaginario para sacudir la imaginación del desierto cinematográfico con su propia postura. El futuro lugar de enunciación de Arlt, eso es el del protagonista de su propio informe, no puede estar en el desierto porque ahí se pierden los trazos en la arena. Su posición es la metafórica Ceuta: el lugar transitorio de idas y vueltas, de las permanentes llegadas y partidas, de reescrituras y relecturas. Así, Arlt no le concede un significado claro al desierto como Said demuestra en su ejemplo sobre Lane y Chateaubriand, sino que organiza en el topos del desierto un espacio estético de permanente renegociación.

DESIERTO, “ORIENTE” Y MUNDO

Las *Aguafuertes marroquíes* a su vez invitan a una reevaluación de las películas *La Atlántida* y *Morocco*. Desarrollan su posición hacia el “oriente” a través de las sutiles disonancias de las películas bajo la capa “orientalista”, como vimos en el análisis del topes del “desierto”. Así, la estrategia narrativa aborda los aspectos del discurso “oriental” de forma ambivalente, desestabilizadora y a la vez subversiva. Esta técnica se ve claramente en el tratamiento del desierto, geografía inherente del imaginario oriental, en la atracción y el rechazo de la entrega al mismo como en los modelos cinematográficos —y mucho más en la clásica tradición literaria “orientalista”. También hemos visto que el desierto tiene una doble función: es lugar de la negación absoluta y lugar del deseo ilimitado, de la imaginación desencadenada. Pero más allá de los estereotipos etimológicos, según Nietzsche “El desierto crece”⁷ (Nietzsche 1889): así, la experiencia del desierto para los individuos de los años 1930 ya no es prefabricable. Por eso las películas cierran sin comunicar cual sería la función del desierto para los individuos.

Observamos también que el discurso orientalista no explica de modo satisfactorio las diferentes dimensiones estéticas y narrativas. Ni en el caso de las películas ni en el de las *Aguafuertes marroquíes* una lectura simplemente “orientalista” tomaría en serio las referencias sutiles que operan en contra de la corriente imperial, racional o particular, individual. Si entendemos la entrega al desierto en las películas como negación del mundo bélico, imperial, moderno, colonial, la decisión por el desierto funciona como apertura

a un nuevo mundo que los protagonistas no pueden imaginarse desde el punto del que parten. En este caso, el desierto tiene las características de “world” como Pheng Cheah lo entiende. Es un “spiritual intercourse, transaction, and exchange aimed at bringing out universal humanity [...]”, a form of relating or being-with [...] an ongoing, dynamic process of becoming, something continually made and remade rather than a spatial-geographical entity.” (Cheah 2008: 30). Según Cheah:

Literature creates the world and cosmopolitan bonds not only because it enables us to imagine a world through its powers of figuration, but also, more importantly, because it arouses in us pleasure and a desire to share this pleasure through universal communication. Literature enhances our sense of (being a part of) humanity, indeed even brings humanity into being because it leads to sociability. (Cheah 2008: 27)

En esta función específica de la literatura – y del cine, debemos añadir – los protagonistas se entregan al desierto para ser parte de la humanidad en vez de ser parte de su mundo particular que es su clase social o su nación. El desierto invita a sumergirse en el territorio rizomático a escala universal. Arlt entendió que el desierto más que otro espacio funciona como lienzo para la imaginación insensata, deseo de lo que no es, pero puede ser más allá de la nada. Por eso el escritor y protagonista de la “Aguafuerte” no se entrega al desierto en persona. Trabajará esta apertura imaginaria en sus futuros textos, intentando demostrar lo universal humano que no se puede ver. “[S]ince one cannot see the universe, the world, or humanity, the cosmopolitan optic is not of perceptual experience” (Cheah 2016: 3). La óptica cosmopolita se basa en una experiencia imaginaria.

Como su escritura no pertenece al canon europeo, Arlt tiene que buscar su lugar en un ámbito cosmopolita que incorpora lo marginal, una literatura cosmopolita marginal que “enhances our sense of (being a part of) humanity, indeed even brings humanity into being because it leads to sociability” (Cheah 2008: 27). La distribución de películas de Hollywood y Weimar a partir del siglo XX es una contribución importante para la óptica cosmopolita de Arlt. Además, los aspectos performativos del teatro jugarán un papel importante en la composición de ese mundo imaginario alternativo en su obra. Porque como la imagen aporta una comunicación universal de la que la literatura carece y viceversa, la representación dramática, además, incorpora lo que uno *sueña* y consigue demostrar en escena en momentos irrepetibles.

NOTAS

1. Axel Gasquet es el primero en estudiar en conjunto los “escritos orientales” de Arlt en el capítulo “Ficción morisca y africana de Roberto Arlt” de su libro *Oriente al Sur* (2000: 269).
2. En este trabajo hago referencia a los textos reeditados que muestran revisiones importantes en comparación con las *Aguafuertes africanas*, publicadas en *El Mundo*. Las denomino, por lo tanto, *Aguafuertes marroquíes*. La reedición tampoco contiene las fotografías que Arlt sacó durante su estadía en Marruecos y que se publicaron en *El Mundo* entre 1935 y 1936.
3. No cabe en este artículo la exposición de la perspectiva del desierto en la cultura árabe musul-

mana. Para complementar el tema, Marco Schöller examina sus rasgos en el ensayo “Wüstensöhne wider Willen. Zum Bild der Wüste in der arabisch-islamischen Kultur der Vormoderne”; en: Schmitz-Emans, M. y Lindemann, U. (2000) *Was ist eine Wüste. Interdisziplinäre Annäherung an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

4. Sigo completamente en esta sección el análisis etimológico de Uwe Lindemann, traduciendo y parafraseando los resultados de su amplia y completa investigación; véase Lindemann (2000b); Schmitz-Emans y Lindemann (2000).

5. Arlt menciona varias veces de pasada la tensión política internacional del año 1934 también desde Marruecos: “Agentes de la policía internacional espían los rostros de puntos turbios (Arlt 1990: 173).

6. Rastrear el complejo modelo de la guerra entre Atenas y Atlantis que Platón plantea y que recorre analógicamente la trama de *La Atlántida* excede el marco de este artículo. Cabe destacar que Atenas como “polis ideal” se construye a través de la guerra con Atlantis, una “huge island outside the Mediterranean [that] had extended their rule inside that sea, as far as Italy to the north and Egypt to the south” (véase Annas, J. (2011) “The Atlantis Story: the Republic and the Timaeus”; in: McPherran, M. *Plato's Republic: a critical guide*. Cambridge University Press, 53). Una isla y “nación” que después de su derrota es ilocalizable y se convierte en mito.

7. Versión original: „Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt...“ (Nietzsche 1889: 2).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arlt, R. (1990) *Obras Completas. Tomo III. Aguafuertes españolas. Marruecos*. Buenos Aires: Planeta.
- Barthes, R. (1980) *La chambre claire*. Paris: Galimard.
- Camenen, G. (2012) *Roberto Arlt : Ecrire au temps de l'image*. PU Rennes.
- Cheah, P. (2008) “What Is a World? On World Literature as World-Making Activity”; en: *Daedalus*, Vol. 137, No. 3, *On Cosmopolitanism*, 26-38.
- (2016) *What is a World. On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980) *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Fontana, P. (2009) *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Libraria.
- Gasquet, A. (2010) *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lindemann, U. (2000a) *Die Wüste. Terra incognita. Erlebnis. Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg: C.Winter.
- (2000b) “Passende Wüste für Fata Morgana gesucht. Zur Etymologie und Begriffsgeschichte der fünf lateinischen Worte für Wüste”; en: Lindemann, U. y Schmitz-Emans, M. (2000) *Was ist eine Wüste. Interdisziplinäre Annäherung an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nietzsche, F. (1889) *Dionysos-Dithyramben*. Digital version of the German critical edition of the complete works of Nietzsche. ed. Colli, G. and Montinari, M. <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/DD> (10.08.2017)
- Said, E. (2003) *Orientalism*. London: Penguin.

PELÍCULAS

- La Atlántida* (1932), Dir.: Georg Wilhelm Pabst.
- Morocco* (1930) Dir.: Josef von Sternberg.

De la compasión a la culpa: La traducción cultural de *El Secreto de sus ojos. From compassion to blame: the cultural translation of Secret in their eyes*

Alana Farrah Roa

(pág 147 - pág 155)

El llevar un texto audiovisual de una cultura a otra supone un cambio en el universo de ficción actualizado a un contexto nuevo. El presente trabajo es un análisis comparativo entre *El secreto de sus ojos* (2009), la película argentina, y su versión norteamericana, *Secret in their eyes* (2015), a través de variables relacionadas con algunas diferencias importantes entre un film y otro. ¿Cómo se traduce una historia para que llegue al mayor número posible de personas? Sin duda, el aparato de marketing de la industria cinematográfica de Hollywood juega un papel preponderante, que incluye a llamativas estrellas, pero que implica también la “homogeneización” de contenidos dramáticos.

Palabras clave: traducción cultural, remake, cine latinoamericano, cine de Hollywood, emociones.

Transferring an audiovisual text from one culture to another involves a change in the fictional universe updated to a new context. The present work is a comparative analysis between *El secreto de sus ojos* (2009), the Argentine film, and their American version, *Secret in their eyes* (2015), which focuses on important differences between one film and another. How to translate a story in order to reach as many people as possible? Undoubtedly, the marketing apparatus of the Hollywood film industry plays a preponderant role, which includes flashy stars, but also the ‘homogenization’ of dramatic content.

Keywords: cultural translation, remake, Latin American cinema, Hollywood cinema, emotions.

Alana Farrah Roa es Magíster y Doctoranda en Comunicación de la Universidad del Norte (Colombia), donde se desempeña como Docente del Programa de Comunicación Social. Sus tesis de pregrado y maestría se han centrado en Análisis de Medios y su trabajo actual está enmarcado en Estudios de Género, Diversidad y Ciudadanía. También es realizadora audiovisual y cinéfila. alanafarahr@uninorte.edu.co

Este artículo fue referenciado por la ULL el 06/05/17 y por la Univ de Viena el 06/04/17

En junio de 2015 fue lanzado el tráiler *Secret In Their Eyes* —que llamaremos *Secretos de una Obsesión* a partir de ahora—, remake cinematográfico de *El secreto de sus ojos*, la película argentina reconocida internacionalmente al ganar el Oscar a Mejor Película Extranjera en 2010. La versión norteamericana tiene como estrellas protagonistas al nominado al Oscar Chiwetel Ejiofor y a las ganadoras Nicole Kidman y Julia Roberts, y aparece en un momento en que diversas historias de detectives pueblan la pantalla chica y capturan la atención de espectadores en todo el mundo, como *Fargo*, *True Detective* y *The Fall*. Desde el tráiler, ya podían notarse algunas diferencias entre ambas películas en relación con los personajes principales y el tono de la historia; y la crítica especializada de ambos países veía con suspicacia el realizar un remake de una película tan reciente y tan conocida en todo el mundo.

El remake cinematográfico, una nueva versión de una película anterior, ha sido una práctica habitual del cine de Hollywood, y los intereses comerciales y el apostar por una historia que ya ha sido exitosa en otros lugares resulta una consecuencia natural en este caso. El llevar un texto audiovisual de un idioma a otro no sólo comprende los desafíos propios de lo que *se pierde en la traducción*, sino que trasladar acciones de una cultura a otra muy diferente —la latinoamericana (o, mejor dicho, la argentina) a la estadounidense— supone un cambio en el universo de ficción actualizado a un contexto nuevo. Si además consideramos que el estilo narrativo de las películas norteamericanas tiene la intención de ser universal y de llegar a numerosos mercados en todo el mundo, ¿cómo se *traduce* una historia para que llegue al mayor número posible de personas? Sin duda, el aparato de marketing de la industria cinematográfica de Hollywood juega un papel preponderante, que incluye a llamativas estrellas, pero que conlleva también la ‘homogeneización’ de contenidos dramáticos para un público internacional (Pardo 2006: 162).

¿Qué diferencias encontramos entre ambas películas? ¿Qué aspectos están relacionados con la identidad cultural y cuál fue su intención al cambiarlos? Esto es lo que pretendo indagar con el presente trabajo. Para ello, haré un análisis comparativo entre *El secreto de sus ojos* (El secreto de sus ojos, 2009), la película argentina, y su versión norteamericana, *Secret in their eyes* (Billy Ray, 2015), que llamaremos a partir de ahora *Secretos de una Obsesión*, a través de variables relacionadas con algunas diferencias importantes entre una película y otra.

1. LA TRADUCCIÓN

El secreto de sus ojos es una película argentina en clave de drama/suspense, estrenada en agosto de 2009. Está basada en la novela *La pregunta de sus ojos* (2005), de Eduardo Sacheri, quien participó junto a Campanella en la elaboración del guion de la película. El film, una coproducción con España, fue una de las películas argentinas más taquilleras de la historia del cine argentino, con más de dos millones y medio de espectadores. En 2010, se convirtió en la segunda película argentina en ganar el Óscar a la mejor película extranjera, después de *La historia oficial*, que lo haría en 1985.

Cuenta la historia de Benjamín Espósito (Ricardo Darín), un empleado del Juzgado Penal que acaba de jubilarse, en 1999. Su sueño, postergado por muchos años, es escri-

bir una novela sobre un asesinato real del que fue testigo y protagonista, y la búsqueda y el hallazgo de su culpable: el de Liliana Colotto de Morales (Carla Quevedo), brutalmente violada y asesinada, en medio de la turbulenta Argentina de 1974. En aquel momento, localizaron al asesino, Isidoro Gómez (Javier Godino), y lograron su confesión, pero luego fue liberado al ser contratado como guardaespaldas de la facción de derecha del Partido Peronista. El viudo de Liliana, Ricardo Morales (Pablo Rago), le confiesa a Espósito 25 años después, que él secuestró y mató al asesino, pero Espósito recuerda que habían hablado sobre cómo la muerte no era verdadera justicia y busca en la casa hasta dar con una celda en la que confinó, durante 25 años, a Gómez, sin dirigirle la palabra y condenándolo a una “cadena perpetua” fuera de la ley. Paralelo a esta historia, durante estos 25 años, Espósito ha estado enamorado de la que fuera su jefa en el Juzgado en ese 1974, Irene Méndez-Hastings (Soledad Villamil), y ve en la historia del amor de Morales por su esposa asesinada un amor sin comparación que le motiva, finalmente, confesarle el suyo propio a Irene después de tantos años y desencuentros.

Secretos de una obsesión (*Secret in Their Eyes*, 2015), también inscrita en el género de suspenso, está basada tanto en la película *El secreto de sus ojos* como en el libro *La pregunta de sus ojos*. Aquí el protagonista, Ray (Chiwetel Ejiofor), es un detective que investiga la violación y el asesinato de una joven, que no es la esposa de un desconocido como en la película argentina, sino la hija de su compañera en el FBI, Jess (Julia Roberts). Hace trece años, cuando ocurrieron los hechos y capturaron al asesino, éste no fue procesado por tratarse de un informante infiltrado en la que podría ser la mayor célula terrorista del país, después de la caída de las Torres Gemelas del *World Trade Center*. La pista que sigue en la actualidad es falsa, y Jess le pide que no siga investigando, ya que ella secuestró y mató al asesino cuando se dio cuenta de que dentro de la ley no se conseguiría justicia. Ray recuerda que ella nunca estuvo de acuerdo con la pena de muerte y termina por descubrir que ella lo encarceló en su propia casa durante todos estos años. Al final, Ray le da la licencia a Jess de darle muerte al asesino, pues la cadena perpetua a la que lo habría sentenciado también la habría mantenido a ella presa. Paralelo a esta historia, el personaje de Ray siempre estuvo enamorado de Claire (Nicole Kidman), la ayudante del Fiscal del Distrito, pero la implicación de este amor no-corespondido no tiene la importancia que se le dio en la versión original.

En los tráilers promocionales de *El Secreto de sus ojos* (elsecretodesusojos, 2009) y *Secretos de una Obsesión* (DiamondFilmsLatam, 2015), el espectador ya puede observar que el remake estadounidense incluye escenas muy características de la versión original, como la persecución en un estadio (ahora de béisbol, en vez de fútbol) y el momento tenso en el ascensor; despertando al menos la curiosidad de saber cómo fueron realizadas con otros actores y en otro idioma.

Eduardo Sacheri, el autor de la novela *La pregunta de sus ojos*, en la que están basadas las dos versiones cinematográficas, y coguionista de la adaptación argentina, cuenta que al realizar la adaptación de la novela al cine se enfrentó a los riesgos naturales que ello conlleva, como que no se perdiera lo esencial de la historia y la vida íntima de los personajes, y que pudo negociar todos esos aspectos. En cuanto a la nueva versión del filme, la norteamericana, anotó sin haberla visto que sus expectativas eran muy distintas:

En este caso siento que el cambio, la “traducción”, los deslizamientos, no son un riesgo sino casi una condición necesaria. En efecto: siento que la premisa de un remake es la resignificación, la apropiación transformativa, el tomar una historia de su lugar y su contexto para llevarla a otro muy distante. Termina siendo casi imprescindible, creo, esa distancia mayor –o mucho mayor– con la obra original. (Sacheri 2016).

En este sentido, esa “traducción” de la que habla Sacheri vendría a ser no solo un elemento que permita acercar la nueva obra a los espectadores, sino algo sin lo cual estos no podrían recibirla. ¿Cómo hacer que otra cultura pueda identificarse con un sentimiento, un pensamiento, una acción, si no se “traducen” esos códigos a unos que, en el nuevo contexto, puedan dar a entender, comprender mejor, esa “esencia” del original? Es casi como en el pasaje 459 del *Libro del Desasosiego*, que nos habla de la verdadera substancia de lo que se siente como algo incomunicable. Según Fernando Pessoa, para poder transmitir a otro lo que se siente, se deben traducir los sentimientos al lenguaje de ese otro, en un ejercicio que tal vez nos lleve a mentir en nuestros sentimientos, pero que el otro, al leerlos, se sienta exactamente como uno se ha sentido. Anota aún más: que para poder transmitir no a una sino a todas las personas, hay que convertir los sentimientos en un sentimiento humano típico, aunque se haga perversamente la naturaleza de aquello que se siente. (Pessoa, 1984)

Veamos el ejemplo que él emplea:

Supóngase que, por un motivo cualquiera, que puede ser el cansancio de hacer cuentas o el tedio de no tener qué hacer, cae sobre mí una tristeza vaga de la vida, una angustia de mí que me perturba e inquieta. Si voy a traducir esta emoción en frases que la ciñan de cerca, cuanto más de cerca la ciño, más la doy como propiamente mía, menos, por lo tanto, la comunico a los demás. [...] Indago cuál será la emoción humana general que tenga el tono, el tipo, la forma de esa emoción que siento ahora, por las razones inhumanas y particulares de ser (un) contable cansado o (un) lisboeta aburrido. Y compruebo que el tipo de emoción vulgar que produce, en el alma vulgar, esta emoción es la añoranza de la infancia perdida. (...) Escribo y lloro mi infancia perdida; me detengo conmovidamente en los pormenores de personas y muebles de la vieja casa provinciana; evoco la felicidad de no tener derechos ni deberes, de ser libre por no saber pensar ni sentir –y esta evocación, si está bien hecha como prosa y visiones, va a despertar en mi lector exactamente la emoción que yo he sentido, y que nada tenía que ver con mi infancia. ¿He mentido? No, he comprendido. (Pessoa, 1984, págs. 351-352)

Es decir, para traducir una historia de un sitio a otro, de una cultura a otra, se tendrá necesariamente que abandonar la fidelidad de los detalles, en virtud de un bien mayor: la comprensión esencial de la nueva audiencia. Incluso si no sólo los sucesos, sino también las emociones y las pasiones, deban ser a su vez traducidos en otros distintos, para que en la otra cultura causen el impacto que causan las primeras en la versión original.

Volvamos nuevamente al pasaje de Pessoa: “convertir mis sentimientos en un sentimiento humano típico”. Es decir, no únicamente traducir un sentimiento sino hacerlo comprensible para todos. Si, como ya hemos afirmado, el cine norteamericano le habla a

un público internacional y *homogeneizado* (Pardo, 2006, pág. 162), esto necesariamente implicará la traducción de ciertas motivaciones en los personajes para que puedan ser comprendidos por diversas culturas. No sólo la latinoamericana, no sólo la estadounidense. Se puede pensar que los temas de una película argentina pueden ser muy comprendidos por los argentinos, pero no necesariamente mejor que el resto de latinoamericanos podría hacerlo de su versión estadounidense. ¿Hasta qué punto el clima político de hace 40 años en Argentina puede parecerle más cercano a los colombianos, peruanos, venezolanos que lo acontecido el 11 de septiembre de 2001, ampliamente recogido por los medios de comunicación globales, que modelan las concepciones de los públicos sobre la realidad? (Buosi, 2007)

2. LA VIOLENCIA JUSTIFICADA

En *Secretos de una obsesión* el contexto político e histórico nos muestra unos meses después de los atentados a las Torres Gemelas, una guerra total y global contra el terrorismo y todo lo que ello podría justificar: corrupción en las esferas del poder. Se trata de un mundo paranoico, en el que se libra una guerra hacia otro país que va a atacarles y defender la patria; la libertad vale cualquier precio que haya que pagar. Incluso si es con dudosas estrategias de jueces, policías y criminales que se vuelven “intocables” sólo por ser piezas de información o poder en esta lucha. En la película norteamericana, como rasgo característico del cine hollywoodense, se justifica la violencia en manos del héroe a modo de una consecuencia natural a su dolor de víctima o como un camino del que no puede escapar. Este discurso fomenta la identificación con la víctima para que justifiquemos, indirectamente, actos extremos de venganza y agresión, impregnándolos de identidad nacional (Malalana Ureña, 2014). La escena final en la versión norteamericana cuando Jess mata al asesino de su hija, así como un diálogo en el ascensor cuando Ray le propone a Jess hacerlo 13 años antes, nos muestra a dos personajes que piensan que el sistema no les dejó otra salida que cobrar venganza por su propia mano, cuyo debate moral queda por fuera y no hay espacio para la ambigüedad. Ese debate no se da porque está justificado de antemano. Las altas esferas del poder protegieron al asesino en nombre de un bien mayor para el país (y el mundo libre, cuyo símbolo es Estados Unidos), erigiéndose como los grandes héroes que deben hacer lo que deben hacer porque “¡Le recuerdo que esto es una guerra!” (frase de Morales, uno de los personajes); y con esto hirieron al héroe de a pie: los detectives del FBI que sufrieron en carne propia el dolor de la víctima, pues estaba relacionada afectiva y familiarmente con ellos. Por este motivo, ellos también tienen una justificación para tomar venganza por sí mismos.

En el filme de Campanella, el trasfondo es la inminente dictadura y también ronda la idea del héroe cotidiano que es víctima del sistema, pero hay más tonos grises en este relato que en el thriller hollywoodense. El desenlace en *El secreto de sus ojos* propone un debate entre la justicia y la venganza, y el actuar del mismo protagonista, Benjamín Espósito, al ignorar y callar lo encontrado en la celda de Ricardo Morales, provee al relato de una ambigüedad moral. Sin embargo, no se hace protagonista como en la versión estadounidense, donde el detective acompaña y encubre a la madre de la víctima a matar al asesino, tal vez porque, de hecho, la víctima no está relacionada con él directamente.

Podríamos decir que, en *El secreto de sus ojos*, el drama va de lo personal hacia lo general: cada personaje es dueño de su destino y actúa de cierta manera, decide por sí mismo y entre todos configuran el universo de las cosas, que es contradictorio al igual que lo son los personajes. En *Secretos de una obsesión* sucede lo contrario: el sistema está allí, esa es la forma de hacer las cosas, la violencia está justificada y los métodos también, por lo que los protagonistas sólo siguen esas pautas en su accionar. Se trata de una simplificación de las motivaciones que permite al espectador promedio, de cualquier país, entender la resolución de los acontecimientos.

Tal vez esa escasa ambigüedad moral se deba a la decisión que tomaron los realizadores norteamericanos al cambiar un hecho importante: la víctima no es la esposa de un desconocido, sino la hija de una agente del FBI. Quienes investigan el caso están directamente relacionados con ella, algunos la conocían y experimentan en carne propia el dolor de su pérdida. En la película argentina esta separación deja espacio para que los investigadores del crimen se indignen, se compadezcan, pero no necesariamente tomen acción ellos mismos. En la versión de Hollywood es casi imperativo que no puedan quedarse sin hacer nada y es algo que el espectador global puede entender: ponernos en los zapatos de quien pierde a un familiar de forma violenta nos permite conectarnos con los sucesos y las motivaciones, más allá de la cultura y de las fronteras espaciales. Esto no es del todo imposible en *El secreto de sus ojos*, pero en *Secretos de una obsesión* sucede de forma más directa y eficaz.

Esta relación directa con la víctima hace que los personajes del remake ocupen la centralidad del relato y que todas sus acciones estén dirigidas a una sola línea narrativa: la de resolver el crimen, como todo buen thriller policial norteamericano. Vemos el sufrimiento de la policía y madre soltera que pierde a manos de un psicópata a su hija adolescente, aunque los personajes, en relación con la película argentina, pierden profundidad. Una de esas otras historias que dan paso a un lado es la del amor no-correspondido entre Ray y Claire (Benjamín e Irene en la original) que, si bien aquí también es presentada, no actúa como contrapunto con la trama del asesinato, como sí ocurre en el filme latinoamericano.

3. DE LA COMPASIÓN A LA CULPA

Más allá de las diferencias sutiles y justificadas que encontramos entre ambas películas, como la de escenificar una persecución en un estadio de béisbol en vez de uno de fútbol para estar acorde con las aficiones deportivas de cada país; que la versión hollywoodense evite los desnudos frontales, tanto de la víctima como del asesino, cosa que no hace la película original; o que el remake tenga de protagonista a una persona de raza negra enamorado de una rubia de ojos claros, último gran tabú de Hollywood para simbolizar una relación salida de la norma; considero que la gran diferencia entre un filme y el otro radica en sus pasiones, en sus emociones.

Más en la obra argentina, aunque presente en ambas, está la idea de que las personas pueden cambiar de todo, de cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de dios, pero no de pasión. La pasión que tiene el asesino por el fútbol o el béisbol hace que lo

atrapen en el estadio, al igual que su pasión por la víctima —a quien mira vehementemente en varias fotografías— lo delata como sospechoso. Pero está también la pasión del viudo o de la madre, que no desea abandonar su búsqueda ni sus convicciones: matar al asesino es perdonarle, es una pena muy baja en relación con el sufrimiento que experimentó la víctima y por ello deciden dar la propia vida para cobrar venganza o administrar justicia porque la razón de su vida era esa. Y hay otra pasión, una más, la de Espósito por Irene y la de Ray por Claire, quienes no se han atrevido en muchísimos años a confesar su amor, pero cuya estela sobrevive gracias a la pureza de las relaciones apartadas de la cotidianidad.

Y es en este punto donde encuentro la mayor diferencia: en *El secreto de sus ojos*, Benjamín Espósito se siente conmovido e inspirado por el amor que Ricardo Morales profesa por su esposa muerta y lo compara con el que él siente por Irene. En *Secretos de una obsesión* no es más que una trama decorativa. Para Espósito y para otros personajes principales, las víctimas no tienen que estar relacionadas a través de la sangre o la amistad para sentir *compasión*, que es el malestar producido por el dolor ajeno, pero entendido en términos de empatía: “Es la capacidad de compartir el estado emocional de otra persona y, como consecuencia, de comprenderlo”. (Marina & López, 1999, pág. 305) No en el sentido de sentir lástima, sino de sentir con la otra persona.

Y su *compasión* no sólo le permite comprender al viudo de la víctima, sino que también le ayuda a dar con el asesino: Benjamín observa a Gómez mirar a Liliana en las fotografías y advierte allí una pista; Benjamín también aparece mirando a Irene en una fotografía y sabe lo que es desear en la distancia. Sus acciones son determinadas por sus convicciones morales personales y la trama policial es sólo el espejo en el que se mira.

Por el contrario, en *Secretos de una obsesión*, los personajes no se enfrentan a sucesos que ocurren a desconocidos, sino que su estrecha relación con ellos es lo que los lanza a preocuparse, a sufrir. Entonces no lo hacen a través de la compasión, sino de la *culpa*. A lo largo de la narración descubrimos el verdadero motivo por el que Ray continúa obsesionado durante 13 años por hallar al asesino: se había citado con la víctima para preparar el cumpleaños de su madre y canceló un momento antes, cuando ya ella se encontraba allí, justo en el lugar donde la interceptó el asesino. No es a través de la compasión, la amistad o el dolor ajeno, es su propio dolor, el que lo hace sentir avergonzado. Ese mismo héroe que justifica su violencia y se impone hacer cumplir la ley, se siente en el *deber* de algo en el sentido estricto de *quedar debiendo*, ser responsable de algo; algo que hizo o dejó de hacer desencadenó la pena suya o de alguien más. “La culpa podría interpretarse como una interiorización de la vergüenza” (Marina & López, 1999, pág. 368) y la vergüenza es un sentimiento social.

El personaje de Jess también nos muestra la culpa casi al final de la película: un pensamiento le atormenta y es el hecho de haber insistido a su hija para que asistiera a un picnic de su trabajo, en cuyo momento el asesino la ve por primera vez. Este sentimiento de culpabilidad es lo que la motiva a asumir la penitencia de encarcelar al asesino y encarcelarse ella misma con él. Está expiando, no solo está haciendo justicia. Aquí cabe preguntarnos si el sentimiento de culpa es algo que puede interpretarse desde cualquier otra cultura mejor de lo que puede hacerse, por ejemplo, el de la compasión.

La compasión nos vincula al género humano, nos hermana con nuestros semejantes y en virtud de esa semejanza sentimos como propio o cercano lo extraño. La compasión, según Aristóteles en su *Retórica*, comprende “la conciencia de que aquello que le ocurre a otro me puede ocurrir a mí algún día” (Camps, 2011), y la forma que tiene el remake de traducir los hechos para que experimentemos esa compasión es provocar la desgracia directamente a los protagonistas. Los personajes de *Secretos de una obsesión* no sienten la compasión de los de *El secreto de sus ojos*, pero ésta puede despertarse en el espectador al ver la culpa que ellos experimentan. Lo que Pessoa llamaría traducir la emoción a un sentimiento humano típico.

Culpa y pérdida de un ser querido, dos emociones con las que el público conecta en la versión norteamericana.

4. CONCLUSIONES

El remake cinematográfico de *El secreto de sus ojos*, *Secretos de una obsesión*, nos ofrece algunas diferencias que dan cuenta de una adaptación que busca no sólo traducir las acciones a otro idioma, sino también adoptar nuevas formas para que otras culturas puedan comprenderlas. En el caso de Hollywood, estas producciones, por intereses comerciales de abarcar un mayor número de espectadores alrededor del mundo, no son traducidas en su totalidad a la cultura norteamericana *per se*, sino a una cultura universal, a un público *homogeneizado*. Lo hace a través de la simplificación de ciertas complejidades humanas, pero su virtud está en conectar genuinamente con el público a través de este truco: miente para decir la verdad, busca la emoción humana típica que nos permite comprender otras emociones particulares, que nos une en la compasión universal, así sea a través de la culpa por una obsesión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buosi, C. (2007) *Teoría de la Comunicación*. [Online] Available at: <http://teocomms.blogspot.com.co/2007/07/george-gerbner-pionero-de-la-teora-del.html> [Accessed 7 Junio 2016].
- Camps, V. (2011) *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.
- DiamondFilmsLatam (2015) *Secretos de una Obsesión - Trailer Oficial HD Julia Roberts, Nicole Kidman*. [Online] Available at: <https://youtu.be/yzif5GWT3hQ> [Accessed 3 Junio 2016].
- Malalana Ureña, A. (2014) La exégesis de la guerra global contra el terrorismo a través del cine y la televisión. *Historia Actual Online*, (34), pp.41-53.
- Marina, J.A. y López, M. (1999) *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama.
- Pardo, A. (2006) Globalización y ‘Americanización’: nuevos frentes en la batalla económica y cultural entre Hollywood y Europa. In Montero, J. & Cabeza, J. *Por el precio de una entrada*. Madrid: Rialp, pp.161-81.
- Pessoa, F. (1984) *Libro del desasosiego*. Barcelona, España: Seix Barral, S.A.
- Sacheri, E. (2016) *El secreto de otros ojos*. [Online] Available at: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/19/actualidad/1447968696_175899.html [Accessed 3 Junio 2016].
- Visa Barbosa, M. (2008) El placer “trágico” de volver a ver un film: el saber superior del espectador

en segundos visionados, remakes, flash-backs y adaptaciones de hechos reales. *Vivat Academia*, (96), pp.1-15.

PELÍCULAS

- El secreto de sus ojos*. 2009. [Film] Directed by Juan José Campanella. Argentina. elsecretodesusojos, 2009. *Trailer El secreto de sus ojos*. [Online] Available at: <https://youtu.be/GcHkTSqeGoU> [Accessed 3 Junio 2016].
- Secret in Their Eyes*. 2015. [Film] Directed by Billy Ray. Estados Unidos.

Frida: una heroína del siglo XX. Cruces entre territorios: La representación del artista en el cine. *Frida: A heroine from the 20th-century. Crosses between territories : The artist's representation in films.*

Mónica Satarain

(pág 157 - pág 166)

Estudio de caso sobre la representación del artista en el cine. La mítica vida y obra de Frida Kahlo, figura clave del campo cultural latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, y cómo la cinematografía representó su figura. El uso social del referente pictórico del cine y su uso por las industrias de masas que lo hacen circular a nivel global.

Palabras clave: referentes pictóricos, cine, representación, sociedad.

Case study about the artist's representation in cinema. Frida Kahlo's mythical life and work, key character in the Latin American cultural field during the first half of the 20th century, and the cinematographic texts that represented her figure. Social use of pictorial references in films, and how mass industry brings that content to a global scale.

Keywords: pictoric references, cinema, representation, society

Mónica Satarain es Doctora en Arte Latinoamericano Contemporáneo por la Universidad de La Plata. Docente de Grado y Posgrado e Investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Directora del Grupo Art-Kiné de Teoría e Investigación Cinematográfica. Compiladora de diferentes publicaciones, entre las que se destacan *Plano Secuencia* (2002, Editorial La Crujia), *Los Escenarios del adiós, algunos bares del cine argentino* (2006, Universidad de Mar del Plata) y *Fundido encadenado* (2014, Editorial FILO: UBA). monicasatarain@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la UNIMINUTO el 20/05/17 y por la Univ. de Bremen el 14/04/17

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nació en Coyoacán en 1907 y murió en su amada casa azul en julio de 1954. Su figura adquirió ya en vida dimensiones monumentales y con los años superó la fama y el renombre de sus colegas, los muralistas mexicanos, que la admiraban por su talento artístico, por ser la musa y esposa de Diego Rivera y por su fervorosa militancia de izquierda.

Cuando era joven, debido a su apariencia (por un accidente de tránsito), los niños le decían “Frida, la coja”, lo que nunca hizo mella en su temperamento combativo y sarcástico. Su padre fotógrafo la retrataba desde pequeña y de allí quizás surja su amor por los retratos.

Nos interesa exponer algunas cuestiones a partir de un caso relevante en el campo cultural latinoamericano en relación con el campo internacional, la representación de la vida y la obra de Frida Kahlo, como un intento de superar la insularidad que afecta frecuentemente la producción artística y académica del arte latinoamericano.

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Se esbozan el tratamiento y las posibilidades de trascender las fronteras de nuestros referentes culturales, a través del, quizás, mayor referente pictórico de Latinoamérica: Frida Kahlo, mujer de vanguardia, artista, militante política, esposa de otro grande y también referente del arte revolucionario, Diego Rivera, amiga y amante de personajes que intervinieron y configuraron el campo intelectual de la primera mitad del siglo XX. Su historia y su obra marcaron un antes y un después en el arte de la región en relación con el campo internacional.

El corpus fílmico considera un discurso audiovisual que toma su figura desde diferentes aspectos: el filme de Paul Leduc, *Frida naturaleza viva* de 1983 –de producción mexicana–, centro de este trabajo (por cuestiones de espacio obviamos el filme de Julie Taymor *Frida*, de 2002, producción estadounidense). Destacamos que ambos se rodaron en México en escenarios naturales y en las locaciones históricas donde vivió la pintora; gran parte de su producción, elenco y equipo técnico, son mexicanos. Como explica Lauro Zavala (2011), nuestro campo intelectual se ve seriamente restringido, no sólo por su desconexión regional, sino también por su aislamiento respecto de la tradición académica anglosajona, pero muy especialmente por su inespecificidad en lo disciplinario. Nuestras disciplinas están aún en construcción en lo referido a las teorías del cine, no por falta de producción, sino por desconexión, aislamiento y escasa o inexistente difusión mundial.

Si se considera un filme una obra de arte y se lo incluye en un campo cultural determinado, también se lo debe poder pensar como un objeto que se puede revisar por varias disciplinas, que articuladas entre sí provean herramientas y aproximaciones que ayuden a construir un corpus académico sólido en los estudios del audiovisual latinoamericano.

Al hablar de cine y pintura es imposible dejar de lado la estética de la imagen. Además, en este caso se trata de la representación de una artista que marcó un hito en la historia del arte latinoamericano.

En su tiempo, Frida estuvo vinculada a movimientos de las vanguardias históricas, específicamente al surrealismo, además de ser un referente viviente del arte revolucionario mexicano. Su actitud de compromiso con la realidad de la región y las luchas del movimiento comunista internacional en sus momentos más álgidos hacen imprescindible una aproximación política y social a su obra.

Este complejo abanico interdisciplinario que forman la ética, estética, historia del arte, los estudios políticos y culturales con la sociología del arte, puede ser un arma de doble filo para el investigador, porque si bien resulta interesante la sumatoria, desde el punto de vista epistémico se corre el riesgo de hacer flaquear las conclusiones.

Advertidos de todos estos problemas, como sucede en cualquier intento serio de aproximación al arte moderno y contemporáneo, intentaremos dar cuenta de algunas cuestiones.

EL BIOPIC DE ARTE (UN GÉNERO)

Como nos explica Gloria Camarero, autora madrileña de la línea mediterránea señalada por Zavala, en su libro *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico* (2011), a pesar de parecer este un género extinto en las pantallas del cine moderno, es una categoría de filmes que sigue dando muestras de buena salud.

La autora realiza una clasificación relevante de la especificidad de estos discursos genéricos, de donde surgen dos aguas en las que navegan estos corpus particulares: los discursos que generan nuevas tendencias e impulsan nuevas estéticas, y los que optan por priorizar el enfoque histórico o que encaminan el discurso hacia el pensamiento de época, en el que se considera la impronta social y política, que a partir de las figuras que los motivan y de su tratamiento particular toman estos discursos como algo propio.

Es interesante la conclusión preliminar a la que arriba Camarero respecto a las mujeres artistas: Camille Claudel, Seraphine de Louis, Dora Carrington o Frida Kahlo. Considera que sus biografías apuestan a la tesis de Virginia Woolf sobre las mujeres dedicadas al arte: “*Una mujer debe tener dinero y una habitación propia....*” (2011: 80). Todas las artistas revisadas en estos textos fílmicos necesitaron un hombre muy cerca suyo para concretar su arte, sea un *marchand*, un esposo, un amante o un amigo íntimo. Consideremos que en sus tiempos no había otra opción, ya que esta era la única manera de formarse, producir y quizás trascender discretamente en un universo absolutamente patriarcal.

Acotamos por nuestra parte que en todos estos relatos subyace el sustrato estereotipado del ‘genio sufriente’ que se ha instalado como discurso socialmente aceptado desde la época del movimiento romántico¹ cuando la exaltación del yo y el ideal del subjetivismo desbordado por las pasiones arderá como la pólvora, incendiando corazones exaltados por toda Europa y sacudiendo las bases del racionalismo y el clasicismo en todas las expresiones del arte.

Una de las aristas claves de la teoría del genio sostiene el estereotipo del protago-

nista desde el costado trágico de la vida: la soledad, los padecimientos físicos y mentales, el dolor por una vida sentimental desgraciada, acompañada por la nostalgia del bien perdido o jamás hallado.

Si revisamos algunas de las muchas biografías fílmicas de artistas, algunas son grandes relatos clásicos, otras intentos fallidos de género, pero todos inevitablemente tratan este tópico (Van Gogh, Modigliani, Toulouse-Lautrec, Pollock, Byron, y sigue la lista)².

Sabemos que el modelo hegemónico durante décadas se asoció al modo de representación institucional y exigió ofrecer al espectador un relato clausurado y sin ambigüedades, donde el estatuto del género requiere de un protagonista con una vida atada al sufrimiento³ y, en muchos casos también, a la miseria moral.

Este constructo simbólico es muy difícil de transgredir y hasta en los discursos audiovisuales más personales, como los del cine de autor o cine de arte y ensayo (Bordwell y Thompson 1995: 33), como el *Caravaggio* de Derek Jarman de 1986, se hace imposible apartarse demasiado del tópico trágico, ni del exceso asociado al dolor y al sufrimiento.

Todas estas biografías de artistas relacionan irremediablemente la vida y la obra del creador. Todas operan con la fórmula arte-vida, que no pueden disociarse. Desde algún punto de vista esto parece lógico si hablamos de cine narrativo, la necesidad del espectador formado en el relato clásico pide historias que representen contenidos genéricos instituidos, aceptados y buscados, como el triángulo melodramático, la intriga romántica y todas las variaciones estandarizadas del final feliz, o al menos de algún cierre del relato que apele a principios aceptados por el sentido común imperante en la sociedad a la que pertenecen.

Otro interesante aporte que concluye el estudio de Gloria Camarero tiene que ver con las referencias ideológicas de cada discurso audiovisual, para ello asocia una ética de la imagen con elecciones estéticas particulares de cada director. Acordamos en que los contextos sociopolíticos de la producción y realización de los filmes influyen de manera determinante en el texto que termina siendo un aparato ideológico portador de sentido (Gonzales Requena: 2012).

Si la ideología, según Althusser (1970), está ligada básicamente a la representación como "sistema de representaciones: imágenes, ideas, mitos, o conceptos que existen y cumplen un papel en la sociedad concreta" (193), debemos dar por sentado que las imágenes no son inocentes y a la vez, recogen los imaginarios sociales. Como dice Gloria Camarero en su prólogo de *Cine e Ideologías* (2002: 7), "el cine será esa mirada que habla".

Walter Benjamin indicaba en sus tesis de filosofía de la historia (1989: 180), que la articulación histórica del pasado no significa conocerlo como tal y como "verdaderamente fue", sino adueñarse de un recuerdo cuyo contenido es diferente según quien lo recuerde.

Como afirma Gerard Imbert (2002: 89-97), la línea de ruptura operada primero por Althusser y luego por Bourdieu y otros autores introduce en los años setenta la noción de "ideología invisible" para referirse a aquellos discursos dispersos que encierran conte-

nidos ideológicos sin pertenecer a un sujeto claramente identificable, ni reflejar un cuerpo de doctrina o presentarse directamente como tal.

Roland Barthes hace una formulación similar en sus *Mitologías* (1957) cuando se refiere a la producción social de los discursos. El gran hallazgo del semiólogo francés tiene que ver con destacar la ideología en la retórica de la imagen no como imposición de contenidos visibles, sino como un proceso invisible de imposición de poder. En este trabajo intentamos dar cuenta de estrategias operadas sobre la imagen fílmica de este discurso en relación a los contenidos históricos de la vida de Frida Kahlo, profusamente documentada en los últimos años, lo que ha ampliado el marco teórico y de consulta para la investigación del área.

FRIDA, NATURALEZA VIVA (1983): UNA APUESTA IDEOLÓGICO-ESTÉTICA

Un realizador independiente como Paul Leduc plantea su filme sobre Frida en la línea de pensamiento que concretó en su primer largometraje de 1970⁴, con una posición política clara y determinante de su mirada.

Su obra sobre Frida marca huellas de enunciación ideológicas desde el primer plano del filme. La primera secuencia abre el relato con el ataúd de Frida en el magnífico Palacio de Bellas Artes del Distrito Federal en México, en el momento en que lo cubren con la bandera roja del partido comunista, y enlaza esto con un *flashback* que nos lleva a su dormitorio en la casa Azul de Coyoacán⁵, donde se detiene en lo que será su último cuadro, *Sandías* (1954). El plano ideológico marca una ética de la imagen que se plasma en el discurso de Leduc, que toma la opción estético-ideológica al mostrar una Frida militante y provocadora, suma en este fragmento del relato un recurso formal que abismará permanentemente la puesta en escena del filme: los espejos donde Frida se mira para pintarse a sí misma, duplicando y triplicando su imagen en un mismo plano, logrando un efecto estético particular que caracterizará al relato. Su estructura se organiza a través de varios *flashbacks* inconexos en el tiempo lineal de la historia, obligando al espectador a reconstruir todo el tiempo los fragmentos de las distintas épocas de la vida de la pintora. La casa azul resulta un espacio recurrente como locación histórica y escenario natural, y así se aprovecha su excelente estado de conservación.

Entre los recursos de Leduc para abismar el relato destaca la pasión de Frida por el teatro de títeres, cuando daba funciones para un pequeño grupo de alumnos que recibía en su casa, unos niños conocidos como 'los fridos', que escuchaban absortos sus historias; lo mismo que su afición por colecciónar muñecas, ambos registros apelan al gran deseo de Frida de ser madre, truncado por sus problemas físicos. Esto ha quedado trágicamente marcado en su obra.

Otro recurso de puesta en escena es enfatizar la costumbre de Frida de travestirse como hombre y jugar con la idea de la identidad sexual del artista. La construcción del relato obedece a la lógica del recorte, del retazo, del fragmento vital seleccionado para revelar alguna de las múltiples aristas que presenta un personaje como el de Frida, complejo y absolutamente original en su época.

Hay un notable número de escenas dedicadas a su militancia política. Diego llegó a ser secretario general del partido comunista mexicano. Estas alusiones son constantes y la vinculan con la realidad política mundial del momento. Cuando Leduc decide introducir la figura de otro referente del muralismo mexicano como David Alfaro Siqueiros, no lo hace desde la praxis artística sino desde las acaloradas discusiones que tenían en el jardín de la casa, porque Siqueiros estaba alineado con la ortodoxia del partido comunista y apoyaba a Stalin. Diego y Frida acogen a León Trotsky en su arribo a México en 1937 y lo alojan en la casa azul junto a su esposa Natalia Sedova. La historia que cuenta este relato prioriza una relación sentimental entre Frida y Trotsky que fue muy breve y ha sido profusamente documentada, lo mismo que muchas otras, con hombres y mujeres, que Leduc descarta sin pensarlo⁶.

El matrimonio más famoso de México durante años, 'el elefante y la paloma', como los llamaba la madre de Frida, dieron muestras de que el talento puede aunarse sin competir, sino todo lo contrario, sumar en lo estético y lo político.

Ambas parejas, Trotsky y su esposa, y Diego y Frida, se distancian en 1939. Fue entonces cuando se colocó el busto de Stalin en el cuarto que ocuparon, lo que muestra la vuelta a la ortodoxia del partido que retomó la pareja de artistas.

El uso de *inserts* documentales de la época y fotografías de momentos claves de la vida política mundial caracterizan el relato de Leduc y posicionan la figura de Frida en una realidad-mundo inusual para una artista latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX. Estos *inserts* refuerzan la idea de representación dentro de la representación que abisman la puesta en escena del filme y complejizan su cadena de sentido.

Entre los momentos elididos de la vida de Frida se encuentra la presencia de André Breton y su esposa en México, que visitaron a Trotsky en 1938, cuando se produce la anexión de la obra de Kahlo al movimiento surrealista europeo promovido por Breton y su grupo.

Los numerosos retratos de Frida, sean fotografías o pinturas que la muestran en diferentes momentos de su vida, han legado un muestrario de dolor y sufrimiento, e instauran también un imaginario propio y reconocible para Iberoamérica y posteriormente para el mundo.

Las secuencias donde se la muestra con Diego Rivera representan lo más difundido para el conocimiento popular, ficcionalizan sucesos reales, pero con anacronismos⁷ evidentes, que se montan para facilitar la presentación de la tensa relación amorosa que los unió. El director recurre a vincular determinados hechos con las obras más conocidas de ambos, aunque no responden con exactitud al momento en que ocurrieron. Las últimas secuencias del filme retoman el hilo temporal, cuando Frida asiste a su única exposición individual en la galería de Lola Álvarez; ya muy enferma, llega en ambulancia y recostada en su cama.

El cierre del relato será la última aparición pública de Frida acompañada por Diego (que empuja su silla de ruedas), en la manifestación callejera en contra de la intervención estadounidense a Guatemala en 1954. La clausura nos devuelve al Palacio de Bellas Artes y al féretro de Frida, cuando Diego retira la bandera que lo cubría.

Es innegable la calidad estética del relato que logra Leduc y que marcó un antes y un después en la figura mundial de Frida como referente del arte latinoamericano, y signó un rumbo diferente para los *biopics* de artistas.

Al ser una producción independiente de un director-autor con una clara definición ideológica, pertenece por sus rasgos al cine de arte y ensayo. En el momento de producción del filme, el PRI⁸ gobernaba México y no presentaba ningún problema de censura, al menos en lo referido a exaltar las premisas de la revolución mexicana, la mexicanidad o el indigenismo, favoreciendo al director que pudo trabajar tranquilo y además hacerse de los premios más importantes de México, los *Ariel*, donde ganó en las categorías más significativas y logró una gran difusión y mejor distribución mundial del filme.

Es un hallazgo la calidad estética del relato, que intenta replicar el referente pictórico que conforma el imaginario de Frida, pero la ambición por hacer del mismo un discurso portador de ideología lo afecta bastante, porque elige seguir la tradición del anecdotario popular alejándose del rigor histórico, lo que le quita credibilidad; no solo ficcionaliza la vida de la artista, sino que lo hace según el estándar del gusto del público, que ha concebido el romance y la tormentosa vida de la pareja mexicana como un tema de interés nacional.

A MODO DE COMENTARIO FINAL: EL USO DEL REFERENTE PICTÓRICO EN LA INDUSTRIA DE MASAS

Frida Kahlo es un caso único, si consideramos las operaciones interdisciplinarias que ofrecen los referentes pictóricos en el cine. Su obra pictórica puede cifrarse en la cantidad de autorretratos que realizó durante toda su vida y que marcan los tiempos de su latido existencial.

Esto sería tema de un trabajo aparte y como dice Mónica Barrientos en su texto *Celuloide enmarcado* (2009), entre todos los géneros pictóricos con presencia real en el cine, el retrato es el más recurrente.

Las relaciones entre cine y pintura están cargadas de complejidad en la misma proporción en que ambos se favorecen del intercambio, aunque vamos a centrarnos en los beneficios de la pantalla, el pictórico se ve contagiado por el cine de múltiples formas: convierte el rostro de actrices en íconos de modernidad (el caso de Andy Warhol con Marilyn Monroe, Antonio Saura con Brigitte Bardot y Salvador Dalí con Mae West), las obras de Edward Hopper se cargan de atmósfera cinematográfica (la característica cotidianeidad estadounidense de sus obras, contagia, por otra parte, especialmente la obra de Robert Altman) (...) los propios cineastas que han desarrollado parte de sus carreras como pintores: Antonioni, Greenaway, Bresson, Demy, Schnabel (Barrientos, M., 2009: 18).

Su imagen y especialmente sus autorretratos son homologables en Iberoamérica únicamente a la figura del Che Guevara: estampadas en remeras, bolsos, estuches, prendedores o cinturones, que se venden en todas las calles de las grandes ciudades. Creemos

que la pregnancia de la imagen de Frida tiene que ver con la mujer-artista que impuso, además, un estilo desde su propia imagen cotidiana.

Si le sumamos el contenido mítico de una vida signada por el dolor, el color asociado a la femineidad, la tradición de un país como México y su patrimonio cultural inmenso y arraigado en una Latinoamérica misteriosa y desconocida, se genera un enlace muy atractivo con el imaginario mundial, o global, que se provee permanentemente de lo exótico para estandarizarlo, pero no cualquier contenido se suma a ese imaginario, como dice Renato Ortiz (2002), porque esta lógica no está anclada en ningún territorio específico, pero alimenta la historia de la representación occidental que integra a cada una de las artes visuales a través de los tiempos.

El estatuto del autorretrato de artista cambió a partir de la obra de Vincent Van Gogh en Europa y de la obra de Frida Kahlo en Latinoamérica. Es interesante observar que los finales de sus vidas fueron una larga agonía: el holandés se disparó en un rapto de locura; se dice que Frida, cansada de sufrir ingirió, una dosis muy alta de drogas paliativas.

Desde su muerte, Frida comenzó a instaurarse como un mito. Aun así, el común de la gente desconocía su obra. Siempre fue reconocida por sus pares latinoamericanos, pero su fama era aún mayor en otros sitios claves para el arte de la primera mitad del siglo XX como París, que la reconoció antes que nadie.

Con la llegada de la década del sesenta y el auge de la reproducción en cadena del imaginario artístico más pregnante de cada región, la imagen de Frida (aún más que su obra) gradualmente se transformó en un suceso imparable.

La globalización ha logrado que en todo el mundo civilizado se consuman las mismas cosas. Este consumo irrefrenable de las masas por puro entretenimiento que se regirá por el gusto dominante, en general toma su ideal de la estética publicitaria. Así, el imaginario conformado por este tipo de producto ha logrado instalar un culto a la belleza de uso nunca antes visto en la historia de la representación. Es obvio que sin el avance técnico de la reproductividad esto sería imposible.

El valor de uso del arte es fetichizado y ese fetiche (la valoración social) es el único valor de uso. De este modo, las obras de arte son adoptadas por la industria cultural pero al precio de terminar con el extrañamiento y sumiéndose en la cosificación. El estilo en la industria cultural es una caricatura del estilo que se define en el esquematismo que privilegia el "efecto" y reduce la obra a una fórmula que produce "nuevos efectos" basados en el viejo esquema. Así se realiza la eterna repetición de lo mismo y la constante exclusión de lo nuevo. La sublimación estética produce el cumplimiento del deseo a través de la negación: la industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca.

En Iberoamérica el referente pictórico de Frida es un caso notable, por la posibilidad única y atractiva de su producción. La variación que ofrece va desde la propia imagen de la artista, que en vida era una especie de ícono en movimiento. En un extraño camino

de ida y vuelta y retroalimentación permanente, su imagen se repite y se transforma sin perder esa esencia que hace que cualquiera (incluso un espectador y a la vez consumidor ingenuo) reconozca de dónde proviene la inspiración.

No solo *Barbie*, la muñeca estadounidense que ya tiene más de medio siglo, pue- de estar en las manos de una niñita de cualquier parte del mundo. Sino que (aunque de características más artesanales) también contamos con muñecas de Frida y de la pareja Frida-Diego. La industria gráfica, la textil, el cómic, la marroquinería y, por supuesto, la moda, han incorporado el imaginario de Frida.



Figura 1 La imagen de Frida Kahlo como Mercancía

Su imposibilidad de tener un hijo con Diego y el hecho de ver frustrado el sueño de la maternidad, fue uno de los tópicos recurrentes de su iconografía. Esto también ha sido banalizado en la masificación de su imaginario.

Como estudio de caso, nuestra intención con este trabajo es sembrar la inquietud que abra paso a otras investigaciones sobre diferentes autores y obras con esta perspectiva interdisciplinaria. Porque el discurso audiovisual contemporáneo ofrece un corpus apenas revisado desde esta mirada y sería interesante producir y aportar teorías acerca del arte iberoamericano y su relación con el arte transnacional o global, para hacer foco y profundizar en la producción simbólica de nuestra región y en nuestro trabajo interdisciplinario sobre ella.

NOTAS

1. El instinto frente a la razón, la subjetividad y la primacía del yo, serán fundamentales en este movimiento que nació en las letras, floreció en el teatro y revolucionó la pintura mexicana tradicional, después parte de su ideario será enarbolido por expresionistas y surrealistas.
2. Directores tan disímiles como Minelli (1956), Huston (1952), Jarman (1986), entre otros, se ocuparon de concretarlos.
3. Para esto, el funcionamiento de los tres sistemas que sostienen la supremacía estadounidense: el sistema de estrellas, el sistema de estudios y el sistema de géneros se conjugan a la perfección.
4. Reed, México insurgente, 1970, su preocupación por el género documental y el tratamiento de temas sociopolíticos es una marca de su obra.
5. Actualmente es la sede del Museo Frida Kahlo, visitado por miles de personas de todo el mundo que pueden transitar sus espacios y jardines, y observar los objetos de la vida cotidiana de la pintora y buena parte de su obra íntima, cartas y recuerdos de familia, cuadros de ella y de algunos de sus

amigos.

6. Entre los más resonantes está la relación homosexual de Frida con Josephine Baker en París.
7. Cuando se muestra a Frida en silla de ruedas, aún no había sufrido amputaciones.
8. Se refiere al Partido Revolucionario Institucional que se mantuvo en el poder entre 1929 y 1989.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, L. ([1970] 1988) *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.
- Barrientos, M. (2009) *Celuloide enmarcado*. Madrid: Quiasmo Editorial.
- Barthes, R. ([1964] 1992) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- ([1957] 1980) *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. ([1972] 1989) *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995), *El arte cinematográfico*. Ciudad de México: Grupo Planeta.
- Camarero, Gloria (2002) "Prólogo" en *Cine e ideologías*. Madrid: Akal
- (2011), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B Editores .
- Imbert, G. (2002) *Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales*. En *Cine e ideologías* Madrid: Akal.
- González Requena, J. (2012) *Clásico, Manierista, Post Clásico*. Valladolid. Castilla Ediciones
- Ortiz, R. ([1997] 2002) *Mundialización y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Woolf, S. (2001) *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zavala, L. (2011) "La teoría del Cine en la región latinoamericana y las políticas de investigación" en *Comunicación y Medios*, n° 24: 8-24 Santiago de Chile: Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile

PELÍCULAS

- Moulin Rouge* (1952), dir.: John Houston.
- Reed, México insurgente* (1970), dir.: Paul Leduc.
- Frida, naturaleza viva* (1983), dir.: Paul Leduc.
- Caravaggio* (1986), dir.: Derek Jarman.
- Lust for Life* (1956), dir.: Vincent Minelli.
- Frida* (2002), dir.: Julie Taymor.

Adaptando a Shakespeare para esencializar la conversión hippie-yuppie. *Adapting Shakespeare to essentialize the hippie-yuppie conversion*

Alejandro Ventura Comas

(pág 167 - pág 178)

En 1991, *My Own Private Idaho* (*Mi mundo privado*) de Gus Van Sant, representó tal vez la que fuera una de las expresiones cinematográficas más acabadas de un determinado tipo juvenil -apático y desencantado- que venía prefigurándose a lo largo de la década anterior. Esta película establece un preciso y sofisticado diálogo interfilmico en cada una de sus escenas con *Easy Rider* (*Busco mi destino*), otro filme emblemático, pero éste, de la década de los sesenta. En el balance que Gus Van Sant procesa del fracaso de la rebeldía sesentista desde una óptica posmoderna, hay un momento culminante cuando Scott —a través de un monólogo inspirado en Enrique IV de Shakespeare—, expresa su mutación en yuppie ante el desconcierto de Bob "el pordiosero". La adaptación de los personajes shakesperianos (Scott como el Príncipe Hal y Bob como Falstaff) y su traslación a un contexto histórico contemporáneo (Scott se refiere a Bob como «maestro psicodélico» en una referencia explícita a los años sesenta) estaría expresando la clara intención del director de universalizar y esencializar ese fracaso: la rebeldía sesentista fracasa en su intento de transformación radical del mundo porque la conversión hippie-yuppie estaría ya preestablecida e inscrita de antemano en la naturaleza de un joven que, inexorablemente, más tarde o más temprano, devendrá en adulto. En este trabajo, nos proponemos analizar en detalle este diálogo interfilmico sobre bases shakesperianas, reflexionando, a su vez, sobre la validez o no de este proceso de (des)historización que el director propone.

Palabras clave: rebeldía, apatía, hippie, yuppie, Shakespeare, posmodernidad.

In 1991, *My Own Private Idaho* by Gus Van Sant, represented perhaps one of the most accomplished cinematographic expressions of a particular type of youth —apathetic and disenchanted— that had been rising during the previous decade. This film establishes a precise and sophisticated interfilm dialogue on each one of its scenes with another emblematic film, this one from the sixties, *Easy Rider*. In the balance, from a post-modern perspective, that Gus Van Sant realizes of the failures of the rebellions in the sixties, there is a crowning point when Scott —through a monologue inspired in Shakespeare's *Henry IV*—expresses his transformation into a yuppie before the bewilderment of Bob "the vagabond". The adaptation of the Shakespearean characters (Scott as Prince Hal and Bob as Falstaff) and its movement to a contemporary historical context (Scott refers to Bob as

“psychedelic teacher” on an explicit reference to the sixties) would be expressing a clear intention by the director to both universalize and essentialize that failure: the sixties rebellion fails in its attempt at a radical transformation of the world because the conversion hippie-yuppie would have been already established and inscribed beforehand in the nature of a young man who, inevitably, either sooner or later, would become adult. In this work, we propose to analyze in detail this interfilm dialog on its shakespearean basis, reflecting, furthermore, on the validity or invalidity of such a process of (de)historicizing that the director proposes.

Keywords: rebellion, apathy, hippie, yuppie, Shakespeare, postmodernity

Alejandro Ventura es Magíster en Ciencias Humanas, actualmente está finalizando el Doctorado en Comunicación en la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) con una tesis titulada “Juventud y cine. De los jóvenes rebeldes a los jóvenes virtuales”. Desde el año 2001 es investigador, docente y programador en el Centro Cultural y la Escuela de Cine Dodecá, en Montevideo (Uruguay).

Este artículo fue referenciado por la Univ. Lille el 15/05/17 y por la Univ. de Bremen el 30/04/17

1. EL TIEMPO Y EL MOVIMIENTO: CIRCULARIDAD VERSUS LINEALIDAD



Figura 1



Figura 2

My Own Private Idaho no sólo es la obra definitiva acerca de la apatía y el tedio posmoderno, sino que también es una excelente representación sociológica de la Generación X (Coulpland, 1999). Es cierto que ya en 1984 *Stranger Than Paradise* (*Extraños en el paraíso*) de Jim Jarmusch había sentado las bases de este nuevo comportamiento juvenil. Para el caso norteamericano, esta nueva época de apatía y retramiento de los ochenta se caracteriza porque:

Las señas de identidad establecidas durante la década de los cincuenta bajo el rótulo del «Sueño Americano» (*American Dream*) -la familia, el hogar, la escuela- fueron desapareciendo en los setenta con la llegada del fenómeno del Insomnio Americano (*American Insomnia*). La ruptura del núcleo familiar, las relaciones sexuales transitorias, la falta de unos principios socialmente aceptados y el surgimiento de una cultura popular diferente provocaron un nuevo modelo de vida; con él surgía la representación artística de un país que había vivido décadas en un estado anímico de ansiedad, depresión y falta de identidad. (Breixo Viejo 2001: 21)

Pero como decíamos antes, lo más relevante de la película es que establece un diálogo crítico con un film emblemático de los años sesenta: *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper. Es en este sentido que se debe valorar una obra como *My Own Private Idaho*: se trata de un primer balance muy elaborado, crítico y refinado —tanto conceptual como estético—; un particular «ajuste de cuentas» con los tumultuosos y rebeldes años sesenta, desde la apatía y el desencanto de los ochenta. La obra cinematográfica de ajuste definitivo con las generaciones juveniles del pasado (de los sesenta, pero también de los setenta y los ochenta) es *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle.

Aparecen en *My Own Private Idaho* la típica «fauna posmoderna»: jóvenes desempleados (o subempleados por debajo de su calificación) provenientes de familias desestruturadas que deambulan sin rumbo; *losers* que se prostituyen y están al servicio de adultos *yuppies* en una sociedad cada vez más globalizada. Pero veamos en detalle en que consiste esa interpellación crítica que se establece con los años sesenta.

En la primera y extensa secuencia de *My Own Private Idaho*, Mike (River Phoenix) está en el medio de un paisaje desolado haciendo disquisiciones especulativas sobre el

significado del camino y «el eterno retorno» al mismo tiempo: «Conozco este camino. Como la cara de alguien. Como una cara hecha de mierda». Mike camina, recorriendo lentamente de un extremo al otro la carretera mientras controla el tiempo con un cronómetro. Ya esta primera actividad vacua, carente de sentido, marcará el tono monótono y monocorde del filme, máxima representación de la apatía y desmotivación de este personaje-arquetipo X.

El final de la película retrotrae a esta secuencia inicial. Mike vuelve a aparecer en el mismo camino haciendo las mismas disquisiciones sin que haya «avanzado» un ápice en la respuesta a sus supuestas interrogantes de corte metafísico.

Esta estructura narrativa circular —prototipo posmoderno del viaje que se cierra sobre sí mismo— es la antítesis perfecta de la que utiliza Dennis Hopper en *Easy Rider*. En esta última película, lo primero que hace Wyatt (el personaje de Peter Fonda) antes de emprender la *road movie* junto a Billy (Dennis Hopper), es arrojar su reloj pulsera (que es el que registra el tiempo burgués de la eficiencia productiva capitalista) a la vera del camino. Era la metáfora del advenimiento de un nuevo tiempo («la era de acuario»).

Recordemos, que a fines de los sesenta, lo que los jóvenes buscaban era construir una nueva sociedad cuyas relaciones sociales no estuvieran pautadas bajo el cálculo racional y egoísta del modo de producción capitalista. En ese sentido y desde un punto de vista sistémico, «el amor y paz» de los *hippies*, era una verdadera «pérdida de tiempo». La película de Hopper y Fonda es uno de los ejemplos más paradigmáticos de ese viaje y huida sesentista: una expresión culminante del *drop out*, el «saltar afuera» de la sociedad burguesa, propugnado por el gurú psicodélico Timothy Leary.

La estructura narrativa en *Easy Rider* es lineal: era la forma estilística elegida para representar esa suerte de *road movie* episódica que, con su final recargado emocionalmente, conducía a la muerte-redención de sus dos protagonistas juveniles finalmente liberados; un final apocalíptico que estaba en absoluta concordancia con las películas del llamado *Nuevo Cine Norteamericano* de los 60 (Abbondanza: 1975).

A propósito de esto último y en su evaluación de las diferencias entre el cine clásico y el cine moderno, son pertinentes —aunque deberían matizarse y precisarse para nuestro caso— los análisis que hiciera en su momento Gilles Deleuze. En su libro *Teorías del cine* Robert Stam los sintetiza de esta manera:

La transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo es multidimensional, a la vez narratológica, filosófica y estilística (...) La imagen-movimiento, y en especial su forma más representativa, la «imagen-acción», se basa en causas y efectos, en vínculos orgánicos y en un desarrollo teleológico, donde los protagonistas «surcan» el espacio narrativo con un propósito determinado. La imagen-tiempo asociada al cine moderno, por el contrario, se interesa menos por la lógica lineal de causa y efecto. Si la imagen-movimiento implica la exploración del espacio físico, la imagen-tiempo expresa los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario. (Stam 2001: 299)

En esta tipología, si bien *My Own Private Idaho* se enmarcaría sin mayores inconvenientes en el cine moderno; no es tan fácil la inclusión de *Easy Rider* en el cine clásico. Es difícil identificar no sólo cuál es el «propósito determinado» de los protagonistas (más allá de que «surcan el espacio narrativo») sino también cómo opera con precisión esa «lógica lineal de causa y efecto» en un filme estructurado en una serie de episodios musicalizados —no directamente conexos— que Hopper y Fonda van presentando cadencialmente al espectador.

Es que —entre otras cosas— debería tomarse en consideración para el análisis, de que esta contraposición narrativo-estilística —lo circular versus lo lineal— representa, a su vez, dos concepciones antitéticas del mundo, dos formas diametralmente opuestas de reproducirlo: por un lado, el mecanismo conformista apático de los ochenta y principios de los noventa —representado por *My Own Private Idaho*;— por el otro, el mecanismo rebelde contracultural de los sesenta en *Easy Rider*. Pero hay otras cuestiones a destacar en este análisis comparativo entre ambas películas.

Más allá de que la banda musical de ambos filmes es muy diferente —*rock* típicamente sesentista en *Easy Rider* (Jimi Hendrix, Steppenwolf, The Band, The Byrds), música *country* en *My Own Private Idaho* (Billy Stafford, Tex Owens, Charles Henderson, Conrad «Bud» Montgomery)— habría que detenerse particularmente en dos aspectos fundamentales.

El uso del color es uno de ellos. El tono pálido y amarillo del rostro de Mike en *My Own Private Idaho* —que se confunde con el color terroso del paisaje en una fusión sujeto-objeto típica de la posmodernidad— contrasta con el brillo acerado del metal de las potentes máquinas de *Easy Rider*. En este último film, las contraluces de una fotografía de vivos colores como expresión de ese viaje-huida radical contrasta con la homogeneidad y el viraje de la paleta a esos tonos terrosos de *My Own Private Idaho*. La fotografía es de László Kovács quien fuera responsable de la estética visual de buena parte del cine norteamericano de los sesenta y posterior. Entre otras, fue responsable de las películas *Five Easy Pieces* (*Mi vida es mi vida*, 1970) de Bob Rafelson, *Shampoo* (1975) de Hal Ashby y *The Last Picture Show* (*La última película*, 1971) de Peter Bogdanovich.

El movimiento es otro. Ese enclaustramiento voluntario de Mike en *My Own Private Idaho* —que es paradojal pues el personaje aparece implantado en un espacio geográfico abierto y extenso donde es libre de ir a cualquier parte— es registrado en planos muy largos, en una cadencia lenta y repetitiva. Ese encajonamiento que lo asemeja a la condición de la ardilla —único compañero en esa ruta perdida—, es la antítesis del movimiento vertiginoso filmado en planos muy cortos de *Easy Rider*, con panorámicas y *travellings* continuos que sólo se interrumpen en esa escena inicial al llegar nuestros protagonistas al motel donde se les prohíbe la entrada.

Esa elipsis temporal, esa compresión del relato en *Easy Rider* —los motociclistas llegan de noche al motel al final de los créditos de inicio—, contrasta con la «eternidad atemporal» de *My Own Private Idaho*. En ese sentido, la narcolepsia que sufre Mike, esos ataques repentinos de sueño, funcionan también como una metáfora; así como esas nubes

que se desplazan aceleradamente por el cielo —*leit motiv* visual en el cine de Gus Van Sant— y los peces que saltan siempre sobre una misma línea vertical en las aguas del riachuelo. Ambas metáforas, remiten a la circularidad vital del viaje de este joven. En *My Own Private Idaho*, el movimiento —cuando eventualmente aparece— es siempre monótono y con una cadencia repetitiva.

El tiempo y el movimiento —percibidos de forma totalmente diferente para las distintas generaciones—, establecen a su vez, concepciones de mundo (*Weltanschauung*, en el sentido que les diera el filósofo alemán Dilthey en su *Introducción a las Ciencias del espíritu*), que están en las antípodas: para la sesentista de los *hippies*, el tiempo está enraizado en la idea de futuro promisorio, donde todo es posible si existe la voluntad radical para transformar las cosas; para los *punks* de los setenta había llegado el tiempo del «*no future*», del fin de la utopía y de la absorción del futuro en un presente inhóspito y nihilista; finalmente, cuando arribamos a los ochenta y los noventa, asistimos a la extinción del tiempo, a su cancelación definitiva enraizada en una suspensión apática eternizada.

2. LIBERTAD Y SEXUALIDAD FREnte AL FUEGO



Figura 3



Figura 4

La sexualidad de estos personajes jóvenes apáticos ha sufrido también un cambio radical si la comparamos a las generaciones precedentes: en lugar de una revolución sexual restringida a lo heterosexual —«el amor y la paz» de los *hippies* en los sesenta—, o la asepsia asexuada —como en los *punks* de los setenta—, asistimos ahora a una revolución homosexual que se proyectará a las generaciones del nuevo milenio.

Esta nueva subcultura homosexual, representada y de alguna forma legitimada por *My Own Private Idaho* y que hasta ahora había permanecido invisibilizada y reprimida por el orden establecido, no sólo implica el acto de prostituirse como *taxis boy*, sino que aparece, sobretodo, en la indagatoria sobre sus posibilidades afectivas: ¿es posible el amor *gay*?

Una misma escena nocturna de los dos protagonistas jóvenes dialogando frente al fuego —típica del *western*— permite contraponer nuevamente a los dos filmes que hemos venido analizando.

En *Easy Rider*, estrictamente hablando, en esta escena de la fogata participan tres

personajes: a la presencia de Wyatt y Billy, se ha sumado ahora la de Hanson —el abogado caracterizado por Jack Nicholson—. Justamente, será este último personaje el encargado de expresar el verdadero riesgo y peligro que representan estos jóvenes rebeldes sesentistas para el orden sistémico de la época —en ese sentido la profesión de Hanson no es casualidad—. Le dice Hanson a Billy ante la atenta mirada de Wyatt:

«No tienen miedo de ti. Los asusta lo que representas para ellos. Lo que representas para ellos es libertad. Es muy difícil ser libre cuando te compran y te venden en el mercado. Porque, no vayas a decirle a nadie que no es libre porque son capaces de matarte o lastimarte para probar que sí lo son. Te hablarán y hablarán de libertad individual. Pero si ven a un individuo libre se asustan. Y se vuelven peligrosos».

Esta proclama generacional de los sesenta —que muy hábilmente el guion evita ponerla en boca de los propios jóvenes protagonistas, como forma de evitar el panfleto político en su demarcación del cine clásico anterior, de cuño hollywoodense— es el verdadero núcleo conceptual de *Easy Rider*. La búsqueda afanosa de una auténtica libertad y la reacción temerosa y neurótica que ello produce en el ciudadano-adulto medio estadounidense: he ahí el postulado básico de esta película. Esta escena nocturna culmina con el asesinato de Hanson, confirmando así, los peores pronósticos de su discurso. En el final de la película serán los propios protagonistas Wyatt y Billy las víctimas que, con su muerte ejemplar, redimirán a todos los jóvenes rebeldes de este fanatismo sistémico.

Esta misma escena nocturna frente al fuego cobra un sentido totalmente diferente, veintidós años después con *My Own Private Idaho*. Ahora el tema central ya no será la libertad y su posibilidad de ejercerla en la sociedad de consumo, sino la posibilidad real de ser correspondido en una relación afectiva homosexual sin mediación monetaria alguna. Básicamente lo que hace Mike en esta escena es declararle su amor a Scott, quien simplemente lo rechaza, pues solo concibe el sexo homosexual remunerado, ya que para él no existe la posibilidad de que «dos tíos puedan amarse».

Lo que se propone Gus Van Sant en este diálogo crítico con *Easy Rider* es decirnos que, definitivamente los tiempos han cambiado, que las motivaciones y preocupaciones ahora son totalmente diferentes. En lugar del problema de la libertad frente a un orden represivo, lo que aparece ahora es la cuestión de la autenticidad o no de una vinculación *gay*.

Cabe preguntarse si hay implícito en *My Own Private Idaho* la adopción de una jerarquía axiológica: ¿es más valiosa la homosexualidad que la libertad o se trata simplemente de *aggiornar* el concepto de libertad individual, ampliando su sentido y alcance? Y en esta dirección, la nueva interrogante surgiría del vínculo de la noción de libertad con la sexualidad: ¿es posible ser libre en un contexto relacional exclusivamente heterosexual como proponían los *hippies* en los sesenta? Más allá de estas disquisiciones hermenéuticas, lo relevante aquí es destacar el hecho plausible de poder establecer un diálogo fructífero entre dos obras de alta calificación estética y narrativa como forma de expresión, a su vez, de dos concepciones generacionales absolutamente disímiles.

3. LA FAMILIA Y LOS NUEVOS AGRUPAMIENTOS POSMODERNOS

Un tópico importante que aparece en *My Own Private Idaho* y que también está referido a los sesenta, es el tema de la familia y el hogar. Otro *leitmotiv* visual de esta película, que aparece vinculado a la narcolepsia, es la presencia de Mike en brazos de su madre al frente de una cabaña con armazón de madera —en otro momento esta cabaña cae literalmente del cielo estrepitosamente sobre la tierra—.

La idea de «retorno al hogar», al seno de una familia que ahora aparece desestruturada y disfuncional —y que será también una característica del cine posmoderno— es el reverso de los sesenta, cuando, justamente, lo predominante era la huida y el abandono del hogar. En un nuevo ajuste de cuentas con los sesenta, Gus Van Sant parece dialogar ahora con personajes como Jerry Rubin, que en su etapa *yippie*, se consideraba el gran promotor responsable de «las eternas discusiones familiares a la hora del almuerzo». Buena parte de la filmografía de Wim Wenders de los ochenta y los noventa responde también a este postulado de búsqueda y reconstrucción de la unidad familiar perdida, consecuencia del fin de las utopías sesentistas: *Paris, Texas* (1984) y *Until the End of the World* (Hasta el fin del mundo, 1991) son dos buenos ejemplos de ello. En esta última película es relevante el papel de la mujer en la integración familiar en un mundo cada vez más globalizado e hipertecnológico.

Finalmente, los espacios de convivencia juvenil son diferentes en ambas películas: han desaparecido las idealizadas y apacibles comunas *hippies* de los sesenta donde se practicaba el amor libre —tal cual aparece en uno de los episodios de *Easy Rider*—; en su lugar, ahora surgen los *squatters* u *okupas* que bajo el liderazgo de Bob, el gordosero —«el gran padre psicodélico»—, se dedican a los hurtos y actos vandálicos mientras conviven en un hotel abandonado y decrepito de claras reminiscencias *postpunk*.

4. ALEGORÍA DEL CAMBIO ANUNCIADO



Figura 5



Figura 6

Denominaré ahora alegoría del cambio anunciado a la escena clave de *My Own Private Idaho* que más claramente conecta con la rebeldía contracultural de los años sesenta. En esta escena, se da una particularidad excepcional en el cine de Gus Van Sant, y es que intenta esbozar una interpretación del fracaso de la utopía en una especie de «escena de tesis», una de éas de las que tanto aborrecía Luis Buñuel. Sin embargo, si reparamos, por ejemplo, en *Elephant* (2003) de este mismo director, veremos que, por el contrario, en este

caso, su enfoque hermeneútico es diametralmente opuesto: en lugar de atribuir una sola causalidad a la masacre juvenil en el colegio de Columbine, ahora el abanico multifactorial se abre en diversas direcciones interpretativas que debe resolver el espectador.

En esta escena de *My Own private Idaho*, y a partir de un discurso shakesperiano —*aggiornando a nuestros tiempos*— que profiere el personaje de Keanu Reeves, el director particularmente se refiere a un pasaje clave de la Segunda Parte de Enrique IV (Escena V del Acto V), y a la adaptación cinematográfica de Orson Welles, *Chimes at Midnight (Campanadas a medianoche, 1965)*. Las similitudes de los personajes de Bob con Falstaff y de Scott con el príncipe Hal, son más que evidentes. Repasemos la escena en cuestión.

En un *pub-restaurant* repleto de *yuppies*, se encuentra Scott, quien luego de la muerte de su padre biológico, ha transformado su fisonomía y vestuario en la de un empresario joven y exitoso. Al lugar, llega a buscarlo Bob, el gordo pordiosero, junto a sus huestes juveniles *squatters*, sus ex-compañeros. He aquí el monólogo de Scott inspirado en esta fuente shakesperiana:

«No te conozco, viejo. Déjame en paz, por favor. Cuando yo era joven y tú mi tutor callejero, el instigador de mi mala conducta, ya planeaba yo un cambio. En un tiempo necesité aprender de ti, mi ex-maestro psicodélico. Y a pesar de quererte más que a mi difunto padre debo cambiar de rumbo. Ahora lo he hecho y hasta que vuelva a cambiar no te me acerques».

Es interesante comparar este discurso-monólogo de *My Own Private Idaho* con el original de Hal, en Enrique IV. El lugar donde se realiza, obviamente no es un *pub* sino una plaza cerca de la abadía de Westminster. Esto es lo que dice Hal, el Príncipe de Gales, —ahora convertido en Enrique V, luego de la muerte de Enrique IV— ante la insistencia de Falstaff:

No te conozco, anciano. Ve a tus oraciones. ¡Qué mal sientan los cabellos blancos a un loco y a un bufón! Largo tiempo he soñado con un hombre de esa especie, tan hinchado por la orgía, tan viejo y tan profano. Pero, despierto, he despreciado mi sueño. En adelante, amenga tu cuerpo y aumenta tu virtud; abandona la glotonería; sabe que la tumba se abre para ti tres veces más ancha que para el resto de los hombres. No me contestes con una bufonada. No presumas que soy lo que fui; porque el cielo lo sabe y el mundo se apercibirá, que he despojado en mí el antiguo hombre y que otro tanto haré con aquellos que fueron mis compañeros. Cuando oigas que soy lo que fui, acércateme y serás lo que fuiste, el tutor y el incitador de mis excesos. Hasta entonces, te destierro, bajo pena de muerte, como he hecho con el resto de mis corruptores; y te prohíbo permanecer a menos de diez millas de mi persona. En cuanto a medios de subsistencia, yo los proveeré, para que la falta de recursos no te empuje al mal; y si sabemos que os habéis reformado, entonces, de acuerdo con vuestras facultades y méritos, os ocuparemos. (Al lord Justicia). Encargaos, milord, de hacer cumplir nuestras órdenes. Adelante. (Shakespeare 2000: 215)

En el filme de Gus van Sant la referencia a los años sesenta es explícita al referirse Scott a la psicodelia, la que fuera una de las manifestaciones contraculturales y artísticas

más destacadas del período. En ese sentido, el personaje de Bob funciona para éste como un «arquetipo abstracto» —un insumo «incitador de los excesos», la provocación y la lujuria—, en su proceso cíclico de adaptación rebelde-conformista al orden establecido representado por su padre (Enrique IV en la obra de Shakespeare). Pero lo más relevante de esta proclama de Gus Van Sant tiene que ver con un par de cuestiones trascendentales, íntimamente relacionadas.

Por un lado, hay aquí un discurso típicamente determinista de cuño naturalista-evolucionista sobre la inexorabilidad del cambio al reafirmarse aquello de que «la rebeldía natural» es la característica primordial de la actitud juvenil a lo largo de la historia. Apelar al prestigio y al universalismo de la obra de Shakespeare estaría así legitimando este discurso ontológico sobre la esencia del «ser joven». Seguramente Gus Van Sant —en su «actualización psicodélica» de Enrique IV— coincidiría plenamente con Harold Bloom —uno de los principales intérpretes y apologistas del dramaturgo inglés— cuando en su libro *Shakespeare. La invención de lo humano* dice que:

La otra manera de explorar la permanente supremacía de Shakespeare es bastante más empírica: se le ha juzgado universalmente como un representador más adecuado que cualquier otro, anterior o posterior a él, del universo fáctico (...) Seguimos volviendo a Shakespeare porque lo necesitamos; nadie más nos da tanto del mundo que la mayoría de nosotros consideramos real (...) La originalidad de Shakespeare en la representación del carácter se demostrará exhaustivamente, así como la medida en que todos nosotros fuimos, hasta un grado escandaloso, pragmáticamente reinventados por Shakespeare. (Bloom 2002: 39)

Paradojalmente, este estereotipo es refutado por la propia película: la apatía juvenil, caracterizada particularmente por el personaje de Mike, es el mecanismo de adaptación predominante en *My Own Private Idaho* como también lo fuera en *Stranger Than Paradise* de Jarmusch y *Slacker* (1991) de Richard Linklater. Cabe preguntarse por qué es el personaje de Scott el que profiere este discurso de mutación adaptativa y no Mike: ¿es sólo una cuestión de pertenencia a clases sociales diferentes o es que hay X que son inmunes a este proceso de mutación?

Por otro lado, con este discurso lo que se produce es una (des)historización fatalista y una interrogante sobre la inocuidad del cambio social e individual: ¿para qué van los jóvenes —eventualmente— a rebelarse, si ya se sabe que, más tarde o más temprano, regresarán al redil del mundo adulto? ¿Para que esforzarse, si la mutación *hippie-yuppie* —que es la que encarna el personaje de Scott— ya estaba prefijada y establecida de antemano? ¿Simplemente porque es inevitable hacerlo dado que es algo que está inscrito en nuestra naturaleza humana?

El énfasis que le imprime Gus Van Sant al asunto —que por cierto ya estaba en la obra de Shakespeare—, es que ese «cambio predestinado» podría, eventualmente, volver a repetirse; eso sí a partir de un cálculo racional que realizaría... ¡el propio individuo!, cuando éste, aleatoriamente, así lo disponga. Es claro que una interpretación rigurosa de las motivaciones últimas de los jóvenes sesentistas y las causas de su fracaso debería correr por otros carriles.

Hay en esta escena de *My Own Private Idaho* una clara lectura crítica de los años sesenta y un intento de legitimar este nuevo mecanismo de adaptación conformista apático, tal cual lo hiciera Richard Linklater en *Slacker*. Lo novedoso ahora es el uso refinado de este dispositivo narrativo universal que es la obra inmortal de Shakespeare como forma de dar fisonomía a esta alegoría del cambio preanunciado.



Figura 7



Figura 8

5. EPÍLOGO

Y así llegamos al final de la película que, en realidad, y fiel a su postura minimalista acausal, es volver a la carretera y a las mismas disquisiciones del comienzo.

«He probado caminos mi vida entera. Este camino nunca terminará. Probablemente vaya alrededor del mundo». Estas últimas palabras de Mike, fin y vuelta a comenzar, son la expresión culminante de su viaje circular.

Como los personajes de *Stranger Than Paradise*, Mike ha estado en varios lugares —Idaho, Seattle, Roma— pero en realidad se puede concebir que no ha estado en ninguno y ha vuelto a su hábitat de soledad e incomunicación absoluta. Sin embargo, algo diferente sucede. Una vez que nuestro personaje cae nuevamente en un estado narcoléptico y queda tirado en el medio de la carretera, llega una vetusta camioneta de donde bajan dos granjeros que descienden y le roban las botas. Vuelven a la camioneta y se van. Inmediatamente llega otro auto, desciende de él un hombre que recoge a Mike y se lo lleva rumbo a la ciudad.

En este final, volvemos a tener una conexión con *Easy Rider*, más explícita aun que en el comienzo. Recordemos que son dos granjeros desde una camioneta muy similar, los que ejecutan a Wyatt y Billy en el final de esta película. El análisis comparativo de ambos finales nos permite concluir que el contexto histórico definitivamente ha cambiado. Ahora, los personajes apáticos y erráticos de los ochenta —como Mike— ya no son una fuente de peligro para una sociedad adulta que ya ha perdido el temor y la inseguridad de los sesenta, entre otras cosas porque ya ha fagocitado e integrado sistémicamente a la rebeldía contracultural. Ahora, a comienzos de los noventa, ha desaparecido el corte *inside/out* —«el adentro» y «el afuera»— societal. Este fin tendrá una particular relevancia cuando en la década siguiente irrumpa el conformismo cínico de los noventa en películas como *Trainspotting*. Aquella vieja tensión conflictiva —típica de los sesenta— entre un «nosotros», los jóvenes y un «ellos», los adultos, pierde ahora cualquier tipo de relevancia. Esa pérdida de relevancia que aparecía

ya con claridad en *Slacker* al incluir Linklater en esa errancia y ese deambular posmodernos tanto a personajes jóvenes como a viejos e incluso niños, es como que el director se suscribiera a una especie de ontología: ahora sé es apático aún antes de nacer.

Ahora en lugar de aniquilamiento, lo que hay es reintegración de la «oveja descarriada», que en su apatía ha quedado abandonada en el camino. Lo que es destacable es como se traduce esto último en términos narrativos y estéticos.

Los planos finales de ambas películas son bien diferentes: en *Easy Rider* un *travelling* aéreo nos aleja y sumerge en el espacio «libre» e incommensurable del cielo, mientras allá abajo, quedan arrojados a la vera del camino nuestros dos protagonistas jóvenes, víctimas inocentes de un fanatismo ciego; en *My Own Private Idaho*, la cámara se mantiene fija, levemente picada sobre la carretera, mientras registra la partida de Mike en la camioneta, inconsciente, hacia la ciudad: *Have a nice day*, es el cartel que aparece previo a los multicolores créditos finales.

El final trágico y apocalíptico de *Easy Rider* es sustituido ahora por la desdramatización *naïf* y apacible de *My Own Private Idaho*. Definitivamente, la rebeldía contracultural de los sesenta había dejado su lugar a la apatía y el desencanto posmoderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbondanza, J. (1975) *El nuevo cine norteamericano*, Montevideo: Cine Universitario del Uruguay.
 Bloom, H. (1998) *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona: Anagrama, 2002.
 Coupland, D. (1991) *Generación X*, Barcelona: Ediciones B, 1999.
 Dilthey, W. (1883) *Introducción a las ciencias del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
 Shakespeare, W. (1600) *Enrique IV*, Buenos Aires: elaleph.com, 2000.
 Stam, R. (2000) *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós, 2001.
 Viejo, B. (2001) *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, Madrid: Ediciones JC.

PELÍCULAS

- Chimes al Midnight (Campanadas a medianoche)* (1965), dir.: Orson Welles.
Easy Rider (Busco mi destino) (1969), dir.: Dennis Hopper.
Elephant (2003), dir.: Gus Van Sant.
Five Easy Pieces (Mi vida es mi vida) (1970), dir.: Bob Rafelson.
Last Picture Show, The (La última película) (1971), dir.: Peter Bogdanovich.
My Own Private Idaho (Mi mundo privado) (1991), dir.: Gus Van Sant.
Paris, Texas (1984), dir.: Wim Wenders.
Shampoo (1975), dir.: Hal Ashby.
Slacker (1991), dir.: Richard Linklater.
Stranger Than Paradise (Extraños en el paraíso) (1984), dir.: Jim Jarmusch.
Trainspotting (1996), dir.: Danny Boyle.
Until the End of the World (Hasta el fin del mundo) (1991), dir.: Wim Wenders.



II. PUNTO DE VISTA II. VIEWPOINTS

El mecanismo de la violencia: El signo en la traducción intersemiótica. *The mechanism of violence: the sign in intersemiotic translation*

Alfredo Tenoch Cid Jurado

(pág 181 - pág 192)

El mecanismo de la violencia en una estructura narrativa se identifica por los signos que le sirven de vehículo. Cada signo está determinado por su presencia en el relato y conecta un significado específico con una imagen visual. Un relato es coherente al proponer valores y expresarlos de manera cohesionada. La traducción intersemiótica explica el proceso de traslado de una unidad visual de un sistema semiótico a otro y valora los cambios, las pérdidas y las ganancias. Este trabajo evalúa el cambio en el signo de la violencia de sus versiones como imagen literaria en la obra de Anthony Burgess y las adecuaciones visuales en las versiones cinematográficas en *Orange workclock* de Stanley Kubrick.

Palabras clave: Semiótica visual, intersemiótica, unidad visual, signo de la violencia, semiótica del cine

The mechanism of violence in a narrative structure is identified by the signs that serve as a vehicle. Each sign is determined by its presence in the story and connects a specific meaning with a visual image. A story is coherent when proposing values and expressing them in a cohesive way. The intersemiotic translation explains the process of transferring a visual unit from one semiotic system to another and values changes, losses and gains. This work evaluates the change in the sign of the violence of its version as literary image in the work of Anthony Burgess and the visual adjustments in the film versions in *Orange workclock* of Stanley Kubrick.

Keyword: Visual semiotics, intersemiotic, visual unity, sign of violence, cinema semiotics

Alfredo Tenoch Cid Jurado Doctor en Semiótica por la Università degli studi di Bologna en Italia, profesor titular de semiótica visual de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y Ex Presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica. E-mail: alfredo.cid.jurado@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Lille el 18/15/17 y por la UAB el 20/02/18.

EL CINE Y LA LITERATURA: RECORRIDOS INTERSEMIÓTICOS

La relación entre cine y literatura sugiere algunas premisas para trazar un bosquejo guía de aproximación semiótica. Si la observación reside en el cine como llegada en un recorrido de transmigración del sentido, es necesario considerar el cine: i) un sistema semiótico por naturaleza, donde imágenes en movimiento tienen la capacidad de construir significados integrados para narrar historias (Nöth 1990 [1995]). ii) sujeto a reglas, normas, estructuras para contar cualquier tipo de historia a partir de recursos materiales a disposición (Eisenstein 1942 [1986]). iii) una manifestación cultural como muestra de su propia identidad y como lenguaje (Pasolini 1967 [2006]). Al centrar la atención en la *narratividad* filmica se aprecia la conjunción de dos planos; contenidos filmicos y expresiones audiovisuales. Cada uno contiene un sistema organizativo para las formas; plásticas, figurativas y conceptuales. Los planos presuponen la forma como manifestación textual donde el concepto se relaciona necesariamente con su expresión audiovisual. Las manifestaciones mediante la organización de las formas son recíprocas y se conducen paralelamente pero son complementarias. A continuación su organización de manera esquemática:

Contenido	Expresión
Forma del contenido	Forma de la expresión
Contenido	Expresión
Historia	Discurso

Figura 1. Representación de los componentes de la *narratividad* expresada por planos

Existe una *operación configurante* como primer nivel de la inteligencia narrativa donde el contenido queda garantizado en la necesaria organización para su comprensión. El segundo nivel el plano del discurso, comprende tiempos, agentes, modos y sobre todo los recursos materiales de la narración. El estudio de la estructura narrativa parte de separar la parte conceptual de su expresión discursiva (Barthes 1966). Una de las divisiones, considera el *plano del contenido* como la reunión de una *fábula* y una *trama* y un *plano de la expresión* representado por el *discurso*. La trama, *intreccio* en lengua italiana, no es solo cuestión de lenguaje, por el contrario, es una estructura traducible a otro sistema semiótico con la capacidad de preceder y determinar al autor del texto. En su capacidad literaria la acción individual de creación se encuentra en el uso del discurso más que en la organización de los hechos, o en la relación entre fábula o historia y en la trama (Eco 1994: 42-45). La trama preexiste al texto y se convierte en un recurso modelador del formato asumido por el discurso. En cualquier versión de un mismo hecho narrado muestra sus efectos en la transparencia u opacidad para advertir la presencia de un significado. La trama, no se localiza en un lugar incierto entre el plano del contenido y el plano de la expresión; su posición se devela en la organización de los contenidos de un relato de esa historia. Tal historia adquiere forma de fábula y como tal trasciende y se refuerza con cada versión que la

interpreta de nuevo. Cada versión incrementa elementos con los cuales se va fortaleciendo. En la siguiente figura (Eco 1994: 43) se muestra un cuadro que separa los planos a partir de la manifestación de sus elementos componentes:

Contenido	Fábula (Historia)
	Trama
Expresión	Discurso

Figura 2. Las partes componentes del relato según U. Eco

La separación en estratos permite identificar: La fábula como contenedor del valor trascendental que se busca registrar; la historia como la organización para narrar el valor entendido como un hecho; el discurso por analogía al literario; en la narración en las soluciones de visualidad en el film comprendiendo tiempos, agentes y modos. La Fábula puede ser vista de dos maneras: i) un valor trascendental como parte de una ética social y una forma de ver el mundo, una ideología; ii) una forma de comportamiento a emular y por tanto a retransmitir. La Historia es la organización del relato siguiendo patrones probados y eficaces; es también un primer eslabón de la cognición porque permite cuadros que facilitan el ejercicio de la memoria; encuadra además los comportamientos en formas accesibles para su comprensión y aprendizaje. El Discurso es la manifestación real del relato normativizado y regularizado; pero debe adaptarse a los recursos materiales existentes así como a las competencias de percepción, recepción y comprensión; y para genera características materiales para manifestar ese carácter material.

Aunque historia, narración y relato podrían ser sinónimos, cada uno define aspectos diversos de una *narratividad*. Una historia se activa en cualquier sistema y se adecua a sus posibilidades plásticas, el resultado es material de análisis. La adaptabilidad depende de la relación con la historia por narrar, las necesidades de su fábula y los elementos del discurso a disposición. La trama se identifica con el formato de los relatos, pero incluso en las formas de concebir la transmisión según el sistema semiótico, su público y las condiciones de la fruición. La estructura de la narración brinda aspectos a considerar en un análisis semiótico: desde la fábula: ontológicos y éticos, desde la trama: la verosimilitud, las formas de narratividad y pasionalidad. El plano de la expresión: las reglas estéticas, la figuratividad. En su conjunto y transversalmente, el estudio semiótico de ambas formas obliga a observar los cronotopos (Torop 1995, 1995a, 2000) la estética (Lotman 1979) y los imaginarios (Gubern 2002). La aproximación metodológica permite *ángulos de observación* en cada estrato. Una fábula moral se convierte en inventiva visual y en creación figurativa; la historia hace posible el acercamiento a la fábula y puede ser *provocativa* o *reflexiva* o cumplir otra serie de objetivos y funciones. Los elementos del discurso manifiestan niveles de interpretación de formas varias e imprevisibles. Lo anterior permite formular la siguiente pregunta: ¿Cómo se observa la construcción del sentido del cine a partir de sus signos y de su traducción de un sistema semiótico a otro?

EL TRASLADO SEMIÓTICO

La trascendencia interpretativa de una historia narrada en distintos sistemas semióticos es evidente al formar imaginarios construidos a través del cine. Aún en su origen literario (sistema de partida) la versión cinematográfica alcanza impactos mayores gracias a las condiciones del sistema fílmico (de llegada). La visualización en representaciones audiovisuales potencia el valor significativo de las unidades narradas como parte de la trama con la cual se articula la fábula que se quiere transmitir. En la historia relatada a partir de un hecho vivencial del escritor Anthony Burgess (1962 [2012]), se narra la violación de una mujer británica por soldados de las fuerzas estadounidenses durante la preparación del desembarco de Normandía en la Segunda Guerra Mundial. La versión literaria *A clockwork orange* (1962) constituye un relato fundante a partir de un valor trascendental que debe ser reforzado; el rechazo a la violencia de una violación; *Naranja mecánica* (1963) es la versión literaria en español. La versión fílmica conserva los mismos títulos en sus versiones en inglés y en sus traducciones; doblaje y subtítulo. Las distintas versiones de una misma historia revelan la *ultraviolencia*, la cual predomina de manera plástica e inaugura recorridos interpretativos a partir de una inventiva visual y de creación figurativa al instaurar **cánones estéticos trascendentales**. Ahora bien, en un intento para comprender el viaje semiótico de la transmutación del sentido se reconocen las migraciones sufridas resultado de los procesos de transfiguración. Destacan entonces dos tipos, los cuales corren paralelos y ambos se insertan en las formas existentes de la traducción (Torop 1995, 1995a, 2000, Dusi 2003, Eco 2003): la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica (CID Jurado 2007, 2007a, 2014).

En la traducción interlingüística se traslada una fábula o historia organizada por una forma narrativa estructurada en un sistema semiótico 1 (lengua inglesa), para llegar a un sistema semiótico 2 (lengua española). Se mutila la obra de Anthony Burgess (1961) al ser extraído del capítulo XXI y solo se reincorpora en nuevas ediciones posteriores (1961 [2012]). La segunda relación de reenvío es una trasposición de una fábula proveniente de un sistema semiótico 1 (obra literaria) a un sistema semiótico 2 (obra fílmica) como sucede en las versiones fílmicas *Vinyl* de Andy Warhol (1965) y *Orange clockwork* de Stanley Kubrick (1971). Ambos casos, literario y fílmico, muestran características comunes y compartidas: i) hay pérdidas y compensaciones; ii) se busca la fidelidad al texto original; iii) se transmuta o adapta como operaciones organizadoras del sentido.

CONDICIONES DEL TRASLADO: LOS MUNDOS POSIBLES

Para dar cuenta de los efectos del traslado, se usa el modelo de Umberto Eco de *lector* (1979 [1996]). Una unidad visual fílmica concebida al interior de un relato literario debe ser reproducida con el mismo efecto y permanecer fiel a la intención y a la intención original del texto de partida (Eco 2003). En el proceso del traslado, el concepto de mundo posible evidencia el recorrido y los condicionamientos de la expresión creativa. Un mundo real y uno posible pueden entrar en relación o colisión según el tratamiento dado a la fábula y su conversión en relato. Un mundo posible en literatura y en cine no

se conducen de manera disímbola, en ambos casos se construyen con amueblamientos, *frames*, cuadros interpretativos en funcionamiento. Su acción requiere actualizaciones para su reconocimiento y para la activación de conexiones lógicas. Según Eco se resume en los aspectos componentes de un mundo ficcional actualizable: i) es una *construcción cultural* (1979 [1996: 183]); ii) se encuentra dentro del marco de un enfoque constructivista de los mundos posibles, pero también el llamado mundo real de referencia se considera una construcción cultural (1979 [1996: 186]); iii) debe atribuir determinadas propiedades a determinado individuo (1979 [1996: 191]).

La eficacia del instrumento hace posible reconocer su presencia en el cine, como sistema relacionado con una realidad, por algún aspecto o circunstancia proveniente del mundo real. El traslado de la unidad se rige por los principios de la traducción; apego a la fidelidad del relato original en su forma de transmitir la fábula depositada en sus esencias. Así se comprende el modo “estructurante” con el cual cada relato narrado se adecua a las necesidades expresivas del sistema semiótico sobre el cual despliega su significado.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA: LA NOVELA

Las explicaciones del funcionamiento de una estructura narrativa responden a interrogantes y destacan una propia pregunta y un aspecto en la dirección a seguir para el análisis. Un mundo personal está compuesto por el submundo real efectivo, el submundo deseado, fingido, temido, etc., permite definir y dar existencia textual a los personajes. El texto es la convergencia de todos los mundos del individuo presentes en una narración: se relacionan, oponen, colisionan y se complementan. Requieren de relaciones de accesibilidad entre los mundos y submundos incluidos en ambos; se potencian gracias a la *intensionalización* preeexistente en el referente textual anterior y a su expresión con los recursos proporcionados por el sistema semiótico de llegada. El mundo de un texto es por lo tanto abierto para su traslado, su trasvase, su modificación, su omisión, o bien, su migración del sentido. En el recorrido desde una perspectiva narratológica un personaje posee una función concatenada con otras para realizar el recorrido donde la violencia es en un antívalo y debe ser reforzado al final del relato.

NARRACIÓN				
Función 1	Personaje	Función 2	Función 3	Función N...
Secuencialidad				

Figura 3. Las concatenaciones desarrolladas por un personaje

La estructura narrativa sigue en la lógica del relato funciones interconectadas entre ellas; muestra un Alex (personaje principal) expuesto a acciones por cumplir, que lo lleva-

rán al final del relato a reflexionar sobre la violencia y la maldad a partir de los extremos de la degradación. Otro modelo explica el proceso narrativo a partir de las acciones realizadas por el personaje y la capacidad de adicionar aquellas desarrolladas a lo largo de las fases del relato.

NARRACIÓN				
Rol	Mejoramiento	Degrado	Mejoramiento	Conclusión
Trama como organización del relato				

Figura 4. Desarrollo del personaje a partir de un rol

La clave del relato fundante reside en el cierre, donde el valor principal destacado debe coincidir con el valor final sobre el cual reposa sólidamente la fábula. El Capítulo 21 concentra las conexiones de cada función y la concatenación de los relatos breves; un mejoramiento inicial hacia la violencia, una degradación como forma de castigo para alcanzar elevamiento en el mejoramiento final, como producto del levantamiento después de la segunda caída.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA: LA PELÍCULA

La estructura narrativa obedece a una lógica diversa al no contener el cierre previsto en la obra original y por lo mismo se distancia de la intención del primer relato. La película debe materializar, como texto derivado de uno precedente, la visualización literaria y adecuar las opciones de visualización del sistema semiótico receptor. La unidad visual ha sido considerada una vía probada en la eficacia de explicar y comprender las lógicas del traslado, las cuales se suman a las adecuaciones en la trama (Torop 1995).

La unidad visual adquiere forma al conceptualizar un elemento en el recorrido narrativo, y constituye un elemento para caracterizar al personaje, en una acción o conjunto de acciones y en una serie de condiciones del rol a desarrollar. Un elemento caracterizador es la vestimenta, pues conecta con un mundo real al satisfacer una necesidad humana y manifestar de identidad. La unidad elegida para ilustrar las condiciones del traslado, parte de la descripción en la narración literaria, tomada de la versión traducida al español (Burgess 2012);

Los cuatro estábamos vestidos a la última moda que en esos tiempos era un par de pantalones de malla negra muy ajustada, y el viejo molde de la jalea, como le decíamos entonces, bien apretado a la entrepierna, bajo la nalga, cosa de protegerlo, y además con una especie de dibujo que se podía videar bastante bien si le daba cierta luz. [...] Además llevábamos chaquetas cortas ajustadas a la cintura, sin solapas, con esos hombros muy

abultados (les decíamos plechos) que eran una especie de parodia de los verdaderos hombres anchos. [...] Además hermanos míos, usábamos esas corbatas de un blanco sucio que parecían de puré o cartófilos aplastados, como si les hubiéramos hecho una especie de dibujo con el tenedor. Llevábamos el pelo no demasiado largo, y calzábamos botas joroschós para patear." Anthony Burgess (1962 [2012: 4])

En la versión filmica existen transmutaciones producto de selecciones plásticas y figurativas efectuadas por Stanley Kubrick. Un fotograma de la película muestra las principales diferencias:



Figura 5. Vestimenta de los personajes en una secuencia filmica inicial

Las diferencias son importantes por dos razones: i) muestran un cambio radical entre la propuesta imaginativa del autor de la versión literaria y la resolución plástica filmica; ii) armonizan con las reglas estéticas visuales propuestas por la obra filmica en su totalidad. De este modo podemos condensar los cambios de la vestimenta:

Unidad vestimentaria	Obra literaria	Versión filmica
Pantalones	Malla negra muy ajustada	Blancos no ajustados
Protector región genital	Viejo molde de la jalea	Protector blanco
Chaqueta	Chaquetas cortas ajustadas a la cintura, sin solapas, con esos hombros muy abultados	Sin chaqueta
Corbata	Corbatas de un blanco sucio	Sin corbata
Corte de cabello	No demasiado largo	No demasiado largo
Calzado	Botas joroschós para patear	Botas

Figura 6. Cuadro comparativo de la vestimenta

Las coincidencias son mínimas pero predomina la imagen proveniente de la versión filmica en el imaginario colectivo. La estructuración genera además cambios en la estrategia expositiva de la historia narrada. El recorrido clásico de las fases: Rol, Mejoramiento,

Degradación, Mejoramiento, es un doble trazado, donde el segundo inicia al finalizar el primero. El cambio potencia la degradación final del personaje y su posterior mejoramiento, pero compromete la esencia del valor ético por transmitir, si se entiende este último como una condena a la violencia de una violación.

NARRACIÓN PRIMERA PARTE			
Rol	Mejoramiento	Delegación	Mejoramiento
Trama de la primera parte del relato			
NARRACIÓN PRIMERA PARTE			
Rol	Mejoramiento	Delegación	Mejoramiento
Trama de la segunda parte del relato			

Figura 7. La narración fílmica en su estructura a partir de la organización resuelta

El comportamiento narrativo de la ficción fílmica atrae universos alternativos donde el lector interactúa con los contenidos depositados en la estructura narrativa, como son las acciones “caracterizantes” del rol principal, para activar el mundo ficcional. No obstante existen intersticios en la estructura narrativa, colocados con un fin explícito o implícito por parte del autor, para probar la capacidad de interpretación de su espectador. En cada fase del relato hay signos con la capacidad de ordenar coherente y de manera cohesionada la estructura el relato. Una obra literaria o fílmica como máquina generadora de interpretación considera al autor-creador de cada versión como un autor. Al propiciar la inferencia en el espectador se construye un mundo posible o complementario, confiable y amueblado, con propiedades similares a uno real. Esa base explica las selecciones contextuales y circunstanciales al momento de interpretar visualmente la violencia como hace Stanley Kubrick. La relación mundo ficcional y mundo real de referencia no se agota con mostrar el relato concluido para su exhibición en una sala de proyección. Eco mismo previene al respecto:

Ya que los mundos narrativos son confortables, por qué no leer el mismo mundo real como si fuera una novela, o de otro modo, por qué no construir mundos narrativos tan complejos como el mundo real. (Eco 1979 [1996: 131])

El traslado es un proceso delicado que afecta cada fase en la elaboración del relato traductor de la versión literaria. De hecho, la propuesta visual ofrece signos en un orden coherente y cohesionado en la nueva versión. El signo adquiere un valor sustitutivo del significado vehiculado y por ello la violencia es un motor narrativo, capaz de dotar de

valores trascendentales cada una de las partes del nuevo recorrido narrativo. Es necesario subrayar el valor del signo en el traslado intersemiótico, pues adquiere un valor sustitutivo del significado que está vehiculando. De ese modo la violencia se convierte en un motor narrativo expresado en unidades con el cual se dota de valores trascendentales ulteriores a cada una de las fases del recorrido narrativo.

LOS SIGNOS DE LA VIOLENCIA

El signo de la violencia es una conexión a un acto violento desde distintos aspectos o circunstancias pero necesariamente reconocido como violento por parte del sujeto intérprete. Entonces, en su manifestación visual obedece a procesos de relación de acuerdo a la capacidad de su reconocimiento: antecedente-consecuente, anterioridad-posterioridad, causa-efecto, acción-reacción, presencia-ausencia. Su fuerza expresiva radica en la conexión con el mundo de la realidad como se expresa en la siguiente figura tomada de un fotograma del film:



Figura 8. Secuencia fílmica donde da inicio la violación

En el comportamiento de relación en la imagen-secuencia fílmica, bajo el modelo de signo elegido, el tipo de conexión se explica de la siguiente manera:

Componente	Tipo de acción	Significado
Algo	Secuencia fílmica	Imagen-signo expresada en una secuencia
Que está en lugar	Relación lógica de conexión	Relación indicial o index
de otra cosa	Imagen conceptual de violencia en alguna de sus formas	Violencia en una violación de una mujer
Para alguien	Marido que observa en una posición de la cámara para colocar al receptor en su lugar	Obligando al esposo a mirarla
Bajo cierto aspecto	Sujeción forzada del marido	Reproduce una consecuencia del ejercicio de la violencia impuesta
O circunstancia	Contexto específico determinado por la narración	En una fase del avance (mejoramiento) hacia el mal en la narración fílmica

Figura 9. Modelo de signo cognitivo para explicar el signo de la violencia

El comportamiento muestra como los signos pueden salir del relato y cobrar vida independiente y remitir a circunstancias de la vida al interior al relato. Su iconicidad, indicialidad y simbolismo sustituyen al significado “violencia” en un aspecto o circunstancia por la condensación. El valor del signo de la violencia como forma trascendental de cultura no es igual al interior de una estructura narrativa literaria que filmica. Eso se debe a que el signo en un relato forma parte de una cadena de relaciones lógicas, pero posee valor sintético e independiente fuera de él. El signo en su capacidad metonímica *paris pro toto* puede suplir al texto cambiando su valor trascendental.

El mundo posible permite al signo de la violencia establecer una conexión probable con un mundo real incluso de manera prospectiva. El mundo posible otorga al acto violento su valor de *frame* o amueblamiento para después ser trasladado a otro contexto de enunciación como un signo reconocible. El signo de la violencia se potencia en cada uno de los trasladados de un sistema semiótico a otro: adquiere y pierde pero se refuerza en el cambio gracias a las pérdidas y indudablemente, a las ganancias.

CONCLUSIONES

La construcción del sentido del cine es visible en los signos generados por la estructura textual y en su traducción de un sistema semiótico a otro, con la consecuencia de un enriquecimiento de ofertas interpretativas para ampliar la esencia de un relato. Si la relación entre cine y literatura representa un camino de conexiones y relaciones relevantes para la semiótica, es en los resultados producidos donde se mira el impacto en el imaginario colectivo. La importancia de dicha relación ha interesado a la semiótica desde sus orígenes y las discusiones resaltan preocupaciones fundamentales como la relación con la realidad, el reflejo de la verdad, el refuerzo de los valores trascendentales. En las Jornadas de Pesaro, Italia, a mediados de los 60's, Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco, el escritor, crítico y director Pier Paolo Pasolini observaba “[...] la Semiología es verdad, ha tomado en consideración los más impensables aspectos del lenguaje de la Realidad; pero jamás la Realidad misma en tanto lenguaje. (1967 [2006: 102])”. Su tarea debe “[...] ser Filosofía en tanto descripción de la Realidad como lenguaje.” Para Pasolini el valor de los relatos en su trascendencia, en su registro de una realidad, en su independencia y vida propia imponen una tarea, “El Cine deducido a través de las diversas películas no es ya un hecho cinematográfico: ¡LA LANGUE DE LAS PELÍCULAS (ESTO ES EL CINE) ES LA REALIDAD MISMA” (Pasolini 1967 [2006: 104]).

Si el cine y sus relatos deben ser reflejo de la realidad su poder para interpretarla se explica en la fuerza interpretativa de los signos irradiados. Al reflexionar entonces sobre los signos que trascienden su texto de origen y su *intentio*, el sentido del cine no termina en la generación interminable de formas textuales, adecuaciones plásticas, transmigraciones continuas sino en las unidades significativas con un valor trazado y responsable del reflejo de la realidad. Los efectos de la circulación actúan en la construcción cognitiva de la representación de la violencia. Si el efecto principal de representar la realidad es resultado de una adaptación, de un continuo ajuste en la jerarquía de los valores, es necesario

comprender como un mundo ficcional puede convertirse en realidad. El efecto social es la estandarización, la normalización en su condición generadora de textos y los compromisos a los que debe responder

Entonces me estoy adaptando a la degradación y estoy aceptando lo inaceptable. Maniobro para reorganizar mi vida. Me olvido de cómo fueron las cosas primero: las caras amadas de ayer comienzan a ponerse amarillas. El presente está frente a mí, sin ninguna alternativa. Adapto de nuevo mi compromiso con una mayor legibilidad (¿Salò?). (Pasolini 1975: 11) {T. de A.}

El resultado interpretativo reside en la compleja organización de las historias, en su conversión en tramas, en las elecciones de los elementos plásticos: color, texturas, luces, espacios y en su figuración construida. Cada opción activa un potencial significativo y se magnifica en el alcance narrativo de la nueva versión del relato. Un signo de la violencia no queda prisionero de las redes de un relato, por el contrario adquiere fuerza y se proyecta con nuevos bríos hacia otras rutas interpretativas. Explicar el sentido del cine consiste en revelar ese funcionamiento y la ideología que lo determina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

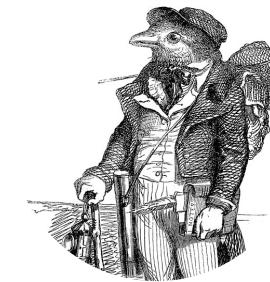
- Barthes, R. (1966) *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*. Communications, 8, Paris : Seuil.
- Burgess, A. (1962) *Orange clockwork*. Londres: Penguin (2012)
- (1963) *Naranja mecánica* (Tr. Esp.). Barcelona: Debolsillo (2012)
- Cid Jurado, A. (2007) “De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica.” *Revista Versión*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco No. 18, Diciembre; Págs. 115-132
- (2007a) “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico”. Mérida, Venezuela: Colección de Semiótica Latinoamericana: 41-58.
- (2014) “Intersemióticas en la representación de la historia en ficciones televisivas”. En Lizalde, Lydia, *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura*. Cuernavaca: UAEM, Ithaca, pp: 81-100.
- Dusi, N. (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Milán: UTET.
- Eco, U. (1979) *Lector in fábula*. (Tr. Esp.) Barcelona: Lumen.
- (1994) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milán: Bompiani.
- (2003) *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani.
- Eisenstein, S. (1967) *Eisenstein: El sentido del cine, la forma del cine, problemas de la composición cinematográfica, notas de un director de cine*. (Tr. Esp.) La Habana: ICAIC.
- Gubern, R. (2002) *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Lotman, Y. (1979) *Estética y semiótica del cine*. (Tr. Esp.) Barcelona: Gustavo Gilli.
- Pasolini, P. P. (1967) “Los signos vivientes y los poetas muertos” (Tr. Esp.) En *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: CUEC, UNAM. (2006).
- (1975) *Trilogía della vita. Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notti*

Turín: Armando Mondadori.

Torop, P. (1995) *La traduzione totale*. (Tr. It.) Modena: Guaraldi, 2000.

— (1995) "Semiótica de la traducción, traducción de la Semiótica". *SIGNA*, No. 4 1995: 37-44, Madrid: UNED.

— (2000) "Towards the semiotics of translation". *SEMIOTICA*, 128 – 3-4: 597-609, Berlin New York: Mouton de Gruyter



III. DISCUSSION
III. DISCUSSION

Literatura y cine, un diálogo enriquecedor. *Literature and cinema, an enriching dialogue.*

José María Paz Gago, María Donapetry, Robin Fiddian y Pilar Couto-Cantero
(pág 195 - pág 203)

Las relaciones entre texto literario y texto cinematográfico siempre son complejas e implican una problemática semiótica muy particular. Frente a los estudios tradicionales de la “adaptación cinematográfica”, en términos valorativos y jerárquicos, como si hubiese relaciones de “fidelidad” y/o dependencia entre literatura y cine, es necesario abordar desde una nueva perspectiva comparativo-textual las relaciones entre estos dos sistemas semióticos de expresión artística, a la vez convergentes y divergentes. Fidelidad frente a libertad, autonomía frente a supeditación, debe reconocerse la complementariedad de dos lenguajes diferentes pero comparten estrategias narrativas y régimenes de ficcionalidad. Para abordar las muchas cuestiones, dudas y problemáticas que el tema suscita, nos hemos reunido investigadores de la Universidad de Oxford y de la Universidade da Coruña que trabajamos desde hace más de veinte años sobre esta relación de amor/odio entre literatura y cine para ofrecer esta discusión que ilustrará este número de *DeSignis*.

En esta discusión han participado:

María Donapetry ha sido profesora de literatura y de cine en Pomona College (California) y en Oxford University. Investigadora asociada del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Oxford, acaba de publicar, en colaboración con Socorro Suárez, *Desasosiegos éticos en cine y literatura* (Sevilla: Benilde, 2017). En la actualidad prepara una monografía sobre el tema de las locas en el cine.

Robin Fiddian es profesor emérito de la Universidad de Oxford donde ha impartido clases de literatura española e hispanoamericana y de cine. Entre sus publicaciones recientes destacan *Spanish Cinema 1973-2010 Auterism, Politics, Landscape and Memory* (Manchester: MUP, 2013) y *Postcolonial Borges: Argument and Artistry* (Oxford: OUP, 2017).

Pilar Couto-Cantero, Profesora Titular de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidade da Coruña. Investigadora Principal del *Grupo de Investigación en Lenguas y Culturas DILEC*, forma parte del staff de *DeSignis*, y es Directora de la *Revista Internacional Digilec*. Es editora, con José Luis Castro de Paz y José María Paz Gago, del libro *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico* (Madrid: Visor, 1999).

José María Paz Gago, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Com-

parada de la Universidade da Coruña (España), es miembro del Consejo de Redacción de la Revista *DeSignis* desde su fundación y es en la actualidad Presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Coordinador del Grupo de Investigación sobre Literatura y Tecnologías de la Comunicación (LITECOM), es editor de los libros *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid: Visor, 1999, con Pilar Couto y José Luis Castro de Paz; y del libro *La pantalla ficticia. Literatura y tecnologías de la comunicación*, Madrid: Pigmalión, 2016, con Sara Bouso y Rafael Núñez.

MARÍA DONAPETRY: Más que hablar de Literatura y Cine, que sería increíblemente amplio, aunque apropiado porque el cine desde sus inicios ha tomado elementos de la literatura para elaborar sus propias narrativas, yo hablaría de intertextualidad, a lo Roland Barthes. Este concepto debe tomarse más como vaivén, de la literatura al cine y del cine a la literatura. Cuando vemos una película que está inspirada, basada, adaptada de un texto literario, no solamente decimos que refleja tales ideas del texto, sino que cuando volvemos al texto, después de ver la película, volvemos con otra mirada, con otras posibilidades, porque el cine amplía posibilidades de una obra que es abierta, de una *opera aperta* como la quería Eco.

Ahí está la intertextualidad y el vaivén del que hablo, de la literatura al cine y del cine a la literatura. Un caso concreto, el de *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier y *Rebecca* (1940) de Hitchcock. Evidentemente, Hitchcock coge los elementos que le interesan del texto de Du Maurier, para construir su propia narrativa que es siempre visual, eminentemente visual, y además la reinterpreta. Su visión de *Rebecca* tiene unos objetivos, unas corrientes éticas, amorosas... que nos hacen volver a la novela con otra mirada y, evidentemente, sabemos que tienen intenciones bastante diferentes. Una la intencionalidad de la novela, otra, la del cineasta.

¿Qué tienen en común la literatura y el cine para que se quieran tanto y a veces se odien tanto? Tienen elementos lineales, técnicas formales, narrativas; audiencias y públicos parecidos; valores sociales, políticos comunes. Hablan a un público que entiende esa ideología, ese idioma, esas costumbres, esa ética, ese contexto. Comparten también fuentes, la literatura no es *ab initio*, no nace de la nada, no hay esa obra original absoluta que no tenga referencias textuales; arquetipos, estrategias narrativas, contextos, todo esto lo tienen en común. Luego tenemos una especificidad absoluta de la literatura y del cine que no es transportable. El signo verbal tiene una iconicidad muy baja en cambio tiene una altísima función simbólica, el cine es imagen, pura imagen. Un hombre atractivo en una novela se convierte en tal actor en una película, se concretiza en una persona. Se cierran ciertas posibilidades, sí, pero se abren otras posibilidades que corresponden al cine.

Hablamos de intertextualidad, de vaivén entre dos artes. Las adaptaciones que se quieren mantener fieles al texto, acaban en un desastre total. No puede el cine y no quiere, o no debe querer, restringirse al texto literario.

ROBIN FIDDIAN: Yo adopto una óptica más amplia y más general todavía. Si nos fijamos en el contexto cultural más amplio, todas las obras de artes pueden responder a distintos imperativos. Uno de ellos puede ser la necesidad de adoptar una postura de crítica y oposición o al régimen o al sistema vigente. Pensamos en Picasso y la creación del Guernica o en la novela de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio* (1962), que sienten la necesidad de enfrentarse a los mensajes del franquismo y a la visión de Madrid y de España. O el caso de *Furtivos* (1975) de Borau. A parte de un imperativo artístico, hay un fuerte imperativo político. Ese para mí es uno de los imperativos compartidos tanto por la literatura, por el arte narrativo, como por el arte pictórico o el cinematográfico.

Cuando un productor, un creador, acepta el reto de trasladar un texto literario al cine, siente la necesidad de crear una nueva obra de arte. Es el caso de Isabel Coixet, cuando se propuso hacer una adaptación de *La librería* (*The Bookshop*, 2017), supongo que se sintió obligada, llamada, a hacer una obra de creación sobre los personajes, dilemas y problemas éticos y sociales que ella, Isabel Coixet, veía en la novela de Penelope Fitzgerald, que es una de las fuentes de su película.

Pero si hablamos de las relaciones entre literatura y cine, yo me imagino que hay numerosas modalidades, no tantas como obras de cine, no tantas como obras de literatura, pero muchísimas modalidades. Creo que tenemos que pensar en la posibilidad de un desarrollo o creación simultáneo, de obras que se nutren de muchas fuentes a la vez, como en el caso de las películas de Buñuel, son respuestas a unas reacciones, a un estímulo parecido. Está la adaptación fiel, que muchas veces traiciona el imperativo artístico, pero a veces, y creo que es el caso de *La librería* de Isabel Coixet, logra una gran obra sin traicionar la obra narrativa original. Luego también está la adaptación libre, que es la que yo suelo preferir, porque da mucho más margen a la creatividad. Podría haber más modalidades, no voy a enumerarlas, pero como manera de entrar en el tema, quizás estos comentarios podrán servir de líneas directrices.

PILAR COUTO: Yo, por aportar el punto de vista de mis líneas de investigación de los últimos años, voy a añadir el imperativo didáctico. a los que citaba Robin. A mi me interesa mucho ese imperativo de la didáctica, establecer conexiones entre la literatura y el cine para el aprendizaje y la enseñanza de las lenguas y sus culturas. Es el ámbito en que me muevo en los últimos años y creo que podría aportar y completar esta discusión. En ese sentido, también me gustaría apuntar que, hace ya años y de la mano de José María Paz Gago, publicamos varios estudios en los que proponíamos el término *transposición filmica* (1999), más que el término de adaptación porque, como apuntaba antes, puede que ese término haya hecho mucho daño en este tipo de estudios comparativos.

Una vez que un director ha decidido abordar un proceso a partir de un texto de ficción inicial, de diferentes géneros literarios, es más adecuada la noción de transposición filmica para dar cuenta de la naturaleza de ese proceso. He trabajado sobre un caso concreto que me ha resultado muy interesante: el cuento *Casa tomada* de Julio Cortázar (*Bestiario*, 1951). Por responder a ese imperativo didáctico que mencioné, yo me inclino más por textos de ficción breves, relatos o cuentos, que puedan ser abordados en las aulas con el alumnado. El cuento de Cortázar, que cuenta con esos imperativos artísticos, políticos o históricos, de los que ha hablado el prof. Fiddian, también expone un uso especial de la lengua y la cultura. Lo hemos comparado con un cortometraje de la directora argentina Lucila Presa (2007), en el que se refleja el punto de vista del director, que potencia, magnifica determinados elementos del texto de ficción inicial, consiguiendo incluso superarlo.

Estoy totalmente de acuerdo con la idea de que el director de un texto filmico, realizado a partir de la transposición de un texto literario previo, puede potenciar, magnificar ese texto de partida, que no es más que un producto inicial, a partir del cual podemos llegar a un texto final totalmente diferente.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Voy a retomar varios de los temas tratados hasta ahora. Estamos ante dos sistemas de expresión artística diferentes y semejantes, a la vez divergentes y convergentes. Tienen puntos en común como la narratividad y la ficcionalidad y aspectos en los que difieren como el sistema semiótico preponderante, verbo-simbólico e icónico-simbólico. Se trata de dos sistemas narrativos que desarrollan convergencias, divergencias y también, frecuentemente, interferencias.

Si hablamos de sistemas semióticos, de lenguajes artísticos, debemos tener en cuenta que el arte, el verdadero arte, debe ser comprometido y debe vehicular mensajes sociales, políticos, éticos. Pero, efectivamente, cuando un texto literario es transformado en un texto cinematográfico, esos mensajes pueden ser cambiados, negados o incluso contradichos. Hace medio siglo se publicó en Buenos Aires la obra de Pio Baldelli *El cine y la obra literaria* (Galerna, 1970), donde se pedía esa fidelidad sino a la integralidad de la obra literaria, al menos a su idea, a su mensaje, lo cual tuvo una influencia a mi juicio negativa en los estudios sobre la relación de literatura y cine. El complejo enunciador del texto fílmico -director, guionistas, montador...- debe tener la libertad de dar un nuevo mensaje a su creación fílmica, puede cambiar, potenciar, ampliar o contradecir los mensajes del texto previo.

Durante el Franquismo, en España se llevaron al cine obras literarias a las que se dio una significación política, de crítica al Régimen, a los que sus autores no les habían dado esos sentidos. Literatura y cine son dos sistemas de expresión artística que explotan sistemas semióticos diversos, como decía María Donapetry, uno verbo-simbólico y el otro icónico-simbólico, que interactúan, dialogan e intercambian procesos, procedimientos narrativos, tanto verbales como visuales (en una novela no está ausente la visualidad a través de las descripciones, la mirada, el punto de vista, lo que François Jost llama las ocularizaciones).

Me parece muy adecuado el concepto de intertextualidad para dar cuenta del fenómeno de la transposición fílmica, término que nosotros tomamos justamente de Gérard Genette. En *Palimpsestes* (Seuil, 1982), el narratólogo francés expone su teoría de la transtextualidad, en la que incluye la intertextualidad, y ahí integra esta modalidad, la transposición, por la que un hipotexto previo (A) se transforma, da lugar a un hipertexto (B), ejemplificando con novelas que son dramatizadas y, también, con el caso de novelas que son llevadas al cine. Por eso, pienso que la noción de transposición tiene mayor peso teórico y mayor solvencia analítica que el más divulgado de adaptación, como afirmaba Pilar Couto. Este término más usado y difundido, implica una cierta relación de dependencia y de jerarquía, como si el cine fuese algo subsidiario respecto a la literatura, lo cual es de todo punto inadecuado para el fenómeno que nos ocupa en esta discusión, en el que dos sistemas semióticos de expresión artística se relacionan en pie de igualdad.

MARIA DONAPETRY: Sobre lo que decía Pilar, sobre el aspecto docente, didáctico, del cine creo que es un uso extracinemático. El cine no hace proposiciones de tipo informativo o docente, es la interpretación que tu hagas, la que tu quieras, la que interviene.

PILAR COUTO: Efectivamente, la didáctica no es la función esencial, en absoluto, pero es una herramienta que podemos usar para la enseñanza de las lenguas y las culturas.

MARÍA DONAPETRY: Eso sí, pero está claro que es un elemento extrafílmico. Con respecto a los mensajes, a la fidelidad o no fidelidad a los mensajes previos, por supuesto que no, de hecho el filme puede ser muy crítico con el mensaje primigenio o aparentemente primigenio. Vuelvo a *Rebecca*, Daphne du Maurier exuda nostalgia por Manderley, por las grandes casas, por esa vida aristocrática. Hitchcock va a la yugular de ese sistema, de hecho pone todo el peso de la depravación moral en ese lugar, el *locus depravatio* es Manderley. Ya no podemos volver a Daphne de Maurier inocentemente, idealizando esa maravillosa casa, tras la película.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Voy a poner el ejemplo que mejor conozco, el *Quijote*, puesto que he repertoriado más de doscientas versiones fílmicas y he analizado buena parte de ellas. La versión de Rafael Gil de 1947 quiere ser tan fiel a la novela cervantina que cuenta con asesores literarios como un catedrático de literatura, Abad Ojuel, y nada menos que el secretario perpetuo de la Real Academia Española, Armando Cotarelo Valledor. Resulta una versión mediocre, excesivamente literaturizada y teatralizada, retórica y pesada. Frente a este intento de ser meticulosamente fiel al hipotexto literario, Orson Welles realiza una versión totalmente libre, ambientando la diégesis de la novela en la España del siglo XX, logrando una auténtica obra de arte, una genialidad, aunque esté inacabada. Lo mismo ocurrirá con *Don Juan*, obra teatral de la que se hace en la década de los cuarenta una transposición con una intencionalidad de fidelidad extrema, dirigida por Alejandro Perla, que también resulta mediocre, frente a la versión libre de Gonzalo Suárez, *Don Juan en los infiernos* (1991), mucho más cretina y lograda cinematográficamente.

ROBIN FIDDIAN: Bertolucci en *La estrategia de la araña* (1970), reconoce que su fuente principal fue el relato *El tema del traidor y del héroe* (*Ficciones*, 1956), de Jorge Luis Borges. Un hijo vuelve al lugar en que su padre tuvo un destacado papel en el fascismo italiano, descubre un monumento a su padre, pero que alguien desconocido ha profanado. Conoce también a la que ha sido la amante devotísima de su padre, que se sintió traicionada por él. La película la rodó Bertolucci en Italia, en italiano, con elementos de color local, como son elementos gastronómicos propios de la región italiana donde se rodó, con una banda sonora que retoma temas operísticos de Verdi. Si volvemos a la ficción original de Borges, Italia no figuraba para nada en la historia que esboza el escritor argentino, quien dice: tengo un tema que no he desarrollado, que podría desarrollarse en Venecia, en Polonia, en algún país latinoamericano o valcánico.... Finalmente, declara que, por comodidad narrativa, lo va a desarrollar en Irlanda. Puede que suceda en cualquier momento, de mediados o finales del siglo XIX, y por imperativo narrativo, la historia sucede en 1824. Como decía antes, Italia no figura en este abanico de posibilidades geográficas y narrativas que ofrece Borges.

Lo que tenemos sí, en la película de Bertolucci es la búsqueda del pasado de su padre, que corresponde con la idea original de Borges, en la que la búsqueda la realiza un bisnieto, que va buscando la verdad sobre su bisabuelo, pero este cambio de lugar, de generación, activa el mito edípico, que tiene mucho peso político en la Italia y en la Argentina de los años sesenta. Bertolucci quiere debatir el legado del fascismo y lo hace valiéndose de ese bosquejo de un cuento, porque Borges no escribió una historia completa sino que dijo que ofrecía un tema, un tema que quizás lo desarrollase bien algún día. Deja

a generaciones posteriores de artistas, les da la posibilidad de aprovechar las posibilidades de su obra, y creo que en eso consiste cualquier adaptación: llevar a cabo algo latente, no solamente el mensaje expreso, sino los posibles mensajes latentes que permiten cambios de lugar, de personaje, de época... y esto lleva a la creación de una obra nueva, la película de Bertolucci, que de ninguna manera empobrece la obra original, de hecho, nos ayuda a volver a leer a Borges y descubrir cuántas posibilidades tenía se cuenta.

MARÍA DONAPETRY: Voy a comentar la película argentina *Yo la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg, sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Es un ejemplo de intertextualidad muy interesante porque se basa en un texto biográfico de Octavio Paz, *Las trampas de la fe*, y la película lleva ese título, *Yo la peor de todas*, que es lo que escribe Sor Juana cuando renuncia a su biblioteca. Es una versión libre de la vida de Sor Juana, sobre la que no tenemos documentación suficiente para saber si son verdad determinados hechos, y está basada en las opiniones expuestas en el ensayo de Octavio Paz. Ahí tenemos un intertexto que va y viene, y no se detiene, el filme de María Luisa Bemberg a quien le interesan las mujeres y, especialmente, esta gran figura literaria mexicana.

En el cine latinoamericano, es muy interesante García Márquez, pero no ha tenido suerte con sus adaptaciones, pensemos en *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Es cierto, quizás porque García Márquez es muy complejo para llevar al cine y quizás por eso ha dado lugar a filmes muy mediocres. Yo salvaría *El coronel no tiene quien le escriba*, del mexicano Arturo Ripstein, como una de las transposiciones más felices de sus relatos. Pero me parece insalvable *El amor en los tiempos del cólera* (Mike Newell, 2006). A mi juicio, Hollywood no entiende el realismo mágico latinoamericano, creo yo.

MARÍA DONAPETRY: Hollywood se reapropia del realismo mágico. Para ellos, toda latinoamérica, lo que hay al sur de su frontera, es mágico porque son raros y exóticos; por eso reexotizan todavía más, sin hacer distinciones de ningún tipo. Les da lo mismo que sea un peruano, que un chileno, que un argentino...

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Quien sí ha tenido mejor suerte es Cortázar, con excepcionales películas realizadas a partir de sus relatos. Así, el ya citado *Casa tomada* ha dado lugar a numerosos cortometrajes experimentales interesantísimos. Entre ellos, citaré la versión libre de Ricardo Moretti (1970), en la que precisamente enlaza la historia con un relato de Borges. Y no hablamos de la magnífica y libérrima transposición *Bluuv Up* de Antonioni, a partir del cuento *Las babas del diablo*, con ese juego metacinematógrafo y metafotográfico, que se convierte en toda una radiografía de la cultura pop de los años sesenta. Es una lectura totalmente libre, una genial vuelta de tuerca a la narración cortazariana, porque Antonioni actúa libertariamente para trasladar, no solamente la diégesis de París a Londres, sino para vehicular los nuevos mensajes que a él le interesan, más allá de la pura investigación criminal.

Volviendo a lo que decía Pilar Couto sobre la explotación didáctica de la relación literatura y cine, yo la he utilizado desde hace años para aproximar a la gente joven a la

literatura, partiendo precisamente del cine. Hubo una época en que llegaban a las clases de literatura de los colegios la lista de lecturas obligatorias. La pregunta entonces era ¿La hay en video? (Hoy sería ¿Está en you tube?). Los profesores de literatura de enseñanza secundaria entonces se rasgaban las vestiduras y se enfadaban ante esa reacción natural de sus alumnos, quejándose de que veían las películas y no leían las novelas. Hice un esfuerzo entonces para hacerles ver la importancia de que, a través del cine, acercasen a sus alumnos a la literatura, entablando un diálogo de ida y vuelta, ese vaivén del que hablaba María Donapetry antes.

PILAR COUTO: Yo quería precisamente puntualizar dos cosas. Por una parte, darle la vuelta al problema, para que se dé esa esa intertextualidad, esos procesos de transposición de los que estamos hablando, tiene que haber esa conexión recíproca. Es importante partir del cine ante estos jóvenes que hoy en día no están tan cercanos a la literatura, es un modo de enganchar a esta gente joven y aproximarlos al texto inicial. En segundo lugar, es importante que haya esa libertad, pero el director toma prestado un texto inicial y debe mantener, tiene que estar presente, la esencia del texto inicial, porque sino debería crear su propio producto y no partir de uno previo. Para que existe ese juego, ese movimiento entre la literatura y el cine y entre el cine y la literatura, a mi modo de ver sí que debe haber algún guiño, para mantener ese mensaje inicial del autor, del texto primigenio. Debe haber un respeto a ese texto a partir del cual se hace una nueva creación.

MARÍA DONAPETRY: No estoy muy de acuerdo. El guiño sí, pero puede ser un guiño cómplice o puede ser un guiño crítico, y darle la vuelta completamente, como el caso que mencioné antes de *Rebecca*. El cineasta no tiene ninguna obligación, ni siquiera de reconocer su deuda. Si estamos de acuerdo en que las artes dialogan continuamente, la literatura está constantemente re-citando, es la esencia de la literatura. El cine lo mismo, re-cita, cita otras películas.

ROBIN FIDDIAN: Quisiera hacer un comentario quizás polémico. El productor o el director que adapta un tema preexistente, tiene la obligación de enriquecer ese tema, tiene cierta obligación y no solamente la posibilidad de crear un precursor más interesante de lo que se suponía antes de la creación nueva. Estoy pensando en *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. Es una obra que tiene una gran deuda con el cine alemán del expresionismo, el cine de terror, el mito de Frankenstein, y tiene también una deuda con *Matar a un ruiseñor* (*To kill a Mockingbird*). Creo que cuando vemos la película de Erice, y después leemos la novela de Harper Lee (1960) y vemos la película de Robert Mulligan (1962), nos damos cuenta de que son obras diferentes, se han enriquecido y potenciado los mensajes de las obras anteriores. Ese es el factor esencial, cómo se reactualizan, cómo se resignifican los textos a partir de su adaptación al cine.

MARÍA DONAPETRY: Al menos, una riqueza interpretativa. No es que no estuviera en el texto anterior, que allí estaba si alguien lo entendió, pero vuelves a eso con nuevos ojos, ves nuevas posibilidades que en una primera lectura se nos habían escapado.

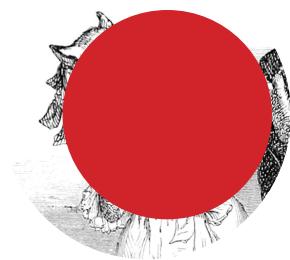
No se puede concluir, cerrar el debate sobre la relación de la literatura y el cine, porque parte de la base de que son obras abiertas. Son muy interesantes esos diálogos entre

artes, no sólo cine y literatura sino también fotografía, pintura... Merece la pena y hay que olvidarse de adaptación y de fidelidad.

ROBIN: Reitero la conclusión acerca de la posibilidad de enriquecer el texto que puede servir de punto de partida para un proyecto nuevo, que debe añadir, renovar, resignificar. Sino, no tendrá más interés que el texto que le precede.

PILAR COUTO: Dejo abierto otro tema más para una futura discusión. Si bien hemos guiado esta conversación desde el punto de vista del enunciador del mensaje, ya sea el autor, el narrador, el director, también me gustaría decir que si hay tantas interpretaciones, que realizan diferentes directores, imaginemos todos los posibles receptores de esos mensajes. Es una puerta abierta para una futura discusión, desde el punto de vista del receptor.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Me sumo a lo dicho por todos vosotros. Es un diálogo entre distintos lenguajes artísticos, eso ya es enriquecedor. El arte siempre estará en la vanguardia de ese diálogo, pero, por supuesto, tiene que ser un intercambio infiel. La infidelidad siempre ha sido fuente de inspiración y de creación... sin Madame Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores no tendríamos la gran literatura del XIX. Entre los soportes, los lenguajes, las tecnologías nunca ha habido conflicto, siempre se han complementado. Acabo con una cita de Amado Nervo, gran poeta pero pésimo profeta. Cuando en 1898 asistió por primera vez a una proyección de cinematógrafo en Ciudad de México, salió del teatro tan impresionado que declaró que era el fin de la literatura, convencido de que aquel nuevo aparato acabaría para siempre con la literatura. Sin duda ninguna, Amado Nervo, como Marshall McLuhan, se equivocó.



IV. PERSPECTIVAS
IV. PERSPECTIVES

Odiseas, costumbres y extravagancias: una cierta tendencia del cine argentino. *Odysseys, customs and extravagances: a certain trend of Argentine cinema*

Julia Kratje y Mariano Dagatti

(pág 207 - pág 221)

Resumen: La experiencia artística nucleada en torno a El Pampero, la productora creada y dirigida por Mariano Llinás, Laura Citarella, Alejo Moguillansky y Agustín Mendilaharzu, ha hecho estallar simultáneamente dos de las características rectoras del cine argentino del nuevo milenio: con una producción ajena a los subsidios del Estado, ha apostado por un cine del relato y de la acción, a distancia del cine de sensaciones, climas y percepciones que había caracterizado (y aún caracteriza) buena parte del cine independiente actual. Si la renovación formal impulsada desde mediados de los noventa involucra cambios ineludibles en el estatuto de lo político, las películas de Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre y Matías Piñeiro, que este artículo se propone analizar, figuran una posición anti-política mediante estrategias de enunciación como juegos, engaños, énfasis, hermetismos y desafectos.

Palabras clave: Cine argentino contemporáneo independiente, Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre, Matías Piñeiro

Abstract: The artistic experience centered around El Pampero, the producer created and directed by Mariano Llinás, Laura Citarella, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharzu, has simultaneously exploded two of the guiding characteristics of Argentine cinema since the new millennium: without subsidies of the State, has opted for a film of the story and of the action, at a distance from the cinema of sensations, climates and perceptions that had characterized (and still characterizes) a main part of the current independent cinema. If the formal renewal promoted since the mid-nineties involves unavoidable changes in the statute of the political, the films of Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre and Matías Piñeiro, which this article intends to analyze, contain an anti-political position through enunciation strategies such as games, deceptions, emphasis, hermetisms and disaffection.

Key words: Contemporary independent argentine cinema, Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre, Matías Piñeiro

Julia Kratje es Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA), de la Maestría en Estudios de Género (UCES) y de la Maestría en poder y sociedad desde la problemática del género (UNR). juliakratje@gmail.com

Mariano Dagatti es Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) de la Universidad Nacional de Quilmes. Doctor en Lingüística y Magíster en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña habitualmente como profesor regular de Semiótica de los Medios. Ha publicado recientemente *El Partido de la Patria. Los discursos presidenciales de Néstor Kirchner y De violencia, juicios y risas. Temas clásicos y contemporáneos de la Retórica*. mjdagat@yahoo.com.ar

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Lille el 22/05/17 y por la UAB el 16/05/17

1. PRESENTACIÓN

Una interrogación insistente recorre este ensayo: ¿cómo hacer ficción en el presente? Esta cuestión encierra una segunda: ¿cómo trabajar la ficción en relación con una tradición cinematográfica? La pregunta por lo contemporáneo es por fuerza una pregunta por la relación con la historia. Y una tercera: ¿cómo producir cine? La experiencia de *El Pampero* ha hecho estallar una de las constantes del cine argentino de la poscrisis: ajeno a los subsidios del Estado, ha apostado por un cine de la palabra y de la acción, a distancia del cine de sensaciones, climas y percepciones que caracteriza buena parte del cine independiente actual.

En este sentido, la ubicación de los films de Mariano Llinás, de Alejo Moguillansky, de Santiago Mitre y de Matías Piñeiro bajo el ala del Nuevo Cine Argentino indica un punto de vista posible y problemático al mismo tiempo. Las características de sus películas ponen de manifiesto una apuesta transformadora, tanto frente al viejo cine solemne, el de los ochenta, como frente a las nuevas miradas de las películas que hicieron del naturalismo su principal modelo de expresión. Su vocación independiente no sólo se diferencia del cine costumbrista más comercialmente influenciado por la estética televisiva, sino de otras formas narrativas del cine contemporáneo hecho por realizadores que apuestan al realismo para aproximarse a las relaciones entre el cine y la política. En el contraste con estas dos grandes vías se recorta, entonces, la pregunta por las obras de estos cuatro cineastas, entre la fuerza rupturista y el *establishment* de lo alternativo.

Si la renovación formal impulsada por el Nuevo Cine Argentino desde mediados de los noventa involucra cambios ineludibles en el estatuto de lo político¹, podríamos decir que las películas (aún aquellas más explícitamente políticas) de los directores que aquí nos ocupan hacen de su programa un gesto decididamente *antipolítico* al incorporar el juego o la frivolidad como estrategias primordiales de enunciación. De la palabra desatada a los artilugios retóricos, del contacto internacional a la etnografía paradójica, del realismo enfático al nihilismo, de la comunidad gregaria al cuadro de costumbres, el cine de Llinás, de Moguillansky, de Mitre y de Piñeiro, con perspectivas evidentemente muy distintas entre sí, permite ensayar una reflexión sobre las figuraciones esquivas de lo político.

2. HIPERNARRACIÓN Y RETICENCIA EN EL CINE DE MARIANO LLINÁS

Multifacético y mesiánico: el lugar de Llinás en la historia del cine argentino estará inevitablemente ligado a *Historias extraordinarias*, con su victoriosa *première* en el BAFICI de 2008. El film, frondoso, maratónico, artesanal, sintonizó con un deseo de ficción cuyos signos habían comenzado a volverse manifiestos en la avalancha de series que atraviesan el campo de los consumos audiovisuales.

El título del film es tan pretencioso como franco: con sus cuatro horas divididas en tres partes separadas por dos intervalos regulares, con su flujo de narraciones que parecerían no tener principio ni fin, con su afán por contar peripecias y aventuras, fue *extraordinario* en el sentido más literal del término: fuera del paisaje habitual del cine contemporáneo, tanto en sus facetas minimalistas como costumbristas. Su predisposición desmesurada al

relato de lo existente muestra la condición inherentemente narrativa de todo documento, de todo plano, de todo gesto, de toda palabra.

La obra de Llinás es una enorme, exagerada, caudalosa, compulsiva máquina de hacer proliferar ficciones, que encuentra sus referencias directas en las decimonónicas novelas de aventuras y en las más actuales de la dramaturgia de Rafael Sprengelburd o del dispositivo teatral de Mariano Pensotti. El volumen de la palabra, sus ínfulas épicas, la proliferación de los relatos, el sentido de lo que adviene, incansable, insaciablemente, es quizás la más evidente de sus herencias.

La relación que Llinás proyecta con el espectador está centrada en la cadencia de la palabra que relata, al punto que la imagen pareciera luchar por anclarla, o mejor aún, como si la palabra estuviera para multiplicar exponencialmente la riqueza inefable de la imagen. Llinás es un cineasta, pues, de la palabra, que explora las exuberancias del lenguaje verbal como una forma de generosidad grandilocuente, como un gasto improductivo que contrasta de plano con la economía de su financiación.

Sus películas recuperan “la intencionalidad típica de la Obra como monumento personal, como objeto loco de investimento total, cosmos personal”, según escribía Roland Barthes en *La preparación de la novela* para figurar el “sentimiento de que la escritura está ligada a un trabajo, a una iniciación” (2005: 353-355). Este gesto dispendioso se vuelve evidente en la duración, o mejor dicho, en la sugerencia de lo durable: en el paradójico trabajo sobre la inminencia interminable del fin del relato, como un Zenón que hace su cine extrayendo narraciones de un caudal incesante de historias, sucesos, dilataciones y desvíos. Esta apuesta exige del espectador una predisposición a la duración de la obra, que conecta el afán cinematográfico de Llinás con cierta tradición *desafiante* de las vanguardias: vivir, experimentar, *sopportar* la extensión es un modo de comuniación artística. La relación inversamente proporcional entre gasto económico y fertilidad técnica agrega a los resultados una veta épica que el cineasta pretende llevar hasta sus últimas consecuencias.

Ahora bien, Llinás pone en escena menos la proeza técnica o la exigencia física o la cualidad estética de la duración (propias de un gesto de vanguardia) que la sensación de que cualquier duración es apenas la muestra de *una narración interminable* con la que el director tiene, como un médium, una relación privilegiada. Hablamos de la prodigalidad de Llinás, pero quizás el gesto que define hasta el día de hoy sus películas (no su trabajo como productor, así como tampoco sus guiones en coautoría: desde *Secuestro y muerte* de Rafael Filippelli hasta los films de Mitre, por poner ejemplos) es la *reticencia*. Porque la contracara de su conexión con la Narración es la tendencia a una obra que hace de los tiempos *entre* films parte del acontecimiento mismo de la temporalidad de sus films. El aura del cine de Llinás no descansa sólo en la épica generosa de su narrativa conjetural, ni en la duración de sus obras, sino también en el tiempo que pasa entre una de ellas y la siguiente. El aura de acontecimiento que rodea su trayectoria es el resultado, entonces, de la confluencia de diferentes temporalidades extraordinarias. Su constante apuesta *artesanal*, que Sandra Contreras ha indicado tempranamente (2013), pervive en la tensión entre la prodigalidad y la reticencia: en el intervalo de la inminencia.

¿Cuál es el horizonte político de esta ficción caudalosa, desbocada, cuya concepción implícita del cine es la de ser, fundamentalmente, un arte lúdico? La capacidad de resumir largas porciones de tiempo en un par de apuntes, o en un par de hechos, la capacidad de ensayar biografías de personas en espacio de pocos minutos, la de desarrollar tramas complejas y ofrecerles intrincadas explicaciones: esta ostentación de la creatividad y de la facilidad para la narración puede ser un arma de doble filo: de un lado, el goce, el placer narrativo; del otro, el riesgo de tornarse un gesto vacío.

Es sobre todo en el plano de la enunciación (en el plano del comentario sobre el relato) donde el peso específico de la palabra cobra toda su fuerza: vieja lección aprendida de las pastosas declamaciones del cine de los ochenta y de su liberación sostenida en una parte del de los noventa, la palabra en Llinás no reproduce apenas la imagen, ni le agrega el énfasis de la evidencia, sino que trabaja con, contra, sobre y más allá de la imagen. La peculiaridad del procedimiento es que las voces de los narradores no están allí para explicar lo que sucede en la imagen, sino para tensionar la frecuente tentación a la tautología: se adelantan al relato, lo ponen en duda, lo contradicen, lo preñan de sentido o directamente se lo quitan.

Asimismo, el humor, a menudo plaño por las fibras de la ironía, cuando no del sarcasmo, opera como la actitud rectora ante el enunciado. Las películas de Llinás trabajan el registro de la ficción a partir de un marcado giro hacia la comedia, sea para parodiar los discursos informativos del documental más convencional (como sucede con *Balnearios*, suerte de *mockumentary* estrenado en 2002), sea para poner en primer plano el dispositivo ficcional de la obra, como se vuelve ostensible en *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (en tren de filmación desde hace casi una década, cuya primera parte fue estrenada en 2016). El humor es en el cine de Llinás la clave para entender la atmósfera construida por sus películas. El uso de la ironía, la parodia, la burla, la broma, implican una identificación no con los personajes sino con la posición del enunciador privilegiada por la perspectiva de un narrador omnisciente y omnipotente.

El ejercicio de la palabra manifiesta también una voluntad de control sobre los materiales filmicos, una voluntad de poder sobre el sentido: para anclarlo, para negarlo, para difuminarlo, para extraerlo, para sortearlo. Este procedimiento remite a una materia subterránea del cine de Llinás, que no falta tampoco en Moguillansky o en Piñeiro: la mos-tración de una conciencia meta-narrativa y meta-enunciativa ubicua, que obtura a menudo la posibilidad de provocar una emoción que no sea la del placer intelectual más o menos erudito (a menos que esté autorizada por el género cinematográfico, como la historia de amor de Lola o el terror de clase B en *La flor*).

El celebrado peso de su pluma en la escritura de guiones, desde *El estudiante* (2011) de Mitre hasta *El cielo del centauro* (2014) de Hugo Santiago, es una prueba de que su poética de la desmesura es narrativa, *scriptiva*, no visual. Diez años después de *Historias extraordinarias*, los tiempos han cambiado: la apoteosis de la narración –y la apología del guión– es hoy moneda corriente en cualquiera de las series que pueblan las pantallas de los espectadores contemporáneos. La desmesura narrativa ya no es condición suficiente ni necesaria de lo extraordinario. Esta mutación del ecosistema audiovisual coloca cualquier proyecto narrativo

de largo aliento ante el desafío de una poética *descubierta*, cuyo valor diferencial de consumo se asiente en una *anormalidad* al margen de la duración, al margen del tiempo del narrar.

3. EL ORO Y EL CINE: COMUNIDAD Y DINERO EN EL CINE DE MOGUILLANSKY

“Pese a la extrema farsa de todo, pese a que todo es un juego evidente, ellas lo juegan con seriedad y convicción, como si fuera real, como si fueran reinas del Antiguo Egipto”, enuncia uno de los intertítulos de *La más bella niña* (2004) de Llinás, documental sobre el concurso de la Reina Nacional de la Manzana hecho por encargo para el programa televisivo *Fotograma de una Fiesta*. Jugar con seriedad y convicción es un sintagma que también condensa la postura del cine de Moguillansky.

Su mirada etnográfica se posa sobre una comunidad artística. En efecto, El Pampetro ha organizado en el ámbito del cine argentino una suerte de comunidad cinematográfica en torno a diferentes satélites, en la que confluyen las cuatro firmas que aquí nos ocupan (Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre y Matías Piñeiro), junto a Laura Cittarella, Agustín Mendilaharzu, Luciana Acuña, Gabriel Chwojnik, Romina Paula, Walter Jakob, Mariano Donoso, Edgardo Castro, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Juan Schnitman, Iván Granovsky, el grupo de danza Krapp, el grupo teatral Piel de Lava.

En los films de Moguillansky, la práctica comunitaria es en cierto modo paradójica puesto que se trata de una etnografía en primera persona sobre su colectivo de pertenencia. Desde *Castro* (2009), su ópera prima, despliega una suerte de exorcismo de su propia relación con los lugares comunes del Nuevo Cine Argentino: temáticamente, la posición ambigua del arte (y de su propio arte) respecto de la antinomia trabajo/juego; enunciativamente, la metalepsis como recurso y método que apuesta a desdibujar los límites entre realidad y ficción. Moguillansky opera, en efecto, en ese “*in-between*”: el de la realidad del arte y del lugar del arte (y *a fortiori* del artista).

¿Cuánto cuesta hacer arte?, ¿cómo vivir del arte?, ¿cómo conseguir retribución por el arte?: la importancia del dinero es decisiva para indagar la precariedad como condición subjetiva de esta comunidad. Este es un tema que Moguillansky transita en cada uno de sus films. En *Castro* (2009), la sobrevivencia, el trabajo como karma (clasificados, entrevisitas laborales), el consumo de sobras, billetes, monedas, regateos, una urgencia inexplicada, autos viejos, la basura entre manos, los conventillos, una geografía baldía, el paisaje de industrias desoladas ofrecen una mirada neorrealista distópica y absurda sobre la Argentina de la poscrisis. Y al mismo tiempo, el lustre de un registro lúdico, en el que la historia del cine se vuelve tamiz de la referencia: una particular adaptación *slapstick* de Beckett, el esbozo de un policial negro, una muy genérica persecución y una no menos genérica secuencia de espías, la atmósfera ominosamente familiar de un paisaje industrial que parece abandonado, el flujo de personajes parcamente coreográficos con paraguas de Cherburgo.

Las películas de Moguillansky son invariablemente de segundo grado, regidas por la metatextualidad, la exposición de las condiciones de producción, la improvisación y la

invención en el set. Con un impulso metaléptico y etnográfico atravesado por los enredos de una comedia ligera, *El escarabajo de oro* (2014), co-dirigida con la realizadora danesa Fia-Stina Sandlund, es la filmación de una filmación. Moguillansky (“un pobre diablo que como acaba de tener una nena anda necesitando plata de donde sea”, según informa la voz en off) recibió un encargo de la televisión sueca para filmar, junto con Sandlund, una película sobre Victoria Benedictsson, escritora sueca de fines del siglo diecinueve, predecesora del feminismo. Al mismo tiempo, Spregelburg aporta un dato que acaba de “robar”: hay un tesoro del siglo dieciocho en plena selva misionera, y un mapa que lleva hasta él. A partir de esta deriva, el rodaje previsto por la co-producción se convierte en una fachada para iniciar la búsqueda del tesoro improbable, en la que sin embargo todos creen o juegan a suspender la sospecha. Como indica David Oubiña, “lo que sucede detrás de cámara es lo que sucede delante de cámara, no como situación ficcional sino como ficcionalización de la situación real. (...) En el cine de aventuras, lo usual es que se invente un tesoro que justifique la película; pero aquí, en cambio, se inventa una película para ir en busca del tesoro” (en prensa).

Colonialismo y patriarcado se intercalan en la historia con observaciones ocasionales sobre la política nacional y con algunas citas cinéfilas. Tanto la puesta en escena como el montaje apelan a una dinámica fundada en el trabajo con el ritmo en el plano y entre planos: su lenguaje está marcado por relaciones de contigüidad, por la coexistencia de los cuerpos, por el ritmo del plano anterior que se arrastra al plano siguiente. Antes que escritor o artista de la palabra, Moguillansky es un cineasta de la filmación por montaje. En su cine nunca hay porqué, sino *después*: relevos, reacciones, respuestas. La sintaxis de su filmografía está estructurada por las consecuencias de un plano en el siguiente, que resultan inesperadas desde el punto de vista del guión: la motivación de la sintaxis es *plenamente* arbitraria. El film se arma en la post-producción (no en las etapas previas al rodaje, como en Llinás) a la manera de un ensamblaje de fichas dispersas: por eso también el registro documental se mezcla y confunde con el de la ficción.

A partir de *El loro y el cisne* (2013), Moguillansky parece haber iniciado un camino hacia el *meta-cine*, hacia una suerte de metalepsis generalizadas, en el sentido que le da Gérard Genette: una “perpetua y recíproca transfusión que se produce entre diégesis real y diégesis ficcional” (2004: 154). De una ficción a otra, entre ficciones, entre textos, condenado a la materia lineal del significante, el plano de Moguillansky es, notoriamente, el paradigma, el sistema, la historia de las artes, la memoria de la cultura. *El loro y el cisne* es una ficción sobre la producción de un documental acerca de danzas nativas argentinas (*Southern Dances*); *El escarabajo de oro* parece un falso documental sobre la realización de un film acerca de una escritora sueca que vira en documental sobre Leandro N. Alem y encierra, como cajas chinas, otras ficcionalizaciones; de modo similar, *La vendedora de fósforos* (2017) es una ficción sobre la producción de la ópera homónima en el teatro Colón. Moguillansky desborda los registros de la ficción y de lo real, y trabaja con la potencia del *descuadre* mismo. La imagen más elocuente pertenece a la física: *sustancia*. La realidad y la ficción conforman una sustancia homogénea, en el sentido de que no se rechazan, sino que se confunden, se superponen, como si la corriente de su cine desbordara hacia la orilla de la ficción y hacia la orilla de lo real, inundándolo todo y volviéndolo, fatalmente, indistinto.

No parece aventurado decir que la ambigüedad del registro es, a grandes rasgos, doble, porque el objeto de los relatos, su familia artística y sus avatares en relación con la distribución de bienes culturales, transmutados en ficciones oportunas, aparecen como sujetos que habitan *en realidad* una suerte de mundo atravesado por el poder dramático de la creación ficcional, como si se tratara del registro documental de un mundo de ficción que sucumbe *in fine* a los esquemas perceptivos del objeto. Esta inversión (o mejor dicho, esta confusión *clara y distinta*) de la ficción bajo el documental, del documental bajo la ficción, es el ecosistema del cine de Moguillansky.

Llevados al extremo, el engaño, la mentira, la *faintise* fecundan el mundo del relato y el mundo de la narración. *El escarabajo de oro* es el ejemplo más notable: los artistas locales engañan a su colega danesa (de hecho, cambian el objeto del documental con fines egoístas), las artistas locales engañan a los varones (y los dejan en ridículo buscando un tesoro entre la cosecha de yerba), las suecas (la co-realizadora y su colonia “compatriota”) engañan a todos, y el director, mientras tanto, filma la sucesión de engaños, que será la materia prima de su obra. Son las tretas de los artistas en una industria cultural globalizada, dominada por lógicas de internacionalización, que el cine de Moguillansky pone en escena con menos crítica que cinismo: el tránsito filma su trampa como ostensible trampa de tránsito al uso y gusto de los engañados.

La condición de posibilidad de esta metalepsis generalizada (juegos onomásticos, puestas en abismo, narraciones delegadas, deslizamientos entre registros, aflojamiento de las relaciones causales, remisiones intertextuales) es la creación ficcional (la filmación misma) como una suerte de etnografía comunitaria, la de su comunidad artística (aspecto que, como señalamos más adelante, también comparte el cine de Piñero). La prescindencia de la política, o quizás la liminariedad de la política, pone sobre tablas el conflicto entre el arte como política y la política como arte. Contra una mirada intuitiva, que ubicaría a Llinás y a Mitre en la línea “política” del grupo Pampero, Moguillansky demuestra un interés mayor por pensar la política en un sentido artístico y, de manera apenas disimulada, la relación entre las lógicas del mercado del arte y de lo político.

Vale la pena insistir con una cuestión: no hay film de Moguillansky en el que el dinero no tenga un papel central; un papel que siempre decepciona: porque falta, porque nunca se lo encuentra, porque apenas aparece desaparece. Dinero, crédito, fugacidad: se trata de tres ángulos de la condición precaria que es, no hace falta decirlo, la del artista en coordenadas geográficas desplazadas de los países centrales. Una palabra es la cifra de ingreso a este universo subjetivo de la periferia, que aparece repetidamente en diferentes situaciones. Esta palabra es *crédito*. Menos que un asunto de dinero, vivir la precariedad es no tener crédito: ni en un sentido literal (no tener crédito en el celular) ni en un sentido mucho más profundo: ni crédito como artistas. El dinero sería en este entorno el signo del crédito, que, como sabemos, implica una temporalidad: ganar dinero, ganar crédito, es ganar tiempo, y ganar tiempo es el eufemismo de vivir bajo la condición de lo precario.

Por estas razones, el cine de Moguillansky despliega una verdadera etnografía: la de su tribu de artistas, la de su comunidad. Esta aproximación trabaja en el “entre-registro”

del documental y la ficción, y en el intersticio entre lo local (la subsistencia, la precariedad) y lo global (el cosmopolismo, la fantasía de lo transnacional). Tal vez, la principal dificultad para pensar lo político consista en salir al encuentro del Otro, puesto que Moguillansky se inviste, paradójicamente, como etnógrafo de su propio ambiente.

4. LA POLÍTICA DECLAMADA O EL REALISMO ENFÁTICO EN EL CINE DE MITRE

El cine de Mitre tiene un tema: la Política con rimbombante mayúscula. Tres films son suficientes para señalar esta obviedad. ¿Qué es la política, quiénes hacen política, para qué la hacen? Su registro es el de un realismo enfático. Se engarza en una trama *concentrada* (el guión tiene un peso decisivo) cuyo afán por la narración se impone a su afán por la política. Resultado: la concentración narrativa exige la individuación de la política.

La escena final de *El estudiante* expone con claridad esta fórmula aglutinada en un lugar, un despacho, dos personas, un diálogo escanciado por el mate, una palabra final: “No”. Hay un grado de concentración, de intensidad y determinación analítica en el modo de ver y de filmar que se corresponden con los del protagonista. La mirada de Roque (“el estudiante que no estudia”, como sintetizó Domin Choi) y, en ocasiones, su modo de acechar al adversario, delatan al cazador.

La estrategia narrativa de Mitre es recursiva. En su momento, respecto a *El estudiante*, Mario Cámara habló de “repliegue” (2013: 95): la inclinación del cine de Mitre por concentrar el relato en un personaje, un caso o un acontecimiento, cuya consecuencia es un encuadre de la política en el que los individuos preponderan sobre las multitudes, apenas columbradas como una bengala en la noche o como una opinión pública mediatisada. Mitre hace un cine político que prescinde de todo atisbo de experiencia colectiva. Este “repliegue” se puede constatar a partir de los planos iniciales de *El estudiante*, cuando Roque llega a la ciudad escuchando música con auriculares, hasta los motivos insondables de los personajes protagónicos de *La patota* (2015) o de *La cordillera* (2017).

El cine de Mitre se separa progresivamente de la sociedad. Esta separación es buscada, trabajada, producida por estrategias de repliegue/concentración. Sus films tienen una definición muy precisa de su locación: la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en *El estudiante*, la Triple Frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay en *La patota*, el hotel de los Andes en *La cordillera*. Sus films tienen una definición muy precisa del protagonista: Roque Espinosa, Paulina, Rafael Blanco. Sus filmes tienen un momento culminante: el de la decisión. Como señalaba Ana Amado, *El estudiante* es “un film que habla de la política estudiantil como muestrario o modelo de la otra, construida con bloques de acciones sucesivas que los protagonistas juegan entre la cama y la facultad. La política como experiencia individual de afectos extremos” (2014: s/n). Así, de la política estudiantil a la política de las grandes ligas, Mitre la trabaja como una experiencia individual (o individualista). La historia política argentina aparece, primero, de un modo cifrado, hasta volverse, en las sucesivas producciones, eje del relato.

Esta concentración narrativa conduce a una ampliación del fuera de campo como forma que talla el cuadro: el problema reside, entonces, en filmar la política sin filmar lo político. O bien, la política queda reducida a una dinámica de tácticas y estrategias. Con la progresiva ampliación de las ambiciones temáticas de Mitre, se percibe un aumento del problema que es formal y, por lo tanto, ideológico: ¿cómo filmar al Otro?, o dicho de forma ajustada a sus apuestas: ¿cómo filmar la política sin filmar a los sin-par- te? Mitre no deja dudas en cuanto a su conciencia sobre el asunto: la secuencia inicial de *La cordillera* juega con las dificultades del hombre común, del trabajador, del repre- sentado, para entrar en la trastienda del poder. Tampoco deja dudas su tratamiento de los personajes masculinos, firmes, engrandecidos, respecto a las mujeres que, pese a las notables interpretaciones de las actrices, aparecen como decorados de la trama o como sujetos de fácil manipulación.

Poner en escena el detrás de escena de la política: la rosca, la organización, las convicciones, las conveniencias. Paradójicamente, este ejercicio de publicidad tiene por contrapeso la construcción de lo insondable: como si el avance sobre lo que está fuera de escena se topara finalmente con un fondo inaccesible, a menudo encarnado en la conciencia del personaje protagónico de sus películas. La ostentación de la decisión es también la confesión de una inaccesibilidad a sus causas: los motivos del “no” final de Roque, o de la no denuncia y la decisión de no abortar de Paulina son tan equívocos como los motivos del voto positivo de Blanco. El ejemplo más acabado de esta tensión que recorre el cine de Mitre es la hipnosis de la hija del presidente: la primera hipnosis nos revela un mal latente que la segunda hipnosis no realizada no hace más que volver indecidible.

La hipnosis es asimismo un caso de puesta en abismo, de comentario, sobre el pro- pio recurso de Mitre. Ya sea en *El estudiante*, ya sea en *La patota* o en *La cordillera*, el cine tiene un papel testimonial: es testigo y ofrece testimonio. En este sentido, practica un realismo enfático: realismo porque pretende representar una realidad que, cargada de estereotipos y clichés, intuimos despojada de idealizaciones; enfático porque dota de imágenes un imaginario profano de la política, absolutamente despojado de idealismo y de épica. Roger Koza señaló este punto sobre *La cordillera* como “un test de Rorschach” (2017: s/n). El film se ofrece como un espacio de proyección en el que cada espectador confirma sus fantasías en imágenes que le hacen reconocer lo que nunca conoció (aquí reside la operación mítica, si recordamos las *Mitologías* de Barthes).

Mitre participa de una aporía: pretende trabajar la política desde el lugar más nihilista posible: el de la desconfianza, el de la *sospecha infinita*, menos desde una distancia crítica que desde una condena moral que tiñe cada movimiento. No hay debate político posible después de ver sus películas, sino en el mejor de los casos una toma de conciencia del lugar escéptico que podemos adoptar frente al mundo de la política de facto. El cine de Mitre construye, pues, un realismo *declamado*: nos ofrece imágenes de la política que confirman un arco amplio de presunciones. Se trata de una operación que puede resultar narrativamente elogiable pero que termina siendo ideológicamente reprochable: sus fic- ciones coquetean con la realidad y participan al espectador de ese flirteo a través de una hendija. La tensión es temática y no formal: el registro de Mitre es invariablemente realista

y, en este sentido, la antinomia entre realismo o idealismo está resuelta de antemano: se apuesta a *confirmar* con sus imágenes el imaginario del público.

Un régimen de la mirada (mirar, ser mirado, seducir, admirar, observar) opera como contrapunto de la palabra, cuya proliferación es inversamente proporcional a su peso. En largos pasajes de *El estudiante*, la palabra es una atmósfera, un entorno, el sonido de una jungla universitaria, donde la mirada en cambio gobierna la relación entre depredadores y presas. No ocurre algo demasiado diferente en *La patota*, en la que el contacto que la mi- rada y las palabras sugieren vuelve evidente la distancia infranqueable entre el universo de Paulina y “los salvajes”; mientras que en *La cordillera* este duelo parece resolverse entre la puesta en escena de un universo de la palabra (formal, protocolar, anecdótico) y el contrato entre el espectador del film y la hija del presidente, cuyas imágenes de la hipnosis nos ofrecen una vía de acceso privilegiada al pasado siniestro del padre.

5. LA SEDUCCIÓN DE LO GREGARIO: EL CINE DE MATÍAS PIÑEIRO

Film tras film, Piñeiro avanza en procesos simultáneos de gregariedad y desterritorialización. Por un lado, ofrece un modelo de comunidad gregaria, integrada por personajes que parecen convivir sin jerarquías, a menudo de manera lúdica, entre los que el deseo y la ficción fluyen como única moneda de cambio. Este modelo no es sólo narrativo, sino que es también productivo: desde *El hombre robado* (2007), trabaja con un mismo grupo de personas. Por otro lado, esa comunidad extiende su alcance geográfico –de una casa bonaerense abandonada en *Todos mienten* (2009) a la conexión Buenos Aires-Nueva York en *Hermia & Helena* (2016)– a medida que parece desanclarse de todo fondo social concreto. La sociedad en la que esa comunidad circula es el gran fuera de campo de su cine; espíritu gregario y elisión de lo social es la tensión que lo constituye.

Esta cualidad gregaria del cine de Piñeiro hace juego por momentos con la de Moguillansky, pero sería un error confundirlos. Las ficciones de Piñeiro, como las de Llinás, son herméticas, es decir autónomas: si refieren a una ciudad o a la historia, sucede siempre de una manera tangencial, a través de un acervo de textos y reenvíos. No hay, como en Moguillansky, un desborde ficcional hacia la realidad, ni la realidad le imprime a la ficción signos de anclaje (ninguna metalepsis excede la danza de las ficciones): el desborde es invariablemente intertextual y los desbordes de la ficción suceden en otro nivel de la ficción: como cuando un diálogo de amor en Shakespeare se encarna ambiguamente en un diálogo de amor en los personajes de *Viola* (2012). Incluso, en *El hombre robado* o en *La princesa de Francia* (2014), los museos, los monumentos y otros espacios identificables de Buenos Aires (el Jardín Botánico, sin ir más lejos), parecen ostentar menos una inscripción histórica o una coyuntura que un repertorio de referencias y de filiaciones con las que los films se identifican o se distancian.

Este rasgo típicamente posmoderno del cine de Piñeiro (si tenemos en cuenta la conocida descripción de Fredric Jameson) dota al conjunto de su obra de una pátina de insipidez que sólo es superada (o resuelta) por el virtuosismo del cineasta. El gesto de des- anclarse de la sociedad redunda en la dilución del conflicto que, si alcanzara a asomar en

algún rincón de la ficción, es a modo de performance actoral o de pianísimo afecto (como el acercamiento entre “las disputas sentimentales de jóvenes de principios del siglo XXI” y “las expresiones de los conflictos nacionales del siglo XIX”, según apunta Piñeiro en sus aproximaciones del cine a Sarmiento). Sus películas funcionan como artilugios autosostenibles que procesan el conflicto y eluden la tensión: no hay deseo, en el sentido fuerte de la palabra, sino apenas muecas de erotismo o gajos de voluntad que no tienen otro fin que el de hacer funcionar los engranajes del sintagma.

La sociedad “realmente existente” desaparece como fuerza viva de la imagen. Sin embargo, sería necio negar que una forma de lo real aparece con impulso y aliento: la realidad tal como es imaginada por esa comunidad armoniosa de artistas y actores de la que Piñeiro es a su modo parte. La evasión puede ser leída como un gesto de libertad. Así pues, podemos intuir una suerte de nuevo costumbrismo, un costumbrismo *artístico*, ya no por ser producto del arte, sino por retratar las costumbres o los *mores* de una comunidad artística, la porteña, en el mundo *glocalizado*. La ciudad de *Viola* es una apacible pradera urbana por la que la protagonista se desplaza en bicicleta; *Rosalinda* (2011) transcurre en una casa quinta del Tigre donde jóvenes indolentes ejecutan, aparentemente sin saberlo, una comedia de Shakespeare, las estancias internacionales de las traductoras de *Hermia & Helena*, sus relaciones con otros artistas o académicos, se integran en una serie de prácticas y de rituales que denotan una descripción de vidas ligadas a las artes y el espectáculo teatral.

El virtuosismo de Piñeiro contrarresta a menudo los efectos costumbristas de sus retratos, porque parece dotado de una *escritura* cinematográfica. Como Moguillansky, pero en un sentido menos espacial que temporal, menos sistémico que sintáctico, tiene al ritmo en la médula de su estrategia de filmación. Los espacios, las conversaciones, los movimientos (de la cámara, de los personajes); todo sucede a una velocidad precisa, articulada, engranada, como si se tratara de un juego mecánico al que, no obstante, la delicadeza del registro y la ductilidad de la palabra le desgasta las puntas. El ritmo se impone al argumento, y la cifra de esa convergencia es el registro a mitad de camino entre el realismo y el artificio. Ahora bien, la figuración obsesiva del ritmo deja entrever que este le es impreso a los personajes por una máquina lúdica creada por el cineasta. Esta impresión colabora la forma desapasionada de las historias, porque no hay roces, ni fricciones, ni contrapuntos que no sean suministrados por el pulso instituyente de un narrador neutral.

Los procedimientos formales del ritmo encuentran en la circulación permanente un tópico del cine de Piñeiro. Circula el deseo (más actuado que sentido), circulan los personajes, circulan las relaciones, circulan los besos, circulan los objetos, circulan los idiomas, circulan los registros, circulan los textos. Curiosamente, no circula el dinero, que cuando aparece (como en *El hombre robado*) apenas tiene entidad narrativa. En este sentido, Piñeiro y Moguillansky, cineastas del ritmo, cineastas de la intertextualidad, no pueden ser más diferentes: Moguillansky, como dijimos, construye autorretratos comunitarios de la precariedad, entendida ésta como condición subjetiva del artista en un mundo tan *glocal* como el de Piñeiro (dejando de lado su cine, del que ya hablamos, *Por el dinero* es el título de una celebrada obra teatral de la dupla Moguillansky/Acuña). En cambio, esta ausencia del dinero en el cine de Piñeiro parece un signo más de su desanclaje social.

La presencia de la obra de Shakespeare en la de Piñeiro ofrece un argumento más en esta dirección. La condición eminentemente popular de la dramaturgia del Bardo, no sólo por sus temáticas sino sobre todo por sus modos de ejecución (puesta en escena, interacción con el público asistente, relación arte/vida) contrasta con el costumbrismo comunitario del cineasta argentino. Sin embargo, a su relación con el dramaturgo debe Piñeiro el gran hallazgo de su cine; esto es, tomar las comedias de Shakespeare como ejemplos flagrantes de un modelo de circulación permanente. Piñeiro convierte los diálogos de Shakespeare en combustible para su motor narrativo. Pero no sólo eso; más importante aún: consigue articular materialmente los movimientos de la cámara con la sensualidad de la palabra.

El costumbrismo *artístico* elaborado por Piñeiro contiene un gesto anacrónico que se parece menos a un arte del contratiempo que a un cuadro de costumbres *retro*, tramado por materiales y géneros en desuso (tan caros a la sensibilidad de ciertos grupos *under de élite*). Shakespeare, literatura argentina del siglo diecinueve, cartas manuscritas, postales, archivos fílmicos, antigüedades, discos, radioteatro: el cine de Piñeiro comulga en su presente con capas textuales de tiempos diferentes, superponiendo, acumulando, reescribiendo. Como ocurre con el cine de Moguillansky (o con las obras teatrales de Romina Paula o de la dupla Mendilaharzu-Jakob), Piñeiro tiene una relación profundamente intertextual con el mundo contemporáneo.

Esta intertextualidad posiblemente sea una, aunque no la mayor, de las razones del “ocaso de las emociones” (para retomar una expresión de Jameson) que recorre las obras de Piñeiro y de Moguillansky. Su cine no tiene clímax ni sobresaltos, y pese a que no dejan de pasar cosas hay una cadencia regular y una puesta en escena sin énfasis que disuelve todo rasgo de profundidad. La dificultad expresiva de la emoción (y de la expresión *tout court*), la indistinción entre esencia y apariencia, el artificio como difusión de la autenticidad y la inauténticidad, la falsa profundidad de la intertextualidad, que a menudo no es más que la remisión entre superficies textuales, son características fuertes del cine de estos autores. El costumbrismo *teatral* de Piñeiro las declina por una vía diferente a la de la etnografía metaléptica de Moguillansky, pero los dos ejecutan su arte en el fondo de operaciones de esta lógica. Retratan con trazos más o menos sutiles los motivos de una sociabilidad definida: la de un sector de la comunidad de artistas porteños en la Argentina del siglo veintiuno. El peso específico de la precarización como condición subjetiva de los artistas (y su inscripción en lógicas geopolíticas globales) en el cine de Moguillansky es quizás la mayor diferencia en el cuadro de costumbres que ambos retratan. Piñeiro construye más bien (y en este punto la dramaturgia de Shakespeare es fundamental) una suerte de comunidad cortesana, con sus códigos internos, sus etiquetas, sus claves y salvoconductos; “una secreta aristocracia”, como señala Quintín, a distancia de la vida cotidiana de los plebeyos.

6. PERIFERIAS, MICROCOOSMOS, NOBLEZA, ARTIFICIOS

Desde diferentes coordenadas estéticas, políticas, económicas que derivan hacia los márgenes de los protocolos industriales y las formas más estandarizadas, este recorrido por el cine de Mariano Llinás, de Alejo Moguillansky, de Santiago Mitre y de Matías Piñeiro

pone de relieve una empresa colectiva que está atravesada por un impulso de narración ligado a una producción independiente, autónoma, comunitaria, que se presenta a sí misma sin concesiones.

Tal como hemos expuesto, la filmografía de estos cuatro realizadores se puede pensar a la luz de una especie de “fondo común” que parece haberse vuelto indestructible, que provee a todos sus miembros –actores, personajes, productores, técnicos, artistas y público– de un horizonte identificable, singular, que se transmite intacto a las obras siguientes. Se comprende, pues, que ninguno pueda salir de otro círculo que no sea este, como si fueran integrantes de una exclusividad peculiar dentro del cine argentino contemporáneo, donde comparten orgullosos las imaginaciones del conjunto. Una isla creativa o, en todo caso, un archipiélago cuyas partes reciben del conjunto su sentido, y cuyo marco parece indicar que se basta a sí mismo, impermeable o impenetrable por el mundo exterior. Sin duda, esta forma permite comprender en gran medida la atracción que las producciones de *El Pampero* ejercen en circuitos alternativos a las grandes cadenas, como festivales internacionales, salas de museos, cines selectos. La “nobleza” de este grupo está circundada por un encanto, que depende seguramente del placer estético que provoca la forma de su independencia, de su desmesura compartida, de la solidaridad y aun del hermetismo que existe entre sus miembros y que se manifiesta en una fuerza vital segura de sí misma. Sus proyectos fílmicos son una expansión de la subjetividad comunitaria que predomina decididamente sobre las condiciones históricas objetivas (aun cuando sean estas las que permiten el despliegue de sus emprendimientos).

En cierto sentido, las interrelaciones que se pueden establecer entre los cineastas y los films mencionados actualizan la forma paradójica de una aventura que consiste en salir del contexto de la vida mundana por una vía entrópica que permite asegurarse el éxito de sus proyectos o la elaboración superadora de sus fracasos: lo incalculable y lo aleatorio subordinados a un dispositivo que los contiene, recicla, ensambla en favor del artificio que termina imponiéndose sobre el conflicto político para hacerlo derivar hacia la palabra proliferante, el juego de la trama, la suspensión del debate o el retrato dinámico de las costumbres artísticas.

NOTAS

1. Esta es la hipótesis presentada por Gonzalo Aguilar: “dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación.” (2006: 23)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, G. (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- AMADO, A. (2014) “Imágenes de sensatez y sentimientos (el nuevo cine desde una lectura de gé-

nero)”, Ponencia leída en la apertura del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual: Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 13, 14 y 15 de marzo de 2014.

BARTHES, R. (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- CÁMARA, M. (2013) “Fuera de campo, algunos apuntes sobre *El estudiante de Santiago Mitre*”, *Grumo*, Vol. 1.
- CHOI, D. (2013) “El estudiante que no estudia”. Disponible en: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=94>
- CONTRERAS, S. (2013) “Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (A propósito de Rafael Sprengelburd y Mariano Llinás)”, *Cuadernos de literatura*, Vol. XVII, nº 33.
- GENETTE, G. (2004) *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, F. (1992) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós.
- KOZA, R. (2017) “Una respuesta en fuera de campo: ¿quién filmará el macrismo?”. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-respuesta-campo-quién-filmara-macrismo/>
- OUBIÑA, D. (en prensa) “La perspectiva de los piratas. Geopolítica, intersticios y desvíos en *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014)”, versión suministrada por el autor.
- PIÑEIRO, M. (2012) “Tres aproximaciones del cine a Sarmiento”, *Sarmiento*, directora del volumen: Adriana Amante, colección coordinada por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emece, pp. 675-682.
- Quintín. “Role Models: The Films of Matías Piñeiro”. Disponible en: <http://cinema-scope.com/features/role-models-the-films-of-matias-pineiro/>

Los derroteros de un genio melancólico. *The paths of a melancholic genius.*

Julia Musitano
IECH/CONICET

(pág 223 - pág 230)

Este artículo ofrece una discusión en torno a la configuración de la imagen de autor de Fernando Vallejo. Me referiré específicamente al documental de Luis Ospina *La desazón suprema. Un retrato incesante de Fernando Vallejo* para definir y poner en cuestión, en primer lugar, los procesos de figurar y figurarse un excéntrico en términos biográficos; y para dar cuenta de los mecanismos de autofiguración que Vallejo y Ospina utilizan en el momento de biografiar un otro coterráneo y contemporáneo en la literatura y en el cine en tanto formas que delinean la construcción de un personaje peculiar -un genio melancólico- de la literatura latinoamericana actual.

Palabras clave: Fernando Vallejo-Luis Ospina -biografía

This paper offers a discussion about the Fernando Vallejo's configuration of an author's image. I will refer specifically to the biographical documentary by Luis Ospina, *La desazón suprema. Un retrato incesante de Fernando Vallejo*, to define and to discuss, in the first place, the self-figuration processes that Vallejo and Ospina use when writing or filming about an other as a way to construct a singular personage of contemporary Latin American literature.

Key words: Fernando Vallejo-Luis Ospina-biografía

Julia Musitano (Rosario, 1985), Doctora en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Investigadora del Conicet. Especialista en las siguientes áreas: Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Directora de la *Revista Badebec*.

INTRODUCCIÓN

A esta dialéctica, entre el cuento que atraviesa todos los estilos y el cuento de un estilo, ha obedecido toda la literatura: la renuncia a crear mitos es la condición necesaria para crear el mito personal del escritor. Es como si los únicos cuentos de que dispusiéramos para contarles a nuestros hijos a la noche fueran la “vida y obra” de los escritores que amamos (César Aira sobre Copi).

Luis Ospina es un cineasta colombiano, nacido en Cali en 1949, que realizó, entre otras cosas, dos documentales biográficos sobre dos coterráneos y contemporáneos suyos: Andrés Caicedo (“Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos”, 1986) y Fernando Vallejo (“La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo”, 2003). Me interesa indagar, en primer lugar, en el gesto de Ospina de seleccionar dos escritores que a su vez fueron cineastas -dicho en ese orden-; y, en segundo lugar, vincular el carácter biográfico de las obras de Ospina y Vallejo. Es decir, podría decirse que, para convertirse en escritor, para poder ser director de cine, es necesario inscribirse en una tradición, es menester documentar a otros para encontrarse con uno mismo.

En tanto coterráneos, ambos se relacionan particularmente con su tierra natal. Colombia se impone en la obra de Vallejo y en la de Ospina como paisaje, como fondo, como protagonista, como modo de vida, como amor imposible, como amor no correspondido, como odio visceral y como violencia. El país es protagonista en “La desazón suprema” como lo es en toda la narrativa del antioqueño. Las autoficciones, los ensayos y las biografías no hacen otra cosa que invocar la presencia de un país que pretende ser olvidado. Recordemos que Vallejo se va de Colombia, en un principio, para estudiar cine a Italia y, más tarde, comienza su exilio voluntario a Estados Unidos y a México. Se va para no regresar, aunque en la narrativa no hace otra cosa que retornar.

En tanto contemporáneos, lo son, en primera instancia, porque entre ellos hay proximidad cronológica, caminaron los mismos tiempos. En todo caso, eso podría hacerlos cómplices como a Ospina con Caicedo que formaron parte del mismo grupo de teatro. Luis Chitarroni, que ha compilado dos libros sobre las vidas de escritores registradas por otros escritores, ensaya establecer relaciones de contemporaneidad ante la ocurrencia del arte (1997, 17). ¿Son contemporáneos Vallejo y Ospina que nacieron con tres años de diferencia? ¿No son más contemporáneos Porfirio Barba Jacob y Vallejo cuando uno murió el mismo día en que el otro nació? ¿O José Asunción Silva con Vallejo que sólo están unidos porque el segundo leyó con vehemencia al primero? Armar tradición a partir de un vínculo con el pasado y con lo heredado es también una percepción de lo contemporáneo (Premat, 2017). Quiero decir que cuando un escritor -un cineasta con otro cineasta- decide escribir sobre otro escritor por los motivos que sean ocurre algo que excede al carácter temporal y que se detiene en la fuerza de la admiración, en la fuerza de crear un mito personal y ajeno. Me interesa señalar los modos en que la cámara documental de Ospina hace zoom en las cotidianidades y los detalles de la vida de Vallejo como la selección de un modo de contar una vida, teniendo como horizonte el carácter biográfico de la narrativa de Vallejo.

DERROTEROS INCANSABLES

En este mundo sobra gente, (...) y ¿para qué queremos tanta gente? si no nos vamos a acostar con ellos, si la mayoría no nos gusta (...). Yo, para empezar, con los feos no me acuesto y, para continuar, con los bonitos solo me alcanzaría la vida para unos dos mil o dos mil quinientos, pongámosle cinco mil en un afán de superación en los baños turcos. Entonces, ¿para qué quiero el resto?, yo no tengo nada de qué hablar, ni conversar, ni platicar con 1200 millones de chinos, ni en chino, ni en mandarín, ni en español ni en nada; por mí como si no existieran. A mí no me gustan los chinos; los cambiaría a todos por un marciano, con ese si quisiera hablar, conversar, platicar, para preguntarle por la opinión que tienen allá del papa, y si también está satanizado el sexo en Marte. A estas alturas del partido todavía seguimos confundiendo el sexo con la reproducción porque a veces se dan juntos como si fuera el misterio de la santísima trinidad. El sexo es bueno, es conveniente, inocente, inocuo, entretenido, divertido, sano y bendito para la salud mental, despeja mucho la cabeza. ¡Bendito seas sexo!, y con lo que sea, con hombre o mujer, perro o quimera, con tu hermano o con mi hermana. ¡Y con los niños? También, pero por supuesto. ¿Qué es esta histeria hipócrita que les sentó en Europa? (...) Lo que procede es entrenar a los niños para que practiquen la nueva obra de misericordia que aquí propongo: la caridad sexual, darle sexo a quien lo necesite sin armar mucho tango. Nadie tiene el derecho de imponerle a otro la existencia, la carga de la vida. Cuando un hombre y una mujer copulan para engendrar un hijo están cometiendo el crimen máximo. (...) La pobreza es el cuento de nunca acabar. Pobre que se reproduce produce más pobres. El pobre es ignorante, irresponsable, de mal gusto, envidioso, perezoso, odia al rico, vive en tugurios, hacinados, en la promiscuidad, no aprecia a Mozart y exige que hay que darle educación gratis, hospitales gratis, transporte gratis y si le quieren cobrar dos pesos de matrícula en la universidad de colegiatura, se ponen en huelgas y empiezan a armar manifestaciones, a gruñir, a tirar piedras, a amenazar. ¡Ay, los pobres, el pueblo, los explotados! ¡Mentirosos, sinvergüenzas, irresponsables, haraganes! (...)” (Vallejo en Ospina, 2003).

Esta voz excepcional por su diferencia con el resto aparece al final de “La desazón suprema” acompañada de la imagen de Fernando Vallejo. Es la voz del antioqueño que habla por la boca, por las manos y por los oídos de todos aquellos a los que interpela, una voz que no cesa y que corre las estructuras del mundo con su ironía. El tono cínico y furioso con el que Vallejo relata el desbarrancadero del mundo en sus autoficciones es el mismo que utiliza en las declaraciones públicas -conferencias en congresos, presentaciones de libro-, en las películas, los ensayos y en los guiones cinematográficos. Mientras el derrotero se sucede, se arma un mosaico, en el plano de cámara, que superpone piezas de un rompecabezas en blanco y negro y en color hasta formar el cuadro final. “La desazón suprema” retrata la singularidad del personaje a través de una fotografía intimista que coloca al autor en el interior de su casa, rodeado de sus perros, que lo muestra en la cotidianidad de su trabajo y de la gente que quiere. En nueve capítulos, titulados con frases extraídas de las autoficciones, Ospina logra mostrar el lado a y el lado b de un personaje que parece

tener un sinfín de vértices. Muestra la furia melancólica con la que los ojos de Vallejo ven el mundo y la ternura y la amabilidad sorprendente que emanan de lo anterior. “Ospina (...) es consciente de ello y asume el respeto por el valor testimonial de sus personajes, por el detenimiento de su cámara ante sus coronadas y desazones, todo en un punto medio donde el espectador no infiere en la narrativa y la técnica dramática que subyace a las vidas filmadas” (Bejarano, 2014).

La manifestación de ese tono hace singular la voz de Vallejo. Los desenfrenos, abusos, inmorralidades, desmedros, injurias y descalificaciones son redimidos por el distanciamiento irónico. La ironía le permite mostrar los excesos discursivos y retóricos, y los rituales ampulosos de las instituciones dominantes —la patria, el papa, la iglesia, la familia—. La diatriba, en la literatura, es la extrema expresión de la burla, burla que puede tornarse escandalosa tanto como correr el riesgo de no ser nunca tomada en serio. Esta diatriba contra todos y contra todo acude a las formas tradicionales de la ironía: repetición delirante, hipérbole sin límites, continua contradicción, injurias sagaces y devaneo incoherente. Sin embargo, la riqueza del tono está dada no sólo por esos agravios, sino por su conexión con un discurso eminentemente autobiográfico (Montoya, 2006). Vallejo rompe con el narrador omnisciente de la novela decimonónica europea y habla desde la excentricidad del propio yo. Se ha constituido en un escritor de la primera persona que pone en diálogo vida y literatura, realidad y ficción, vida y muerte. En esta estrategia de autofiguración, Vallejo no se afirma como yo para luego negarse, ni se autohumilla como forma de superación narcisística, sino que se instala en el terreno de la melancolía que le permite aunar los extremos y decir que son lo mismo. En el acto de figurarse simultáneamente destruye a todos y se destruye:

—¡Coño! Colombia se acabó—sentenció.

¡Qué va, Colombia no se acaba! Hoy la vemos roída por la roña del legueyelismo, carcomida por el cáncer del clientelismo, consumida por la hambruna del conservatismo, del liberalismo, del catolicismo, moribunda, postrada, y mañana se levanta de su lecho de agonía, se zampa un aguardiente y como si tal, dele otra vez, ¡al desenfreno, al matadero, al aqualarre! Colombia, Colombina, Colombita, palomita: ¿no es verdad que cuando yo me muera no me vas a olvidar? (Vallejo, 2001, 93)

Ternura agresiva, cariño asfixiante son las estampas que Ospina sabe dibujar en el documental: quiere dar cuenta que la literatura del antioqueño es una literatura del recuerdo y de la melancolía por la pérdida de un paraíso que es la infancia. Por eso, se suceden fotos y testimonios de familiares, voces e imágenes del pasado que dejan escuchar el afecto familiar que aparece en toda su literatura. Vallejo es un melancólico que ve todo en el estado decadente de la ruina, pero precisamente por esa razón muestra el resplandor antes de la caída. Eso que parece ser derrumbado por su carácter destructor lo llena de vitalidad¹.

VIDAS DE VIDAS

Decía, al principio, que me interesaba resaltar el gesto de retratar la vida de otro en el modo que sea, en el cruce de soportes, en diversos lenguajes. Indagar en la vida de

otro -evocarlo, homenajearlo, destruirlo- para inscribirse en una tradición que lo precede constituye un modo de figurarse una imagen determinada, un modo de constituirse escritor/cineasta/artista. Premat habla de la construcción de un mito personal. En *Héroes sin atributos*, afirma que ser escritor supone la construcción de una figura de autor, que implica forjar una identidad y darse a leer como personaje. Para convertirse en escritor, hay que inventarse, poner en escena una identidad atractiva, enigmática y ficticia (12). Ser autor es inscribirse en una filiación de autores legendarios, y construir la ficción crítica de una tradición “permite esbozar lecturas simultáneas, ya que, por definición, el peso de las influencias y el valor de las constantes en el campo literario están sometidos a una dosis fuerte de relatividad” (16). Harold Bloom habla de la anatomía de la influencia como amor literario. La fuerza del afecto une ciertos escritores con otros, y eso arma un mapa literario que puede constituirse en tradición. Ospina se siente poseído por Vallejo y por Caicedo al punto de querer hacer de ellos personajes de sus obras. A Vallejo le pasa otro tanto con sus precursores, aunque no hayan caminado los mismos tiempos.

Si hay alguien que sabe de retratar vidas es el propio Vallejo cuya literatura se ha inscrito, críticamente, en las escrituras íntimas del presente. Se inscribe, particularmente, en la autoficción, género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, y que aparece en el mundo de la telerealidad. El “yo estuve allí y esto me ha pasado” recorre el camino que va desde la tecnología a la literatura: blogs, reality shows, talk shows dan cuenta de una nueva era del yo. Ese show del yo o giro autobiográfico interviene en las autoficciones de Vallejo en la construcción de la figura de escritor y en el relato de la propia vida. La autoficción pone en evidencia una identidad inestable que se balancea desde lo autobiográfico hacia la invención; identidad con la que Vallejo juega y se siente a gusto, además de ser la clave de transmisión de su figura.

Para poder contar la vida de Vallejo (que ha contado su vida a lo largo de toda su narrativa), Ospina se sostiene entre dos lenguajes, dos soportes: la literatura atraviesa el documental de manera reciproca y fluida para encontrarse con un decir propio de un escritor-cineasta. La cámara de Ospina se detiene en el retrato -incesante- de una vida, quiere documentar cómo vive Fernando Vallejo, quiere mostrarlo en el calor de las discusiones con periodistas colombianos y, al mismo tiempo, quiere que aparezca el Vallejo que extraña al padre, que se coloca lentes de contacto para contestar mails, y que le cepilla los dientes a la perra. Ospina se hace cargo de la tarea y rastrea material de archivo, fotografías, entrevistas, dibujos, testimonios, grabaciones en video. El documental es biográfico en tanto no sólo se provee de fuentes para contar una vida, sino porque se sale de lo cronológico convencional para dar cuenta de una figura que no podría ser retratada de otro modo. Habría que pensar si escribir/filmar una biografía en su forma canónica con un biógrafo omnisciente que dé cuenta prolíjamente del archivo sin que se le escapen conjeturas que puedan ser confundidas con ficción, es hacerle honor a un personaje como Vallejo. La biografía también es eso: un mapa que se va armando según la singularidad del biografiado y de las peripecias que signaron su vida. Cuando pienso en la biografía como género, me refiero menos a la biografía total que da cuenta de toda una vida y una obra, que a aquella que retrata lo que de la vida puede contarse. Siguiendo una ruta de lectura que comienza con las *Vidas imaginarias* de Marcel Schowb o con *Los raros* de Rubén Darío en el ámbito latinoamericano, podríamos decir que

lo que interesa es mostrar la singularidad radical de cualquier ser humano. Vallejo lo hace con sus tres biografiados²: Porfirio Barba Jacob, José Asunción Silva y Rufino José Cuervo. Sobre José Asunción Silva escribió una versión con varias ediciones de *Chapolas negras*, sobre Profirio Barba Jacob escribió dos versiones y varias ediciones de *El mensajero*, y sobre Rufino José Cuervo, una versión y, hasta ahora, una edición, de *El cuervo blanco*. Los elige por varias razones que describe detalladamente en el interior de los textos, pero, fundamentalmente, los elige porque son colombianos, dos escritores y un gramático, que vivieron fuera de su país y que tuvieron vidas singulares. Escribir para ingresar a un determinado mercado cultural y a una determinada tradición actual de biografías.

Las biografías se construyen negando el olvido, homenajeando –a la manera que Vallejo sabe homenajear– recuperando, evocando los personajes a través de procedimientos irónicos que, por un lado, los colocan a ellos en el centro de una literatura nacional, y por el otro, le permiten a él recrearse a sí mismo. El problema con las estrategias de autofiguración, dice Giordano, es que el yo sólo puede ofrecerse al reconocimiento de los otros apelando a la reserva de valores, de estereotipos que imponen los Otros; “y así no hay rareza que aguante ni afirmación que no se deje tentar por los encantos reactivos de la polémica.” (*Vida y obra*: 64) Esa imagen con la cual Vallejo quiere ser identificado proviene de las imágenes otras con las que trabaja y que terminan constituyéndolo.

Ospina respeta el carácter del personaje que Vallejo supo construir a lo largo de su vida como escritor: la escena de la discusión con un periodista colombiano acerca de la violenta y corrupta realidad de Colombia muestra un Vallejo cínico que se ríe del propio personaje creado en y fuera de sus textos. Después de argumentar su odio por el presidente colombiano “Es que hay que matar a ese hijueputa” y expresar su profundo amor por Colombia “Me da mucha tristeza no poder vivir en Colombia. Su derrumbe y su desintegración se suman a los míos”, termina la conversación radial: “Y me voy porque me están esperando abajo”. Corta el teléfono y mira a cámara con una sonrisa irónica como si esa comunicación en la que solapó contradicciones y mostró paradojas de derrumbe y muerte, lo hubiese llenado de vitalidad y alegría. Esa sonrisa retratada por la cámara de Ospina es cifra del cruce de varios lenguajes: el del cine, el del documental, el de la biografía y el de la literatura. En cada uno de estos lenguajes se contaminan indistintamente la supervivencia de elementos y mecanismos propios de cada uno. “Esto es, una poética transmedial que, si bien resiste la cristalización formal propone permanentemente límites y concepciones específicas para seguir pensando las formas que adopta lo real en los soportes concretos del cine y de la literatura” (Herrero, 2018, s/p). Entiendo, en este sentido, que los lenguajes traspasan límites porque la vida es la que los atraviesa. La vida, en tanto singularidad, existe a través del lenguaje (Giorgi y Rodríguez, 24). La vida no es un ser definido y estable, o un atributo que alguien posee y puede perder. En tanto singularidad, la vida va más allá de eso, más allá de lo humano, eso que además emerge como “instanciación de lo monstruoso, lo animalizado, lo impersonal, lo inhumano” (Giorgi y Rodríguez, 11). Por lo tanto, aunque cuando se quiera contar una vida (desde lo autobiográfico o lo biográfico) en cualquier soporte, es imposible representar lo verdadero, mostrar la realidad de lo acontecido, ella resplandece en los momentos en que no puede ser identificada. Vallejo logra hacer esto a través de la potenciación de los mecanismos del recuerdo que se imponen en la escritura

sistemática de la memoria. Ospina puede mostrar la singularidad de Vallejo a través del lente de una sola cámara y sin equipo de producción. Dice Ospina en una entrevista:

Una película como *La Desazón Suprema* no hubiera sido posible hace 15 o 20 años en el sentido de que es una película que se pudo hacer gracias a las nuevas tecnologías. ¿Por qué? porque en primera medida está grabada en un soporte digital, es una película en la que nunca se utilizó una luz, se utilizaron los dispositivos automáticos de la cámara y me permitió hacer una película prácticamente sólo, yo era el operador y el sonidista a la vez, yo fui el director, el mensajero, la secretaria (Entrevista a Ospina, 2009).

El personaje del documental necesitaba esa cámara y esa intimidad justamente porque el carácter biográfico se mueve junto a las singularidades de cada biografiado. El biógrafo deviene biografiado en el documental de Luis Ospina. Ese que, desde que ha comenzado a escribir, no ha podido salirse de la vida propia y ajena, es ahora retratado en los detalles, en los recuerdos, en las manías.

CONCLUSIONES

La literatura, en lugar de figurar en segundo plano, adquiere relieve en el documental y las palabras son protagonistas. Frases, versos y ritmo dibujan el entorno de una vida literaria como la de Vallejo. *La desazón suprema* es un documental biográfico que mueve su cámara en virtud de las reflexiones literarias de un escritor excéntrico en América Latina. Detrás del lente de Ospina, se deja ver la admiración y el amor por un escritor particular y por un pensamiento sobre la literatura en general. La literatura y el cine, sus lenguajes y sus códigos, se fusionan para mostrar una personalidad que tiene un pie en cada campo, que pretende con el ritmo de su prosa adquirir la velocidad y la simultaneidad propia de las imágenes.

NOTAS

1. Ver Musitano, Julia, “La furia reproductora de la madre y de la patria. Una imagen de Colombia por Fernando Vallejo”, en Basile, Teresa (ccord) (2015), *Literatura y violencia en la literatura latinoamericana reciente*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
2. Como Rubén Darío en *Los raros*, Vallejo construye “autoimágenes o proyecciones a partir de imágenes de otros escritores que muchas veces funcionan como dobles de sí mismo” (Bernabé, *Vidas de artistas*: 38). La publicación, en 1896, de *Los raros* de Rubén Darío marca un quiebre en los modos de constitución de un género literario: la biografía. Darío construye allí siluetas de escritores (atípicos, singulares, únicos por motivos diversos) para construir su propia imagen de escritor en un momento particular de la cultura latinoamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIAL, 1990.
- Bejarano, Julio, "El laboratorio de Ospina". Disponible en: <http://revistas.elheraldo.co/latitud/el-laboratorio-de-ospina-130400>
- Bernabé, Mónica, *Vidas de artistas Bobemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Egures (Lima, 1911-1922)*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Bloom, Harold, *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Buenos Aires: Taurus, 2011.
- Chitarroni, Luis, *Siluetas*, Buenos Aires: La bestia equilátera, 2010.
- Giordano, Alberto, *Una posibilidad de vida*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Giorgi Gabriel y Rodríguez Fermín, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Herrero, Mariela, "Transmedialidad y alternativas representacionales en la obra de Martín Rejman", en Pollarollo, Giovanna (ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*. Lima: Ed. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2018 (en prensa).
- Ladagga, Reinaldo (2007), "Cantatas e insultos" en *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Beatriz Viterbo Editoras, Rosario.
- Ludmer, Josefina (2010), "La nación. Tonos antinacionales en América Latina" en *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Montoya, Pablo, "Fernando Vallejo, demoliciones de un reaccionario", en *Revista Número 54*, septiembre, 2007.
- Ospina, Luis, *La desazón suprema. Retrato incandescente de Fernando Vallejo*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tOj_PhQLrTo
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- Ritvo, Juan Bautista, *Decadentismo y melancolía*, Buenos Aires: Alción Editora, 2006.
- Sontag, Susan, (2007), "Bajo la dicha de Saturno" en *Bajo la dicha de Saturno*, Buenos Aires, De Bolsillo.
- Una entrevista con Luis Ospina. Disponible en: <http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=498>
- Vallejo, Fernando, *El desbarrancadero*, Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

Del sinsentido como bioescritura. Nonsense y vida en Mario Levrero. *On nonsense as bio-writing. Nonsense and life in Mario Levrero*

Natalia Biancotto

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR – CONICET)

(pág 231 - pág 236)

Este trabajo se propone realizar una lectura de *Caza de conejos* (1986), de Mario Levrero, a partir de la idea de que la extrañeza y aparente "falta" de sentido de la novela es efecto de las formas narrativas propias del *nonsense*. Nuestra hipótesis afirma que la preocupación por la *imaginación nonsensical* en los relatos de Levrero pone de manifiesto un singular modo de producir/preguntarse por el sentido que busca imaginar el devenir indiferente e impersonal de *una vida*. Se postula entonces la noción de *posibilidades de vida nonsensical* para conceptualizar el modo en que estos relatos buscan hacer sensible la suspensión del sentido y la inmanencia de *una vida* como pura potencia inmanente, a-subjetiva, informe y sin razón.

Palabras clave: literatura del *nonsense*, posibilidades de vida, sentido, Mario Levrero, literatura latinoamericana.

This work intends to present a reading of *Caza de conejos* (1986), by Mario Levrero, following the idea that the strangeness and apparent "lack" of meaning of the novel is an effect of literary nonsense's narrative forms. Our hypothesis states that the Levrero's interest in *nonsensical imagination* reveals a unique way of producing / wondering about forms that seeks to imagine an indifferent and impersonal becoming of *a life*. I pose the notion of *nonsensical possibilities of life* to conceptualize the way in which these stories seek to show a suspension of sense and the immanence of *a life* as pure formless, nonsensical, and not-subjective power.

Key words: nonsense literature, possibilities of life, sense, Mario Levrero, latinoamerican literature.

Natalia Biancotto es Doctora en Letras y Magíster en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario. Beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con una investigación sobre el *nonsense* en la literatura latinoamericana. Publicó artículos de crítica literaria en revistas nacionales e internacionales. biancotto@iech-conicet.gob.ar

Si alguna certeza pudo formularse, ante la total falta de certeza sobre qué sea lo que la literatura del *nonsense* quiere contar, es la que anotó Chesterton en su temprana “Defensa del desatino” (1901): el *nonsense* de Lear y Carroll evocaba para él la maravilla de lo viviente. Por su modo fresco, súbito e inventivo de soñar la infancia del mundo, ésta sería, según su previsión, la literatura del futuro, la única capaz de involucrar en su cosmovisión eterna la sinrazón de la Creación.

Leído más de un siglo después, el pronóstico de Chesterton resplandece de presente: refractario a la temporalidad, se revela inactual. Si, como creemos, el *nonsense* designa, antes que un género literario o una modalidad textual propia de una determinada época, un modo de la imaginación que migra con renovada plasticidad entre géneros y épocas, podemos redefinir la intuición de Chesterton en el cruce con los nuevos paradigmas del pensamiento contemporáneo sobre la vida. La *imaginación nonsensical* podría definirse como la forma rigurosamente amorfa –o como diría Adorno sobre la forma del ensayo, “metódicamente ametódica”– de ensayar una escritura que tiende hacia lo viviente. La sinrazón de lo que vive, el desatino de la Creación, en la fórmula de Chesterton, o la pura potencia inmanente, a-subjetiva e informe de *una* vida, en la de Deleuze, se evoca, se señala, se busca, en las bioescrituras de la imaginación *nonsensical*.

A la pregunta acerca de qué quiere contar el *nonsense* se podría responder con acierto: una empresa imposible, un despropósito. Contar lo que escapa a toda contención, a todo continente, a todo cuento; la resbaladiza potencia de una vida.

En *Caza de conejos*, de Mario Levrero, esa búsqueda insensata se enuncia desde el comienzo como el (des)propósito que guía el relato: “Fuimos a cazar conejos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota.” (Levrero 2012: 11). La caza, la expedición, el bosque, las armas, los cazadores... ¿prometen, acaso, una novela de aventuras? Ya desde el Prólogo se advierte que se trata, al contrario, de una novela de la falta de aventuras. No es tampoco la parodia de la aventura sino su paradoja o su reversión irónica: una aventura bien planificada por el idiota, cuyas órdenes nadie piensa cumplir. La expedición, se sabe, es irrealizable, pero no por eso se renuncia a llevarla a cabo. Con renovadas ganas de buscar, se lanzan a la pesquisa, divertidos por el fracaso asegurado. Asegurado, digo, pero, ¿hay en verdad algo seguro? En el terreno pantanoso de la caza, lo más seguro es perseverar en el movimiento: el moverse aventurado, insensato, de la caza. Mejor dicho, del *–cazar*, en infinitivo, como pura potencia, sin sentido y sin dirección cierta.

En *Caza de conejos*, la vida es una expedición, un aventurarse sin ventura, es perdurar en el impulso de un deseo imposible. ¿Vivir es cazar conejos? ¿Cuál es el sentido de una vida? Si pudiera formularse una gramática de la pura potencia, la lógica del sentido se enumaría en infinitivo, o en interrogativo. Ese, en la lógica de Deleuze, es el modo de señalar la insistencia del sentido, su obstinación por ambos sentidos a la vez, siempre, sin decisión.

Si la novela persigue un sentido, la ocurrencia de que “vivir es cazar conejos” no hace más que poner de manifiesto el sentido irónico, no de la vida, sino de la búsqueda de un saber sobre la vida. La novela escenifica así su despropósito, una caza de conejos irónica

puede escribir un saber, siempre insensato, sobre la vida, sin desconocer la naturaleza paródica, contradictoria o imposible de la empresa.

La pregunta por el sentido de la vida es en sí misma absurda, aunque no por eso menos atractiva. Casi no hay pregunta que genere más deseo de saber, un deseo tanto más grande cuanto mayor es la resistencia que opone a su satisfacción. Ante la convicción sobre el carácter infundado de la búsqueda, el impulso expedicionario se redobla, como si la novela fuera la aventura de la potenciación del deseo –vital– de buscar. Buscan conejos en un bosque con un letrero que dice “Prohibido cazar conejos”. Con afín imaginación, a la de los viejos dibujos animados en que alocadamente se sucedían las temporadas de patos y de conejos, Levrero propone la alternancia entre conejos y guardabosques. “Nos gusta el conejo a las brasas, pero nuestra presa favorita es el guardabosques.” (17). Unos se disfrazan de otros para intentar engañar a los cazadores, cuyas preferencias a cada momento son, no obstante, inciertas, o caprichosas, o indiferentes. Eso sí: la que gana implacablemente es la indiferencia. A veces los conejos huyen de la matanza con fervor, con desesperación; otras, se entregan dulcemente a la muerte, como cuando Laura atrapa uno entre sus piernas y al conejo “se le nublaban los ojos y moría dulcemente, graciosamente, o aun con indiferencia.” (16). La verdad es que ni siquiera se va en busca de conejos; impasiblemente, se va en busca de nada. Lejos de contar la vida, lejos de la seriedad de esa empresa, se propone la anti-aventura de buscar nada. La potencia de una vida no es algo que se cuenta sino que, imperturbablemente, aparece. Ir en su busca no puede nos ser una empresa “penosamente ridícula” (15), tal como señala insistente el propio tono de la novela.

En esa “vuelta del revés” que caracteriza a la imaginación *nonsensical* en su vocación por la transmutación de los valores, se opera un desplazamiento de perspectivas en el que el humor funciona como evaluación de lo serio y el sinsentido como evaluación del sentido. La metamorfosis es una operación característica de la afición del *nonsense* por la disolución de los límites, por la figuración de seres y cosas siempre inestables y abiertas. En la novela de Levrero, el conejo es un disolvente de sentido. Cada vez q se dice “conejo” se plantea un desafío y un exceso, como si se abriera un hueco capaz de poner en suspeso la atribución de sentidos. Antes que una entidad, constituye una fuerza de alteración. Abierto a la pura virtualidad, menos que un “ser”, designa un *estar-siendo* de sentido mutante. En los momentos más evidentemente irónicos, el conejo está en lugar del hombre oprimido bajo el signo del capital: al volverse estereotipo, su extrañeza se empobrece. En otros, un conejo es un conejo. Observado con atención, una presencia inquietante. En cualquier caso, una imagen-aparición entre lo animal, lo humano, lo impersonal, lo monstruoso: “los conejos [...] se han ido humanizando progresivamente mientras nosotros nos vamos embruteciendo en el bosque” (119), dice el narrador. La narración avanza a razón de trasposiciones de sentidos y de la crusa insistente entre conejos y tigres, mujeres y arañas, conejos y osos, hombres y conejos, etc. Todo es mezcla en el fondo de la escritura de lo viviente. La inverosímil fertilidad de los seres, el sexo inter-especies, la confusión de secreciones salobres, vello y saliva de conejos, de mujeres, de arañas o de hombres tensa la incesante cuerda de lo viviente.

En el chispeante “conejo” de la novela, los seres metamorfosan unos en otros sin establecerse en identidades fijas, porque lo importante es *estar-siendo/estar-cazando* conejo.

Algo de lo vivo se estremece en el parpadeo persistente e impasible entre ser/no ser y cazar/no cazar conejos. Ser cazador o ser cazado son simples avatares del intenso acontecer de lo viviente. Un “conejo”, entonces, no es más que un nombre para el devenir, un modo blando y peludo de imaginarlo, la masa blanca que mueve el relato y lo justifica. Pero ¿cómo habría de justificarse lo infundado? Pues por medio de la ocurrencia insensata, que es donde destella la paradoja. Un conejo disfrazado de guardabosques le explica, con perfecta retórica, a un cazador que jamás podrá hallar conejos en el bosque. Sólo al término de su exposición el cazador declara haberlo reconocido, a pesar del perfecto disfraz, y le replica: “No me engañas, conejo. Huye, porque cuento hasta diez y disparo.” (18). Una escena digna de un dibujo animado. Irónicamente, el asombro aparece, no en el cazador ante la presencia de un conejo parlante, sino en el propio conejo, que no contaba (¿o sí?) con ser descubierto. Desatinada vida la del conejo, que justifica su existencia en el ser cazado. Desatinada también la del cazador, cuyo sentido depende fatalmente de la del conejo. El humor *nonsensical* organiza, así, un modo de contar la vida como exposición paradójica del sinsentido.

La ocurrencia tonta se articula a veces con aforismos irónicos (“Poniendo un conejo contra el oído, se oye el ruido del mar” [97]) o sentencias morales ridiculizadas o reflexiones metafísicas propias del “mundo al revés” (“La fuerza de los conejos radica en que todo el mundo cree en su existencia” [73]).

Numerosas lecturas críticas subrayaron la influencia decisiva de Carroll en la obra de Levrero (Capanna 1997, Martínez 2010, de Rosso 2012, Strafface 2012, Fuentes 2013, Gasparini 2016); *Caza de conejos* es quizás uno de los momentos en que dicha influencia se expone con mayor evidencia. No sólo por la esencial vinculación entre el epígrafe de *La caza del Snark* y el carácter general de la novela, sino también por varias otras sutilezas diseminadas en el texto, como la referencia al idioma de los conejos: articulan una sola palabra, que es una modulación del célebre “*Too late*” del Conejo Blanco (135). Pero la vinculación decisiva entre la poética de Carroll y la de Levrero encuentra su clave en la mera aparición del *disparate*. Ocurrencia tonta que disuelve la asignación de sentidos, estupidez que pone en suspenso el pensamiento racional o el sentido común (Ronell 2003)¹, el disparate designa a la célula narrativa de la imaginación *nonsensical* en la que se manifiesta el devenir loco del sentido. En tanto aparición de una presencia no idéntica, no presente ante sí misma, el conejo arrastra consigo el terror de la desemejanza –lo no idéntico a sí mismo–, la desfiguración, lo informe. Un animal “sin pies ni cabeza” que daría lugar a la aparición de un modo de conocimiento y escritura signado por la disparidad, el equívoco, la paradoja, la sustracción de la fijeza en el orden del sentido. Con el disparate como unidad que liga una forma de la escritura con posibilidades de vida a-subjetivas, impersonales y de sentido inasignable, la noción de imaginación *nonsensical* permitiría pensar un modo del relato caracterizado por la búsqueda insólita de un saber tonto, atontado, sobre aquello que vive.

La vida late entre la aparición del disparate y la narración de una aventura nula. El ir y venir indeciso de los personajes en la novela pone de manifiesto que en el *nonsense* la aventura es siempre del orden de lo improductivo. Buscan sin saber qué buscan;

apenas llegan al bosque a cazar, dan media vuelta y retornan al Castillo; la brújula señala cualquier dirección, todas las direcciones; se preguntan “Cuánto tiempo hace que estamos aquí, dando vueltas sin sentido?” (106); en conclusión: no hacen nada, o al menos nada con un propósito sensato (“Nadie caza conejos” [59]). En la aventura nula del *nonsense* de lo único que se trata es de moverse (recordemos el frenetismo inútil de los personajes de Lear o la expedición hacia la nada de *La caza del Snark*), puesto que, si la aventura es, estrictamente, lo que va a venir –del lat. *adventūra* ‘lo que va a venir’, part. fut. act. de *advenīre* ‘venir, llegar’–, para que la anécdota advenga, se hace necesario moverse. Por supuesto que la anécdota es del orden del disparate, de aquello que aparece para desfigurarse en otra cosa, como cuando se llega a la insensata conclusión de “que toda la obra no es más que una gran trampa verbal para atrapar conejos; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal de los conejos, para atrapar definitivamente a los hombres. Etcétera” (104).

Si en las lecturas de Levrero se reconoce con frecuencia no sólo la decisiva vinculación con Carroll sino también una apelación insistente a la noción de imaginación, creemos posible releer esos dos rasgos siguiendo la pista de lo improductivo, en tanto forma por excelencia de contrapoder o de resistencia al poder. La propuesta de pensar las formas de la imaginación levreriana a partir de la improductividad que el *nonsense* subraya y convierte en un tema esencial procura dotar de una dimensión política a la noción de imaginación y reorientarla hacia la definición de una escritura de vida resistente a la asignación de identidades fijas.

El disparate designaría entonces un modo de la imaginación que convierte una anécdota tonta de la vida sinrazón en un modo heterogéneo de conocimiento, y una posibilidad de pensamiento en una nueva perspectiva sobre la vida. De ahí que uno de los rasgos centrales de la imaginación *nonsensical* sea, en consonancia con la impasibilidad y la improductividad de los movimientos, la ligereza en el desplazamiento: “Crear es aligerar, es descargar la vida, inventar nuevas posibilidades de vida” (Deleuze 2012 [1965]: 22).

Así, este modo *nonsensical* de ser viviente informa el relato mediante ciertos rasgos, que podrían resumirse en cinco: 1) la impasibilidad que gobierna el tono general del relato o la atmósfera de impávida zoncera, 2) la aventura tonta o el malentendido como forma de la aventura (la peripecia empobrecida), 3) la estupidez de los personajes, 4) el humor desatinado, 5) el desamparo –y la extravagancia– del narrador (en el doble sentido del genitivo: un narrador que deserta de sus funciones –de sus funciones mentales, incluso– y que por tanto deja desamparado, a su suerte, al lector).

Caza de conejos plantea, en conclusión, una lógica del relato que, entre las formas de la “completud incabada” propias del *nonsense*, y la exposición de lo viviente en su radical indiferencia, figura la vida como inmanencia que desborda la dupla ser/no-ser y desafía el sentido, la normalidad, la homogeneidad, etc. En esta insólita cacería del desconocimiento, la imaginación *nonsensical* como bioescritura involucra las posibilidades narrativas con las que la literatura inventa modos alternativos de relación con lo viviente.

NOTAS

1. La estupidez “rompe con la ilusión de profundidad y el marcado retiro, al permanecer con la impresión superficial. Sin reservas, la estupidez se expone mientras que la inteligencia se oculta.” (Ronell 2003: 10).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIANCOTTO, N. (2015). “El *nonsense* en la narrativa de Silvina Ocampo”. Tesis Doctoral. Defendida en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario el 12/06/15. (Mimeo).
- (2017). “Cueto o el *nonsense*. Versiones del crítico”, *El taco en la brea* 5, 169-187. Disponible en <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6623/9766>> [9/4/2018].
- CAPANNA, P. (1997). “Las fases de Levrero”, *Inti: Revista de literatura hispánica* 45, 299-303. Disponible en <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1979&context=inti>> [22/03/2015].
- CHESTERTON, G. K. (1901 [1948]). “Defensa del desatino” en Baeza, R. (comp.) *Ensayistas ingleses*, 447-451. Buenos Aires: Jackson.
- DELEUZE, G. (1969 [2008]). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós. Trad. Miguel Morey.
- (1965 [2012]). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros. Trad. Isidro Herrera y Alejandro Del Río.
- DE ROSSO, E. (2012). “Los dos umbrales de la ficción policial en Latinoamérica”, en *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber editores.
- (2013). “Por la tangente: lecturas de Mario Levrero, en De Rosso, E. (comp.) *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, 11-18. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- FUENTES, P. (2013). “Levrero: el relato asimétrico” en De Rosso, E. (comp.) *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, 27-38. Ezequiel De Rosso (comp.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GASPARINI, S. (2016). “Los espacios irregulares de Mario Levrero”, *Brumal* IV (2). Disponible en: <<http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v4-n2-gasparini>> [22/03/2015].
- MARTÍNEZ, L. (2010). “De la metafísica a la sátira social: el ciclo de microrrelatos en *Caza de conejos*, de Mario Levrero”, *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 22, 132-142.
- RONNEL, A. (2003). *Stupidity*. University of Illinois Press.