

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

Número 6.
Junio 2008



ENTREVISTA CON PAUL NASCHY /
SEXUALIDAD, ADOLESCENCIA
Y CINE FANTÁSTICO /
EN LA CIUDAD DE SYLVIA /
L'AVVENTURA / LOS NIBELUNGOS /
CINE INDIE

associació cinefòrum
comunicació audiovisual

 L'ATALANTE

editorial

La prensa gratuita y la crítica de cine se parecen demasiado. Podemos citar cien testimonios sobre la confluencia entre el despilfarro del papel y la tala de las selvas, baste por ahora el argumento del desierto, el del borrón sobre la jungla o el del cráter en la prensa. Pero como afirma Lipovetski en *La era del vacío* lo importante es comunicar, no importa qué, pero sí cuánta velocidad, cuánto alcance, cuánta brevedad, cuánto negocio, cuánto apasionamiento por la nada. Basta mirar las críticas cada vez más escuetas para percatarse de que el discurso publicitario va suplantando a la reflexión cinematográfica y que la lógica de mercado va convirtiéndose en el horizonte de la cultura. Porque hoy la nada es frenesí.

Poco importa el contenido de los ciclos, conferencias, proyecciones, lo capital es en cambio que se abonen los derechos de exhibición a la empresa distribuidora. Poco o nada importa que se indague sobre la retórica soviética o la comedia adolescente, lo importante es que podamos cifrar *El acorazado Potemkin* en director, año, duración, muda, b/n y número de estrellas. Pero a nosotros no nos basta con quejarnos o amoldarnos al modelo de crítica exigido por el mercado, *L'Atalante* es en cambio una apuesta por la duración de la reflexión, por el tiempo de la cultura.

Para nosotros, ni es preciso afiliarse al cine militante ni tampoco execrar las películas de Hollywood, al fin y al cabo, vender uno u otro cine no es sino incitar al comprador a moverse de uno

a otro estante del mismo centro comercial; para nosotros, en cambio, lo importante es reflexionar junto al lector sobre el entorno audiovisual que constituye parte de nuestra realidad.

Queda hoy lejos el tiempo en que las manecillas escindían las horas de vida y las de sueldo. Abolido el reloj global, todo el tiempo se convierte en mercancía, en trabajo o en consumo. Con estas páginas, deseamos compartir con el lector un tiempo para el debate y la memoria, para el entusiasmo, un interludio que, entre película y película, nos permita recordar y comprender un poco más qué hay tras el frenético telón en que el mundo se sucede a veinticuatro films cada segundo. Pero para ello no basta con publicar una revista, es preciso seguir abriendo espacios para el diálogo, proyecciones públicas y coloquios en los que el público pueda encontrarse con la película, consigo mismo y con su propio tiempo.

Cada día, mil kilos de prensa sustituirán a aquellos otros que en la tarde ya se mustian junto a las bocas de los metros. Como el deporte o los sucesos, las películas de las que hablaban se han ajado antes incluso que sus páginas. Poco importa, sin embargo, mientras haya quien rellene las páginas del mañana: el frenesí del vacío necesita del olvido para seguir cada día anegándonos de nada.

Luis Pérez Ochando

Coordinación Luis Pérez Ochando

Consejo de Redacción Óscar Brox Santiago, Paula de Felipe Martínez, Borja González Andreu, Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez, Luis Pérez Ochando, Rebeca Romero Escrivá, Rubén Higuera Flores, Melania Sánchez Masiá, Álvaro Yebra García.

Colaboradores Agustín Quinzá Niño, Carlos A. Cuéllar Alejandro, Pilar Pedraza, Julio Ángel Olivares Merino y Gemma Vidal.

Revisión y corrección de textos Pablo Hernández Miñano, Luis Pérez, Rebeca Romero Escrivá, Melania Sánchez Masiá, Óscar Brox Santiago.

Diseño Paula de Felipe Martínez, Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez, Luis Pérez Ochando, Néstor Vilar Igualada.

Maquetación Malena Pérez Segarra y Luis Pérez Ochando

Impresión Martín Impresores, s.l.

Depósito legal V-5340-2003

ISSN 1885-3730

Edita Associació Cinefòrum Comunicació Audiovisual-L'Atalante, con la colaboración del Aula de Cinema (Vicerrectorat de Cultura. Universitat de València) y el Col·legi Major Lluís Vives

Dirección electrónica para la correspondencia

revistalatalante@yahoo.es

Índice

Entrevista con Paul Naschy

Paul Naschy: el luchador nato
Carlos Cuéllar Alejandro



pág. 4

Sexualidad, adolescencia y cine fantástico

En compañía de lobos / Pilar Pedraza
Deseos del cuerpo imaginario. Amor y menarquia
en el cine fantástico / Luis Pérez Ochando
El retrato psicológico de una asesina / Elena Martínez



pág. 19

pág. 10

pág. 23

pág. 26

En la ciudad de Sylvia

Guerín y los contraplanos de la espectralidad /
Julio Ángel Olivares Merino
Bibliografía



pág. 35

pág. 49

L'Avventura, Resnais, For(r)est in the Des(s)ert

El ocaso de los afectos. Tres miradas sobre la cultura posmoderna /
Óscar Brox Santiago
Bibliografía



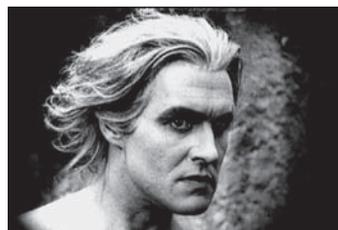
pág. 51

pág. 51

pág. 57

Los nibelungos, de Fritz Lang

Die Nibelungen /
Agustín Quinzá Niño



pág. 58

pág. 58

Cine indie

Lo que queda del *indie*: aproximaciones al género /
Gemma Vidal
Bibliografía



pág. 64

pág. 64

pág. 69

El luchador nato

entrevista a Paul Naschy

Carlos A. Cuéllar Alejandro
(Universitat de València)



El cine fantástico español: un estado (subjetivo) de la cuestión

La industria cinematográfica española nunca ha destacado por su estabilidad ni por su bonanza económica. Las excepciones a esta tónica son contadas y circunscritas a casos muy específicos. En justa consonancia con el precario “estado de salud” general, la Historia del cine Fantástico español parece un constante “quiero y no puedo”. La crítica más “seria” y la historiografía oficial han tendido, precisamente, a desprestigiar a los pocos cineastas que se han especializado en este género, y lo cierto es que la visión actual de una buena parte de sus películas causa decepción en la medida en que los resultados no han estado casi nunca a la altura de los sinceros esfuerzos y vocación desmesurada de algunos de estos creadores.

Por un lado tenemos a un grupo de especialistas que, en su día, gozaron de reconocimiento comercial (sobre todo en el mercado extranjero) e, incluso, crítico, y que en la actualidad están siendo revalorizados por cierto sector de las generaciones cinéfilas y por un grupo de expertos empeñados en “hacer justicia” a cineastas como Jesús Franco, Javier Aguirre, Juan Piquer, León Klimowsky o Carlos Aured. La situación

se vuelve más bochornosa cuando contemplamos al ejército de oportunistas (no vale la pena ni siquiera citarlos) que en su día se aprovecharon del auge internacional del género para cultivarlo sin amor hacia el mismo y sin respeto hacia su público. Y no es que estas películas carezcan de interés, en efecto son válidas como documento histórico y sociológico de la época, especialmente a través de la metáfora y el reflejo de la sociedad y sus estamentos, y algunas contienen escenas impactantes, bien resueltas, y planos de una belleza fuera de lo común; sin embargo, todo ello no es sino un conjunto de ingredientes de calidad aplicados a un plato mal cocinado.

Por otro lado, los cineastas que sí han ofrecido propuestas interesantes de calidad indiscutible (Segundo de Chomón, Luis Buñuel, Edgar Neville, László Wajda, Narciso Ibáñez Serrador, Eugenio Martín, Jordi Grau, Claudio Guerín, Iván Zulueta, Gonzalo Suárez, Víctor Erice, José Luis Guerín o Agustí Villaronga) vieron interrumpida su posible continuidad en el género por diversas razones y no consiguieron crear escuela, perdiendo así una oportunidad de oro para colocar a la cinematografía española a la cabeza del género fantástico junto a la más prestigiosa competencia foránea.

En lugar especial, casi en solitario, se sitúa Jacinto Molina, más conocido por el “nombre de guerra” que eligió para promocionarse como actor: Paul Naschy. Aunque la interpretación ha sido la faceta que le ha proporcionado más popularidad, Molina es un autor completo de trayectoria accidentada, un cineasta de culto en el extranjero pero atacado por muchos especialistas y, sin embargo, defendido a capa y espada por analistas e historiadores al margen de la historiografía oficial generada a partir de la Transición española. Sus defensores suelen ser, curiosamente, los mismos que apoyan a Jesús Franco o a Amando de Ossorio, pero un universo media entre ellos y Naschy desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo. La generosidad emotiva del aficionado puede justificar la defensa a ultranza de un Ossorio o un Franco, pero el interés de la peculiar y personalísima carrera de Naschy legitima un estudio serio de este autor y exige un análisis profundo (todavía inexistente) de su obra.

En la actualidad vivimos una situación engañosa en la que el Fantástico parece gozar de buena salud gracias a la aportación de cineastas solventes (Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia, Agustí Villaronga, Jaume Balagueró y el mejicano Guillermo del Toro), sin embargo siguen siendo mayoría los que, amparados por productores avisados (la Fantastic Factory de Filmax a la cabeza) ofrecen un cine comercial que copia lo peor del cine fantástico norteamericano o que, en todo caso, falla en aspectos tan fundamentales como el reparto, el desenlace del relato o el valor subversivo de sus mensajes. Entre estos “protegidos” figuran Paco Plaza, Luis de la Madrid, Daniel Monzón y un largo etcétera que poco aportan, de momento, al cine fantástico español salvo las ganancias obtenidas por sus entidades financieras, pues el grueso del público actual (especialmente el adolescente) parece caracterizarse por una especie de “cinefagia” capaz de digerir e, incluso, disfrutar cualquier producto por mediocre que éste sea.

Pero lo realmente importante, por encima de valoraciones estéticas y juicios críticos, es que en los últimos años se ha reactivado la producción de un género que llevaba más de veinte años en letargo. Y la conclusión a la que llego es tan clara como pura-

mente lógica: si las películas tienen éxito comercial, las productoras seguirán invirtiendo (que no arriesgando, pues el modelo empleado está bastante estandarizado) y si la producción se mantiene o, incluso, aumenta, habrá más posibilidades de encontrar obras realmente interesantes. Los resultados del cine fantástico español actual no tienen nada que envidiar al estadounidense (léase con ironía) y, si bien no están a la altura de las propuestas europeas ni alcanzan la calidad del cine británico o francés más reciente, al menos se está manteniendo de forma regular una producción especializada, lo que ya es todo un mérito en una industria tan accidentada como la nuestra y cuya tradición genérica anterior a los años 60 es casi inexistente.

Paul Naschy, el luchador nato

Guionista, actor, director y productor, facetas inseparables de su condición innegable de autor cinematográfico, en todas ha destacado con un espíritu de lucha inquebrantable coherente con una vida en la que el deporte de alta competición ha estado siempre presente. No es gratuita la mención del tema, el esfuerzo constante y el hábito de superación personal propios del deportista han caracterizado su carrera profesional y le han ayudado a salvar numerosos obstáculos en su trayectoria personal. Su experiencia y espíritu deportivos le permitieron superar casi “milagrosamente” un infarto de miocardio sufrido en 1991 y le han capacitado para persistir en un oficio, el cinematográfico, que le ha deparado más satisfacciones en el extranjero que en su propio país. Cineasta de culto en países como Estados Unidos, Japón y Alemania y apreciado por cineastas como Steven Spielberg, Quentin Tarantino y Tim Burton, ha sido, sin embargo, menospreciado por buena parte de los críticos e historiadores españoles hasta bien entrados los años 90 del siglo pasado, sufriendo, todavía en la actualidad, la incompreensión y el desprecio de la historiografía oficial. Y ello ocurre a pesar de que, guste o no, Jacinto Molina se convirtió en uno de los cineastas fundamentales del género desde finales de los años 60 hasta inicios de los 80, gracias a una producción constante y homogénea con éxitos de taquilla nacionales e internacionales como *La marca del*

hombre lobo (Enrique López Eguiluz, 1968), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970) y *El jorobado de la morgue* (Javier Aguirre, 1972), aunque sus mejores películas no sean precisamente éstas sino otras más personales y abiertamente críticas como *Inquisición* (1976), *El huerto del francés* (1977) y *El caminante* (1979) dirigidas, éstas sí, por el propio Molina. Con todo, hablar de Naschy no es hablar en pasado, su carrera y personalidad siguen inspirando a todo tipo de artistas como lo demuestra el cómic dibujado por Javier Trujillo adaptando el film *El retorno del Hombre Lobo* (1980) y publicado recientemente por Aleta Ediciones. Además, su actividad como actor y guionista es constante tanto en el formato del largometraje como en el del corto, donde de forma altruista suele colaborar para apoyar el inicio de directores noveles. Cortometrajes como *El corazón delator* (Alfonso Suárez, 2003) y *El vampiro* (Alejandro Ballesteros y Antonio Curado, 2007) figuran en ese sentido entre sus más recientes aportaciones.

Molina es un hombre accesible, de trato directo y sincero, “sin pelos en la lengua” y con edad suficiente como para alcanzar conciencia plena de su trayectoria vital y del estado actual (y real) de la “industria” cinematográfica española. Entrevistarle supone, en ese sentido, tener acceso a parte de la Historia “oculta” del cine español, esa Historia de la que no se habla, quizás para no quedar mal; pero las declaraciones del entrevistado vulneran ocasionalmente las hipócritas fronteras de lo “políticamente correcto” tan de moda en nuestros días y que no es sino uno de los grandes males de la sociedad actual para la que lo importante no es ser honrado sino parecerlo.

Naschy luce todavía un físico que hace honor a los títulos, nacionales e internacionales, conseguidos en los numerosos campeonatos de halterofilia en los que ha participado a lo largo de su vida. Tricampeón de España, Molina ha sido un deportista de elite que sigue levantando pesas en el gimnasio a sus 73 años de edad. La presente entrevista tuvo lugar en agosto del 2007, en la cafetería de un céntrico hotel madrileño al amparo de dos acogedoras infusiones.

CC- Hacer cine en España nunca ha sido fácil, en buena parte a causa del estado constante de crisis en el que está sumida la industria cinematográfica en este país, crisis relativa ya que sólo afecta a la producción, pues los sectores de la distribución y la exhibición parecen funcionar bien. Su caso destaca por la constancia y por una fuerza de voluntad inquebrantable propio del profesional que desea morir con las botas puestas ¿En qué trabaja actualmente?

PN- Acabo de hacer ahora *Empusa* (inicialmente se iba a titular *La Gaviota*) (1), esta película la preparé para que la hiciera Aured (2) y me ha fallado estrepitosamente, le quise dar una oportunidad, monté la película para él y al final le han echado los productores, ha habido un follón impresionante y la he tenido que dirigir yo con la consiguiente pérdida de millones que significa tirar todo el material filmado por Aured, desgraciadamente. Además, me sentí culpable porque era yo quien le había propuesto para dirigir la historia que había escrito. Al final creo que la película va a quedar muy bien. Es una película muy original porque trata el vampirismo ancestral, es decir, los vampiros que son anteriores al cristianismo, como las empusas griegas que tienen miles de años, y a esos vampiros no se les puede combatir con el tipo de sistemas judeo-cristianos que se emplean normalmente en las películas: crucifijos, estacas, la costumbre romana de los ajos... y, además, no tienen el problema de la noche, pueden actuar a cualquier hora del día, pues así era la leyenda, y se podían transformar en lo que quisieran, desde mujeres bellísimas hasta gaviotas, como es el caso, y esa es la base legendaria de esta película, pero actualizada. Se trata también a los vampiros clásicos pero en la película se les llama “vampiros de segunda”, son los vampiros que obedecen a las reglas de siempre, por eso son “de segunda”, pues las otras, las reinas, tienen unas posibilidades que los vampiros clásicos no tienen. Para mí ha sido terrible porque esperaba que Carlos Aured hubiera hecho un gran trabajo, que se hubiera vuelto a poner en activo, pero se ha hundido en la miseria y casi ha hundido la película. Este hombre ya no es el mismo, evidentemente 35 años sin hacer cine es mucho tiempo... no sé lo que le habrá pasado, pero bueno, afortunadamente se ha solucionado el problema al asumir yo la dirección. Ahora me voy a Barcelona para montar la película.



Fotografía de rodaje de *Gaviotas asesinas / Deadly Seagulls*, © Artistic Producciones, Colombo Films y Paul Naschy, imagen gentileza del co-productor Luis Colombo.

Luego quiero emprender un proyecto con el que estoy muy ilusionado que se llama *Mi perro Aquiles*, pero ésta es otra historia. Va a ser la primera película de mi carrera financiada con mi propio capital privado.

Desde hace un tiempo se viene usando el término “Fantaterror” en el ámbito español ¿Cuál es su origen y significado?

Pues mira, en realidad fui yo el primero en usarlo y la verdad es que ha tenido éxito. Por Fantaterror entiendo las películas de terror fantástico, es decir, descarto las de terror natural, los “psychokillers”, en esas películas no hay nada sobrenatural, el asesino es un ser humano “normal” no un vampiro ni un licántropo. El Fantaterror es un género que une lo fantástico y lo terrorífico.

Un género que desde hace años está demostrando, independientemente de su calidad, ser el más comercial. Parece que el cine fantástico español esté viviendo una “segunda edad de oro” gracias a las aportaciones de cineastas como Alejandro Amenábar, Alex de la Iglesia y, desde hace unos años, los directores apoyados por Filmax y la Fantastic Factory bajo la supervisión de Brian Yuzna y Julio Fernández ¿Qué opina del cine fantástico español de nuestros días?

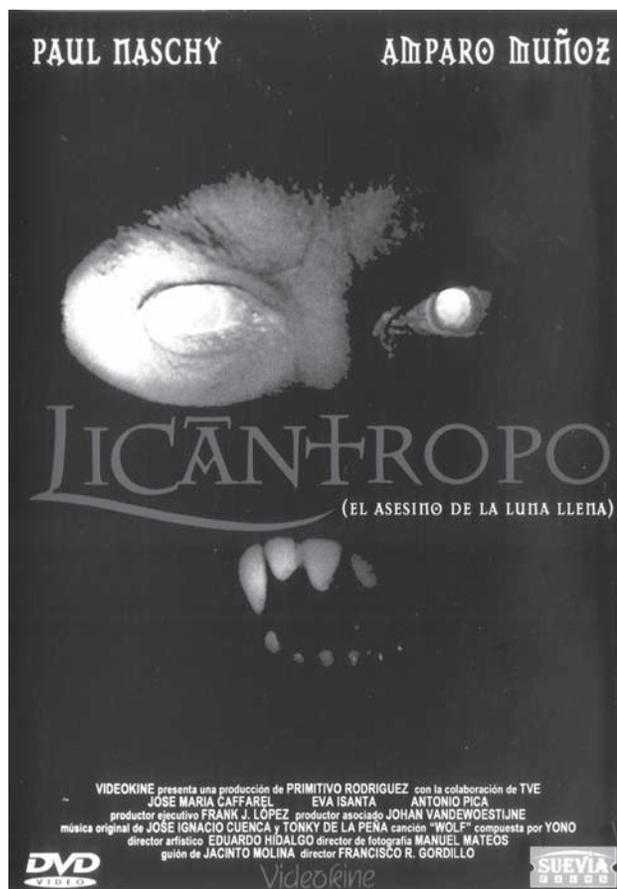
El cine español actual es muy malo. Te voy a hablar de mi cine porque a mí el de los demás me trae sin cuidado, porque en aquella época no me llamaron los demás para trabajar con ellos. No nos engañe-

mos, ni Chicho Ibáñez Serrador, ni Jesús Franco (que es muy malo), a mí, que era la gran estrella española y que exportaba a otros países, a mí no me llamaron. Pasado el tiempo, surgen los Alex de la Iglesia y todos los tipos de los que estoy hablando y tampoco me llaman. El que me ha llamado es Brian Yuzna, que es americano. Esto demuestra hasta qué extremo hay envidia interna. Aquellas películas que yo hacía, sin yo saberlo, poseían una serie de condicionamientos que las hacían diferentes: una censura brutal, una opresión sexual y religiosa fortísima, una necesidad de hacer unas películas que escaparan de una serie de condicionamientos que resultaban casi obligatorios, por eso se convertían en películas realmente peculiares y, sobre todo, tenían un encanto y una ingenuidad especiales. Eran como estupendos cuentos de magia en los que se mezclaban la fantasía y la ingenuidad. Y esto no lo tienen las películas de ahora. Los directores de ahora son fríos, algunos de ellos (no todos) tienen una cierta técnica gracias al gran equipo que llevan, pero a mí no me gustan nada. Cuando fui a ver *Darkness* en el cine me salí antes de que acabara, no la pude aguantar, no he visto nada más aburrido en mi vida, y sí, reconozco los valores de *Los otros*, pero este film no deja de ser una especie de popurrí de otras películas famosas como *Suspense* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961) - adaptación de *La vuelta de tuerca* -, *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night-Shyamalan, 1999) y *Al final de la escalera* (*The Changeling*, Peter Medak, 1980), inicio de todas estas películas de “niños”.

Amenàbar no conocía *Al final de la escalera* aunque sí sabía que era una película importante, la vio en casa de un amigo común, y fue después cuando empezó a pergeñar el guión de *Los otros*.

Cuando era pequeño e iba al cine, en contra de la opinión de mi familia, ponían programa doble en sesión continua con una película extranjera y otra española, me salía al "hall" mientras pasaban la española y volvía luego a ver la extranjera. A mí el cine español, lo siento mucho, pero ni el de ahora ni el de antes me gusta. No soy espectador de cine español, no me interesa nada, no me interesan sus temas, no me interesan sus historias. El cine de la época del destape, que era muy malo, con los inefables Pajares y Esteso haciendo el ridículo, no me gustaba. Prefiero ver *Duelo al sol* (Duel in the Sun, King Vidor, 1946) en lugar de *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1977), qué le vamos a hacer.

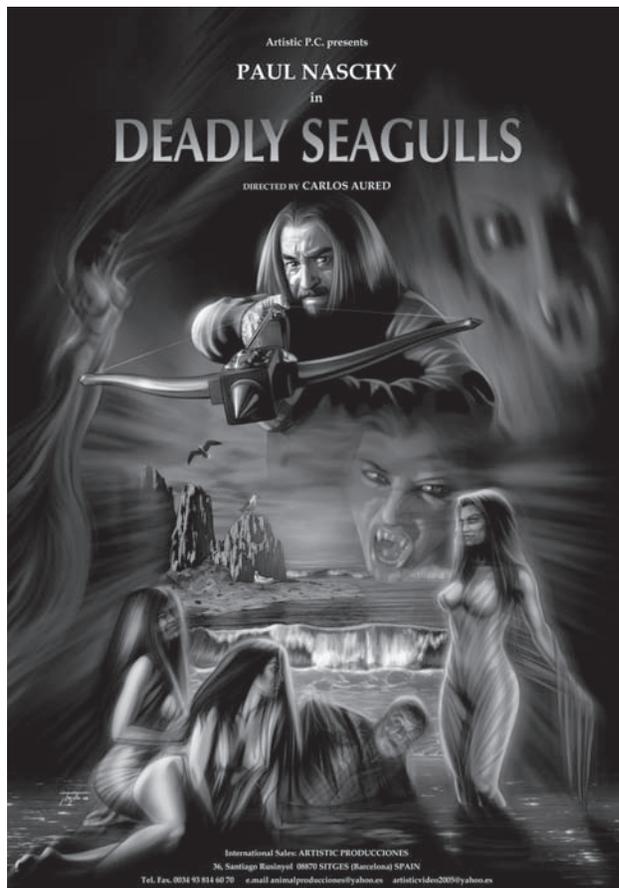
Soy muy "yanki" cinematográficamente hablando, en otros campos puedo no estar de acuerdo con ellos pero en el cine evidentemente *Chapeau!* ¿Que los americanos hacen películas malas? Pues sí las hacen, claro que las hacen, pero nosotros las hacemos peores. Pero reconozco que también está el sentimiento en contra por mi parte, quizás porque no tengo nada que agradecer al cine español, por todo lo mal que se ha portado conmigo, pero aquí sigo y voy a seguir haciendo cine, como sea, como pueda, con quien sea, pero voy a seguir porque hay gente que cree en mí. Lo he pasado tan mal aquí porque lo que yo nunca he hecho ha sido cine español, incluso los directores que trabajaban conmigo tampoco estaban haciendo cine español, ellos no lo sabían pero no lo estaban haciendo, ni los personajes ni los temas ni las circunstancias ni las historias tenían nada que ver con la mentalidad del cine español, es más, España obvia todo eso. Mis películas podían ser buenas, malas o regulares pero no tenían nada que ver. Y esto es atávico, la Inquisición, la española y la de otros países, era un mecanismo muy preciso y muy poco imaginativo que perseguía, más que nada, las ideas, y el fenómeno adquirió en España una dimensión especial, se hicieron menos barbaridades que en el extranjero pero la Inquisición espa-



Licántropo: El asesino de la luna llena (Francisco R. Gordillo, 1996). Carátula de la edición en DVD de Suevia Films.

ñola oprimió especialmente la fantasía y la libertad imaginativa, y eso lo hemos arrastrado durante siglos. Por otro lado, el español es muy machista, lo quiera o no, y el espectador español, cuando va a ver una película de terror se hace el "machito" delante de su novia (para, de paso, meterle mano) y se hace el valiente, burlándose incluso de la propia película; sin embargo, tú ves una película de terror en Estados Unidos o en Inglaterra y el silencio en la sala es absoluto, no dicen nada, aquí se ríen, faltan al respeto, algo típico en el carácter hispánico.

El cine fantástico es mucho más caro de lo que la gente se imagina, y esto es fácil de comprender, para filmar una comedia te sirve cualquier sitio pero para una película de terror tienes que crear un clima, emplear horas para la iluminación, horas para el maquillaje, para los efectos especiales ¡Sobre todo cuando eran artesanales! Cuando todavía no había informática. Cuando vino el destape se pusieron a



Gaviotas asesinas (Paul Naschy, 2008), producida por Artistic Producciones, Paul Naschy y Colombo films.

hacer cine porno a manta, porque aquello valía dos duros, bastaba con meter a unos cuantos señores y señoras en la cama y ¡venga! Y aquello funcionó durante varios años, luego las cosas se tranquilizaron. Pero volviendo al cine fantástico español, creo que su “edad de oro” ya la pasó, ahora podría haber tenido otra pero la mala cabeza de Filmax, que ha tenido en sus manos posibilidades, no ha sabido aprovecharme ¡Si esto ocurre en Inglaterra en seguida hubieran echado mano de Christopher Lee!

¿Cree usted que el cine español ha desaprovechado a sus actores y actrices?

Sí, hemos tenido actores muy buenos, y también muy malos, actrices menos buenas y actrices muy malas, no sé por qué entre las mujeres no se ha llegado a la excelencia de los hombres, quizás por nuestra manera de ser y de pensar. Creo que un actor como Fernando Fernán Gómez constituye todo un lujo; creo que un actor

como José Luis López Vázquez, quitando los momentos en que se desbarata, es un lujo; un actor del nivel de Agustín González, sobre todo en determinados papeles, era otro lujo, y así muchos más. Es curioso que ahora se hayan elegido en Inglaterra las trece personalidades más notables del género fantástico internacional y esté yo entre ellas. Está Edgar A. Poe, Lon Chaney padre (no está el hijo) y otros grandes. En Los Ángeles los críticos me han elegido el mejor actor de cine fantástico de la Historia, lo que para mí es una satisfacción impresionante, en España sólo han salido unas notitas al respecto en la prensa ¡Porque si es Pedro Almodóvar, imagínate, lo anunciarían en páginas enormes! Pero claro, yo no soy Pedro Almodóvar, por cierto que Pedro Almodóvar es un fenómeno que yo no comprendo, ahí sí que no entiendo bien a los americanos ¡Aunque allí no es un fenómeno tan grande como se pretende! Ya sabes que el Oscar a la mejor película extranjera tiene en los Estados Unidos un valor muy relativo. Su éxito comercial tampoco es tan grande como se dice, pero bueno, es igual, es un cineasta “protegido” por el Estado, un hombre que tiene a todo el estamento político a su favor, pero confieso que a mí Almodóvar no me interesa nada, he visto sus películas pero las he visto sometiéndome a “tortura”, con la idea de ver si realmente había algo en ellas que me conmoviera o me llegara, pero no, nada. A veces veo las películas que emite este triste programa que presenta Carmen Sevilla llamado *Cine de Barrio*, y te voy a decir por qué las veo, hay un motivo muy poderoso y es que me producen una cierta nostalgia, pues he vivido esa época y veo cómo era Madrid en aquella época, pero a nivel de calidad cinematográfica era un cine totalmente nulo, un bodrio tras otro; y es una pena que tanto actor importante e interesante se haya perdido en el maremágnum de desastres del cine español. Incluso el mismo Landa, un actor un poco estereotipado pero bueno, sólo ha hecho algo trascendente en tres o cuatro películas nada más, sobre todo en *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) las demás películas han sido verdaderos disparates, y es lo que les ha pasado a casi todos, porque López Vázquez perdió gran parte de su talento a chorros en aquellos desastres terribles que hizo ¡El mismo Fernán Gómez estuvo metido en todo aquello!



Viñeta de *El retorno del hombre lobo*, de Javier Trujillo
© Aleta Eds., 2007. p. 49. www.waldemardaninsky.com

Álex de la Iglesia ha “resucitado” en sus películas a actores y actrices que llevaban ya algún tiempo sin trabajar, recuperando a estupendos intérpretes como Sancho Gracia, Carmen Maura o Terele Pávez.

¡Si además Alex de la Iglesia es muy amigo mío, incluso le di un homenaje en Estepona, le entregué el premio “Waldemar Daninsky”! Pero no me ha llamado para trabajar con él. No me llaman, ni lo han hecho ni lo van a hacer. Los directores de mis películas los he puesto yo mismo. Decía a los productores: “¿Qué queréis, un director artesanal que haga su oficio con decencia?” y ponía a León Klimowsky. Yo propuse a Carlos Aured y a Javier Aguirre y a otros, luego ya decidí tomar las riendas y dirigir yo. *Rojo sangre* (Christian Molina, 2004) la iba a dirigir yo, pero tenía una rodilla fastidiada, no me encontraba bien, era mucho trabajo para mí y propuse a Christian Molina como director, quien, por cierto, lo hizo muy bien. De todos modos, en los años 70 hablar de películas de hombres-lobo y de vampiros era como hablar de chinos, lo que interesaba eran

cosas como *Pepito Piscina* (Luis M^a Delgado, 1978) y ver a Alfredo Landa en calzoncillos persiguiendo suecas desnudas en la playa, ése era el desastre de nuestro cine. Luego hubo otra época del cine español (y la está habiendo también ahora) muy politizada, con cineastas que por estar a bien con el poder, hacen películas casi al dictado. Es el poder el que manda, el que da el dinero.

¿Y nunca se ha planteado, en consecuencia, irse a vivir al extranjero, instalarse en los países en los que sí se ha sentido reconocido?

Sí me lo he planteado pero tuve un gran problema, primero porque las dos propuestas que tuve, una de la Warner y otra de la Universal, las recibí en un momento en que yo estaba en España muy bien afincado y, además, con hijos, con colegios... Además, mi inglés no es lo perfecto que se necesita para trabajar en los Estados Unidos, hubiera tenido que dedicar mucho tiempo para perfeccionarlo y para evitar tener que hacer siempre papeles de latino, cosa que me horroriza. En ese momento no tuve la voluntad suficiente para realizar el esfuerzo brutal que hubiera supuesto alcanzar un nivel perfecto de inglés; en ese sentido tengo un gran *handicap*, aún con todo mis incursiones en Hollywood no se han traducido en grandes películas pero sí han sido experiencias muy interesantes, en el cine independiente y, de hecho, el año que viene voy a hacer otra película en Estados Unidos, y ahora voy a hacer un trabajo en inglés para los americanos en Barcelona. Yo ya he explicado a los productores mis dificultades con el idioma pero han aceptado y, bueno, hablaré inglés con mi acento.

¿Con quién se identifica más, con Jacinto Molina guionista, con Jacinto Molina director o con Paul Naschy actor?

Con los tres, soy un poco fruto de los tres, la diferencia entre ellos es que Paul Naschy vende las películas... si tuviera que elegir preferiría ser actor, pero reconozco que como director es donde más potencial tengo, y si puedo seguir dirigiendo tengo un proyecto, *Mi perro Aquiles*, con la que creo que haré una película muy interesante y muy personal. De todos modos, me identifico con las tres facetas,

son inseparables aunque luego como actor haya hecho muchas más cosas porque, claro, tardé en darme cuenta de mi potencial como director, no me di cuenta de que podía hacer películas como *El huerto del francés*, *El caminante* o *El retorno del hombre-lobo*. En el extranjero las películas de mi filmografía que mayor reconocimiento han recibido son precisamente las que yo he dirigido, así que por algo será. Pero las tres facetas son indisolubles.

¿Cuál le ha proporcionado mayor satisfacción personal y cuál ha sido la más desagradecida? Lo digo porque muchos guionistas transmiten su frustración al ver la película filmada a partir de su guión, pero su caso es diferente, usted es un guionista-director, un “autor” que puede filmar su propio guión, puede convertir su idea original en película y eso supone un privilegio ¿No es así?

Claro, en mi caso muchas las he dirigido yo, con las limitaciones lógicas de los presupuestos, claro. Pero sí, la más ingrata es la de guionista porque trabajas sin saber si la película se va a hacer o no se va a hacer y, además, ese oficio está muy mal pagado. Dirigir e interpretar me gustan por igual y me siento muy satisfecho cuando consigo algo bueno. En algunos momentos repaso mi vida y la veo como una botella medio vacía y pienso “¿Para qué me habré metido en este follón? Podría ejercer como arquitecto y forrarme como algunos amigos míos”, y a veces veo la botella medio llena y pienso que los premios recibidos y los homenajes en los Estados Unidos y en otros países compensan todas las penas sufridas, y el día que me dieron la Medalla de Oro de las Bellas Artes incluso tuve compensación en este país.

¿De qué film se siente más satisfecho como director?

Quizás la que más me llene sea *El huerto del francés* pero me gusta mucho *El caminante*, creo que *El retorno del Hombre-Lobo* es una película gótica magnífica, una de las más apreciadas fuera es *La Bestia y la espada mágica* (1983), película fantástica-exótica que hice en Japón, *Inquisición* también es una película que me gusta mucho. Hay alguna más pero estas son mis películas más queridas. Por cierto que las ediciones en DVD que están sacando en el extranjero de alguna de mis películas no se parecen

nada a las ediciones españolas, los alemanes han hecho una edición de *El jobado de la morgue* impresionante, con tapas de cuero y un libro de doscientas páginas sobre mi vida y obra, con carteles publicitarios, una edición lujosísima. Esta es la opinión que tengo de mis películas, y si ahora llegara a hacer *Mi perro Aquiles* pues sería probablemente la culminación de mi carrera pues será una película muy personal, en ella plantearé la visión que tengo de la vida pero de una manera muy amena, y yo, que tanto quiero a los perros y que siempre he tenido perro, ofreceré una visión del perro, un animal tan incomprendido por el hombre y que merecería mucho más de lo que le damos, es tu compañero, tu amigo, el ser más leal que tienes... ¿Qué hay perros malos? Lo que hay son perros mal educados por sus dueños, si lo educas mal será un mal perro y si quieres un asesino lo consigues, pero si le educas para ser un perro amable y cariñoso también lo será. El perro está tan influido por el hombre y es tan fiel al hombre que es parte de él, por eso creo que merecía un homenaje y se lo voy a dar en esta película ¡Si me quedan fuerzas y ganas para hacerla! Porque sí que es verdad que muchas veces pienso en la retirada. Llevo cuarenta años en el cine, más de cien películas, unas buenas, otras malas, otras regulares, he superado los setenta años y me digo ¡Ya qué más da! Yo no soy un tío como Christopher Lee, lanzadísimo, que con ochenta y cuatro años canta (por cierto, en el Festival de Estepona va a hacer una gala y va a cantar) ¡Este tío tiene unos cojones como el caballo de Santiago! Pensar que este tío con ochenta y cuatro años (si yo con mi edad me siento un poco pasado de rosca) siga así de activo... ¡No habrá hecho levantamiento de pesas como yo pero es meritorio! Luego pasa otra cosa y es que este oficio es muy cansado, ahora vengo de pasar cuatro meses rodando, dando vueltas, levantándome a las seis de la mañana, pegándome unas palizas espantosas, acosándome a las tres de la mañana preparando la filmación del día siguiente, con una rodilla cascada, comiendo lo que no debo, esto es muy duro, de modo y manera que cualquier día le digo adiós y me dedico a otra cosa, me dedico a escribir, tengo ganas de escribir una novela, o me dedico a retomar mi afición a la pintura.

¿Dada su preparación académica y sus experiencias plásticas previas a sus inicios cinematográficos, no se ha planteado dedicarse al cómic?

Sí, en mi juventud hice, pero ahora no, ahora hay que ser muy bueno y no podría estar a la altura, me falta práctica, no podría coger esa mano que ahora se necesita para el cómic, pero bueno, ahora hay otros que hacen cómics inspirándose en mi personaje, en octubre saldrá *Waldemar Daninsky. El retorno del Hombre Lobo*, magníficamente dibujado por Javier Trujillo.

Parece sentirse más a gusto en el campo de la escritura, especialmente como guionista. En cierta ocasión, Jean-Claude Carrière afirmó que un buen guión es el que tiene como resultado una buena película ¿Cómo definiría usted un buen guión? ¿Cuáles son sus ingredientes? ¿Dispone de algún método determinado para escribir guiones?

No, a veces ni siquiera me vienen las ideas, me pongo entre las cuartillas y empiezo a pensar y entonces me vienen, es decir, yo creo más en la transpiración que en la inspiración, si uno espera, para escribir un guión, a estar inspirado, no hará un puto guión en su vida. Hay veces en las que no tengo ni idea de lo que voy a escribir, no hago escaletas ni nada, me pongo a escribir y ya está. Un buen guión es el que te mantiene en tensión y mantiene tu interés.

Como director ¿usa algún método determinado para dirigir actores?

Soy actor y me sale de dentro. Cuido mucho a mis actores porque al fin y a la postre son lo que voy a enseñar y lo que va a dar vida a la película, pero no tengo ningún método, ni he estudiado en ninguna academia para ser actor, director ni guionista ¡Y no me ha ido muy mal! Soy muy cuidadoso, los actores y las actrices conmigo se han sentido protegidos.

¿Y la experiencia de dirigirse a usted mismo?

No tiene ninguna importancia, de verdad, es muy fácil, ya coges una mecánica que incluso por el rabillo del ojo estás viendo lo que hacen los demás, es una cosa curiosísima. Yo siempre dirigido a pelo, incluso ahora que tengo combo.

Dentro del género ¿Cómo valora la obra de colegas suyos tan significativos como Narciso Ibáñez Serrador, Jordi Grau, Jesús Franco, etc.?

Bueno, realmente tienen una obra muy corta, no se necesita consumir muchas horas en cine para conocerla, Narciso tiene dos películas, Jordi tendrá tres o cuatro, Jesús Franco sí ¡Ese tiene doscientas! Pero bueno, como él mismo dice es cine de "caspa y ensayo", él es como es y debo reconocer que tiene muchos fans, inexplicablemente para mí, pero es un hecho indudable. Evidentemente ninguno de ellos es Terence Fisher, ni Murnau ni Coppola, pero por ejemplo Chicho tiene una película estimable que es *La residencia* (1969), qué duda cabe de que en su momento tuvo un gran impacto, uno puede hacer mil digresiones sobre si es una copia de tal o cual película, pero ése es otro tema; Grau tiene otra estimable que es *No profanar el sueño de los muertos* (*Non si deve profanare il sonno dei morti*, 1974), recientemente he vuelto a ver *Pánico en el Transiberiano* (*Horror Express*, 1973) de Eugenio Martín y me he llevado una gran desilusión, quizás porque quiso abarcar algo que no podía hacer, y era que los efectos especiales en España cantaban demasiado, lástima porque tenía un reparto envidiable, Telly Savalas, Christopher Lee, Peter Cushing (para mí Peter Cushing era el mejor de todos). Pero bueno, no quiero ser cruel, estos directores tienen, como todos, cosas buenas, malas y regulares, el que sí me parece muy malo es Piquer, para mí hace un cine muy poco interesante. Y poco más hay. Sobre los modernos, no me interesan, y me da igual que cuenten conmigo o no, seguiré con mi esfuerzo personal ¿Qué he tenido suerte? Pues sí, que películas como *La marca del Hombre-Lobo* y *El jorobado de la Morgue* me hicieran mundialmente famoso es tener suerte. Recuerdo que *La Codorniz* hizo una crítica espantosa sobre *La marca del Hombre-Lobo*, se metieron con la iluminación, porque no era realista, claro yo lo hice así porque quería mostrar un mundo que no existía, salido de mi imaginación, lo curioso es que la crítica, después de vapulear la película acababa diciendo: "Y después de todo esto, es una película histórica" ¡Me pegaron un palo descomunal, pero luego vaticinaron que se convertiría en una película histórica!

Como actor su caso es bastante curioso, el de un actor improvisado que llega al cine por accidente y, además, autodidacta, de hecho su primer papel protagonista, en *La marca del Hombre Lobo*, se debió a la imposibilidad de encontrar entonces a nadie adecuado para ese personaje. En este sentido ¿Cómo ve su propia evolución como actor?

En mi opinión, que puede sonar inmodesta, he pasado de ser un actor eficaz, porque tenía carisma, a ser un actor muy maduro, muy hecho, es evidente que las tablas te ayudan, y ahí están mis películas, con unas interpretaciones muy por encima de la media. Lo que sí he sido siempre es, yo creo, un actor muy sobrio, me he movido más en la línea del actor americano, a veces incluso un poco inexpressivo, como los americanos, que a mí me encantan, que lo dan todo con la mirada y que no tienen por qué hacer nada. Yo creo que los actores no deben hacer gran cosa, los actores deben de mirar, deben de mirar y de sentir, y yo creo que siempre lo llevé a rajatabla, porque es lo que soy. Aunque parezca muy exuberante, en la vida real tengo muy poco histrionismo, aunque algunos de mis papeles lo hayan sido algo, como cuando he hecho de villano. Cuando me planteo un personaje extremado como los que yo he hecho me pregunto ¿Cómo actuaría un Hombre Lobo? ¡Si no existen los Hombres Lobos! ¡Nadie los ha visto! Yo le he dado mi propia visión y ya está, como Lon Chaney Jr. le dio la suya, como Jack Nicholson le dio la suya y como supongo que ahora Benicio del Toro le dará la suya. Yo le di esa impronta de salvajismo. Volviendo a tu pregunta, es evidente que el tiempo, la práctica, las tablas te hacen buen actor, si no te amañas, claro, si no coges tics, pero en mi caso al no proceder de escuela, al no tener esa desgracia terrible inicial, he logrado salvarme del amaneramiento.

Revisando su filmografía es curioso observar que en casi todas sus películas su voz ha sido doblada por otros actores, y resulta sorprendente porque escuchándole es obvio que tiene buena voz y un timbre muy personal y la voz, suelen afirmar los actores, supone el 50 % de la interpretación ¿Cuál era el motivo del doblaje?

En efecto, mi voz tiene registros muy buenos, pero en aquella época trabajaba mucho ¡Hubo un año en el que llegué a protagonizar nueve películas! Y el motivo era la falta de tiempo, en la postproducción, cuando se montaba y sonorizaba la película, yo ya estaba en otro sitio filmando otra película. En los últimos años la situación ha cambiado, como ahora trabajo menos, tengo tiempo para postsincronizarme con mi voz.

Está claro que para muchos espectadores usted es el Hombre Lobo por excelencia. Sin embargo, su interpretación en otros papeles, especialmente en el de Alaric de Marnac / Gilles de Lancre, inspirado en el personaje histórico de Gilles de Rais, resulta fascinante, incluso más notable que el de sus apariciones como Waldemar Daninsky. Creo que su labor como actor en *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1973) y, sobre todo, en *El mariscal del Infierno* (León Klimovski, 1974) es de lo mejor que ha hecho en su carrera, además sorprende la visión realista que se da de la Edad Media, muy alejada de la estilización y visión idealizada del cine clásico norteamericano. El aspecto visual, incluso fotográfico, los decorados y vestuario en *El mariscal del Infierno* se aproxima mucho a lo que en su día ofreció un notable producto de los años 60, la serie televisiva francesa *Gaston de Foix* (Gaston Phébus. Le Lion des Pyrénées, Bernard Borderie, 1963). Gran parte del encanto, tanto de esta serie como de su película, es el realismo en el diseño de vestuario y el hecho de filmar en escenarios naturales, con castillos de verdad.

Claro, es que la cosa no era tan bonita como la pintan. Se trataba de una especie de feísmo multicolor. Cuando aquí nos llegaba una película como *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1952) decíamos: “¡Qué bonita! ¡Que maravilla!” Pero es que la Edad Media no era así, y las películas que mencionas se acercan más a la realidad. De todos modos, como actor creo que he hecho trabajos bastante aceptables, pero creo que en *Rojo sangre* tengo un magnífico papel, no sé si la has visto, es una de las últimas y es de lo mejor que he hecho, ahí notas mi madurez como intérprete, el papel requiere unos registros muy especiales. La película es muy interesante, es la eterna historia de

Fausto pero vista de una forma muy especial, y muy bien vestida, muy bien rodada, y sorprendente porque está rodada en un estilo muy distinto de lo habitual en mí, su enfoque general es muy revolucionario.

Repasando su carrera está claro que hay dos “personajes clave” a los que ha interpretado repetidamente ¿Qué hay en Paul Naschy de Waldemar Daninsky y de Alaric de Marnac? ¿Qué aspectos comparte con sus personajes? ¿Existe algún vínculo psicológico?

Yo siempre he sido un antihéroe, siempre he luchado contra todos y contra todo, tanto en el cine como en el deporte, y los vencí, al final fui una figura del deporte y del cine, donde todo es tan subjetivo; pues si un crítico escribe de ti que eres una mierda, eres una mierda. Adivinar mi vida a través de mis personajes resulta muy transparente, su sufrimiento es el mío, el jorobado de la morgue soy yo, también soy el hombre-lobo y hasta el mismo Alaric que en el fondo tiene a su otro yo, su descendiente en la película, al que la maldición que arrastra le obliga a asesinar. En la Cinemateca francesa, llena de gente muy intelectual y gente procedente de la diáspora española (republicanos), me dijeron que para estudiar el periodo histórico de la España de los años 60 y 70 era mejor ver una película de Paul Naschy que leer un libro de Historia, porque en aquellas películas se reflejaba claramente lo que estaba ocurriendo en mi entorno, y es que uno es un genotipo y un fenotipo, es decir, el fenotipo depende de lo que te rodea y el genotipo eres tu mismo. Entonces mi genotipo era la frustración sexual, el temor a la religión, la falta de libertad, y esas películas de alguna manera dan un mensaje clarísimo sobre lo que ocurría en este país, de hecho ahora se repite la historia porque, es duro decirlo y quizás me acarrée problemas decirlo, la falta de libertad se repite, aunque de otra manera: en la época del franquismo (y esto no quiere decir que defienda a Franco, ni lo defiendo ni lo ataco, Franco está ahí y que cada uno piense lo que quiera) dentro de las coacciones políticas y prohibiciones de todo tipo, era posible hacer ciertas cosas, porque en el fondo aquellos “seres” tenían mucho de ingenuidad, también de perverso, pero sobre todo de ingenuidad. Entonces, cuando el censor se sentaba a juzgar una película fantástica, no se daba cuenta de la carga crítica

que tenía el género, pero fuera sí que lo veían, por eso tuve enseguida tanta fama en el extranjero. Pero las películas de ahora no tienen esa carga, son como “la voz de su amo”. Ahora hay menos libertad, Franco te oprimía de muchas maneras, pero los de ahora te oprimen con la economía, quitándote el dinero para trabajar. Antes podías trabajar fueras quien fueras, en la Transición lo mismo, pero con los de ahora esto se acabó. Ya Pilar Miró (que era muy amiga mía y luego se portó muy bien conmigo, todo hay que decirlo) creó la “ley del embudo” y llegó a reconocermé su equivocación. La situación actual es muy complicada. Antes se nos imponía una asignatura que se llamaba “El Espíritu Nacional”, y ahora si te lees un libro de texto de la asignatura de Historia te quedas pasmado, hacen un verdadero lavado de cerebro.

Por otro lado, los plumíferos de mierda afirman que las “cien mejores películas” son las que ellos mencionan y la gente se lo cree. No hay nada más subjetivo que el cine, el cine es sentimiento y sensación. Sales del cine después de ver una película y, si escuchas los comentarios, cada espectador tiene una opinión diferente, si la película tiene sentimientos y sensaciones que me llegan, para mí es una buena película, ya no me meto en la parte técnica ni en la calidad, si me llega me parece una buena película. En España la crítica es muy contundente.

Curiosamente, si luego lees libros del tipo “Las cien mejores películas...” resultan ser de lo más superficial, se limitan a una pequeña ficha técnica, a una sinopsis argumental y poco más, no hay análisis fílmico y el comentario suele ser ridículo. Sin embargo, las editoriales los publican constantemente.

Aquí escribimos libros tan absolutamente estúpidos como *Las 101 mejores películas de terror* ¿Pero quién es usted para decidirlo?! O uno que ha salido ahora sobre las “mejores” películas de terror moderno, prologado por Jaume Balagueró que, además, hace unas películas aburridísimas, que las empiezas a ver y sabes lo que va a ocurrir siempre ¡Vamos a hablar claro!

Si hay un motivo por el que ahora veo la “botella medio llena” es porque me he dado cuenta de que lo importante es que tu pequeña obra, escrita con cuatro cuartillas en tu despacho, haya dado la vuelta al mun-

do, que vaya a Estados Unidos y la gente me reconozca por la calle, que Spielberg y Tarantino digan allí que soy un fenómeno, que vaya a Francia y me hagan homenajes sin parar, que vaya a Alemania y ocurra lo mismo, o que desde Japón me hayan pedido que escriba un prólogo para un libro monográfico que han escrito sobre mí ¡Es que no me lo puedo creer! Allí los únicos cineastas que tienen libros son o los americanos de primerísima fila o los japoneses ¡El mismo Akira Kurosawa llegó a decirme, con motivo de *La bestia y la espada mágica*, que era el director extranjero que mejor había captado el espíritu japonés! La gran paradoja es que Daniel Aguilar, que es quien ha movido todo esto y es fan mío, es hermano de Carlos Aguilar, quien durante mucho tiempo (ahora ya no, se ha atemperado) se ha estado metiendo conmigo. ¡Que conste que no tengo nada contra él! Ha pasado el tiempo y ahora ya las críticas me dan igual. He recibido numerosas ofertas para filmar en Estados Unidos, pero como ya te he dicho no hablo bien el inglés y he dicho que no porque no quiero engañar a la gente, no puedo hacerlo. Cuando he tenido que rodar en inglés siempre he pedido a la productora que me ponga car-

teles con los diálogos para poder leerlos porque no domino el idioma. Hablo alemán perfectamente, francés perfectamente, italiano y español, pero no hablo inglés ¡¿Qué le vamos a hacer?! Es el idioma más importante, y eso me ha costado muy caro. De joven, marcharme a los Estados Unidos me parecía una cosa temeraria, pero ahora bien que me arrepiento.

Luis Alberto de Cuenca, el poeta, escribió una cosa muy bonita sobre mí, diciendo más o menos “Ustedes habrán visto un maravilloso cuadro de Goya en el Museo del Prado que tiene varios títulos pero uno de ellos es *Contra corriente*, se ve la cabeza de un perro que trata de salvarse ¿Y qué tiene que ver un perro de Goya con Paul Naschy? Entre cánidos anda el juego”. Paul Naschy siempre ha ido a contra corriente ¿Qué le vamos a hacer? Yo podría haber hecho esas películas insulsas y tan poco trascendentes, que van a morir al final todas, que en su día recibieron premios pero ahora nadie las recuerda, o esas que ahora sólo se reponen en “Cine de barrio”, pero las mías ya no van a morir nunca, es imposible, mis películas, con todos sus defectos, ya no

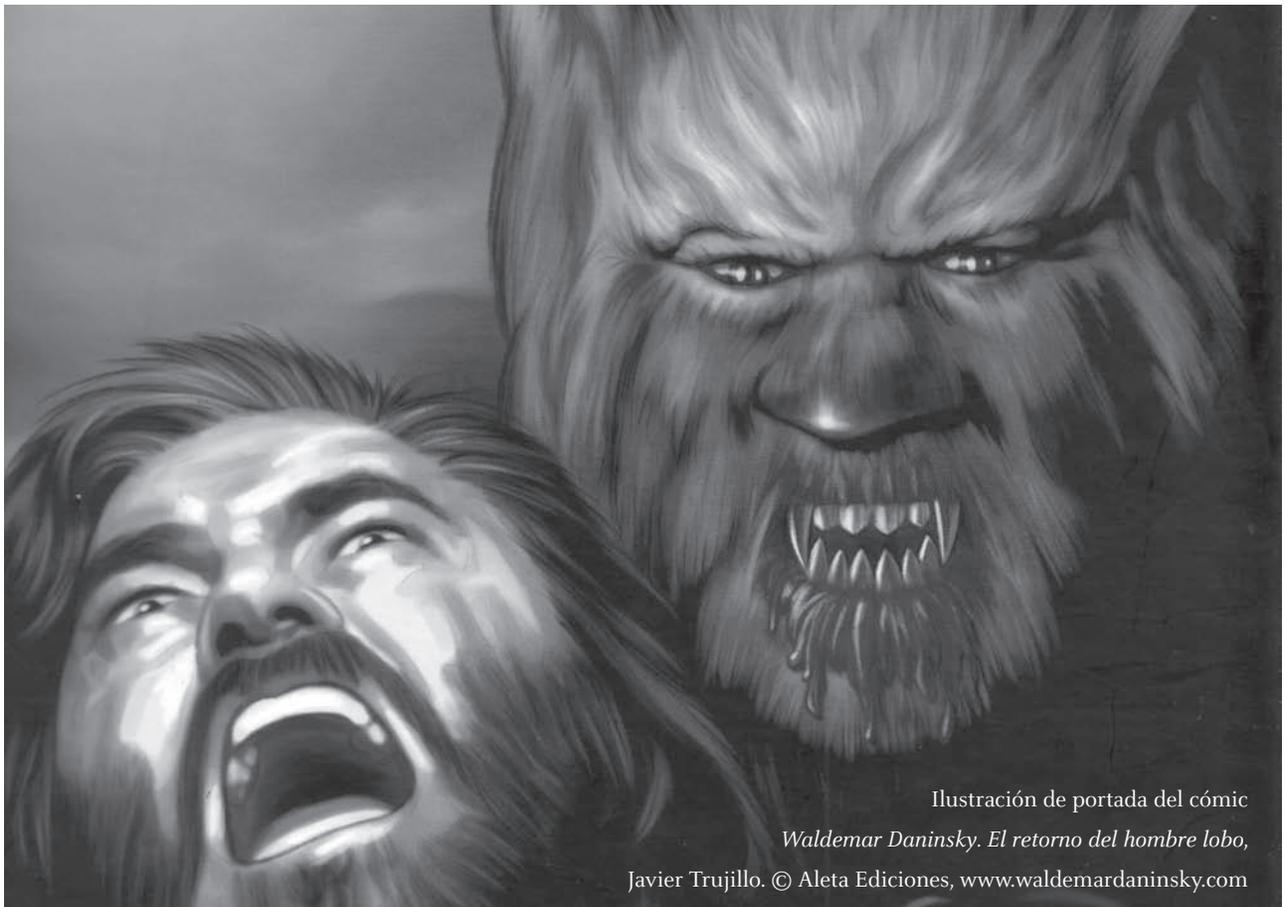


Ilustración de portada del cómic

Waldemar Daninsky. *El retorno del hombre lobo*,

Javier Trujillo. © Aleta Ediciones, www.waldemardaninsky.com



Fotogramas de *Deadly Seagulls / Gaviotas asesinas*, © Artistic Producciones, Colombo Films y Paul Naschy, imagen gentileza del co-productor Luis Colombo.

hay quien las quite porque están en el alma de los fans. He recibido cartas de fans que te pondrían los pelos de punta, de asociaciones de excombatientes del Vietnam, de hospitales infantiles, etc. y las responsables de todo esto son mis películas. El Cine Fantástico tiene unas connotaciones muy especiales de las que carecen otros géneros y, además, me he dado cuenta de que mis películas se conservan muy bien, no pasa el tiempo para ellas. ¡Hombre, nadie es perfecto, ni siquiera Billy Wilder! He hecho lo que he podido y, a veces, lo que he querido. Tuve una brutal ruptura con todo cuando tuve el ataque al corazón y estuve a punto de morir, para mí fue una lección terrible, pesaba casi 90 kg, como peso ahora y me quedé en 53 Kg. Cuando me vi entonces en el espejo no me lo podía creer, estaba como una víctima del hambre en Auschwitz, con unos bracitos y unos hombritos... me dije "¡Dios mío, esto no puede ser!" Por cierto, en ese momento el cine español no existió, no me hicieron ni caso, ni siquiera la gente que había trabajado conmigo... eso fue toda una lección. Pero luego, cuando voy a hacer una película ¡Bien que me llaman! Una lástima pero es así. Cuando se murió León Klimowsky, que había trabajado con todo el cine español dirigiendo más

de 200 películas, no fue nadie al funeral, éramos tres, ése es el agradecimiento que da el cine español. Antonio Vilar, el galán de galanes, murió en la indigencia y le tuvimos que pagar el entierro entre varios amigos. Cuando se supo que Nadiuska estaba viviendo en la calle, hablé con un grupo de actores y actrices que pertenecían a la Casa del Actor para pedir que la ayudaran y se negaron respondiéndome: "¡Esa no era actriz!". Bueno, no sería una gran actriz en su tiempo pero actuó en muchas películas e ingresó mucho dinero en taquilla en su época, pues bien, se desentendieron de ella, no quisieron ayudarla. Éste es el cine español, y no creas que estoy exagerando nada, todavía es peor. Eso que dicen de que todo el mundo es bueno me lo paso yo por el forro de los cojones, la gente es mala por naturaleza, como decía la cancioncilla que incluí en mi película *El caminante*: "Vinieron los sarracenos y nos molieron a palos, porque Dios ayuda a los malos cuando son más que los buenos".

¿Se ha sentido influido por alguno de los grandes actores del cine de terror? ¿Ha tomado a alguien como modelo para afrontar la interpretación de sus personajes?

No, sinceramente no, los admiro mucho, fundamentalmente a Boris Karloff, pero ni por mi físico, ni por mis posibilidades, ni por mi manera de hacer podía coger nada de ellos. Tuve la suerte de conocer a casi todos. El contacto que tuve con Narciso Ibáñez Menta fue muy agradable, trabajamos en *El retorno del Hombre-Lobo* y creo que dentro del género era un actor importante que pertenecía, además, a la vieja escuela, se maquillaba él mismo, etc. Guardo un buen recuerdo de él como profesional y como persona. Mi favorito es Boris Karloff, además tuve la suerte de trabajar con él. Luego está Lon Chaney, el padre, que junto a Karloff son mis dos actores totémicos dentro del Fantástico. Pero me gustan todos, unos más que otros, claro, Peter Cushing me parece sensacional, a Christopher Lee le considero fundamentalmente una presencia, más que un actor es una presencia, y también es un mito. Me parecen magníficos Claude Rains, Basil Rathbone, el mismo Lugosi con su teatralidad y todo, lo que lamento mucho es su final. A Lon Chaney hijo le tengo una gran simpatía por haber hecho *El Hombre-lobo* (*The Wolf Man*, George Waggaer, 1941). De los actores en general, al margen de los del Fantástico, tengo especial fijación por Marlon Brando, un actor que se aleja muchísimo de mi forma de hacer pero que era fascinante, era tan carismático que daba igual lo que hiciera, era verle y fascinarte, eso es algo que sólo está en los privilegiados, te quiere la cámara o no te quiere. Otros de mis favoritos han sido Gregory Peck que me parece un coloso, los dos villanos que hizo en su carrera, en *Duelo al sol* y en *Los niños del Brasil* (*The Boys from Brazil*, Franklin J. Schaffner, 1978), han quedado como ejemplo de auténtico buen hacer, y me hubiera gustado verle más en ese tipo de papeles, porque eran tan antagónicos a su figura habitual... También me gustaba Montgomery Clift, con esa personalidad y esa mirada de animal perseguido. De los modernos, ya sé que voy a caer en el tópico, pero De Niro y Al Pacino me parecen de lo mejorcito. Luego me gustan también actores un poco insólitos como Frank Langella que hizo un Drácula estupendo (*Dracula*, John Badham, 1979), y le he visto en el teatro interpretando a Cyrano de Bergerac y estaba espléndido.

Como actor, ¿se ha sentido bien o mal dirigido?

Te voy a decir la verdad, ningún director me ha dirigido, me han dejado a mi aire ¡Me he sentido más desarropado! Pero bueno, son así las cosas, en el fondo era casi mejor, pero aquello desanimaba terriblemente porque parecía que no le importabas al director; por eso yo, como director, soy muy cuidadoso con el actor, nunca le digo: "Eso está mal", le digo: "Bueno, vamos a hacer otra"; pero nunca desamparo a un actor, porque el actor es la vida de la película, además el actor, la actriz, son muy frágiles, hay que tener mucho cuidado con ellos, los hay insoportables y los hay magníficos. Yo he conocido todas las etapas, he cogido actores que llegaron a trabajar en el cine mudo, como Carlos Casaravilla y José Nieto, hasta actores de moda en la época postfranquista y actores de la última hornada, y los primeros fueron los más humanos, los mejores y los más fáciles de dirigir. Soy un actor con carisma, salgo en una pantalla y tengo carisma, y como yo, otros, y eso no es tan fácil. La cámara te quiere o no te quiere, pero uno no sabe de qué depende.

En 2004 Naschy sorprende en *Rojo sangre* con una de las mejores interpretaciones de su carrera. La madurez del actor se muestra en su plenitud con un papel complejo que permite un planteamiento versátil en el que caben el horror y la comedia, mixtura genérica y función metalingüística en una película auto-referencial desde los títulos de crédito iniciales hasta el final donde se parodia (más bien se satiriza) a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y sus premios Goya. El Pablo Thevenet de *Rojo sangre* demuestra la capacidad de Naschy como actor, los matices que, con la experiencia, ha sabido incorporar el actor a su técnica, caracterizada por una habitual sobriedad que no siempre ha ofrecido los mismos resultados. Sorprendentemente, Naschy demuestra estar dotado para la comedia gracias al humor irónico que empapa la película. Autor del guión, Naschy confiere al film un claro tono autobiográfico, configurando una ácida crítica a ciertos sectores de la sociedad española y, muy es-

pecialmente, a la industria audiovisual. La acritud de los ataques viene justificada por la propia experiencia vital del autor que, en esta irregular película, encarna a un actor, una vieja gloria en paro al que se le niega toda oportunidad de continuidad profesional digna. A partir de lo concreto, Naschy denuncia sin concesiones dos problemas generales: por un lado, el peculiar funcionamiento de la industria cinematográfica y televisiva en España, y por otro, la degradación moral de la sociedad consumista que se interesa por la vida privada de famosos y famosillos, divulgada por programas-basura de corte sensacionalista y chismoso que todos conocemos bien. Una película notable por la altura de la interpretación de Naschy, la calidad general del reparto (salvo alguna que otra excepción), la fotografía, el maquillaje y las escenas de acción; aunque bien por culpa del guión (obra del propio Naschy) o bien a causa de la inexperiencia de su joven realizador, el ritmo narrativo y el interés argumental de la película decae en un par de ocasiones y su conclusión no queda expuesta con la claridad que sería deseable.

Royo sangre ¿Una venganza o un acto de justicia?

Yo nunca he tenido ayuda de nadie, he tenido “desayuda”, enemigos, palos por todos los sitios; me refiero a España porque toda la negatividad que he recibido en este país ha estado ausente en el extranjero: me descubrieron los belgas y los holandeses, luego los franceses, los alemanes y luego norteamericanos y japoneses, fundamentalmente, y a ellos les debo mucho ¡A ellos sí les debo! Ahora mismo vuelvo de los Ángeles donde me han dado el Premio al Mejor Actor del Cine Fantástico de la Historia y me han dado también el Premio Fangoria a toda mi carrera (que lo tiene muy poca gente) e igual me ocurre en Francia, en Alemania... España es el único país... bueno, me concedieron la Medalla de Oro de Bellas Artes ¡Qué ya es mucho! Tiene muchísimo mérito que a uno le den la máxima condecoración del arte en España haciendo cine fantástico. Mis compañeros, la Academia y todos estos organismos extrañísimos que crean para premiarse entre ellos nunca me han concedido nada. De todos modos prefiero recibir un premio en

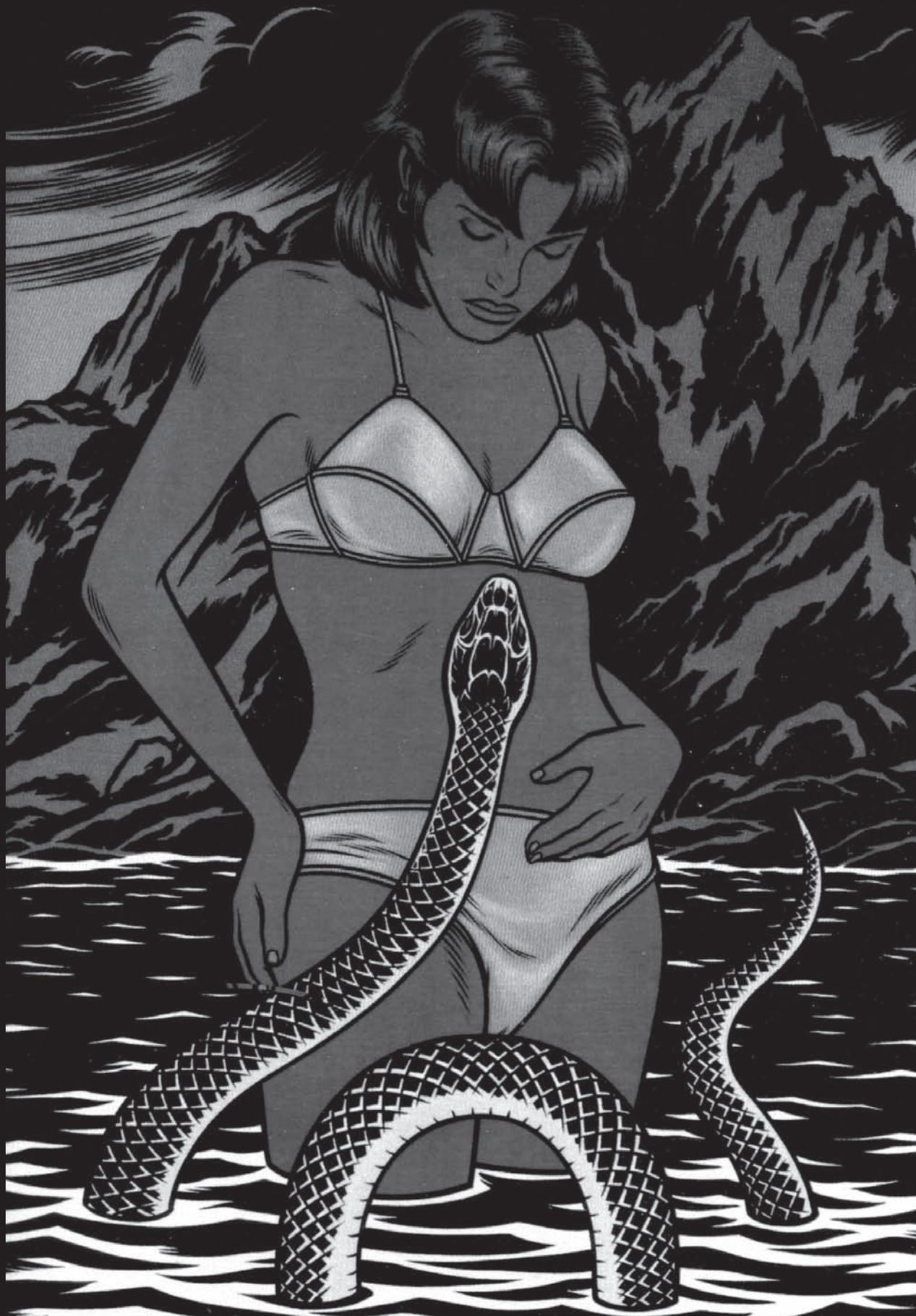
el extranjero que un premio aquí que nunca tiene los orígenes muy claros. En su día fui propuesto por Pilar Miró para el Goya de Honor, y llegó el momento y aprovecharon que Pilar Miró murió para no dármelo. Pertenezco a la Academia desde que se inició y al principio pues sí, estaba ilusionado, luego ya me di cuenta de que era un cachondeo y no he vuelto más allí, ni a la entrega de premios ni a nada. La verdad es que con cuarenta años de profesión merecía al menos, no ya un premio, pero al menos que me hubieran llamado alguna vez para entregar algún premio, pero ni éso. La realidad es ésa. De todos modos, tener en un país tan complejo como Japón una monografía sobre mi vida y obra es un gran orgullo, soy el único español que la tiene, y en América tampoco creo que haya muchas biografías de cineastas españoles, y las mías están allí y en Inglaterra y en Francia... entonces, claro, es lo que dije en la Filmoteca Española cuando me hicieron un homenaje (cosa que me hizo mucha ilusión), cuando salí al escenario a presentar el ciclo dije que yo me lamía en el extranjero las heridas que me producían en España. Y dicho esto, porque podría decir muchas cosas más y todas muy feas, he llegado a la conclusión de que hay dos desgracias notables que afectan a los cineastas del cine español: la primera nacer en España y la segunda, más grave todavía, dedicarte al cine fantástico, amándolo como yo lo amo, porque, además, el cine fantástico español nunca te devuelve todo lo que te debe. Ni Balagueró, ni Amenábar, ni Plaza, ni todos estos cineastas jóvenes y protegidísimos que van haciendo cine por ahí, habrían hecho nunca cine fantástico si no hubiese existido antes Paul Naschy, aquello trajo todo esto y yo creo que no precisamente para bien, en muchos casos para mal, para degradación del género. No hay ni cine clásico ni cine moderno de terror, hay simplemente cine de terror y todo depende de la época en la que se rueda, eso es todo. Yo empecé en el 66 y sigo en el 2007 haciendo cine de terror.

NOTAS

- (1) La película ha pasado a titularse *Gaviotas asesinas / Deadly Seagulls*.
- (2) Carlos Aured y Fernando Fernan-Gómez fallecieron en el periodo comprendido entre la realización de la entrevista y su actual publicación.

Sexualidad, adolescencia y cine fantástico

Black Hole, Charles Burns. © Ediciones La Cúpula, Barcelona, 2002. Cubierta vol. 7



En compañía de lobos

Pilar Pedraza
(Universitat de València)



El Código Hays prohibía representar a la mujer embarazada, y no digamos los trastornos de la pubertad: siempre han sido tan escandalosos que no hacía falta prohibirlos. La mujer en el cine clásico no tiene más “salida” de sus humores que las lágrimas. La niña de *El exorcista* (The Exorcist, William Friedkin, 1973) se orina, vomita: eso es lo transgresor. En *Carrie* (Brian de Palma, 1976) la menstruación es metáfora del terror masculino ante los avatares del cuerpo de la mujer. El otro extremo, la naturalidad en los humores, está en el cine de mujeres: *Un ángel en mi mesa* de Campion (An Angel at my Table, 1990).

La pubertad no aterroriza en la película *En compañía de lobos* (The Company of Wolves, 1984), dirigida por Neil Jordan, sobre un texto de Angela Carter. El cuento de Caperucita sirve de punto de referencia a una serie de ensoñaciones sangrientas y bestiales de una chica púber, que se debate en el lecho presa del malestar y los espasmos de la menstruación.

La muchachita (Sarah Patterson) fantasea o sueña sobre el amor con un hombre lobo fascinante y terrible, con el que acabará huyendo de su aldea hacia las profundidades del bosque, convertida a su vez en loba. La capa de lana roja que la cubre en el sueño, tejida por su abuela (Angela Lansbury), es el atributo menstrual de Caperucita, el personaje de Perrault cuya historia constituye la pieza central, alrededor del cual se disponen extensiones de la historia y pequeñas inclusiones narrativas de mujeres y lobos, como la de la campesina que, burlada por un amante aristócrata, se presenta el día del banquete de bodas del inconstante y convierte en lobos a todos los invitados. Desde el punto de vista de la imagen, estos lobos rocosos son una delicia.

A lo largo del film hay otras muchas referencias a la sangre a través del color rojo. Son evidentes los homenajes a *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), que a su vez utiliza el simbolismo del color de modo muy elocuente y muy fresco —en un Tecnicolor tricromo recién inventado.

Pero Angela Carter y Neil Jordan dinamitan el mundo conservador y ñoño (“como en casa no se está en ninguna parte”) de la bella película de Fleming, cuya protagonista (Judy Garland), mujer gracias a los zapatos de rubí regalo del hada y admitida en la comunidad por el mago, se convierte, en la imaginación feminista y sadiana de Angela Carter, en la joven loba que busca a su lobo sin temer abandonar la comunidad humana.

La irrupción final de las bestias en la casa a través de un retrato al óleo de dama y de la ventana-himen, rompe enérgica y gozosamente las barreras entre el espacio salvaje y peligroso del bosque y la confortable alcoba presidida por las figuras tutelares, los autómatas y juguetes de una niñez que queda atrás para la adolescente de labios embadurnados de rojo. Cuando la violenta entrada de los lobos ha derribado los muñecos y roto los frágiles adornos de cristal, una voz de mujer recita sobre los títulos finales estos versos irónicos, que constituyen la moraleja del cuento de Perrault y son acordes con las enseñanzas del personaje arcaico interpretado por Ángela Lansbury:

“Hay una moraleja:
Ay de aquella que el sendero deja.
No os fiéis de ningún forastero,
Si queréis elegir vuestro derrotero.
Sed bellas, pero también sagaces:
Un lobo se esconde tras mil disfraces.
Ahora como antes, es una verdad evidente:
Cuánto más dulce la lengua, más afilado el diente.”

Pero lo que nosotros hemos visto no es eso. Se equivoca la vieja. Las jóvenes de la película aman a los lobos. No sólo a los que tienen la piel peluda por fuera, sino también a los peligrosos hombres-lobo con el pelo por dentro. Son más bien las bestias las que han de tener cuidado con las mujeres, pues ellas o bien las olvidarán a cambio de la seguridad de un matrimonio humano y una familia, o usarán en su contra la escopeta del padre.

Hay hechiceras poderosas capaces de convertir en lobos a todos los nobles de la contornada para castigar una infidelidad, como se dijo más arriba. El rico e inteligente calidoscopio construi-

do por Carter y Jordan ofrece muchas variaciones sobre el tema de la bestia humana y sobre la educación de las muchachas, sin optar por el camino trillado de la destrucción de la bestia y la obligación de las muchachas de vivir en el seno del rebaño la misma vida que sus abuelas.

El hombre lobo es una de las criaturas fantásticas más problemáticas de nuestra mitología de lo monstruoso. Su origen es poco claro. Sus fuentes literarias cultas, escasas y dispersas y una cinematografía que no ha rebasado el nivel de género para adolescentes. La mujer loba, aunque menos llamativa que el hombre lobo, es más interesante, al haberse adherido a su pelaje simbólico un tema tabú en el cine: el de la menstruación y el paso de niña a mujer, del dulce mundo de la infancia al de la sangre y la lucha por la libertad. El ejemplo de *En compañía de lobos* no es el único. Hay otro, la trilogía iniciada por *Ginger Snaps*, de John Fawcett (2000), que se inscribe como cine de terror sangriento para adolescentes en el subgénero de hombres lobo urbanos al estilo de *Un hombre lobo americano en Londres* (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981), y en el tema de la jovencita que asiste turbada a cambios amenazadores en su propio cuerpo.

La maquinaria puesta en marcha por la primera menstruación de las chicas –las bestias, el bosque, Caperucita, la sangre, la castración, la muerte–, no deja de ser un síntoma del miedo masculino a lo desconocido. ¿Cómo va a ser normal una persona que sangra cinco días cada veintiocho por una herida que tarda treinta años en cerrarse? En *Ginger* incluso la hermana lo toma a mal: “ahora me abandonarás”. Porque esta historia, como la de *Carrie*, no tiene en cuenta el deseo de las niñas púberes por ser mujeres, el ansia de que los pechos y el vello crezcan, y tener el poder que la chica presiente en su cuerpo: el de ser madre o no, generalmente el de serlo. Más bien está contaminada por temores que pertenecen al imaginario masculino.

Fue en los años setenta cuando se permitió al cine hegemónico mostrar algo más que el desnudo femenino: la mujer era por fin un cuerpo con orificios, un cuerpo que podía derramarse.



Orinaba y menstruaba ante la cámara –*El exorcista* (1973), *Carrie* (1976)–. El tratamiento de la muchacha se hizo más subjetivo que en el cine clásico, a veces incidiendo en la crisis de la pubertad, y poniendo más énfasis en las relaciones con la madre que con el padre.

En *Carrie*, la destructiva relación madre-hija es presentada a través de una historia sencilla: una madre abandonada por el marido, fanáticamente religiosa, trata de impedir que su hija se convierta en mujer y peque, como ella. La chica acude al baile de graduación de su instituto, donde los compañeros le han preparado una broma muy pesada: van a dejar caer sobre ella, que ha tenido su menstruación en la secuencia inaugural de la película, un cubo lleno de sangre de cerdo. El cubo cae, empapándola, y en un desdichado rebote mata a su pareja.

Pocas veces ha presentado el cine un conflicto de esta clase con tal claridad en la puesta en escena, desde los rojos títulos de crédito y los primeros planos de la película. Estos muestran a la chica, que según la novela tiene ya diecisiete años, en la ducha menstruando –ducha y sangre, más tarde ducha de sangre– por vez primera. La madre la culpabiliza e intenta convencerla de que esa sangre es signo de pecado y enfermedad. La primera menstruación acaba en baño de sangre por culpa de la ceguera de todos: la madre, los enemigos, los amigos y las instituciones, en el seno de una sociedad conservadora y misógina, que odia la diferencia y teme tanto a los puritanos como a los libertinos. Sólo la profesora de gimnasia, la madre ideal que no teme al cuerpo sino

que trabaja con él, comprende lo que le ocurre a Carrie y el porqué del aborrecimiento general que suscita su encogida figura de chica que, por no molestar a su madre, no desea desarrollarse.

En sus películas más personales –*El piano* (*The Piano*, 1993), *Sweetie* (1989), *Un ángel en mi mesa*–, Campion investiga la difícil relación de la mujer con el mundo, y lo hace no sólo desde el punto de vista temático sino también de la puesta en escena. Planos insólitos, angulaciones sorprendentes, encuadres engañosos, expresan la soledad y la extrañeza de unos personajes que quieren ser personas y se ven sometidos a moldes cuya estrechez no les permite desarrollarse. Aspectos de sus vidas que para el cine dominante son escandalosos, como la menstruación, aparecen tratados por Campion con absoluta normalidad, sin mitificarlos ni descontextualizarlos de la vida cotidiana y de las relaciones reales de la joven con la madre y con las demás muchachas. En este sentido, dos de las escenas más intensas de *Un ángel en mi mesa* son la de Janet enfrentada a su primera menstruación con cierta perplejidad al notar humedad entre las piernas mientras está sentada en un banco de la clase, y cuando la voz en *off* de su madre le imparte consejos útiles y escuetos para llevar esa carga en lo sucesivo. Campion trabaja aquí con una mirada de mujer creadora. En su imaginario la menstruación es un avatar natural del cuerpo, no una amenaza de castración. No necesita desplegar un argumento fantástico para contextualizar algo tan simple como el cambio de la niña a muchacha, ni vestirla con piel de loba.

En compañía de lobos de Neil Jordan y Angela Carter integra todos estos elementos en un relato febril, que se estructura basándose en pequeñas historias de mujeres y lobos cada vez más profundas y vertiginosas, hasta contaminar la “realidad” –el primer anillo del laberinto del texto– con la irrupción de lo bestial y hacer constar una vez más en el cine fantástico desde *La mujer pantera* (*Cat People*, 1942) de Tourneur, que la bella y la bestia son las dos caras de la moneda.

Deseos del cuerpo imaginario. Amor y menarquia en el cine fantástico

Luis Pérez Ochando



“Advierto, en el fondo de tus ojos, una tinaja llena de sangre, donde hierve tu inocencia”
Lautréamont

El hada del desván

¿Pero dónde habría de buscar la Selva Negra si no en este trastero? ¿Dónde más allá de estas pilas de libros que se tuercen y vuelven a ser árboles? Desde el follaje de harapos y lienzos, las polillas han huido en desbandada, la araña se columpia en su liana y los tigres acechan detrás de cada arcón. Desde el corazón de lo salvaje, el trote de los lobos redobla hasta el estruendo, atronando a borbotones tus entrañas. La manada te persigue y tú quieres guarecerte en la casita de muñecas, pero ésta ha sido tomada al asalto por las ratas. *En compañía de lobos* (The Company of Wolves, Neil Jordan, 1984), correrás en alas del aliento del chacal, pero no serán ya cobijo el mugriento abrazo del peluche ni la turbia mirada del muñeco. La jungla se ha tragado tus juguetes, la buhardilla se ha tornado Selva Negra y tú vas huyendo de los lobos que galopan carne adentro, en la foresta de tu vientre.

De querer cartografiar la hojarasca que viste este desván, bastaría con dejar que el moho cubriera las páginas trazando meridianos del olvido. Pero mientras, no hay mapa que marque una ruta de escape del *Lugar de perdición* de Julien Green (Le mauvais lieu, 1977) ni queda más fuga que desear estar en otro sitio –todavía inexplorado– o anhelar sumirse en la enigmática Louise, en su piel que deslumbra y extravía como un haz de nieve, como un rayo de escarcha. Pero también la pequeña Louise, en su mutismo, ha transitado las provincias del polvo y de la angustia del *Lugar de perdición*, de la naftalina y los deseos que zarandean el alma y sus avisperos.

Al fondo del altillo, un rectángulo de luz recorta una puerta abierta hacia el vacío; incluso el pomo trepida cuando Louise lo acaricia entre sus dedos. En la calle tintinea un presentimiento; desde la puerta-ventana, Louise contempla el brazo desnudo del obrero que martillea los adoquines del pavimento. Por las ventanas, las muchachas de *Valerie a týden divů* (Jaromil



La infancia, imagen de erotismo e inocencia.
Amor a la caza (William Adolphe Bouguereau, 1890).

Jireš, 1970) y del *Lugar de perdición* de Julien Green se asoman a un confín de maravillas y peligros, de efebos y hombres-lobo, al horizonte de una madurez a la que aguardan desde su covacha o su capullo, desde su estancia subterránea (*Ginger Snaps*, John Fawcett, 2004), su cuarto cerrado a cal y canto (*En compañía de lobos*) o su armario crisálida en cuya negrura sueñan ser mariposas de sangre, polillas de fuego (*Carrie*, Brian de Palma, 1976).

Por fin, Louise decide abrir la puerta, pero la luz que descubre no es la del ocaso que emborriona las humaredas de París y los tejados de pizarra, sino la que esplende su propia carne (Green 1992: 154), su piel revelada a medianoche, desnuda ante el espejo. La nieve aísla, la nieve brilla, relumbra hasta en la noche; pero el bosque de Louise es el de las manos que se crispan por tocarla, el de los hombres y mujeres que anhelan el enigma aprisionado tras su autismo, la aurora oculta en su silencio.

El hambre de los lobos

En compañía de lobos es la historia de una niña que deja de serlo, de un rito de pasaje o un viaje iniciático. No temerá Caperucita cabalgar a lomos de los lobos para huir de las muñecas que se han vuelto siniestras, ni recelará tampoco de sus fauces dispuestas a engullirla. Sólo así –revela Bruno Bettelheim (1999: 189)–, “tras sentirse protegida en la oscuridad interna (dentro del lobo), Caperucita está preparada para apreciar una nueva luz, una mayor comprensión de las experiencias emocionales, que debe dominar y de las que tiene que evitar porque la perturban. A través de las historias del tipo de ‘Caperucita Roja’, el niño empieza a entender –por lo menos a nivel preconsciente– que sólo las experiencias que nos perturban originan en nosotros sentimientos internos correspondientes, contra los que nada podemos hacer. Una vez que los hayamos dominado, no tendremos por qué temer al encuentro con el lobo”.

Sí ha de temer, en cambio, la pequeña Louise; pues el *Lugar de Perdición* de Julien Green versa no tanto sobre el silencio de una niña como sobre el hambre de los lobos. Tal como es frecuente en los relatos sobre la sexualidad de los infantes, es la mirada deseante del adulto la que moldea el cuerpo que levita entre niñez y adolescencia y, del mismo modo, son sus manos las que acaban convirtiéndolo en víctima de turbios amores. La lolita no es, por tanto, sino una excusa para hablar de los tormentos de frustrados cuarentones, de los sismos y naufragios de quienes forcejean con su espíritu para acabar retornando a su destino, de quienes persiguen a Louison, ese faro que alumbra sólo cochambre y acaba abrasando a quienes la buscan a sabiendas de que es casi imposible dar con ella, pues su carne se ha vuelto toda vidrio de tan pura o acaso haya ascendido con los copos del invierno hasta un lugar que sólo pueda fantasearse.

Conjeturamos también una orquesta que trepola en la cumbre del maremoto de Anna, protagonista de *Reencarnación* (Birth, Jonathan Glazer, 2004), una marejada que arrastra hasta el presente todas las membranzas y emociones cercenadas por

la muerte de su amado, diez años atrás. En la ópera, intuimos una orquesta, también un fantasma, mas no habremos de ver más que el rostro de Anna en primer plano, su mirada absorta en un vacío que habrá de tomar cuerpo en un niño que, según afirma, no es sino su esposo reencarnado. Nacido del agua, depurado por la muerte, Anna encuentra en el infante al Sean que ella amara y escribiera en cada una de sus cartas. Epístolas de amor jamás abiertas, postales enterradas en el bosque, correos que contienen tanto amor que se derrama hasta el presente, hasta ese niño Sean, tan epistolar como perfecto, que no es sino el depositario de un pasado no asumido, de una herida abierta todavía.

Para las ánimas del purgatorio de Green, el caso no hubiera entrañado más misterio, pues la invención de la inocencia es también la del más cenagoso deseo. Como paradoja, apunta Erika Bornay (1990: 143), “paralelamente a este desagradable asunto, y como una dicotomía más del siglo, aparece por aquellos años [finales del XIX] un peculiar y casto culto a la joven púber y a la niña, que se desarrollará a partir de la admiración por la inocencia y la pureza de la infancia, pero que se sospecha soterradamente contaminado de la misma morbosa e inmadura fijación erótica que existió en los que se procuraban menores para satisfacer sus deseos sexuales”.

De tener que izar una divisa para la pureza, los victorianos no hubieran vacilado en elegir al niño por emblema y recostarlo en la hierba de un fresco valle, con ruisseños y alondras arrullando sus sonrisas. El infante es inocente, como la naturaleza, como los pájaros que, en su ascenso al cielo, acaso avisten a Dios mismo: “Dulce niñoito, en tu rostro / una sagrada imagen discernio –nos confía William Blake (1980: 120)– Cierta vez, como tú, dulce niñoito, / tu hacedor se acordó y lloró por mí”. Esta misma imagen pintada por William Blake en sus *Cantos de inocencia* (1794), será reproducida por el pensamiento y arte victorianos de casi un siglo después, no sin antes haberla despojado de todo brote romántico de regeneración o cambio.

Pero para una cultura que –como la del *fin de siècle*– había cifrado en la mujer el origen de toda corrupción, la mirada deseante no podrá sino volverse hacia esas nífnulas todavía exentas de las



La mujer como voraz ramera, pantera de las callejas.
La bebedora de absenta (Félicien Rops, 1876).

putrescencias del cuerpo femenino, vírgenes como los ángeles, como las hadas, como María Madre de Cristo. Por el contrario –confiesa Jules Barbey D’Aureville (2002: 97)–, la sexualidad de la mujer es depredadora: “Negra, flexible, con articulaciones igual de poderosas, con un porte igualmente regio, dotada de una belleza comparable, en especie, y de un hechizo aún más inquietante, la mujer, la desconocida, era como una pantera humana, erguida ante la pantera animal a la que eclipsaba; y sin duda la fiera acababa de sentirlo, cuando había cerrado los ojos”. Ellas acechan en la noche, en las obras de Félicien Rops, emboscadas en el farol, con ojos de vampiro y hambre de tigresa; mas su imperio, tan etéreo como el cuerpo, será asolado por siete plagas, pasto del chancro y la vejez, de la pústula y la sífilis.

Pero el niño está a salvo de los lodos del cuerpo femenino, de ahí que se cultive el erotismo fotográfico de las pequeñas amigas de Lewis Carroll, durmientes y mendigas, de los cuadros de William

Adolphe Bouguereau o de Paul Chabas, ángeles, pastoras y bañistas, de las obras de Carl Larsson o Sussan Daynes-Grassot, espejos y desnudos. Según Bram Dijkstra (1994:194-95), “resulta una triste ironía que, a pesar de los excesos, muchas mujeres alentasen esta tendencia. Pasando por alto el contenido erótico de las pinturas, preferían ver en estas niñas retratadas como mujeres una imaginaria versión de la inocencia que muchas de ellas todavía reverenciaban como ideal.” Pero tal querencia del público femenino no sería sólo el corolario de la propaganda antifemenina, como así aventura Dijkstra, sino la fuga imaginaria de un cuerpo capaz de amar al tiempo que ser puro, voluptuoso al tiempo que inocente.

La pústula crisálida

Pero esta amapola blanca enloquece a quien la huele, mata a quien la besa y corrompe a aquel que busca su candor, como un muerto que se va desintegrando mientras corre en pos de las estrellas. En torno al Hada Louise, todos mueren o envejecen, languidecen o acaban por matarse; sin embargo, mientras ella es reintegrada inmarcesible al abrazo de la nieve, el resto de las ninfas acaba por despertar al amor y florecer al abrigo del deseo y la pérdida. No tardarán, por tanto, los intelectuales en pontificar sobre la amoralidad infantil ni los artistas en pintar a Salomé como a una adolescente (*Salomé triunfante*, Edouard Toudoze, c. 1886) y a la niña como aprendiz de *femme fatale* (*Las etapas de la crueldad*, Ford Maddox Brown).

No es sólo la tristeza por la mácula o la pérdida, sino que el demonio podrá entonces poseer la carne prístina y torsionarla hasta esculpir en ella las formas del pecado. La niña de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) orina, sangra y vomita, su rostro se deforma y su boca se llena de impías voces y obscenas palabras. Entonces, según Barbara Creed (1993: 31), “la posesión se convierte en la excusa para legitimar una exhibición del comportamiento femenino aberrante que es descrito como depravado, monstruoso y perversamente atrayente”. El cuerpo de la puerca se desborda

y la moza se revuelca en sus deshechos, se han abolido las fronteras entre lo humano y lo animal, entre la piel y las entrañas, entre el Yo y el Otro: la palabra de la Ley ha sido asfixiada por aullidos, es el territorio de lo abyecto.

Porque el niño sexuado no sólo da miedo –no sólo retrocedemos espantados ante esa chiquilla que en *Phone* (Pon, Byeong-ki Ahn, 2002) de pronto abraza los labios de su padre con los suyos– sino que además nos asquea ese organismo contaminado por el diablo y por la carne. En el fondo, tal aprensión no está tan lejos de la abyecta geodesia que científicos e intelectuales habían trazado del cuerpo femenino ni tampoco de las carnales esfinges decimonónicas, monstruos de cintura para abajo, devoradoras de hombres que se yerguen exultantes en los óleos de Fernand Khnopff y Franz von Stuck. Significativamente, La esfinge que éste último pinta en 1904, mujer desnuda, no tiene del híbrido egipcio otra cosa que la pose ni presenta más amenaza que su propia feminidad puesta al desnudo.

La suave esfinge de *La caricia* (1896) de Fernand Khnopff es toda piel de leopardo, oro y lunares negros, seda y abandono; pero a menudo, pellejo adentro, el escalpelo extirpa toda belleza y exhibe obscenamente una biología monstruosa, un organismo que en *Ginger Snaps* se detalla como un légamo o una epidemia crónica; pero que desde largo tiempo atrás se describe como un ávido pozo. Bram Dijkstra (1994: 334) remite a obras médicas que, ya en el siglo XX, planteaban “una relación directa entre la supuesta ansia femenina de sustancia seminal y su anhelo bestial de sangre. Se pensaba que esta sed de sangre era provocada por su necesidad insaciable de reponer la que perdía su organismo constantemente como efecto de su sujeción degenerativa a la función reproductiva y su consiguiente ansiedad sexual”.

Por prescripción facultativa, más bien por misoginia, las damas aguardan su turno a las puertas del degolladero a fin de beber la sangre aún humeante de los bueyes. El matarife conoce su oficio y sabe que hay que drenar toda la sangre para que la carne quede blanca, pálida como el cuello de las

damas que precisan reponer cuantos humores han vertido. Pero las consejas del galeno no son siempre las ciencias, sino más a menudo las creencias ancestrales en torno al poder de la sangre y de las brujas, supersticiones y leyendas como las recogidas por Sabine Baring-Gould (2004: 114), quien refiere historias de preñeces vampíricas y esposas caníbales, enajenadas por un hambre de carne mayor que la hinchazón bajo su vientre.

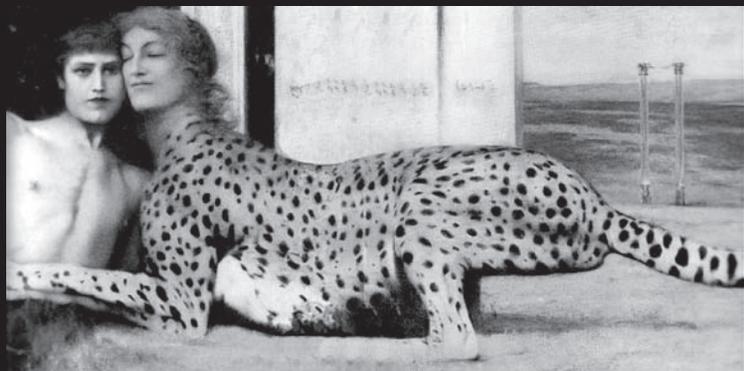
La sangre arrebatada, como una torva carmesí, la sangre posee los poderes de la tierra y el alumbramiento. Quizá por ello, la menarquia era tan utilizada por las brujas como temida por el patriarcado que veía en la menstruación un poderoso vínculo con los misterios telúricos de la naturaleza y la creación. Todavía hoy, señala Barbara Creed (1993: 77), “en algunas películas de terror los poderes sobrenaturales de la bruja se enlazan al sistema reproductivo femenino –particularmente a la menstruación. Es interesante señalar que a pesar del amplio abanico de temas cubierto por el melodrama y la película de mujeres, la menstruación no es uno de ellos. Es a la película de horror a la que tenemos que volver nuestra mirada para hallar alguna referencia al ciclo mensual femenino. En *Carrie*, *El exorcista* y *La*

profecía IV: el renacer [Omen IV: The Awakening, Jorge Montesi y Dominique Othenin-Girard, 1991], las jóvenes que desarrollan poderes sobrenaturales se encuentran en el umbral de la pubertad”.

Esfinge y la Medusa, empusas, estriges, sirenas y harpías, para Silvia Tubert (2001: 217) figuras de exclusión, “imágenes, esenciales para la elaboración de discursos misóginos, [que] permiten a los hombres exorcizar su animalidad delegándola en las mujeres, construidas como seres híbridos, reservando para la masculinidad los valores de la cultura y la racionalidad”. Pero la derrota de la esfinge no hizo más feliz ni a Edipo ni a los tebanos, asolados por la plaga y la desgracia y, mientras tanto, la pantera había brincado ya hasta su exilio en un cuerpo femenino que, a partir de este momento, habrá de dar cobijo a la bestia alada.

No resulta fácil para una niña hacer hueco a esta fiera malquerida y, por eso, ante el azogue, ha de lidiar con ese animal que pugna por emerger de su epidermis; pero el espejo la traiciona y le retorna una imagen ajena que intenta suplantarla. En *Ginger Snaps 2, los malditos* (*Ginger Snaps II: Unleashed*, Brett Sullivan, 2004), Brigitte rasura la bestia que crece como una pelambre, la envenena usando

Atípica y tierna esfinge,
toda terciopelo y abandono.
La caricia (Fernand Khopff, 1896)



El desnudo femenino
como enigma y amenaza.

La esfinge (Franz von Stuck, 1904)

drogas, expulsa su sangre corrupta sajiéndose las venas y reprime sus apetitos sabedora de que la mano que peca se torna monstruosa y de que la corporalidad deseante (1) es condenada con estigmas de fealdad. Lo que sucede entonces, tal como revela Silvia Tubert (2001: 250-258), es que “cuando el cuerpo, o la imagen que se tiene del mismo, falla, es necesario situar el ideal en otro espacio. [...] La mayor parte de las dimensiones de la corporalidad no se pueden controlar ni elegir y, por lo tanto, amenazan peligrosamente la auto-representación narcisista sostenida durante la infancia, que entra en crisis a partir de la fase de la pubertad. Así sucede con el crecimiento, algunos rasgos físicos percibidos como ‘defectos’; la enfermedad, el envejecimiento y la mortalidad; la imprevisibilidad de ciertas reacciones corporales, especialmente referentes a la sexualidad”, etc.

Hay rumores de motín bajo cubierta, pero nadie sabe cuándo reventará la santabárbara del barco trayendo el caos al castillo de proa. No habrá entonces más ley que la espada ni más freno que el éxtasis. También la anarquía ha prendido sobre la anatomía de la Regan de *El exorcista*, que ha retornado a los pañales al tiempo que desea furiosamente, que berrea como un bebé las más hediondas cupiscencias. Barbara Creed (1993: 37-38) sugiere que éste no es sino el resultado de la ausencia del padre y que sólo el sacerdote podrá imponer la ley paterna sobre la anarquía de su piel: “El análisis de lo abyecto se centra en los modos a través de los que se erige un yo ‘limpio y correcto’. Lo abyecto es aquello que debe ser expulsado o excluido en la construcción de ese yo. A fin de entrar en el orden de lo simbólico, el sujeto debe rechazar o reprimir toda forma de comportamiento, habla y forma de ser considerada inaceptable, inadecuada o sucia. [...] El proyecto ideológico de películas como *Psicosis* [Psycho, Alfred Hitchcock, 1960], *Carrie*, *Cromosoma 3* [The Brood, David Cronenberg, 1979] y *El ansia* [The Hunger, Tony Scott, 1983], que describen el monstruo como femenino, parece ser precisamente éste, construir la fuente de la monstruosidad como el fracaso del orden paternal para asegurar la ruptura, la separación de madre e hijo. [...] El sujeto femenino poseído es aquél que rechaza tomar su lugar correcto en el orden simbólico.”

Paradójica Regan, que retorna hacia las más tempranas fases de la infancia al tiempo que despierta sexualmente; como el bebé o la insaciable harpía, arrebatada con sus zarpas, gruñe histérica, ensucia con sus desechos, ya no es dueña de sus esfínteres. La abyección se construye como una rebelión somática y mugrienta, verrionda y femenina; pero también como un retorno, un regreso a la cuna y más allá, al útero y mucho antes, a la caverna y a la jungla en la que galopan ciervos y lobos. Así sucede con *I Was a Teenage Werewolf* (Gene Fowler Jr., 1957) y con su protagonista, Tony Rivers, víctima del psiquiatra que en lugar de ayudarle a reprimir sus instintos, le arrastra hasta la ciénaga del simio que aún no ha sido instruido en el control de sus pulsiones. El despertar de los placeres constituye así una regresión evolutiva, un retorno al pelaje y los colmillos, a la bestia que se excita ante la atleta que se curva en la barra a media luz, que precisa tomarla con sus dientes, tragarla hasta sentir la tersura de su piel garganta abajo.

Mi deseo es un animal que encierro bajo llave; sólo, a veces, le dejo salir de noche; durante el día, en cambio, la Carmilla que da título a la novela de Sheridan Le Fanu (1872) rodea entre sus brazos a su inocente amiga, la arrebola de besos y deja que le hunda los dedos en su espesa cabellera parda (En VV.AA.: 1999). Pero al llegar la noche, fulgura con los ojos de un enorme gato negro, salta sobre su cama e hinca los dientes en su pecho. Por tanto, no queda más remedio que encerrarse como Irena en su noche de bodas, como las félicas del zoológico de *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourner, 1942) que rugen tristes añorando amores de la jungla. El deseo es un animal que encierro en mí, pero sigue agitándose como un parásito o un virus, como la lúbrica larva que desborda al portador en *Vinieron de dentro de* (Shivers, David Cronenberg, 1975).

Atravesamos la incisión en el vientre de un baticio, penetramos en la herida que se abre como un labio en la planta del pie izquierdo, nos sumimos en el *Agujero negro* (1993-2004) de Charles Burns, habitado por adolescentes que, tras exponerse a la sexualidad, acaban mutando física y espiritualmente. Puedes desollar esta segunda piel venérea que

ha amortajado tu antiguo cuerpo, arrojarla a la tormenta y dejar que la arrastre hasta prenderla de una rama, como una bolsa de basura. Pero alguien, en el bosque, habrá de hallarla entre latas, botellas, cigarrillos, cenizas y huesos, para llevarla al corazón de la espesura en que se exilian los jóvenes arrasados por una pubertad venérea. No es posible huir del odre que te envuelve o retoña dando forma a nuevos miembros, pero sí aprender que no hay más frontera que tu piel y que en ella se abre, como una herida, el umbral al universo.

Menarquia venérea

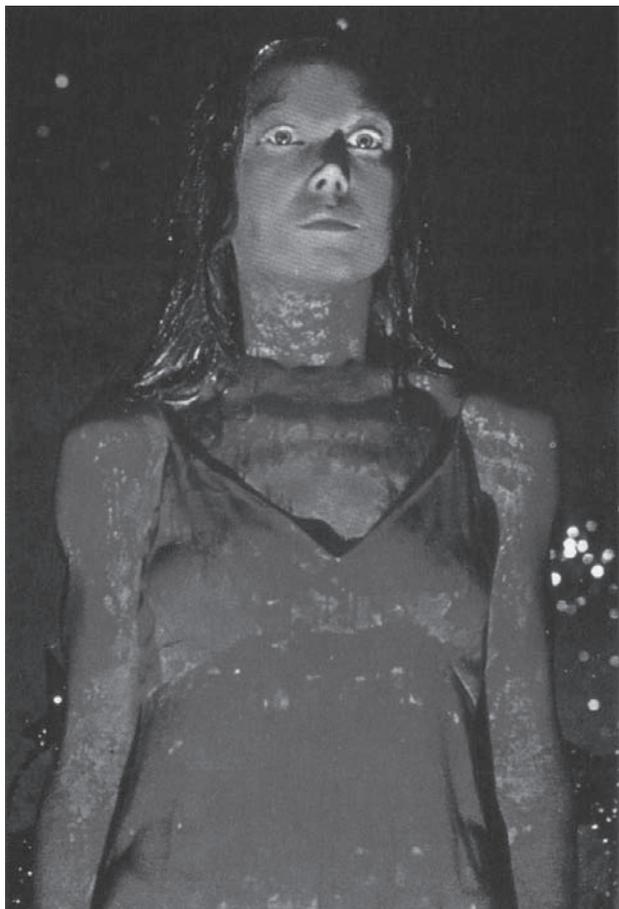
Y qué otra puerta habré de hallar para huir de esta buhardilla sino esta llaga que es mi cuerpo. Mi deseo es una bestia, mi aliada, capaz de escapar de esta covacha hasta la selva para traerme el aroma del romero, de la sangre y la resina de los pinos. Y así, en *Ginger Snaps*, la loba rastrea en su baño santuario las metamorfosis de su carne adolescente, las deslealtades de su corporalidad dolorosa y rebelde, erizada de cerdas y garras que despuntan en su piel; pero también el poder de una sexualidad que le permite someter a los gallitos y destripar a quienes antes la humillaran. No obstante, cuanto mayor es el poder, mayor es el recelo que despierta ese extraño en el espejo.

A menudo, afirma Bruno Bettelheim (1999: 72), los niños proyectan sus conflictos internos en los huérfanos, lobos y princesas que habitan los cuentos de hadas, pues con ellos atraviesan el bosque hasta alcanzar un mayor conocimiento del mundo y de sí mismos: “Los cuentos de hadas ofrecen personajes con los que externalizar lo que ocurre en la mente infantil, de una manera que el niño, además, puede controlar. [...] El niño podrá empezar a ordenar sus experiencias contradictorias cuando todos sus pensamientos llenos de deseos se expresen a través de un hada buena; sus impulsos destructivos a través de una bruja malvada; sus temores a través de un lobo hambriento; las exigencias de su conciencia a través de un sabio, hallado durante las peripecias del protagonista, y sus celos a través de un animal que arranca los ojos a sus rivales.”



Black Hole, Charles Burns.

© Ediciones La Cúpula, Barcelona, 2001. Vol 1, pág 37.



Sangre, feminidad y exceso. *Carrie* (Brian de Palma, 1976).

Hará falta pues otra figura que dé cuerpo a los desconcertantes apetitos del organismo que despierta, a esa piel erizada de lirios que tiritan a la más leve brisa. Los anhelos de los niños son deseos de un cuerpo imaginario, sentimientos que se niegan por extraños o culpables y que, por tanto, han de fugarse a un plano imaginario, a un cuerpo que sólo existe idealmente. Según explica Tubert (2001: 258), “cuando la identificación con el ideal ya no puede sostenerse, lo que sucede en la mayoría de los casos observados, dicho ideal pasa a localizarse en modelos, proporcionados por la cultura, que asocian la feminidad y su perfección con determinadas imágenes del cuerpo”; esta figura fantaseada permite al niño acceder al Otro, desearlo sin tropezar con los propios granos, michelines y diviesos. Acaso lo difícil para Sean, el niño de *Reencarnación*, hubiera sido hallar identidad más acendrada que la escrita en una epístola de amor; y de ahí que el cuerpo imaginario de su deseo sea el del fantasma del marido de Anna.

Mas por puro que sea el amor de Sean, lo cierto es que su proyección no deja de ser la de un monstruo, la de un hombre muerto. También la niña de *Phone* desea a través de un espectro posesivo, mientras que es la sombra del vampiro la que media entre el joven lunático de *Martin* (George Romero, 1977) y sus carnales víctimas. No es Regan sino el propio demontre quien coge al médico por los huevos, ni tampoco es Ginger sino un lobo vírico quien se refriega con todos los mancebos de la escuela. Por tanto, en el género fantástico, no son las diosas del escenario ni las gacelas de la moda quienes ceden a las adolescentes una silueta imaginaria en que verter todos sus anhelos, sino en cambio las brujas, lobas y panteras. Pero, ¿podría ser acaso de otro modo en una cultura que juzga culpable al cuerpo femenino y tilda de monstruosas sus pulsiones? (2)

Érase una vez Caperucita, pero érase una vez también la motosierra; a lo largo de *Misfit Sisters*, Sue Short defiende una continuidad entre cuentos de hadas y cine de terror que atañe, sobre todo, a los relatos de maduración sexual femenina. Lo significativo de films como *Jóvenes y brujas* (*The Craft*, Andrew Fleming, 1966), *Carrie* o *Ginger Snaps* no es sólo que como un prisma dividan en varios personajes los aspectos luminares y nocturnos del adolescente, sino que a pesar del triunfo de la moral, las chicas monstruosas siguen siendo las más admirables en su poder y en su rebeldía contra las leyes (3).

Una noche, Sue Snell –la chica buena de la *Carrie* de King (2007: 53-54)–, se percató de que pasaría de ser reina del baile a marquesa en su cocina, del anuario al Club de Campo, de estudiante brillante a ama de casa. Le sucedería a ella, como a tantas otras chicas en todas las escuelas blancas suburbanas de Estados Unidos. Sue Snell lo descubrió con una desazón bien distinta a la embriaguez con que Carrie White explora sus poderes que la elevan sobre las huellas, colillas, chicles y rayuelas que tachonan el asfalto: “Pensó en los aparecidos, en los demonios y en las brujas (soy una bruja mamá la prostituta del diablo) que cabalgan en la noche y cortan la leche, estropean la mantequilla y arruinan las cosechas mientras ellos se acurrucan en sus camas tras los signos cabalísticos que han garabateado en sus puertas.” (KING, 2007: 89)

Incluso aquellas imágenes de la empusa y la vampira, esenciales para elaboración de discursos misóginos, se revelan capaces de resistir al patriarcado del que fueran expulsadas. Ya en el siglo XIX, nos cuenta Dijkstra (1994: 348) “las mujeres de la época, atraídas por la aparente sensación de poder que le imputaba al vampiro femenino la cultura de entre siglos, con frecuencia cultivaron su apariencia anoréxica. El arte, inevitablemente, siguió el camino abierto por esta moda. Lotte Pritzel, una artista muniquesa, por ejemplo, apenas iniciado este siglo, empezó a crear muñecas que estaban manifiestamente inspiradas en el culto al vampiro”. Pero tras esta desviación estética, detectamos la admiración por unas figuras capaces de escapar a los estereotipos sociales impuestos y encontrar poderes propios, nuevas formas de lenguaje.

“Nadie piensa que las tías hagan esta mierda. Una chica sólo puede ser una puta, una zorra, una calentapollas o la virgen de la casa de al lado.” Pero Ginger puede, Ginger existe y la violencia le permite ascender sobre los tejados siempre iguales, ver cohetes, supernovas, aniquilar estereotipos, ser la iniciativa, descuartizar a los perros y zorritas que vendieron a los amos su espíritu salvaje. Así la ven Sue Short (2007: 99-108) y Linda Williams (2002: 194), no sólo como alternativa mas también como venganza que toma por rival al horizonte y al cuerpo por campo de batalla.

Pero esta es la lucha de los renegados, de aquellos cuyo espíritu ha sido aplastado y más tarde abatido al tratar de remontarse. El hirsutismo incendia la piel de un Tony Rivers herido por el arco humano de la atleta, pero también por el timbre de la escuela y por las normas, las notas y las buenas maneras. Como Ginger, Carrie o el fenómeno velludo de *Wolf Girl* (Thom Fitzgerald, 2001), también Tony se va tornando monstruoso cuanto más se acerca a la normalidad; pues no es posible convertirse en un engendro sin ser antes por un día la reina de la fiesta o la más guapa del pasillo. Pero el orden precisa un monstruo afuera, *freaks*, aberraciones y quimeras, bestias sagradas cuyo valor se desprende de vivir siempre extramuros, en perpetua huida, como Tony Rivers en el bosque o Brigitte sobre la nieve

(MOLLOY, 2007). Y, aún así, cabrá siempre una última *vendetta* que embadurne de rojo el horizonte y arrase en aluvión las bocas de los ángeles, que haga catedral del matadero y del campus cementerio.

Sentiremos por Carrie miedo y lástima, pues ella es a un tiempo víctima, monstruo y heroína (CLOVER, 1992: 5). Pero el poder con que Carrie asola todo Chamberlain pertenece, como un cuerpo imaginario, al país de lo fantástico. Por lo que su exterminio no será sino del orden del lenguaje, de las representaciones y discursos que han convertido al deseo femenino en monstruoso, dotándole así –inadvertidamente– de imágenes y emblemas con que enfrentarse al orden patriarcal. La bruja y la loba, la vampira y la poseída, híbridos que anulan las demarcaciones de la ley y de sus lazos, figuras proteicas, fronterizas, tan evanescentes que no hay manera de aprehenderlas. El desván de tu clausura se ha tornado selva negra y ya no es posible confinarte en rol alguno. Como la niña de *Valerie a týden divů*, habitas un presente indefinido –poderosa menarquia– en que se diluyen verdad y espacio, identidad y lenguaje. De nada servirán muros y fosos, la jungla roja acabará trepando al gineceo; por todas las puertas, por todas las ventanas, irrumpirá con toda su furia el estruendo de los lobos.

NOTAS

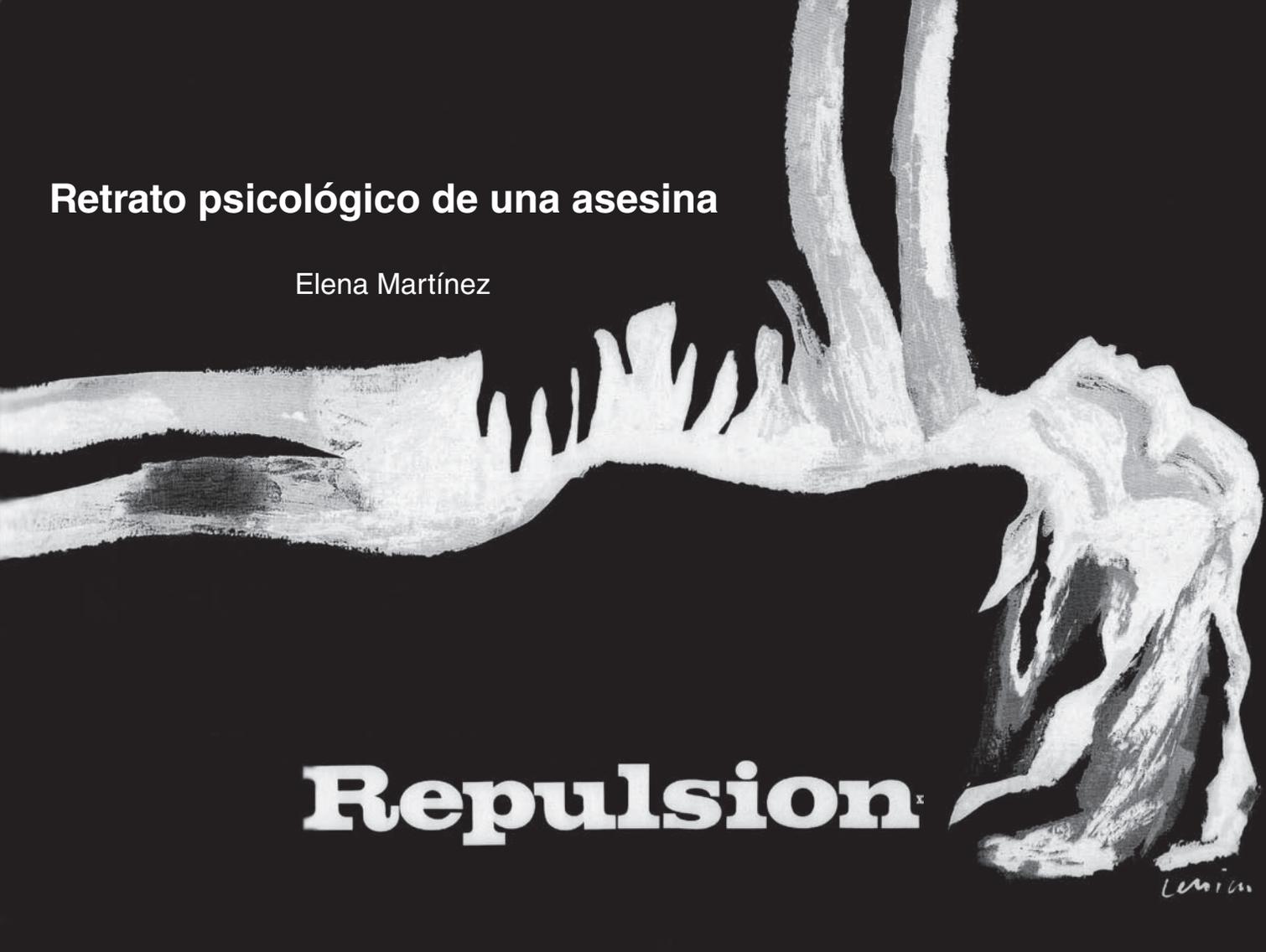
- (1) El “cuerpo” al que aludo en el texto no se refiere tanto al organismo como a la construcción cultural de nuestra fisicidad y al lugar social que le es conferido. En cambio, para describir la experiencia subjetiva de la propia anatomía prefiero “corporalidad”, término empleado por Tubert (2001: 245) para especificar la figuración imaginaria del propio cuerpo que resulta tanto del “universo de representaciones, imágenes y símbolos que articulan la historia personal de cada sujeto” como del “acervo cultural de la sociedad a la que pertenece”.
- (2) En cambio, el despertar sexual masculino se asocia con frecuencia al registro cómico, en concreto, a las mil y una penurias que han de padecer los patéticos adolescentes de *American Pie* (Paul Weitz, 1999) o *Supersalidos* (Superbad, Greg Mottola, 2007) pugnando por despojarse de su lacra virginal.
- (3) Por otro lado, ofrecen al adolescente el atractivo de sentirse identificado con figuras dolientes e incomprendidas, que se sienten rechazadas y no hallan un rincón en el mundo ni en el amor.

Bibliografía

- BARBEY D'AUREVILLY, JULES. 2002. *LAS DIABÓLICAS*. ALIANZA. MADRID. [1874]
- BARING-GOULD, SABINE. 2004. *EL LIBRO DE LOS HOMBRES LOBO. HISTORIA DE UNA SUPERSTICIÓN TERRIBLE*. VALDEMAR. MADRID. [1865]
- BARKER, MARTIN, MATHIJS, ERNEST Y MENDIK, XAVIER (2006). "MENSTRUAL MONSTERS". EN *FILM INTERNATIONAL*, N.º 21. VOL. 4. N. 3. PP. 68-77.
- BETTLEHEIM, BRUNO. 1999. *PSICOANÁLISIS DE LOS CUENTOS DE HADAS*. CRÍTICA. BARCELONA.
- BLAKE, WILLIAM. 1980. *ANTOLOGÍA POÉTICA*. EDICIONES 29. BARCELONA.
- BORNAY, ERIKA. 1990. *LAS HIJAS DE LILITH*. CÁTEDRA. MADRID.
- CLOVER, CAROL. 1992. *MEN, WOMEN AND CHAIN SAWS. GENDER IN MODERN HORROR FILM*. BRITISH FILM INSTITUTE. LONDRES.
- CREED, BARBARA. 1993. *THE MONSTROUS-FEMININE. FILM, FEMINISM, PSYCHOANALYSIS*. ROUTLEDGE. LONDRES.
- DIJKSTRA, BRAM. 1994. *ÍDOLOS DE PERVERSIDAD. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA CULTURA DE FIN DE SIGLO*. DEBATE. MADRID.
- GREEN, JULIEN. 1992. *LUGAR DE PERDICIÓN*. ANAYA Y MARIO MUCHNIK. MADRID. [1977]
- HUMPHRIES, REYNOLD. *THE AMERICAN HORROR FILM. AN INTRODUCTION*. EDIMBURGO. EDINBURGH UNIVERSITY PRESS.
- KING, STEPHEN. 2006. *DANZA MACABRA*. VALDEMAR. MADRID.
- KING, STEPHEN. 2007. *CARRIE*. RANDOM HOUSE MONDADORI. BARCELONA. [1974]
- LARDÍN, RUBÉN (ED.). 2003. *EL DÍA DEL NIÑO. LA INFANCIA COMO TERRITORIO PARA EL MIEDO*. VALDEMAR Y FESTIVAL DE SITGES. MADRID.
- MENDIK, XAVIER. 2006. "MENSTRUAL MEANINGS: BRETT SULLIVAN DISCUSSES WEREWOLVES, HORMONAL HORROR & THE GINGER SNAPS AUDIENCE RESEARCH PROJECT". EN *FILM INTERNATIONAL*, N.º 21. VOL. 4. N. 3. PP. 78-83.
- MOLLOY, PATRICIA. 2007. "PERPETUAL FLIGHT: THE TERROR OF BIOLOGY AND BIOLOGY OF TERROR IN THE *GINGER SNAPS* TRILOGY". EN *JUMP CUT*. N.º 49. SPRING. WWW.EJUMPCUT.ORG/CURRENTISSUE/GINGERSNAPS/INDEX.HTML
- PEDRAZA, PILAR. 1991. *LA BELLA, ENIGMA Y PESADILLA*. TUSQUETS. BARCELONA.
- PEDRAZA, PILAR. 2003. "PEQUEÑAS PASIONES (NOTAS SOBRE LA ADOLESCENTE EN EL CINE)". EN *ARBOR*, N.º 683. FEBRERO 2006. CSIC. MADRID. PP. 311-326.
- SHORT, SUE. 2007. *SCREEN HORROR AS FEMALE RITES OF PASSAGE*. PALGRAVE MCMILLAN ED. NUEVA YORK.
- TUBERT, SILVIA. 2001. *DESEO Y REPRESENTACIÓN. CONVERGENCIA DE PSICOANÁLISIS Y TEORÍA FEMINISTA*. SÍNTESIS. MADRID.
- VV. AA. 1999. *VAMPIRAS*. VALDEMAR. MADRID.
- WILLIAMS, LINDA RUTH. 2002. "BLOOD SISTERS". EN NEWMAN, KIM (ED.) *SCIENCE FICTION / HORROR. A SIGHT & SOUND READER*. BRITISH FILM INSTITUTE. LONDRES. PÁG. 194.

Retrato psicológico de una asesina

Elena Martínez



Repulsion^x

Cuando Roman Polanski viaja a Londres en busca de financiación para su segundo largometraje le precede la fama de una nominación al Óscar con su ópera prima, *El Cuchillo en el Agua* (Noz W Wodzie, 1962). Para la crítica europea es el gran talento venido de la Europa del Este.

Transcurridos dos años de tal éxito, y tras pasar múltiples dificultades, firmó el contrato para dirigir su primera película en el mercado occidental para Compton Films, una productora británica especializada en porno blando, que buscaba dar un giro a sus trabajos con la producción de una película de terror con sello de autor. Aunque el proyecto que Polanski llevaba años tratando de realizar era el de *Callejón sin salida* (Cul-de-sac, 1966), aceptó anteponer el rodaje de *Repulsión* (Repulsion, 1965), y utilizar la recaudación para el ejercicio de estilo que era *Callejón sin salida*.

En el contexto de la industria británica de los años 60, con el monopolio del mercado por parte del terror gótico de la casa Hammer, es posible que los productores esperasen una película más de género, como se puede apreciar en el tono del tráiler y

de la *tagline* (“El aterrador mundo de los sueños de una virgen se transforma en la pantalla en la más cruda de las realidades.”) La insistencia en resaltar la calidad de la cinta nos da también una idea de la preocupación por recuperar el esfuerzo económico, que se había disparado. De un modesto presupuesto inicial de 45.000 libras, los costes finales llegaron a superar en más del doble esta cifra. Una de las buenas razones para ello fue el empeño de Polanski en contratar como director de fotografía a Gilbert Taylor, uno de los más caros de Inglaterra, que había rodado para Stanley Kubrick *Teléfono Rojo*, *¿Volamos hacia Moscú?* (Dr. Strangelove, 1963).

Polanski contó con Gérard Brach, amigo y colaborador, para escribir el guión, que estuvo terminado en 17 días, basándose tanto guionista como director en el principio de la economía narrativa, elevada a la categoría de arte. Pero, a pesar de que las diferencias con los productores en cuanto a tiempo y dinero impidieron que Polanski terminara *Repulsión* como hubiese querido, la película, si bien con imperfecciones para los estándares de su director, mantiene el carácter fresco de una producción pequeña pero sumamente eficaz.



Dos momentos de *Repulsión* (*Repulsion*, 1965). La belleza que enmascara una demente homicida.

Feminidad trastornada

El personaje que se nos presenta apenas aparecer los primeros títulos de crédito es el de una joven de belleza enigmática, Carole, con problemas patológicos para relacionarse con los demás (especialmente con los hombres), una situación que la lleva a encerrarse en su impenetrable mundo interior. Su existencia monótona (el trabajo en el salón de belleza, la vuelta a casa con su hermana) se ve continuamente amenazada por agresiones externas que consigue salvar con mejor o peor éxito y con un desgaste emocional cada vez más intenso.

En la parte inicial la cámara registra estos hechos de manera objetiva: un obrero la acosa verbalmente, un joven insiste en salir con ella; sucesos en apariencia sin importancia. La acción es casi anecdótica en esta primera parte que avanza tediosamente hasta que Carole, encerrada ya por completo en sí misma, y en su apartamento, pierde el contacto con la realidad. En su aislamiento será presa de horribles alucinaciones, asesina a dos hombres y cae en un abismo de conciencia. La locura atraviesa el film como una corriente imparable, inadvertida para el espectador externo (la hermana de Carole, los hombres que la persiguen, sus compañeras de trabajo). Sin una mirada más profunda, como la que se nos va a ofrecer en la segunda mitad del film, no entenderíamos el alma perturbada de Carole. Tras la tragedia, nos veríamos obligados a espetar la clásica incredulidad, ante la que parecía una “chica normal”.

Es a partir del momento en que se queda sola en su apartamento que su subjetiva percepción de la realidad se nos muestra en toda su crudeza. La experiencia de la disociación de la personalidad ante una realidad siniestra y revulsiva de la que ella es única testigo.

Puesta en escena de la locura

La cámara se identifica con su mirada, enferma, que percibe su imagen distorsionada en el reflejo de la tetera, para hacernos discurrir por los cauces prohibidos de una mente que ignora adónde le arrastrarán.

El derrumbe psíquico se articula a través del espacio, que se convierte en sustancia y forma de la locura. En el aspecto narrativo, el confinamiento del personaje es cada vez mayor; los espacios del salón de belleza, las calles y restaurantes van desapareciendo, hasta sólo quedar el apartamento, los pasillos... espacios que Carole abandona voluntariamente, cerrando ventanas y atrancando puertas. Pero confinada en su apartamento, el miedo del que ha estado huyendo vuelve de forma perversa, apoderándose de su casa, hechizando su imaginación con escenas insoportables.

En otro nivel del relato, el espacio expresa/representa el paisaje mental. Comprendemos el estado de ánimo en que se encuentra Carole por el nivel de significación que oculta su entorno. Su personalidad es estable cuando aparece en armonía con las estancias cono-



Imaginación hipertrofiada, violación y delirio.
La apoteosis del aislamiento.

cidas donde el mobiliario es familiar. Hay un momento clave en la película que se nos muestra como catalizador de los fenómenos de extrañamiento del entorno. Se sitúa muy al comienzo, tras la presentación de los personajes principales, aunque antes de que veamos a Michael, el novio casado de su hermana, H el ene. A su llegada a casa despu es del trabajo, Carole empieza su ritual de limpieza y descubre una violación de su espacio íntimo por la navaja de afeitar de Michael introducida en su vaso. Por alguna oscura razón, que quizás podamos aclarar más tarde, su presencia ha perturbado el espacio cotidiano, que ya no vuelve a ser el mismo.

Espacios urbanos

Cuando el personaje abandona el resto de escenarios, el apartamento se convierte en un personaje. Aparece como emanación de la mente de la protagonista, haciendo visibles sus emociones por medio del expresionismo de los decorados. La progresiva concentración de elementos siniestros avanza hacia un extrañamiento que los vuelve irreconocibles.

Motivo temático el del apartamento que reaparece para componer la histeria de Rosemary en *La semilla del diablo* (Rosemary's Baby, 1968) y *El quimérico inquilino* (Le Locataire, 1976) ejemplos del aislamiento y la alienación que sufre el individuo en la gran ciudad. Londres, París y Nueva York son las ciudades que Polanski elige por su carácter de escenarios del mundo moderno para situar unos personajes, frágiles hasta el extremo, que se refugian en la soledad de sus apartamentos luchando por defender su espacio propio.

La privacidad representa para Carole un refugio femenino, intocable, donde sus miedos y fobias son a veces compartidos (también reforzados) por las confianzas de "sucios detalles" de otras mujeres. En el entorno de esta mujer, reducido al salón de belleza y su apartamento; el hombre está excluido. Su presencia es a lo más, un intruso en la conversación entre mujeres, que lo demonizan. El mundo masculino es también cerrado. No vemos mujeres en el pub, donde se cuentan chistes verdes y se intercambian heroicidades y fanfarroner as.

Miradas sucias

Teniendo en cuenta esta diferenciación de los sexos, el problema de Carole pasa desapercibido ante los demás, pasando por timidez. A pesar de su empeño en ocultarlo, su trastorno es de claro origen sexual, como lo son, si seguimos a Freud, todas las neurosis. Las connotaciones sexuales la persiguen, adoptando formas diversas e incluso inocentes en apariencia, como avisa la doctrina cristiana sobre el pecado. Una sensación de calma cuando se apoya en la pared precede al momento en que el muro se torna húmedo y blando al tacto y el momento se convierte en siniestro, voluptuoso.

La profusión de símbolos de una sexualidad enferma compone un vasto catálogo de represión de la sexualidad. Interpretaciones muy diversas han coincidido en señalar el trauma sexual como génesis de la repulsión. El rechazo al deseo masculino, síntoma de su homosexualidad reprimida, o una violación incestuosa realizada por su propio padre, al que Carole mira con odio en una foto de familia; incluso el deseo reprimido de ser violada por hombres desconocidos, convertida en alucinación recurrente. Pero ninguna explicación es satisfactoria por sí sola, pues la profunda aversión sexual inunda su persona trastornando cada sentido, como si se tratara de la mente de un censor.

En un ensayo escrito en 1905, Sigmund Freud afirmaba el origen sexual de las neurosis (1). Si bien la represión de algunas de las tendencias de la sexualidad infantil, de constitución "polimórficamente perversa", es un proceso sano, que culmina en la genitalidad. Por el contrario, la neurosis se debería a "una represión excesiva de las tendencias libidinosas". (FREUD, 1905: 1242)

La constitución de la sexualidad infantil, polimórficamente perversa en relación con la represión extrema de toda sexualidad, nos acercaría a comprender las múltiples asociaciones sexuales que Carole establece con la realidad. El “yo”, que ha reprimido toda expresión de la sexualidad se encuentra coartado en este estadio infantil de que hablábamos, y cede a la repugnancia ante visiones de lo real que no puede concebir. El espanto y la aversión que siente al oír los orgasmos de la hermana es el rastro del carácter infantil y huidizo de su mentalidad sexual.

Si la sexualidad es el factor que interviene en la génesis de la neurosis, es el desinterés por el mundo exterior, que culmina en el aislamiento, el síntoma definitorio. El yo reprimido ha quedado atrapado en una libido primitiva, de carácter narcisista. Así, Carole se cree en su introversión centro de miradas, perseguida por desconocidos, espía por vecinos y acechada por violadores.

Esta idea culmina en la alucinación final, en la que las paredes de su pasillo se convierten en manos, y aquí no hay distinción de sexo. Su imaginación, hiperexcitada no deja de atormentarla con estas ideas fijas, que su conciencia rechaza y siente como ame-



nazas a su identidad. Pero el rechazo de estas ideas penosas no es total, y su conciencia cae en un abismo para evadirse y así purificarse con la amnesia (se disocia). La imagen idealizada de sí misma envuelta en un traje blanco, que pasea por la ciudad exhibiendo su virginidad resulta de esta purificación, aunque parte de su personalidad ha sido excluida de la conciencia, disgregada y convertida en otro.

Es en este intento continuo por proteger su identidad que Carole se ve impulsada al asesinato. Los hombres son convertidos por su imaginación en violadores y el caso de que su casero efectivamente lo sea no es determinante, pues ella no se defiende contra un miedo real.

Belleza y trampa

La primera secuencia nos muestra la imagen estática de la joven cual estatua de belleza clásica que posa, admirable, pero sin vida. La cámara la convierte en objeto de deseo, en una construcción del punto de vista que nos remite a la mirada de Hitchcock, quien sublima la imagen fría y distante de la mujer rubia. La frialdad es también aquí la fachada de un interior femenino que no se exterioriza, pues esconde un turbio secreto. En este caso lo que vemos al penetrar en esa imagen es una sexualidad enferma y reprimida.

La película nos muestra que el personaje encarnado por Deneuve no es inocente ante el sexo. Ella es consciente del efecto que produce en los hombres aunque se comporta como si no lo fuera, lo que nos induce a creer que si bien se ve a sí misma como objeto de deseo, habiendo asimilado en su conciencia la mirada del otro, es su propio impulso sexual el que la somete y la asquea. Si ignora la mirada insidiosa de los hombres por la calle, ésta se transforma en soledad, en la sensación, previa a la alucinación, de hombres espíandola cuando en actitud coqueta se mira al espejo. Esta actitud, mezcla entre indiferencia y provocación ha demostrado ser en el cine de suspense, el germen de la fatalidad y anida en su mente en forma de violación. En un particular ejercicio de reescritura, Carole se convierte en una sádica que asesina con una navaja de afeitar.

Londres, años 60

“Quería rodar precisamente un tipo de desorden y no otro. Por ello tenía que hacerlo donde tal desorden existe.” Polanski (en BUTLER, 1970: 12)

La cámara abandona al final el punto de vista del personaje para devolvernos a la realidad objetiva. Los vecinos del inmueble, a los que nunca vemos (con la sola excepción de la señora que vive en su mismo piso), salen de sus casas movidos por la curiosidad, para contemplar el drama que se ha producido. El grupo humano lejos de formar una sociedad, basada en la cooperación y la integración, es un ente opresivo y disfuncional cuya presencia empeora la situación. La vecindad, en su representación de la sociedad, refuerza el punto de vista de la protagonista, su manía persecutoria queda justificada por la mirada insidiosa que recibe de sus vecinos cuando se encuentra en su momento más indefenso y moralmente reprochable.

En el caso que nos ocupa, tal ambiente kafkiano parece encontrarse en contradicción con el momento presente en el que se inscribe. Corren los años 60 y Londres es la capital de la liberación sexual inscrita en un movimiento cultural de rechazo a la sociedad establecida. Este marco social sólo se deja entrever muy tímidamente con vagas referencias, en el vestuario, que no llegan a explicitarse. También los exteriores, pese a hallarse en Londres, no son emblemáticos de la ciudad, sino que dibujan un entorno impreciso. Antes nos parece que la sociedad inglesa está aquí representada en su aspecto más conservador y el

movimiento juvenil que marcó la época fue también marginal e incomprendido. Una fuerza social indómita y exaltada, que surgió de un clima general de enfermiza represión de la sexualidad.

En este sentido, Polanski toma un argumento siempre de moda en la ciudad que ha hecho famosos algunos de los crímenes más perversos salidos de la mente humana. El relato de cómo una frágil e inofensiva joven acaba asesinando violentamente a dos hombres en su apartamento se convierte en un estudio de personaje que frustra al final el intento de llegar a un diagnóstico. La cámara, en un *travelling* de explicación, se detiene en la foto de familia con Carole de niña en el centro, ya enferma y aislada.

NOTAS

(1) El término neurosis ha quedado excluido de la investigación psiquiátrica actual, sin embargo su uso es todavía muy frecuente en todo tipo de textos ajenos a la clínica, y que beben de las fuentes del psicoanálisis. Si etimológicamente “neurosis” se refiere a una enfermedad de origen nervioso, su uso acabó por referirse a los trastornos en los que el pensamiento se encuentra distorsionado (por intervención de la represión) evitando el funcionamiento del sujeto en diversos campos (provocando manías y fobias o incluso la disociación de la personalidad). Vamos a conservar aquí este término, que desde el punto de vista del psicoanálisis no plantea problemas de comprensión, aceptando que se trata de una generalización

Bibliografía

AVRON, DOMINIQUE. 1990. *ROMAN POLANSKI*. CINEMA CLUB COLLECTION. BARCELONA.

BONNOTTE, STEPHANE; ZAMOCHNIKOFF, FREDERIC. 2004. *POLAŃSKI ENTRE DEUX MONDES*. LAFON. NEUILLY SUR SEINE.

BOUTANG, PIERRE-ANDRÉ (ED). 1986. *POLAŃSKI PAR POLANSKI: TEXTES ET DOCUMENTS*. CHENE. PARIS.

BUTLER, IVAN. 1970. *THE CINEMA OF ROMAN POLANSKI*. ZWEMMER-BARNES. NEW YORK-LONDON

FREUD, SIGMUND. 1905. “MIS OPINIONES ACERCA DEL ROL DE LA SEXUALIDAD EN LA ETIOLOGÍA DE LAS NEUROSIS” EN

FREUD, SIGMUND. 1981. *OBRA COMPLETA II*. BIBLIOTECA NUEVA. MADRID.

MOLDES, DIEGO. 2005. *ROMAN POLANSKI. LA FANTASÍA DEL ATORMENTADO*. JC CLEMENTINE. MADRID.

En la ciudad de Sylvia

Guerín y los contraplanos de la espectralidad

Julio Ángel Olivares Merino
(Universidad de Jaén)

“Estamos contruidos en memoria, somos a la vez infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez.”

F. Fellini

“Una vez había corrido detrás de un hombre convencida de que era él. Se había cansado de llamarlo por el nombre de Ángel, pero él no se había girado.”

Ángela Becerra,
De los amores negados

“Un éclair... puis la nuit!– Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître
Ne te verrai –je plus que dans l’éternité.”

Charles Baudelaire, “A Une Passante”



1. Claqueta de génesis: sobre planos, miradas y poética desbordada

El cine es un arte de inmanencias explícitas o sugeridas, alardes de presencia subrayada o insinuaciones de un destierro concienzudo fuera de marco, ausencias significativas que dialogan impostadas imaginariamente con los significantes materializados en un latido visual preciso. En tal dinámica de inclusión y exclusión de los constituyentes para la configuración de cada plano, se puede inferir la elección por parte del realizador u otras instancias rectoras de peso en la elaboración del discurso fílmico –como el director de fotografía– que obedece, bien a un proceso de selección metódica y concienzuda combinación de los elementos visuales (BORDWELL, 1996: xiii) o a un fraseo inconsciente, improvisado, por parte del visionario tras la cámara, en todo caso, pertinencias al imaginario, estilo y la caligrafía del director. A pesar, con todo, de la marcada diferencia entre la emersión que cobra impresión en el metraje y aquella que sólo se adivina –“fluctuante”, actualizada o no en la contingencia discursiva (BURCH,

1973)–, no podemos afirmar categóricamente que la presencia en el plano suponga la denotación evidente y garante de la existencia o preeminencia cualitativa en la textualidad fílmica u otros modos artísticos, no especialmente en unos tiempos como los nuestros, en la era de heredades posmodernas, la orografía de lo movedido, la infinita y ambigua reverberación del significante, la poética del relativismo, tan querente de mostrar la fuga de centros de significado y enmarque absolutos, la huida a dimensiones periféricas, subliminales, fantasmáticas, que merecen predicamento precisamente por la marcada propuesta allende lo asumido.

Allende la singular versificación y configuración de los campos vacíos, uno de los índices más sustanciados de presencia ausente en el cine en las últimas décadas ha sido, sin lugar a dudas, la mirada suspendida y vaciada que muestra el desvelo sin consuelo, la desemantización límite y la esencia de un sujeto en un último intento de persistir reverberada y confirmadamente en un contraplano, tras el intercambio autodiegético –interpelación, autorreferencialidad y

autorreflexión agónicas frente a un espejo– o dialógico, apelando conativamente al receptor y cifrándose en un diástole textual fuera de la propia obra. En el cine español, en concreto, han sido varias las ilustraciones de esta vectorialidad centrífuga que manifiesta, fuera de la espiritualidad del caos que guarece al actante, una suerte de síntoma testamentario de la muerte en vida o en escena. Entre otras, cítense, deudoras de la doliente expresividad o éxtasis enajenado propio de las ideaciones de Ingmar Bergman o Dreyer, grafías del trauma y el dolor existencial, la mirada abisal de Emma Vilarasau a la nada o al reflejo enfermizo de los espejos en *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1998), la enunciación del desgarro y la sevicia en ojos de Judith Diakhate en *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez Cabezudo, 2005), la faz entre dos mundos de Nicole Kidman en *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), la lágrima contenida de Javier Bardem en *Mar adentro* (Amenábar, 2004), la mueca arlequinésca y desubicada de Karra Elejalde o la catatónica de Ana Álvarez en *La madre muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993), la de la consunción, demencia e involución del padre (Héctor Colomé) en *Azuloscurocasinegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006), la del abismo de la indefinición y el terror más absoluto de Laia Marull en *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), la de la perversidad vírica e insoslayable en los ojos arácnidos de Günter Meisner en *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, 1985), el odio y la desesperación como calvarios instalados en la mirada de Juan Diego en *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004), la autorreflexividad alienadora de Sarah Polley en *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), la perplejidad acentuada por el contagio de la infancia manifiesta en Fernando Fernán Gómez en *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), la abulia existencial de Marisa Paredes en *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), la silente y esquizoide divagación contemplativa de Ingrid Rubio en *Trastorno* (Fernando Cámara, 2006) o la máscara de la alienación que luce Ariadna Gil en *Ausentes* (Daniel Calparsoro, 2005).

La mirada abstraída, sin embargo, también ha constituido en el cine español una interpelación productiva y conjura esencial o reconstituyente, una ausencia convocadora de presencia, sobre todo en filmes que pivotan en torno a la revelación de trascendenta-

les. Tal es el caso de las epifanías iniciáticas de Ana ante la monstruosidad, el infinito o la muerte en *El espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1975) y la niña del mismo nombre en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975), o la mirada globalizadora y transhistórica de Pilar López de Ayala –desdoblada en apoyatura, eso sí, en la persistencia retiniana de la cámara de vídeo– al rellenar los espacios e intersticios de incertidumbre en *Obaba* (Montxo Armendáriz, 2005), esa historia coral sobre nuestro ser disperso en álbumes de fotografías y ecos de la comunidad perdida en el ayer.

En unos y otros casos, en la mirada que se diluye y aquella que constituye, el contraplano se erige en elemento fundacional, bien como explicitación de lo focalizado, figuración expresa en una gradación que va desde el vacío hasta la saturación, invocaciones reales o irreales, bien como esbozo de lo circunstancial, el entorno. Cierto es que, en determinados casos, lo focalizado se hace necesariamente elíptico o, por mejor apuntar, no existe. Nos referimos a aquellos casos en los que la mirada cobra un valor autosuficiente y pleno, en cualquiera de las dos modalidades apuntadas, ya como enunciación de la vacuidad absoluta –ojos que se sumergen en lo absorto de la disolución, sin mirar nada, hipnotizando al espectador y sumiéndolo en una interpelación de martirologio– ya como pupilas e iris que irradian el potencial de la serenidad, la idiosincrasia que no necesita retroalimentación de planos visualizados para conformar su identidad.

Y con jeroglíficos tales de la mirada sueña también José Luis Guerín... Accedamos a sus duermevelas de obturador, lente y parpadeo.

2. En la ciudad de Sylvia: suspensiones y mística fílmica

Es cometido del presente estudio la aproximación a la mirada dual que José Luis Guerín esculpe en su poemario neorrealista *En la ciudad de Sylvia*, la observación como inmediatez convocadora de presencias, creadora y fértil en su plasmación, a la vez que pulsión desrealizadora, opacitadora, borradora, caligrafía de la ausencia que proyecta manifestaciones varias del espectro de sí mismo. Nuestras disquisiciones puntuarán la metódica emersión de

contraplanos necesarios de la mirada, el troquelado de siluetas áureas, transparencias y fugas dinámicas en planos estáticos como sintagmas fundacionales dentro de las costuras narrativas evanescentes de Guerín y el metraje imperceptible de Nuria Ezquerra en este opúsculo cinematográfico. Es ésta una película fantasmática –erigida sobre el silencio y la estasis–, en torno a un sujeto crepuscular, etéreo, ausente, infiltrado en los enclaves físicos de una ciudad suspendida en el tiempo (1), un filme sobre miradas que documentan, ven, pero diluyen al imaginar, al interpretar erróneamente, miradas que, merced a la bohemia voyeurística del focalizador andrógino, evocan y convocan una cadencia de diástoles percederos y un abismo existencial que es el epicentro del *horror vacui* conferido por el discurso del director catalán.

Sin aditivos, efectismos o connotaciones que no sean las de la propia multidimensionalidad de los planos, visceral o serenamente directos, que conforman esta divagación o digresión fílmica, un ejemplo ilustrativo del cine ojo de Vertov y la sustanciación de la realidad en pantalla proclamada por Bazin (1973: 69), *En la ciudad de Sylvia* marca ya desde su apertura un *tempo* y unos modos des-familiarizados, experimentales, que retardan la percepción dentro y fuera de la diégesis. El realizador abunda en la proclividad del protagonista a diseccionar la realidad con su mirada, en actitud absorbente y, como consecuencia, también el espectador se siente abocado a un posicionamiento en la expectación, obedeciendo a un estímulo doble: el más inmediato, la clausura de la estampa del focalizador diegético y, en un segundo plano, como consecuencia de su naturaleza contemplativa, la vectorialidad de esa mirada, el afán de descubrir una realidad de contraplanos a través de los ojos del protagonista. En ambas vectorialidades de percepción, la empatía representa un papel fundacional, delineando una multiplicación de miradas hipodiegéticas e hipotéticas: el espectador observa al observador diegético mientras los entes focalizados por éste se sumen en contemplaciones entre sí o de otros aspectos, en ocasiones devolviendo la atención o violación de mirada al actante *voyeur*.

A sabiendas de incurrir en la monotonía y ralentización extremas, Guerín construye un filme pertinente a su caligrafía de cine y modos personales en estado puro, una coalición con la espontaneidad y la simpleza cuya génesis se recrea en el abismo de los tiempos muertos, emerge mediado el metraje por medio de un intercambio dialogado que resulta insólito en la absoluta quietud introspectiva de la cinta, para volver a sumirse en un autismo de acinesia y afasia anuladoras, todo ello con la sonoridad de lo urbano basculando entre texturas de fondo, la impostación puntual de una polifonía caótica.

Sea como fuere, entre la suspensión de la parte introductoria y el estatismo de clausura existe una nítida diferencia, cifrada en términos del anhelo y la receptividad. Así, en un principio, el protagonista explota el vínculo sentimental entre el lugar y la vivencia, desnudando la memoria para dotar de significado al territorio y sus constituyentes; busca, interpela a la realidad, abierto a descubrir la fisicidad de su ideal, pretendiendo huellas de hierofanía, reverberación de lo sagrado en aspectos de la cotidianidad, mientras que en el segmento final del metraje –no podemos referirnos a desenlace en una película cuyo desarrollo no es sino un *continuum* improvisado –tanto como minuciosamente calculado (RIMBAU, 2007: 11)–, el observador se ha abandonado a la resignación, al final de su búsqueda, a la nada –impelido, sobre todo, por ese gesto de la feminidad-simulacro de Sylvia que le pide silencio, anula su anhelo de cortejo contemplativo– y se debate entre la expresividad dispersa de una mirada a la nada y ciertos estímulos que aún parecen sugerirle referentes míticos de contemplación. Es, por tanto, un salto cualitativo entre la sed apolínea –vitalista– y la dolencia dionisiaca –existencialista–, una caligrafía de degradado y ensombrecimiento paulatino que constituye un diario de la consunción desarrollado en tres días –número cabalístico–, sin catarsis ni resurrección contigua al tercer acto o jornada de contemplación. (2)

El neorrealismo de Guerín, tildado en ocasiones de artificioso, se destila en sus planos contruidos sobre la sensación de ruina, la irradiación del *punctum* barthesiano en toda estampa común, además de la fuerza centrípeta de cada enmarque querente de ser contemplado en sublimación ponderada del detalle.

Es su carismático método de filmación una invitación al trance, una versificación quimérica que nos aboca a las fantasmagorías del envés, a coreografías inusitadas de lo trascendental, a los colores de la pulsión, a eclosión y estela de vestigios derivados de trances visionarios en una fragua y experimentación directa, improvisada, de la realidad, al más puro estilo del *cinema vérité*. En pureza, las coordenadas de su meditación e imaginación son las de una filmación cuya brújula itinerante es inercia a la tragedia, una materia mimética que parece desplegarse sin mediación por parte del “meganarrador” o “grand imagier” del discurso (LAFFAY, 1964: 81), otro de los fantasmas de una obra autárquica en la que el realizador delega la potencialidad significativa directamente en la mirada del focalizador narrativo (como el centro de conciencia de Henry James en sus obras) e, indirectamente, en esa sucesión de imágenes que requieren la exégesis diegética por parte del espectador (GAUDREAULT, 1988: 170-171) (3). En consonancia, los contraplanos de Guerín son espacios del vacío, de la oscuridad, rostros vaciados que se invisten de volumen, una constelación de imágenes heridas de disolución e irrealidad, como encuadres primos, repetidos en estribillos visuales que marcan una sensación de singular fraseo metódico en el marco de contingencia arbitraria. (4)

3. La imagen en el ámbar: Guerín y la ciudad del absoluto

Como en el cine de Hitchcock –en especial su fundacional *La ventana indiscreta* (The Rear Window, 1954)–, en *En la ciudad de Sylvia* la injerencia contemplativa del protagonista es un acto cognitivo motriz. No en vano, mediante su mirada, éste documento, sustrae, demarcando planos de elasticidad interpretativa y simbólica para habitarlos o significarlos. De igual modo, su mirada es performativa, ya que sobre la realidad proyecta sus esquemas preconcebidos, la esencia fantasmática de esa feminidad que le obsesiona –trasunto, además de la recuperación de la inocencia (5)–, condicionando, por momentos, la realidad al modo de existencia personal que esboza en su cuaderno de borradores impresionistas (6). Su contemplación tiene, por ello, un carácter terapéutico y apotropaico que trata de descifrar entre obs-



Seguimientos de lo ectoplasmático:
la interpelación de las formas

trucciones ópticas propias de un “espacio cubista” (BORDWELL, 2007: 69): al crear, conjura el dolor de la ausencia y marca el palpito estético de una película que pivota en torno al deseo. El espectro es memoria encantada, doliente, anhelo que lo predispone al reencuentro con la pulsión perdida, ese amor que se erige, precisamente, en el principal fantasma dentro del discurso fílmico. Eros hechiza y subyuga al protagonista, suplantando, además, la personalidad de la feminidad perseguida a través de las calles de una ciudad de nombre desposeído, creando un estado de insinuación pasional. Con todo, y a pesar del constante cortejo por parte del observador, a pesar de su persistente y obsesiva proyección de la ensoñación sobre las circunstancias de lo real –catarsis en potencia–, lo que remanece finalmente en acto es la soledad, la inanición sentimental, la imposibilidad de consumir el abrazo o la comunión apasionada (7), la unión con la amante ideal. El deseo se ve actualizado y subrayado también por una frase –“Laure, je t’aime”– que, como plasmación de lo que calla el protagonista pero dejan entrever sus arrebatos y miradas, marca varias de las fachadas del ámbito urbano en el que se desarrolla la “acción”, constituyendo una reverberación petrarquiana en un texto que homenajea a otros clásicos, como *La divina comedia*.

En el primer acto, un tratado sobre la *mostración*, la mirada incisiva del observador –como metáfora de la dinámica captadora de la cámara– trata de sintetizar y descubrir el absoluto entre los nudos visuales (ARNHEIM, 1982: 155-169), en la vorágine,

en lo centrífugo, entre la masificación exponencial de los rostros, las mil y una voces del caos y la fragmentación polifónica del presente huidizo (8). Durante esta conjura epifánica de imágenes en ociosidad de estío, la factura visual –eclosión gozosa de luz– armoniza con el ímpetu y sed observadora del protagonista, si bien contrasta con la umbría de su soledad, de su letanía y querencia desesperada. Sylvia, el nombre, el significativo y significado de la emoción y el deseo gravita sobre la totalidad, prefigura y mediatiza su contemplación (9). Mediante el desglose y la especulación contemplativas –unidireccional, pues el contraplano rara vez implica el cruce de miradas con el actante focali-

un referente que no es sino ilusión, la plasmación de rostros que denotan melancolía, zozobra, pérdida o, contrastivamente, sonrisa, serenidad (11). Este lienzo multifrénico no es solamente la enunciación de diversos estados de ánimo coetáneos o sincrónicos ante la mirada solipsista del observador sino también la traza simultánea, en un mismo plano, de lo diacrónico, las diferentes etapas o estados por los que pasa el amor de pareja a medida que el tiempo discurre, desde el trance de embebecimiento pasional hasta el hieratismo y la duda (12), definido, pues, como algo percedero, una ilusión que escapa, un fantasma.



Intersecciones de lo falible: la carnalidad de la decepción

zado–, se pretende erigir el receptáculo catalizador y dar cuerpo a la quimera en aras de reeditar un evento del pasado –real o ideación, no llegamos a saberlo a la postre– y exorcizar las mil y una reverberaciones en su ser desde entonces. Es éste un anhelo de trascender la aporía y el abismo que le provoca la evocación insomne, conciliar ensoñación e irrealidad a partir del guión expreso sobre un cuaderno o bitácora reflexiva (10).

La sensación de exilio es constante, una no pertenencia a los espacios, una fluctuación consustancial al momento propio de la dispersión posmoderna, la capacidad fijativa que se diluye tras haberse anclado a

Finalmente, momento de revelación demarcada tras la efímera apropiación de esos rostros-borrador, esas sombras en la caverna, el realizador introduce en escena a la musa epicéntrica, ese detalle que el protagonista pretendía priorizar como estímulo rector en el mar de sargazos que supone la realidad. Se va delineando tras el cristal de su vaso y el del café –doblemente diferida, pues–, revelándose gradualmente desde el otro lado de la opacidad, poco a poco tornada hialina. De hecho, este personaje quedará ligado a la esencia de los cristales o espejos a lo largo de todo el filme, mitad realidad de este lado, mitad espejismo desde el otro ámbito de la luna especular. Su expre-

sión, su garbo y sus movimientos resultan electrizantes en comparación con el jardín de estatuas contempladas y dibujadas hasta ese instante. De este modo, tras la explosión del color de su vestido y la vivacidad de sus movimientos, la mujer legará un hilo de Ariadna que el observador seguirá en una búsqueda ritualizada, litúrgica (13).

Siguiendo parasitariamente la estela de esta feminidad, en el segundo acto –en el que se conjuga *mostración y narración*–, el observador se abandona a un periplo que lo lleva por calles del silencio y el vacío, una necrópolis en la que el color aparece drenado, salvo por puntuales emersiones de la acentuación cromática, oasis de los sentidos como el que instala en el discurso el vendedor de cerezas en una de las postas de tránsito (14). El movimiento de ambos actantes es diferencial: ella puntúa sólidamente su caminar, legando los ecos de sus pasos, siguiendo una estela consciente, un rumbo definido; él, sumido en el trance hechizado, traza la senda desde el desconcierto y la subyugación a las elecciones de aquélla, levitando (15). La tensión que se crea en este itinerario de seguimiento, acercamiento e instigación al objeto del deseo, dilación del encuentro, puntuales distanciamientos, desapariciones y demás soluciones visuales de la odisea obsesiva nos devuelven al suspense de Hitchcock.

En puridad, el seguimiento a la mujer ligada al color y a la memoria supone la búsqueda del trazo que se resiste. Sin la apoyatura de música extradiegética alguna (16), el magma de imágenes queda suspendido en una vacuidad y abstracción reconocibles: la de nuestros instantes de reflexión entre la muda inapreciable de los momentos. Sólo se concibe el sonido de la pulsión y de la urbanidad en proceso (17), por lo que el paso del tiempo, ese *continuum* de hilación y costuras inapreciables –la estancada temporalidad lírica o subjetiva–, fluye en su acepción real o física sólo puntuado por el paso de los actantes, la emersión paratextual de los intertítulos que demarcan los tres días de progresión argumental, además de los parpadeos de los protagonistas (18). En este segundo acto, se da un momento insular en el que el observador pasa de sujeto y punto de vista rector a objeto observado: la feminidad perseguida emerge desde el otro lado del

cristal, nuevamente, con el realizador sirviéndonos contraplanos equívocos de la mirada del protagonista –la mujer contemplada en una estancia perdida allá en una de las fachadas de la plaza no es la pretendida– (19). Es éste un punto de inflexión a partir del cual el agente visualizador pierde control sobre lo focalizado y su clausura del absoluto, su aventura vindicativa de esencia y plenitud sentimental van degenerando ya hasta el final del filme en una soledad que no es sólo ausencia sino abandono y rechazo, contraplanos del vacío. Se cifra de este modo la irreversibilidad del tiempo, la caducidad de las contingencias (20), la imposibilidad de recuperar la esencia de un ayer, a no ser por medio de viñetas espectrales proyectadas sobre ese laberinto de espejos que es la ciudad (21).

El proceso de desaparición de lo anhelado se forja durante el tercer acto, único segmento del metraje en el que el diálogo, la palabra, eclipsa los sonidos del silencio y diluye la densidad lírica de la expectación. El protagonista aborda finalmente a la feminidad, llamándola por el nombre de “Sylvie”, proyectando sobre ella todo el magma imaginario de su cuaderno de bocetos –el papel como sudario de la aparición– y el esquema de su ficción preconcebida. El dinamismo de ambas figuras nómadas en el marco urbano pasa a ser, como la esencia del filme, una realidad latente, una sensación impelida inconscientemente. Los dos permanecen estáticos en el interior del tranvía –a este lado del cristal–, mientras a sus espaldas se suceden las marcas del paisaje de ese territorio *incertus* que constituye la ciudad. En la clausura de este movimiento, tres momentos marcados y diferenciales: por una parte, la feminidad impeliendo al cese de la locuacidad, el fin del diálogo entre ambos personajes (no más de ocho minutos), con ese dedo en los labios significando el silencio (22); por otra, el enmarque de la feminidad dedicándole un gesto de despedida desde la distancia, el único contraplano “*raccord* de mirada” que parece realmente conceder favor de plenitud al erigirse en observadora del protagonista; finalmente, la parentética secuencia en “Les Aviateurs”, con ese ritual de pulsión escenificada ante un espejo, convertidos los actantes (23) en reflejos–simulacro, subrayándose, asimismo, el vaciado de la fisicidad en favor de la materia virtual y espectral transferida al espejo. (24)

Al hilo de lo apuntado, no podemos evitar trazar un paralelismo entre la dinámica argumental y alegórica de *En la ciudad de Sylvia* y la que Dante concibió para su monumental *La Divina Comedia*, con puntos de conexión, pero también de expresiva inversión y clausura disímil entre ambas manifestaciones artísticas de la sed de amor. Así, tras el infierno del primer acto, la exposición a la palabra inaudible, babélica –la heteroglosia de diversas lenguas– y el rostro confuso de la multitud –los condenados–, el protagonista se abisma a una posibilidad de purga –cuando decide entablar diálogo con la mujer idealizada–, si bien los resultados son infructuosos. La despedida del poeta y Virgilio en la obra de Dante es la propia despedida del protagonista y la mujer en el filme de Guerín, aunque aquélla presagiaba el umbral del paraíso y el gozo una vez retornado a los brazos de Beatriz mientras que ésta insta un calvario de silencio y la imposibilidad de reencuentro con la amada “muerta”.

4. Travelling en retroceso: la mirada al nunca

En el epílogo, nuevamente *mostración* pluripuntual de detalles, la ciudad, otrora espacio abierto y laberíntico, se convierte en la prisión de la monotonía, un perímetro circunscrito que, como una parada de tranvía, se ve invadida cada día, a las mismas horas, por las mismas personas. Este segmento narrativo constituye el plano de la resignación y el desvanecimiento por parte del protagonista, depositario de una reverberación herida ya para siempre. Respondiendo a la dinámica de la tragedia, Guerín sanciona lo utópico, la ensoñación y devuelve el discurso a la vacuidad. Sólo el viento parece sugerir la implementación de lo imprevisible (25): aquello que disloca el cabello –como ya lo había hecho con las páginas del cuaderno del soñador–, los átomos de la realidad, el mundo, eminentemente femenino, de Guerín. El tono introspectivo de este epílogo, con una sucesión de planos de colectividad e individualidad que conforman un discurso de exhibición, nos recuerda, por su invocación fijativa de las feminidades, la textura onírica y un tratamiento decididamente fetichista del cabello, la poética expresiva, glamurosa y persuasiva del discurso publicitario (26). En este caso, el contraplano, mera anécdota aho-

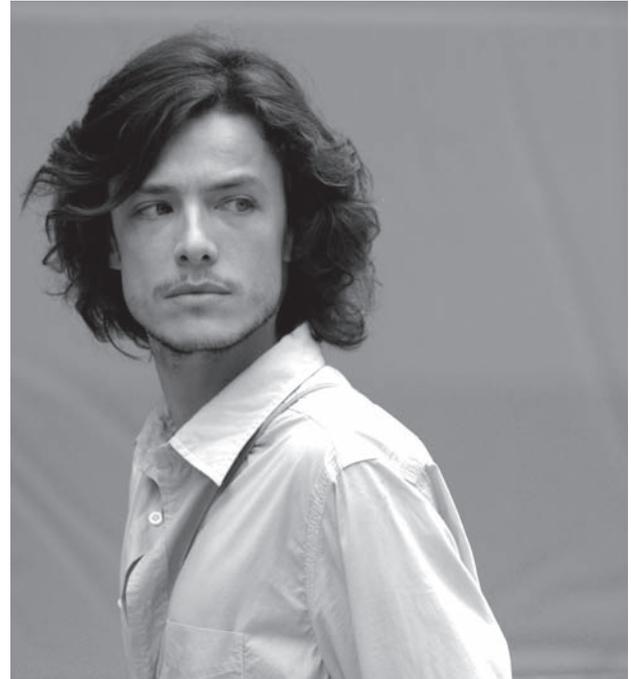
ra, deja de ser razón de existencia, motivo de búsqueda, referente ideal y se pierde en la sucesión rápida, no motivada, de las hojas de ese diario gráfico del protagonista. Así, el filme se distancia de la esencia del absoluto, de esa identidad y cetro del *ars amandi* que se adivinaba entre líneas por momentos; se desvirtúa, regresa a la gélida plasmación de los entornos, de los espacios sin identidad, a la materialidad sin nombre, privada de alma, a su estado de inconclusión–el esbozo como concepto connotado en tantas pertinencias del filme– y, consecuentemente, su textualidad, como en otros lances del palimpsesto posmoderno, queda suspendida, varada y convertida en la memoria del duelo, la fantasmagoría cuya narratividad fragmentaria pretendía invocar (27). Es en este preciso instante cuando el protagonista delega en nuestra mirada, la del espectador, quien, lejos de inscribir su contemplación limitadamente en la del único punto de vista del filme, habrá pretendido, a buen seguro, trascender la mirada pasiva, superando la autoría impositiva de los planos subjetivos del actante (seleccionando otros centros o referentes de focalización dentro del contraplano que conforma la mirada del protagonista) o, en planos objetivos, desplegar y deshilar su propia poética de visionado. Así, el espectador se reivindica, viendo más allá del placer de ver mirar (NATCHE, 2007: 29) y su mirada sobrevive, como “hecho espectral” (Etienne Souriau, en AUMONT et al. 1996: 238-239), al acto de proyección (28), librándose de la desposesión y la nada invisible que contagia la clausura.

Sylvia, la fantasmagoría en su estado más primigenio y especular, aliena finalmente al anhelante, que remanece ligado a la estasis, al vacío y a la desaparición tras el postrero fundido en negro. Ahora más que nunca y ya para siempre, como alma en pena, se subyuga a la mujer que materializa ese deseo insatisfecho, una feminidad que, tras su última aparición, deviene reflejo espectral, espejismo ubicuo sobre los cristales, imagen sobreimpresionada en el espacio urbano –la ciudad queda, pues, bautizada definitivamente con su nombre– y, por ende, culmina la obsesión letal, convirtiéndose en el único horizonte de expectativas del observador (29), si bien ahora diferencialmente inalcanzable, vacío, con respecto al inicio esperanzado de la búsqueda.

Exprimido el metraje, el protagonista queda a la postre como el narrador enajenado de “La noche” (“La nuit”, 1887), de Maupassant –epítome del *flâneur* de la metrópolis decimonónica–, sumido, tras su febril vagar noctámbulo por la ciudad de París, en la materialización más gélida del silencio, la nada y la duda, preso en la pesadilla y el fango de un Sena moribundo. Con ello, Guerín logra nuevamente instalar en la ciudad y la carpa cotidiana un teatro de fantasmas –el que siempre estuvo allí–, perpetuando la ingravidez, coreografiando el silencio y habituándonos a los contraplanos de ausencia del tiempo pasado.

De la mano de este ineludible realizador, subidos en el tranvía de los espectros, siguiendo un trayecto circular alrededor de las ciudades –con la redundancia y el aplazamiento de la revelación como principios expresivos–, aquello que nos es tan propio como ajeno, lo insondable y absoluto de nuestro ser, nuestra mirada se convierte finalmente en el tragaluz del infinito al que se refería Noël Burch. Visionar las películas de Guerín es viajar armoniosa y veladamente con un cualquiera que es, en pureza, un nosotros, acompañar activamente el movimiento de cada tren, suplantarle y ser camino, lejos de la impasividad de quienes esperan en la Ciotat de los Lumière la llegada de la locomotora. Para ello, sólo necesitamos abandonarnos a las viñetas de una existencia de posos urbanos que constituyen las más bellas alegorías, bascular receptivos entre lo telúrico y lo etéreo, el paso y la levitación, paseantes y observadores eternos como Jacques Tati, conscientes de nuestra capacidad de ser sorprendidos y proclives a la fascinación, sumidos en la perplejidad, atentos a la posible emersión ectoplasmática y mística del contraplano, siempre conscientes de que hemos de escapar a tiempo de su vorágine final de consunción para no ser uno más de sus espectros en ámbar fílmico.

Como compensación, merced a esa mirada mitificadora de lo común, la búsqueda de Cenicienta por parte del príncipe entregado a la mística del zapato de cristal y todo un mundo de lunas reflectantes, una contemplación que queda suspendida más allá de lo acomodaticio o convencional del cine clásico y los modos de representación institucional,



Guerín nos lega el alimento de lo insólito y la sensación, el hábito y el color, la evanescencia y plasticidad celebrada de un cuadro de Manet que reverbera mil y un marcos, la telaraña y el paroxismo de los detalles inasibles, todo en un jardín de cotidianidad habitado por flores de otro mundo.

NOTAS

(1) Heredando esa proclividad documentalista de lances anecdóticos de los Lumière, Guerín se abandona a un modo fílmico rayano en lo naturalista. Pretende sustanciar así la intrahistoria de los momentos –operando sobre la vida más que imitándola–, al tiempo que prioriza esos detalles que suelen pasar desapercibidos y que, sin embargo, guardan un significado esencial y testimonial. En este filme, Estrasburgo se erige en receptáculo silente, espacio bello y neutral que invita a la percepción retardada, la celebración visual de las figuras protagónicas, su gestualidad y sus movimientos, subrayados diferencialmente sobre un telón de constituyentes en armonía y serenidad fraguada, aparentemente sin concesión al contratiempo: ventanales, reflejos, tranvías, bicicletas y peatones de plácido caminar, como si de un fresco fílmico de Renoir se tratase. El director consigue plasmar este equilibrio, esta sensación homogénea, incidiendo, precisamente, en la multiculturalidad y la diferencia –vendedores africanos en las calles, mendigos o personajes marginales frente a individuos aseados, de clase media o alta–, una constante en su carrera fílmica.

Con todo, la película de Guerín no es simplemente un elenco de estampas comunes y cotidianas. Más allá del puro ejercicio documental, el realizador dota a su metraje de una dimensionalidad trascendental y mítica. De hecho, Guerín afirma haber concebido el filme como trasunto de ese argumento arcano que contempla la búsqueda de la dama renacentista por parte de su caballero.

(2) Una de las constantes temáticas de Guerín es la destrucción paulatina, el proceso degenerativo, que anula todo intento de construcción o revitalización por parte del ser humano, odiseas de la imposibilidad que no recompensan finalmente el esfuerzo o pretensión de trascendencia. Esta poética del desgarro existencial tras modos de conjura visual de la belleza intuitiva, plácida, además de ecos metafísicos, se refleja, por ejemplo, en *Innisfree* (1990) o *En construcción* (2001).

(3) Ausente el narrador, según Chatman (1989: 151), sólo estaría presente el autor implícito, constructo enunciador inmanente al texto. Rimmon-Kenan (1990: 88), sin embargo, estima que no se puede concebir un discurso narrativo sin narrador, ni siquiera en filmes como el de Guerín, en los que apenas si se inscriben índices o deícticos enunciativos. Adoptando un posicionamiento crítico más viable, a nuestro entender, la citada narratóloga, afirma que existe una escala entre la máxima explicitud y la mínima prominencia textual por parte de la instancia narrativa, siempre presente, de una u otra forma, en el texto.

(4) Esta incidencia en eco podría ser simplemente producto de la casualidad, si bien nos parece más pertinente, al tratarse de Guerín, referirnos a una visión cíclica de la vida, la existencia como bucle de constantes repetidas hasta la saciedad, abocándose todo acto improvisado a una linealidad prescrita e imposible de trascender, alterar. En las películas de este realizador, la sensación de inmediatez entra en manifiesta oposición con la nítida planificación previa por parte del autor. Así, según Alejandro G. Calvo: “*En la ciudad de Sylvia* posee una escritura milimétrica, un control de los movimientos y las miradas implacable”. (2007: 43)

(5) No es sino la proclividad humana a compensar, mediante la presencia, una ausencia y carencia, que se ha tornado atávica. Lee Marshall afirma: *En la ciudad de Sylvia* es una película sobre el recuerdo y sobre los encuentros fallidos que todos hemos tenido –quizás en un tren, en la playa o en la última planta de la Torre Eiffel– y que regresan de vez en cuando, como un camino tentador que no logramos emprender. (2007: 13)

(6) La realidad contemplada, abstraída, deviene bidimensionalidad al quedar cifrada en los bocetos sobre el cuaderno –reducida por lo general a la figura del personaje focalizado–, de tal modo que los contraplanos que clausuran la mirada del protagonista presentan una frontalidad sin volumen –producto del

objetivo largo y la anulación de capas–. Así, consciente y lúdicamente, a partir del punto de vista y el trazo del soñador sobre el papel, Guerín convierte la visión en un pliego de texturas que confluyen, se mezclan, conviven y se tocan a un mismo nivel, en un mismo plano, drenado de profundidad de campo, sin que se sustancien las proporciones o jerarquías de distancia y proximidad. Es la desrealización que opera el modo de ficcionalización, planos en los que parece darse una *performance* a partir de la interacción entre constituyentes simultáneos, más allá de la propia sucesividad del filme (Gimferrer, 1985: 71).

Con todo, la realidad percibida y apresada por el rector de la mirada vuelve a ser el espacio tridimensional cuando su esencia aprehendida en el papel pretende ser confirmada y experimentada por el observador en el espacio durante el segundo acto de la película, siendo la profundidad y el punto de fuga de los ámbitos aspectos de suma importancia en la odisea de descubrimiento de Guerín.

(7) Aciago y vano resulta el cortejo a otra mujer por parte del protagonista en “*Les Aviateurs*”, el ámbito origen de sus fantasías y querencias atávicas. No es sino la inercia desesperada, la promiscuidad provocada por el desdén al que se ve abocado por la feminidad confundida con Sylvia, lo que lo lleva –así lo inferimos a pesar de la elipsis– a entregarse a un romance irreal, fugaz y vacuo. La imagen en claroscuro posterior de ambos cuerpos disímiles, ajenos, en el lecho de la habitación en mitad de la nada, subraya la indiferencia y apatía que le produce al protagonista la representación de una feminidad cualquiera, corroborando lo espiritual de su encantamiento e inclinación amorosa.

(8) Adoptando la distinción que Roman Ingarden (1967) aplica a los modos existenciales de lo artístico, bien esencia primigenia, bien concretización plástica de ésta, podemos señalar que el protagonista del filme busca precisamente la representación material –el “objeto real”, factible de ser aprehendido, interpretado y comunicado– del “objeto artístico”, una plasmación discursiva de lo inmanente.

(9) Guerín actualiza la savia poética y trascendental de Bresson, Ozu o Dreyer, erigiéndose en heredero de sus modos de autorales, sus diseños de producción minimalistas y pátina neblinosa, su dramatismo autocomplaciente o la intensificación semántica del rostro. De igual modo, su técnica ralentizada nos recuerda a pasajes literarios de Marcel Proust, plenos en pausas descriptivas como cuadros alucinatorios en busca del tiempo perdido, además de a esa poética digresiva proclamada por los modernistas, con sus fraseos de indagación en el vórtice, el flujo recreado de pensamientos automáticos –reminiscencias o quimeras imaginarias–, en torno o a partir de una idea germinal.

(10) El prólogo, ese plano secuencia interminable que enmarca la estampa del actante sumido en acinesia plena (la imagen-tiempo de Deleuze), la perplejidad ante el papel en blanco, la inmovilidad del lápiz y la ausencia del trazo, la incertidumbre, sintetizan el alma estática y, a la vez, dinámica del filme, un modo expectante y tensional (como los tiempos muertos de Antonioni) que activa la actitud contemplativa del espectador, el posicionamiento cognitivo, vigía y completivo del receptor, la lectura atenta de cada detalle, que seduce en aras de una confirmación diferida, resuelta o no. Fundacional nos parece una de las primeras tomas del filme, el plano secuencia fijo de la calle, esperando la irrupción pasajera del protagonista y, después de la salida de éste del plano, quedando como tela de araña receptiva, persistencia retiniana de la realidad. Es la de Guerín una singular caligrafía que parte de la mirada sostenida –como la que se prodiga en los filmes de Tarkovsky–, estiliza la poética de la contención y nos sitúa a las puertas de la revelación. Doliente como la “*atentas*” que sufren muchos de los narradores alienados de Edgar Allan Poe –Roderick Usher en “La Caída de la casa Usher” (1839) o el narrador fetichista en “Berenice” (1835), por ejemplo–, esta receptividad y sensibilidad multiplicada se asemeja también a la proclividad mitificadora de gestos y sensaciones –pilares narrativos en ausencia de la palabra–, la exaltación de la sensualidad y la reverberación erótica de los movimientos y las palabras que se ejemplifican en *Deseando amar* (Dut Yeung Nin Wa, Wong Kar Wai, 2000).

(11) No escapa al espectador la mirada de, al menos, un actante más en el discurso fílmico posicionado en la labor observadora, documentando el proceso de la realidad y tomando precisamente al protagonista contemplativo como centro focalizado por unos instantes. Nos referimos a la chica que anota detalladamente los gestos y movimientos del observador, máxime cuando abandona la mesa, busca el punto de fuga del plano y de él queda en el velador la huella de la urgencia. Es el tránsito entre el primer y el segundo acto. El observador se entrega al dinamismo de la persecución tras la búsqueda y el descubrimiento, dejando en el ámbito primerizo de su contemplación, el espacio de sus miradas, un transunto de su ser, esa vigía que abandera la naturaleza “voyeurística” de aquellos que viven la vida de los otros.

Es evidente que en el juego y las jerarquías performativas de la mirada en el cine, la dialéctica entre sujeto focalizador y objeto focalizado trasciende el ámbito de las inmanencias del texto o la ficción para convertir a los actantes observadores en receptáculos de la mirada del espectador, referentes observados. Este aspecto cobra especial relevancia en *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (1997): la única frase de la película –“ils nous ont vu” (“ellos nos han visto”)– sirve a la doncella para

explicitar que los personajes de ficción son conscientes de la contemplación más allá del nivel de la ficción, la ejercida por los espectadores, que convierte a aquellos en contraplano.

(12) El silencio y los rostros descompuestos por la amargura que se subrayan en una de las supuestas parejas sentadas en los veladores de ese café microcosmos del presente obedecen a un instante de vacío que, según se nos aclara a partir de inferencia postrera, media entre una pregunta o solicitud y la respuesta escueta que proyecta a una nueva duda.

(13) En la engañosa neutralidad expresiva, impavidez y contención gesticuladora que caracteriza los rostros de los dos protagonistas se oculta un trance intenso, una dinámica interior que sí se trasluce en sus ojos, índices agentes de la mirada como motor narrativo epicéntrico en el filme. Los de ella son luminosos, puntal casi fetichista para un Guerín que, tras hablar personalmente con Pilar Pérez de Ayala, deseó obsesivamente plasmarnos –y, por ende, poseerlos– en pantalla; los de él (Xavier Lafitte) se sitúan en un terreno de la indefinición, entre la mirada fría del depredador y la transparencia de quien sueña melancolías mostrando acechos de la pesadumbre.

(14) Hay en este *tableau*-contraplano guiños a la festividad cromática y surrealista de *Amélie* (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001), esa suerte de trayecto disparatado y posmoderno que emprende a través el espejo la peculiar princesa sin príncipe protagonista del filme.

Afín también en el cromatismo simbólico, la abstracción de ideales, itinerarios urbanos a pie o en tranvía y diversas visiones de hedonismo visual recreado –de corte casi sobrenatural o metafísico– es la novela de Jostein Gaarder, *La joven de las naranjas* (Appelsinpiken, 2004). En esta ocasión, el cortejo de miradas tiene como marco de acción la ciudad de Oslo.

(15) El espacio de la narración huye de los interiores para constituirse eminentemente a partir de la hilandería de calles de la ciudad protagonista. Guerín plantea una contienda a corazón abierto con las estelas que vagan suspendidas a modo de enigma en el contexto urbano, en pos de aquello que aún se pretende para poseerlo y hacerlo propio, tornarlo solaz hogareño.

(16) Es cierto que hay un paréntesis de recreación musical hondamente emotiva –licencia afín a los prolongados insertos de música escenificada propios de Carlos Saura– merced a la interpretación de dos violinistas en escena, dos actantes elevados a la categoría de coral de tragedia.

(17) Son sonidos varios como el chirriar de los tranvías, el traqueteo de las maletas sobre el asfalto –la ciudad como espacio de tránsito y cada caminante como materialización del nómada en constante trasiego espacial–. En ocasiones, el sonido forma lineali-

dades acústicas fragmentadas en varios tiempos, recuperadas tras intervalos de silencio, contagiadas de los modos de repetición y la proclividad cíclica en el discurso de Guerín, como el sonido de la botella rodante en ese plano de la indigente postrada ante el paso de la colectividad y el tiempo. A propósito de la botella, ésta es trasunto de la disolución física que deviene existencia fantasmagórica. Así, en un primer momento, la botella aparece vacía junto a la mujer mendigo, privada de esencia y contenido como ella; después rueda hacia el abismo de la inexistencia, el fuera de plano, y es conjurada a posteriori, sólo como sonido acusmático, sin presencia –aunque en existencia espectral condenada a repetirse en el ámbito en cuestión–, en un punto ulterior del metraje.

(18) En esta trama de un solo eje y una sola línea diegética que parte, según el realizador, de la prima conexión entre un rostro y un lugar, es el tiempo precisamente el que genera todo el discurso sobre la fantasmagoría. Sin su secuenciación y narratividad inapreciable no habría ayer, no se legarían estados eco, no se sedimentaría la memoria mediante imágenes especulares de aquello que fue, no asomaría a un presente las reverberaciones de momentos recuperados gracias a la nostalgia. Como se manifiesta en su filmografía, en especial en *Tren de Sombras* (una confrontación entre “la instantaneidad embalsamada” y “la entropía destructora del tiempo”, según Pérez Ochando 2004: 31-37), “Cronos” es, pues, uno de los puntales conceptuales del cine de Guerín, además del encantamiento y la esencia habilitadora de sus fantasmas, los finados o ausentes, sin obviar a aquellos que, absortos y perdidos, tratando de armonizar con parámetros del ayer, velan por ellos.

Víctor Erice es, así lo manifiesta el propio Guerín, referente inspirador de sus tratados sobre la magia retiniana del cine, la captación deliberada y consciente del instante, siendo ambos, así, claros herederos y proclamadores de la teoría barthesiana sobre “los muertos” que habitan la instantánea o el enmarque contraplano, la fantasmática presencia del sujeto del entonces (como los que nos miran desde las instantáneas tonalidad sepia y el celuloide deteriorado de la aludida *Tren de sombras*), focalizado o filmado en la elegía filmica para su lectura y conjura espectral futurible (dejando la muerte de ser absoluta entonces, como apuntase Bazin).

(19) Diferencial es la vectorialidad de la mirada en este punto. Ya hemos subrayado lo esencial de la horizontalidad y especulación ahondada en la profundidad del paisaje urbano. En este caso, la mirada del protagonista busca por primera y última vez las alturas de la anatomía urbana, eso sí, perdiéndose en fugas de horizontalidad interior de nuevo en ese enclave elevado, la ventana focalizada.

Significativamente, la estampa génesis del filme, uno de tantos planos vacíos en el discurso, como dioramas de naturaleza muerta –el animismo contenido de un mapa, unas llaves, una silla, una camisa sin cuerpo que vestir, unos visillos...–, representa el rincón superior de esa habitación en la que se hospeda el protagonista, la intersección entre la horizontalidad y la verticalidad, abismo de oscuridad sobre el que pasan en estela de velos fantasmagóricos las luces de coches que transitan los espacios de exterior (guiño de continuidad con respecto a *Tren de sombras*), los días, metáfora de la existencia.

(20) La fugacidad de las sensaciones, lo perecedero de la materia y la indefectible pérdida de toda presencia quedan expresos en el filme. Es tal la condena de todo ejercicio de alquimia que otorga visibilidad circunstancial a lo invisible. Así, *En la ciudad de Sylvia* es, según Gonzalo de Lucas: “Una auténtica *ars poética* en la que el cineasta ensaya, reflexiona y enseña (en imágenes) el arte de fijar un rostro: la frágil naturaleza del rostro que, al ser capturado en una imagen, expresa su fugacidad y evanescencia. La pérdida del cuerpo, el tiempo que se fuga, el gesto poético. (2007: 52)

(21) Se da una dialéctica en el filme entre el cristal –la hialinidad pretendida, la posibilidad de acceso a esencias de envés– y la opacidad de tales superficies, semejante a la del espejo, texturas que preservan lo que hay más allá y dictan a los actantes como ilegibles, de interioridad o identidad innegociables, imposibles de discernir. El cristal se torna en espejo –plagado de reflejos ajenos, nunca propios del observador protagonista– a medida que se consume la esperanza por poner cerco definitivo a la idea y poseer a Sylvia. Como señalaremos, la feminidad queda finalmente tras el cristal del tranvía, inalcanzable –las puertas se cierran para siempre entre observador y observada, generando el contraplano imposible–, permaneciendo su fantasma en esa corporeidad espejeada, la materia de absorción emocional de instantes y proyección de reminiscencias o absolutos, que constituye la ciudad.

(22) Se da un gozne visual entre este índice terminal del segundo acto y una emersión visual del epílogo. Hallamos en éste una réplica del sentido y forma de la referida estampa, la imagen de un anuncio publicitario en una marquesina que muestra a una mujer en actitud más que símil. La potenciación de esa iconicidad del silencio connota el repliegue de dinamismo físico por parte del protagonista a medida que el filme frasea en pos de su clausura y lo sume nuevamente en la quietud intempestiva y enajenada.

(23) Algunos de ellos son personajes que han aparecido ya en el primer acto y, metamorfosados en su envés dionisiaco, representan –significativo en una película que demarca obsesivamente las manifestaciones del rostro– el reverso de la apariencia.

(24) Este inserto y su tono hipnotizado, proclive a un hedonismo cromático alucinatorio, un frenesí inusitado, casi obsceno, de los cuerpos –movimientos acentuados que se desmarcan del tono fundadamente hierático del filme–, además de la celebración de una saturación musical también desfamiliarizada –a un volumen significativamente elevado con respecto al vacío acústico del resto del metraje–, podrían ser la recreación del momento primo o reminiscencia que constituye el *leitmotiv* impulsor del viaje figurativo: la noche en la que, hace años, el protagonista conoció a Sylvia.

(25) La puntuación dinámica del viento juntamente con una sensación de luz drenada en el epílogo parecen abocar a un cambio de estación lúgubre, marcadamente diferencial con respecto a las acuarelas de luz y suspensión de volúmenes en calma que se delinean en el exordio de la cinta.

(26) La focalización idólatra de la mujer en el texto de Guerin, la entronización de esa sílfide urbana de gráciles movimientos durante la comunión iniciática con el espacio y la feminidad primigenia, deviene cosificación durante el desarrollo de la trama (los bocetos en papel) y, especialmente, en el epílogo, sucesión de estampas impersonales, una galería de mujeres periféricas entre las que puntúa, demarcada y abyecta, la representación de la monstruosidad (la mujer que lleva gafas de sol y, de súbito, se las quita para dejar ver una deformidad desencantada, conscientemente divergente de las feminidades que ocupan el centro o se contonean entre bambalinas del metraje). En parte, apuntando trazas de una misoginia que sólo nos atrevemos a sugerir, la feminidad de cabellos ígneos, ondeando dislocadamente al viento, provoca una visión epifánica rayana en lo ominoso, trasunto de una Medusa de fealdad y perversidad latente.

(27) La película tiene su propio contraplano en otras dos ideaciones creativas de Guerin: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) y “Las mujeres que no conocemos”. La primera es una suerte de hipertexto de *En la ciudad de Sylvia*, una historia de imágenes estáticas y mudas, fragmentos, notas y demás retales que conforman un discurso a partir de la fotosecuencia –en la tradición de *La Jetée*, de Chris Marker (1962)–, la hilación conductora de intertítulos y una voz en “off”, añadiendo detalles que permanecen elípticos en el hipotexto, la obra de la que es eco intertextual. Supone, a pesar de la ligazón, un discurso independiente de esa película a cuyos encuadres primigenios nos remite y con la que mantiene un diálogo revelador incesante y productivo, esa hiper e hipotextualidad a la que, en disquisiciones literarias, alude Gérard Genette (1989). Por su parte, “Las mujeres que no conocemos”, vídeoinstalación presentada en la Bienal de Arte de Venecia en 2005, pretende clausurar la identidad de feminidades anónimas que pueblan nuestro imaginario. Entre las instantáneas, dinamizadas como en secuencia de movimiento a partir de sobreimpresiones o disoluciones, destaca “Cabellera”. Dicho enmarque representa una suerte de Medusa de espaldas a nuestro entendimiento y anhelo hermenéutico, con el pelo alborotado por el viento, presente también en el epílogo de *En la ciudad de Sylvia*.

Tanto *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* como “Las mujeres que no conocemos” transitan nuevamente los universales espectrales del tiempo y la memoria, vuelven a pivotar en torno a la radiografía del rostro femenino y testimonian una aproximación experimental a la creación cinematográfica. El espectro adopta la forma de esas imágenes anónimas, el enigma de cada enmarque de lo absoluto pretendido por la mirada, y las elipsis entre fotogramas, esos



tiempos congelados o intersticios que tanto interesan a Guerín, los espacios que ha de rellenar el espectador para inferir una historia, los mismos que Jacques Rivette poblaba con sombras místicas, los goznes entre planos en los que habita lo absoluto del arte.

(28) Desde el comienzo, la labor completiva de la mirada del espectador es básica al interpretar las estampas de delimitación esquiva, los rostros parciales de las feminidades que constituyen el centro de atención de los contraplanos contemplativos del soñador.

(29) Ambos, observador y observada, son actantes anónimos, sin nombre propio, hecho que supone otro índice más de la espectacularidad en el texto. A pesar de lo antiempático de la presentación de los personajes (BORDWELL, 2007: 68), los dos son iconos vaciados, neutrales, que, como la propia ciudad sin nombre, aprestan a una identificación del espectador con los actantes y su entorno urbano. La insustancialidad y falta de datos precisos sobre diferentes aspectos de la historia hace que, durante el visionado, cada espectador

proyecte sobre estos existentes, sobre el argumento, sus ámbitos y personajes, pertinencias o vivencias de idiosincrasia personal. De hecho, el realizador afirma que todo encuadre implica un acto de amor, de afecto o vinculación con lo focalizado. A la luz de esta premisa que busca la comunión vivencial entre discurso y actualizador en lectura, resulta curioso que su metraje esté constituido esencialmente por panorámicas testigo, planos conjuntos y medios, quedando el primer plano y la focalización detalle como índices casi ausentes en la forma fílmica. En principio, este distanciamiento visual parecería pretender evitar la inmersión intimista del espectador en los planos, sin otra proyección introspectiva que no fuese la que podría generarse a partir de la lectura connotada de ciertas tomas. Con todo, lo subrayamos, el fraseo visual de Guerín implica al espectador, interpela mediante la identificación y reactiva su mirada, la libera, otorgándole un espacio contemplativo en la ciudad.

Bibliografía

- ARNHEIM, R. 1982. *THE POWER OF THE CENTER: A STUDY OF COMPOSITION IN THE VISUAL ARTS*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. BERKELEY.
- AUMONT, J. BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. 1996 [1983], *ESTÉTICA DEL CINE. ESPACIO FÍLMICO, MONTAJE, NARRACIÓN, LENGUAJE*. PAIDÓS. BARCELONA.
- BAZIN, A. 1973. *ORSON WELLES*. FERNANDO TORRES EDITOR. VALENCIA.
- BORDWELL, D. 1996. *LA NARRACIÓN EN EL CINE DE FICCIÓN*. PAIDÓS. BARCELONA.
- BORDWELL, D. 2007. "LAS TRES NOCHES DE UN SOÑADOR", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.), *ALGUNOS PASEOS POR LA CIUDAD DE SYLVIA*. FESTIVAL INTERNACIONAL DE GIJÓN. GIJÓN. PP. 67-69.
- BURCH, N. 1973. *THEORY OF FILM PRACTICE*. PRAEGER. NUEVA YORK.
- CALVO, A.G. 2007. "MIRADA (S)", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007, *ÍBIDEM*, PP. 41-44.
- CHATMAN, S. 1989. *STORY AND DISCOURSE. NARRATIVE STRUCTURE IN FICTION AND FILM*. NEW YORK, LONDON, CORNELL UNIVERSITY PRESS [1978]
- GAUDREAU, A. 1998, *DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE. SYSTÈME DU RECIT*. MERIDIENS KLINCKSIECK. PARIS.
- GENETTE, G. 1989. *PALIMPSESTOS. LA LITERATURA EN SEGUNDO GRADO*. TAURUS. MADRID. [1982]
- GIMFERRER, P. 1985, *CINE Y LITERATURA*. PLANETA. MADRID.
- INGARDEN, R. 1967. "AESTHETIC EXPERIENCE AND AESTHETIC OBJECT", EN NATHANIEL LAWRENCE Y DANIEL O'CONNOR, (EDS.), *READINGS IN EXISTENTIAL PHENOMENOLOGY*. ENGLEWOOD CLIFFS, N.J., P. 304.
- LAFFAY, A. 196., *LOGIQUE DU CINÉMA: CRÉATION ET SPECTACLE*. MASSON. PARÍS.
- LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007. *ALGUNOS PASEOS POR LA CIUDAD DE SYLVIA*. FESTIVAL INTERNACIONAL DE GIJÓN. GIJÓN.
- MARSHALL, L. 2007. "PRETÉRITO PERFECTO", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007. *ÍBIDEM*, PP. 13-14.
- NATCHE, J. 2007. "MUJER VISTA DE LEJOS", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007. *ÍBIDEM*, PP. 29-31.
- PÉREZ, L. 2004. "TREN DE SOMBRAS: FANTASMAS DE LUZ, SOMBRAS EN EL TIEMPO" *L'ATALANTE. REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS*. NÚMERO 2. CINEFÒRUM COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL. VALENCIA. PP. 31-37
- RIMBAU, E. 2007. "EN LA CIUDAD DE SYLVIA", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007, *ÍBIDEM*, P.1.
- RIMMON-KENAN, S. 1990. *NARRATIVE FICTION. CONTEMPORARY POETICS*. ROUTLEDGE. LONDON [1980]

El ocaso de los afectos. Tres miradas sobre la cultura posmoderna



Óscar Brox Santiago

El desierto, paradigma de lo posmoderno

El concepto de lo posmoderno es oscuro e incómodo, relativista –cognitiva y culturalmente– y asistemático, pero ello no parece haber sido obstáculo para que goce de una significativa fortuna intelectual a lo largo de los últimos cuarenta años. La búsqueda de una definición canónica de lo posmoderno ha dejado, a modo de pincelada, el rechazo total a los presupuestos básicos de la modernidad. Sin embargo, el verdadero debate ha radicado en si la posmodernidad se trata de una cuestión de estilo o, por el contrario, de una ruptura histórica.

Fredric Jameson (1995:13) señala que “las teorías de la posmodernidad [...] presentan un acusado aire de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas, que en buena parte al mismo tiempo que ellas, anunciaron el advenimiento o la inauguración de un

tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como ‘sociedad post-industrial’ [...] Toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura es, también y al mismo tiempo, *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual.” Por así decirlo, Jameson plantea como hipótesis la polinización cruzada entre posmodernismo y sociedad post-industrial –un ejemplo, el flujo de capital privado como mecanismo de financiación de las nuevas vanguardias artísticas– buscando mostrar una pauta que pueda justificar la posmodernidad como una suerte de lógica cultural del capitalismo avanzado.

La expresión *cultural* de esa relación posmodernismo-sociedad de masas va a ser la que profile algunas de las figuras de la posmodernidad. En este sentido, resulta muy arraigada la imagen

del desierto –tanto material como interior– como efecto expresivo producido por el desarrollo imparabable de la sociedad de masas. Gilles Lipovetsky (1986: 35) ofrece una serie de datos –paro, crecimiento, (des)aceleración económica, absentismo laboral, etc.– para apuntar hacia la indiferencia como causa de “esa inmensa ola de desinversión por la que todas las instituciones, todos los grandes valores y finalidades que organizaron las épocas pasadas se encuentran progresivamente vaciados de su sustancia”. En cierto modo, se trata de la reformulación de una vieja máxima de Isaac Asimov que cuestionaba el desequilibrio entre individuo y tecnología en materia de conocimiento y progreso.

Las imágenes del desierto y del progreso tecnológico guardan varias similitudes; la más evidente, que comparten idéntica sensación de inmensidad ante quien no es capaz de fijar un límite concreto en ellas. En suma, se hacen eco de la banalización, del cada vez más acuciante sentimiento de fragmentación de las cosas. Lipovetsky (1986: 42) establece su diagnóstico en los siguientes términos: “La alienación analizada por Marx, resultante de la mecanización del trabajo, ha dejado lugar a una apatía inducida por el campo vertiginoso de las posibilidades y el libre-servicio generalizado; entonces empieza la indiferencia pura, librada de la miseria y de la ‘pérdida de la realidad’ de los comienzos de la industrialización.”

Mientras que las obras de un pasado no muy lejano conminaban al sujeto a cambiar de vida, nada de eso aparece aquí, en este desierto producido bajo el manto posmoderno. En síntesis, lo que Fredric Jameson (1995: 31) califica como *ocaso de los afectos*. “Quizá la mejor forma de captar en principio la pérdida de afectividad sea mediante la figura humana [...] todo cuanto hemos dicho a propósito de la mercantilización de los objetos conserva plena vigencia en relación con los sujetos humanos de Warhol, las estrellas –como Marilyn Monroe– que se encuentran en cuanto tales mercantilizadas y transformadas en su propia imagen”.

Anna y Sandro / Andy y Forrest

El *ocaso de los afectos* tiene en Antonioni a uno de sus más reconocidos representantes. Como uno de los ejes de la modernidad (1) cinematográfica –el otro sería Resnais–, Antonioni va a ser partícipe de la incorporación de ese gesto trágico, la indiferencia, dentro de los esquemas narrativos de su cine. Quizá sea *La aventura* (*L'avventura*, 1960) el film que mejor ejemplifique esa dimensión de indiferencia, de atonalidad. Como señala José María Latorre (2008: 90) “lo que le confirió su aureola de frialdad fue precisamente la elección de Antonioni de hacer de la mirada de los personajes una mirada sin significado por sí misma, esto es, sin el habitual refuerzo dramático del contraplano como explicación o sugerencia, para que cada espectador llene de intensidad esos vacíos en la medida de su entendimiento, de sus intereses, de su cultura o de su implicación personal en el texto.”



L'avventura, M. Antonioni, 1960,
y buscar hasta que sea más difícil
encontrar un motivo que a un desaparecido.

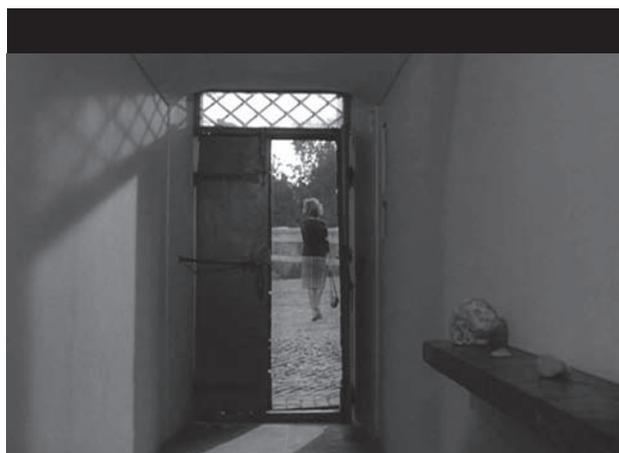
Lo que Antonioni pretende es dirigir la vista hacia esa huella de lo ausente –el contraplano dramático, la desaparecida Anna de *La aventura*–, intentando así extraer el carácter trágico de unas imágenes en *over*. Por eso, la reacción del grupo de amigos ante la desaparición de Anna durante el viaje por las islas Eólicas es la de una inquietud que, poco a poco, va derivando en la más absoluta indiferencia, –hasta el punto de continuar con sus vidas como si nada hubiera sucedido–, dotando así a la aventura emocional del grupo de burgueses italianos de un carácter fantasmático que significativamente incide en ese sentimiento de pérdida, de falta de contraplano que sugiera el hallazgo definitivo de la extraviada.

La mirada antonioniana guarda un poso pavesiano (2). Como explica Latorre (2008: 89), ambos coinciden “en cierta escritura secreta que late debajo de cada palabra (Pavese) y debajo de cada

imagen (Antonioni): en cómo hacían existir a sus personajes sin subordinarlos al *pathos* externo de la escena, y no para obtener un efecto sino para realizar, igual que en la vida, un significado (Pavese *dixit*).” Esa escritura secreta es aquella que relaciona a los personajes con el espacio, que extrae de este último una serie de rasgos que ulteriormente definirán las líneas básicas de los personajes –el desierto exterior describe su interior–. De este modo, dice más de la relación de Sandro con la desaparecida Anna, la relación de éste con su apartamento de soltero –con los objetos que lo componen–, que el recuerdo que de Anna pueda albergar el propio Sandro. La ausencia de Anna es descrita a través de las relaciones entre los personajes y su entorno. Por eso, cuanto más avanza la historia y más signos de incapacidad muestran los personajes por concluir satisfactoriamente su búsqueda, más descriptivo –fantasmagórico, paralizante– resulta el ambiente que transitan. En suma, Antonioni hace brotar el significado de sus personajes de los no-lugares de la narración dramática.

A pesar de las lógicas diferencias temporales, *A For(r)est in the Des(s)ert* (2006), de Luiso Berdejo, comparte varios paralelismos con *La aventura* antonioniana. Como señala Domènec Font (2003: 51-2) “el bloque central no consiste en buscar a la persona desaparecida [...] sino en seguir el sinuoso trayecto afectivo que esta invisibilidad promueve.” Si en *La aventura* eran las relaciones entre los personajes y su entorno las que definían a la ausente Anna, en el cortometraje de Luiso Berdejo el método será prácticamente el mismo.

Forrest forma parte de los recuerdos cotidianos de su hermano Andy. En cierto modo, Forrest es invocado a través de esos recuerdos: en los desayunos con los *Golden Grahams*, en los que la sorpresa que contiene el paquete se convierte en un mensaje cifrado que alerta de la venida de unos extraterrestres; en la clase de biología del Sr. Eisen en la que se disecciona una rana; en la foto fija que aísla un momento histórico concreto, congelado en el tiempo; el momento en el que Forrest aún era visible.



L'avventura, M. Antonioni, 1960.
Claudia y Anna, la mirada
que se intercambia y se va drenando.

Merece la pena detenerse en dos acciones simétricas que presentan film y cortometraje. Por un lado, *La aventura* muestra el gesto de Sandro derramando el tintero sobre el dibujo de unos jóvenes arquitectos; en el otro caso, *A For(r)est in the Des(s)ert* presenta la imagen documental de uno de los maremotos acaecidos en el sudeste asiático, en la que una ola de grandes dimensiones es largamente sostenida en el tiempo, antes de engullir finalmente a una figura humana que se halla paralizada en la orilla. Ambas imágenes muestran en primera instancia la capacidad destructiva de una mancha, que engulle desde lo bello –el precioso dibujo de los arquitectos– hasta la propia vida –la gigantesca ola que acaba con la vida del individuo–. Para Sandro, esa mancha representa la ruptura con una norma, tanto ética como estética; la puesta de manifiesto del final del orden establecido, su fracaso. En cambio, para Andy ese gesto posee un valor añadido: su carga referencial.

El momento describe el desarrollo de un cataclismo que amenaza la seguridad mundial, la forma que tiene Andy de visualizar su necesidad de re-encontrarse con Forrest –el cataclismo propiciará una reunión con Forrest, en el momento en que Andy sea abducido por los extraterrestres que abdujeron tiempo atrás a Forrest, y ambos sean transportados a un lugar seguro; pero hay algo que otorga a la escena un sentimiento de nostalgia: su referencia musical. Gilbert O’Sullivan suena en la banda sonora y, más en concreto, su *Alone Again (Naturally)* cuya letra adquiere un valor añadido al hermanar el sentimiento de pérdida de los seres queridos del cantante –en su caso, la muerte de sus padres–, con el vacío que ha provocado en Andy la ausencia de Forrest, vacío desconcertante, paralizador, que provoca, entre otras cosas, que los estrambóticos recuerdos de Andy sean la única manera que tiene el muchacho de recordar al ser querido ausente. Andy, como Sandro, produce un gesto extremo –la mancha/ola– cuya lectura manifiesta su incapacidad para hacer frente a una situación inmensa que carece de puntos de anclaje emocionales; a esa desertización progresiva –ya desde el mismo título del cortometraje– que enunciara Lipovetsky.



La aventura. Sandro rompe con los cánones éticos y estéticos establecidos

Anna y Forrest han desaparecido a causa de su transfiguración; se han convertido en imágenes de sí mismos. Como muchos de los ejemplos del arte de vanguardia, se han convertido en mercancía –de carácter emocional– que ha acabado perdiendo el referente en el momento ha sido superada por una nueva serie de imágenes-objetos. La ficción imita los recursos de la realidad y ambas figuras adquieren el rango de fantasmas que permanecen en el ambiente pero sólo pueden ser invocados en la brecha que separa a la memoria de las huellas del pasado.

Ficción y repetición

Alain Resnais es quizá el cineasta que más hincapié ha hecho en el tema de la memoria, a la que siempre ha gustado de situar en el límite entre lo real y lo imaginado. Es tal vez su reunión con el novelista Alain Robbe-Grillet en *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) la que mejor perfila su punto de vista sobre la memoria. Del novelista francés, señala Michel Foucault (1999: 254) que “en Robbe-Grillet, la diferencia entre lo que ha tenido lugar y lo que no ha tenido lugar, incluso si (y en la medida en que) es difícil de establecer, permanece en el centro del texto (por lo menos bajo la forma de laguna, de página en blanco o de repetición): es su límite y su enigma [...] tienen la misma densidad que la ‘realidad’, ni más ni menos que ella.”



A For(r)est in the Des(s)ert (Luiso Berdejo, 2006), hombre arrastrado por un tsunami en Khao-Lak.
La ola como metáfora del fin de la modernidad.

No resulta difícil relacionar las palabras de Foucault con la tensión que se establecía entre el extraño visitante y la mujer en el hotel de Marienbad, repetida y alargada en el tiempo mediante un *voice-over* que conminaba a la mujer a recordar la jornada en que ambos se conocieron. Las imágenes de claridad geométrica de Marienbad contenían ese enigma superponiendo en el mismo instante lo que había tenido lugar y lo que no, en un movimiento cuya mejor figura visual sería la estatua de equívoca interpretación –¿quién mueve a quién?– que coronaba el jardín del hotel. Si dicho cuestionamiento entre lo real y lo imaginado es característico en el cine de Resnais, no lo es menos su inclinación por la repetición, bien en forma de *voice-over*, bien a través de la imagen. Y aún resta un rasgo definitorio del estilo Resnais: la fragmentación. Resnais, como Antonioni, es uno de los ejes de la modernidad cinematográfica y, por tanto, es interesante observar de qué forma una ruptura estilística puede relacionarse con la sociedad en la que se ha gestado. Quizá el mejor ejemplo de esa relación esté en *Te amo, te amo* (*Je t'aime, Je t'aime*, 1968).

La historia de Claude, el suicida protagonista del film, se articula en torno a la repetición continuada de algunos de los momentos que en el pasado constituyeron su relación amorosa con Catrine. Dentro de una pintoresca máquina del tiempo, Claude reconstruye cerebralmente fragmentos de su vida sentimental pasada; pero estos se ven alte-

rados a causa del fallo de la máquina –fallo de la memoria– que modifica, comprime, repite y prolonga cada uno de los fragmentos rompiendo el orden de los acontecimientos de la vida de Claude.

Lo interesante de esa ruptura continuada es el proceso mediante el cual todo lo que Claude evoca mentalmente sobre su vida amorosa con Catrine comienza a verse afectado por la sombra de la duda, de la realidad ficcionada. Como en la novelística de Robbe-Grillet, esa repetición desordenada, que concatena durante un buen rato el mismo fragmento –un ejemplo, Claude regresando a la playa con Catrine– acaba provocando que las imágenes pierdan su estatuto de recuerdos, produciendo en el lector/espectador una vacilación que le lleva a pensar que todo aquello que está contemplando no es más que una versión de cómo le gustaría a Claude que todo hubiese sucedido. En su estudio sobre Alain Resnais, Quim Casas apela a Gonzalo de Lucas (2008: 50), pues “como escribe Gonzalo de Lucas en ‘Vida secreta de las sombras’ (Festival de Sitges-Paidós, 2001), *a medida que el presente se ha vuelto esquivo y doloroso, más interrogantes suscita su representación*”. Y es, tal vez, la dificultad inherente a ese presente doloroso –Catrine ha muerto y Claude se ha intentado quitar la vida– la que plantea los interrogantes sobre el modo en que Claude evoca sus recuerdos íntimos.

Por decirlo de una forma precisa, lo que Resnais tiene claro es que si el presente se ha vuelto esquivo es porque el sujeto se halla en tensión, intentando determinar lo que ha tenido lugar y lo que no; lo

que ulteriormente constituye la realidad. De este modo, *Te amo, te amo* pone el acento en lo inestable que resulta nuestra relación con la realidad o, mejor dicho, con la sociedad; manifiesta nuestra incapacidad por conseguir las herramientas necesarias para dotar de estabilidad a esa realidad. Por decirlo más claramente, señala el cambio traumático que en diferentes niveles ha operado sobre las esferas de la cultura. Si antes una obra de arte conminaba a su espectador a variar su perspectiva con respecto a la vida, en las nuevas sociedades hay que tener presente que tal vez esa sensación no se vuelva a dar o que la relación obra de arte-espectador pueda otorgar un balance negativo.

La incomodidad que propone el ordenamiento caótico de las piezas que componen la memoria de Claude apunta hacia ese cambio paradigmático que lo trastoca todo. Los laberintos mentales de Resnais son una metáfora de la complejidad a la hora de establecer un diálogo activo entre un arte en proceso de mutación y una sociedad levantada de los escombros, que aún se halla decidiendo su fundamentación cultural. De este modo, la ruptura estilística que acompaña a Resnais en sus primeras obras, tiene su reflejo real en la ruptura social que impone la nueva cultura de masas.

Todas las lágrimas del mundo

La revelación de Asimov con respecto al desequilibrio entre progreso tecnológico y conocimiento humano tiene su más bella coda en el relato de Brian W. Aldiss "Todas las lágrimas del mundo" (*All the Tears of the World*, 1957). En él, Aldiss reflexiona sobre el último momento de la historia emocional de la humanidad. Como si se tratara de una extensión del diagnóstico lipovetskiano sobre la indiferencia, el mundo que describe Aldiss una naturaleza salvaje –las bellas descripciones de los aledaños de la mansión Gunpat, de la belleza de Ployploy– con lógica mecánica, subrayando así la superficialidad de un entorno bello gobernado por leyes que carecen de herramientas expresivas para calificar la belleza –primer diagnóstico–.

El amor entre el muchacho salvaje y Ployploy, la hija del potentado Gunpat, contiene la paradoja que establece Aldiss entre progreso y razón. En efecto, en el futuro lejano que traza su autor, el amor está más o menos permitido –siempre que a la mujer no le sea negado el derecho a procrear–, pero nuevamente vuelve a mostrar ese sesgo de significado vacío al hacernos entender que de un modo análogo al de la belleza ordenada por máquinas que no sabrían distinguir entre qué es bello y qué no, el amor viene aquí propiciado por un centro de apareamiento que lo autoriza si cumple el requisito mínimo y lo prohíbe en caso contrario. De este modo, la revelación de la prohibición amorosa sobre Ployploy –el centro de apareamiento le denegó el permiso para procrear– convierte su relación con el salvaje en la última muestra de humanidad de la historia (2003: 70)

–Lo he dejado todo para encontrarte –dijo abatido–. Sólo deseo abrazarte.

–¿Es eso todo, realmente todo, lo que deseas en el mundo?

–Lo juro –replicó con sencillez.

–Entonces, ven y tócame.

Y ése fue el instante en que Smithlao vio el brillo de una lágrima en el ojo de la muchacha.

En ese preciso instante, ambos mueren a consecuencia del chip explosivo activado al transgredir la muchacha la norma sobre relaciones amorosas. Y Aldiss (2003: 71) reflexiona en los siguientes términos: "Lógica contra lógica, la del hombre opuesta a la de la naturaleza... Eso causaba todas las lágrimas del mundo."

El relato de Aldiss posee una idea rectora, la del desequilibrio patente entre dos formas de entender el mundo radicalmente antitéticas. Y, en pocas palabras, como la revelación de Asimov y los diagnósticos de Lipovetsky, parece prefigurar, en forma de expresión literaria de esa relación sociedad-cultura, los defectos que se le atribuyen desde diferentes latitudes intelectuales a la posmodernidad.

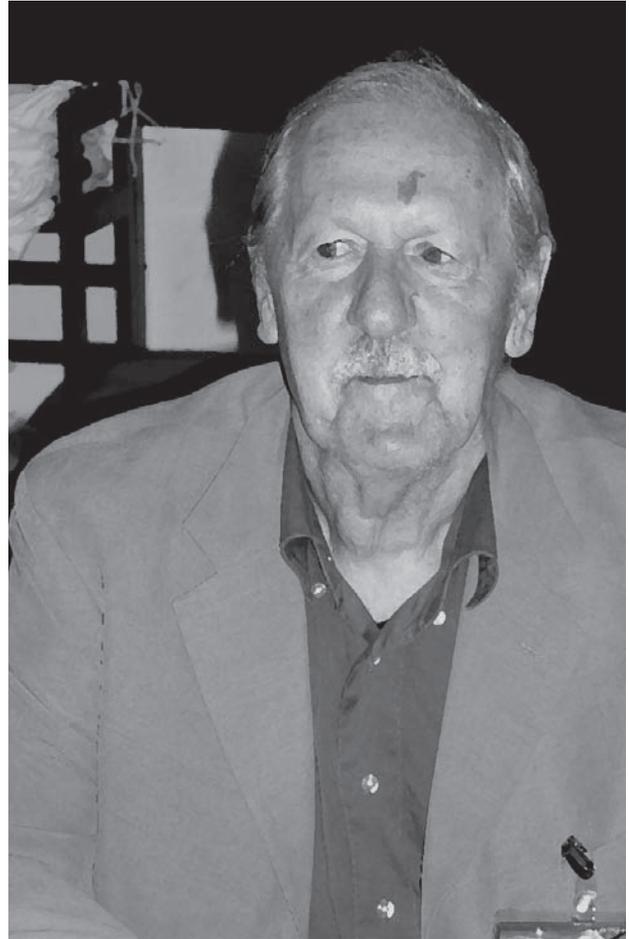
Como en el relato de Aldiss, la categoría de lo bello se halla secuestrada por un significado vacío que impide su desarrollo, pero alienta a su producción continuada –fomentando de paso otra cate-

ría intelectual, la del filisteísmo—. El posmodernismo, hoy, tiene las trazas de una cuestión de estilo largamente sostenida en el curso del tiempo, en parte, gracias a una sociedad de consumo que ha potenciado su efecto a través de la cultura de lo inane y lo perecedero; propiciando la aparición de fantasmas —el de la modernidad, por ejemplo— que cuestionan si lo posmoderno no es más que una prolongación *avant la lettre* de lo moderno —si la posmodernidad no es, como la *realidad* en Resnais, una ficción de la modernidad—. Tal vez haya que rastrear la respuesta en los imperativos morales de los escombros del pasado antes de derramar la última lágrima.

NOTAS

(1) En su texto “Tres procedimientos discursivos en las cinematografías del cambio de siglo”, F. J. Gómez Tarín entiende, con no pocas reservas, el concepto de modernidad como “La aparición de un gesto semántico inscrito en el significante de los filmes capaz de desvirtuar —o transgredir, o rebelar, o combatir— alguna de las características del modelo hegemónico en el momento histórico concreto de su producción.” Disponible en http://campusred.net/forouniversitario/pdfs/Comunicaciones/cine/Francisco_J_Gomez_Tarin.pdf

(1) Antonioni adaptó el relato de Cesare Pavese “Entre mujeres” en el film *Las amigas* (*Le amiche*, 1955).



El escritor británico Brian Aldiss (1925), en Worldcon, agosto de 2005, Glasgow (Fuente: Wikicommons).

Bibliografía

ALDISS, BRIAN W. 2003. *LOS MEJORES RELATOS DE CIENCIA-FICCIÓN*. EDHASA. BARCELONA.

CASAS, QUIM. 2008. “ALGUNAS NOTAS SOBRE ALAIN RESNAIS”. EN *DIRIGIDO POR...*, Nº 375. FEBRERO DEL 2008. DIRIGIDO POR... S.L. BARCELONA.

FONT, DOMÈNEC. 2003. *MICHELANGELO ANTONIONI*. CÁTEDRA. MADRID.

FOUCAULT, MICHEL. 1999. *ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA*. PAIDÓS. BARCELONA.

JAMESON, FREDRIC. 1995. *EL POSMODERNISMO O LA LÓGICA CULTURAL DEL CAPITALISMO AVANZADO*. PAIDÓS. BARCELONA.

LATORRE, JOSÉ MARÍA. 2008. “PANTALLA DIGITAL: LA AVENTURA”. EN *DIRIGIDO POR...*, Nº 375. FEBRERO DEL 2008. DIRIGIDO POR... S.L. BARCELONA.

LIPOVETSKY, GILLES. 1986. *LA ERA DEL VACÍO*. ANAGRAMA. BARCELONA.

Die Nibelungen

Agustín Quinzá Niño



Un film para un país en la niebla

La película de Lang está basada en *El Cantar de los Nibelungos* (Nibelungenlied), un poema anónimo de origen germano escrito alrededor de los siglos XII y XIII, y que constituye la cúspide de la poesía épica alemana. Con toda seguridad, la obra se compuso muchos siglos antes de que fuese puesta por escrito y los valores morales del protagonista principal, Siegfried, entroncan directamente con la mitología nórdico-germana, sobre todo por lo que respecta a la concepción del valor, la audacia, la fuerza y el honor.

La leyenda de Siegfried siempre tuvo muy buena acogida en los países germanos; se representó en teatro, se escribieron novelas sobre ella e incluso se realizaron diversas obras poéticas, pero fue sobre todo a partir de la *Tetralogía* de Wagner cuando el protagonista de *El Cantar de los Nibelungos* comenzó a representar el espíritu alemán más exacerbado. Los movimientos nacionalistas y románticos del XIX insuflaron aún más fuerza a este sentimiento patriótico, de manera que Siegfried se convierte en el definitivo y legendario héroe nacional alemán (algo así como Arturo en el contexto anglosajón).

Con el medio cinematográfico, se abre un nuevo ámbito en el que poder narrar la epopeya nacional alemana por excelencia, y ni siquiera el propio Lang sospechaba la repercusión que tendría su película. Tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, el imperio se disolvió para dar paso a la República de Weimar, pero la paz impuesta por los aliados resultaba tan dura, que el pueblo alemán apenas podía levantar cabeza para salir de la pobreza. Esta situación, junto a la idea de que las fuerzas democráticas y el pueblo judío llevaron a la derrota de Alemania (eran considerados traidores de la patria), fomentaron una situación de crispación que propició la victoria electoral de los partidos antidemocráticos. En 1933 Hitler es nombrado canciller y, un año después, tras la muerte de Hindenburg, el cargo de canciller se une al de jefe de estado, momento en el que Hitler proclama la Alemania nazi o Tercer Reich.

Tan sólo una década antes de estos acontecimientos, Lang filmaba su película, por lo que la representación en la pantalla del héroe teutón por excelencia tuvo muy buena acogida, no ya sólo por el pueblo, sino también por el gobierno nazi. Tanto

es así, que se le propuso a Lang la realización de diversos documentales que proclamasen la pureza de la raza aria, cuyos protagonistas, en la línea del Siegfried de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1923-24) –rubios, de ojos claros y con gran fuerza y valor–, constituirían la inspiración necesaria para convencer a los alemanes de que eran el pueblo elegido para dominar el mundo. El propio Lang declaró que pese a su grandiosidad en decorados, el objetivo de *Die Nibelungen* no era competir con las superproducciones de Hollywood, sino que cuando la concibió “pretendía ofrecer algo estrictamente nacional que pudiera considerarse como una manifestación del espíritu alemán” (1)

Sin embargo, Lang no era simpatizante del partido nazi (al contrario que su esposa Thea von Harbou, autora del guión), de manera que, tras rechazar la propuesta de Goebbels, en 1933 huye a Francia para, un año después, marchar a EE.UU. Finalmente, sería Leni Riefenstahl la sustituta de Lang para crear la propaganda cinematográfica del Tercer Reich.

Perfilando a los hijos de la niebla

La película está dividida en dos partes: en la primera, llamada *Siegfrieds Tod* (La Muerte de Siegfried), la acción se centra en el desarrollo de la tragedia de Siegfried, de cómo surge del bosque para introducirse en la Corte y de todas las intrigas palaciegas de las que es objeto hasta el momento de su muerte. En la segunda parte o *Kriemhilds Rache* (La Venganza de Kriemhild), la protagonista absoluta es Kriemhild, la viuda de Siegfried, que perseguirá vengar la muerte de su esposo a toda costa.

Tanto la obra de Lang como el poema en el que se basa constituyen una tragedia monumental donde las bajas pasiones humanas suponen el fertilizante ideal para que germinen los abominables hechos llevados a cabo por los protagonistas: asesinatos, violaciones, traiciones, adulterios y venganzas se suceden a lo largo de las cinco horas de metraje y, quizá, sea éste uno de los motivos por los que la obra ha llegado hasta nuestros días, pues muestra la parte más oscura del ser humano.

De hecho, cada personaje responde a unas características muy marcadas que le son propias: Hagen von Tronje es la maldad; no tiene escrúpulos, y hará cualquier cosa para lograr sus objetivos, que no son otros que conseguir las metas del rey Gunther. Para ello, no duda en utilizar a Siegfried, que a pesar de su fuerza, su templada ética y su predisposición para afrontar el peligro, es casi como un niño y carece de la perspicacia de Hagen, ya que acostumbrado a hablar con franqueza y exponer las cosas con total claridad, desconoce el veneno de las intrigas cortesanas.

Siegfried sufre continuos dilemas morales porque se ve forzado a hacer lo que su conciencia le dice que está mal, y se traiciona a sí mismo por ser fiel al pacto de sangre realizado con Gunther. En el ámbito germano, las alianzas de sangre eran sagradas, y romperlas implicaba convertirse en un paria, en un hombre sin honor, lo que se traduce como la muerte social, el peor abismo en el que se puede caer. Los otros personajes se aprovechan de la situación y no dudan en crearle conflictos morales con tal de salirse con la suya, de manera que a pesar de su poderío físico, Siegfried aparece como un ingenuo. Esta característica del personaje fue aprovechada por el partido nacionalsocialista, que identificó la figura de Siegfried con la del pueblo alemán, de manera que su propaganda se fundamentaba en la idea de que el resto de países, mucho más débiles, se aprovechaban de la fuerza de Alemania a modo de parásitos, lo mismo que pretenden de Siegfried los otros personajes de la película.

Brunhild es la soberbia, la fatuidad sustentada por la fuerza; cuando Siegfried la domina para Gunther, acaba con su dignidad y, en cierta manera, la mata en vida. El hecho de arrebatarle el brazalete, supone dejarla sin fuerza física, extirpándole de golpe su vitalidad, que puede ser entendida metafóricamente como su virginidad, y al quitarle ese “tesoro”, Siegfried la vuelve dócil, hundiéndola en la miseria moral. Brunhild no deja de ser una valkyria, y forma parte de esas indomables vírgenes sagradas de la mitología nórdico-germana que recogían a los guerreros muertos en combate para transportarlos al Valhalla, la Sala de las Mil Puertas donde viven los valientes para siempre; despojarla de la virgi-

nidad y vencerla físicamente es lo más humillante que le puede ocurrir. En el momento en que se da cuenta del engaño, Brunhild se siente avergonzada, y opta por el suicidio, pero cuando se lo impiden, exige venganza poniendo de relieve la cobardía y la debilidad de Gunther. En ese aspecto, Brunhild ejerce de *femme fatale* para Gunther, ya que aquélla le incita a matar a Siegfried diciéndole que éste la poseyó físicamente; los celos pueden con el rey, que da carta blanca a Hagen para acabar con el héroe.

Gunther representa al ser débil que desea lo que no puede conseguir; no está preparado para alcanzar lo que anhela, y las artimañas de Hagen acaban por volverse contra él. Gunther, en contraposición a Hagen, sí tiene conciencia, pero su voluntad es débil y se deja arrastrar por la lengua viperina de éste desentendiéndose de las consecuencias, ya que sabe que así logrará lo que quiere. Esta indecisión moral se muestra también en algunas tomas de Gunther, donde el personaje aparece de gris, blanco y negro, moviéndose sin cesar entre estos tres colores durante toda la película, y es que "...los valores cromáticos describen acertadamente los valores de los personajes" (2). En cierta manera, utiliza la inteligencia y la laxitud moral de Hagen mientras elude cualquier tipo de responsabilidad. Al igual que ocurría con los celtas, los germanos y, posteriormente con los pueblos nórdicos, la predisposición a actuar de acuerdo a nuestros propios ideales y aceptar las consecuencias con dignidad, resulta de vital importancia socialmente; no basta con ser una persona bondadosa, sino que es necesario poseer un carácter lo suficientemente firme como para no dejarse arrastrar por voluntades ajenas.

Kriemhild se nos aparece desde el principio como la castidad absoluta; recatada, callada y casi sumisa, sufre una primera metamorfosis cuando, en las escaleras de la Catedral, no soporta la vanidad de Brunhild y desencadena la tragedia al contarle a ésta toda la verdad. Involuntariamente, vuelve a fallar a su marido cuando le confiesa a Hagen el punto débil en la espalda de Siegfried; Kriemhild es también utilizada por Hagen para conseguir su propio beneficio. Al final de la primera parte, exige que Hagen sea castigado, pero los Burgundios, los propios parientes de Kriemhild, lo defienden.

Nada queda ya de la dulce criatura del principio de la película, sino que Kriemhild se convierte, a su vez, en un ser manipulador que utiliza a Attila para perpetrar la venganza. A diferencia de la versión escandinava del mito de Siegfried (en el mundo nórdico se le conoce por Sigurd), en el mito germánico se da preponderancia a la sagrada alianza matrimonial sobre la consanguinidad fraternal; por ello Kriemhild se mantiene firme hasta acabar con la vida de los asesinos de su marido (sus hermanos) utilizando a Atli, mientras que Guthrun (su alter ego nórdico) intenta salvar a sus hermanos de morir asesinados por el huno. En el mundo vikingo y previngo (antes del siglo VIII) la unión familiar era fundamental para la supervivencia, hasta el punto de que un asesinato aislado en un clan podía desembocar en multitud de duelos entre clanes que acababan diezmando a ambas familias.

Por último, tenemos a Fafnir que, aunque en la película se presenta como una bestia y no como un personaje más, es el elemento que lanza la historia, pues cuando Siegfried acaba con él, consigue fama y riqueza suficiente como para justificar su entrada triunfal en la Corte de Worms. Una lectura más profunda nos conduciría a entender a Fafnir como un elemento de transición entre la vida en el bosque y el paso a una esfera diferente (la vida en el castillo), de manera que matar al dragón implicaría la consecución de un intrincado ritual iniciático a través del cual el protagonista supera los obstáculos que se le presentan y renace de sí mismo, se renueva y prospera.

La figura del dragón, de carácter universal, la encontramos tanto en Oriente como en Occidente, y en casi todas las culturas se narran leyendas en torno a estos magníficos seres. Sin embargo, hay una gran diferencia de significado dependiendo del lugar en el que se dé. Así, el dragón asiático es un ser benefactor, que regula los ciclos de la lluvia y vela por el buen desarrollo de las cosechas; en la India, es el productor del soma, la bebida de la inmortalidad, y en China, los mismos emperadores se erigían como herederos del dragón. Sin embargo, en un ámbito cristiano, el dragón se relaciona con el demonio y se entiende



Siegfried, Kriemhild, von Tronje, Fafnir, Kriemhild y Gunther

como un ser destructor que arrasa las cosechas, devora doncellas y atemoriza a los hombres. En la cosmogonía nórdica, heredera de la tradición germánica, no es un ser bondadoso, como ocurre en Asia, pero tampoco tiene esa correspondencia diabólica que se le da en el cristianismo; antes bien, es un ser destructor a la vez que necesario, pues implica el principio del fin, el comienzo del cambio. Así, el dragón Nidhögge roe incansable las raíces del fresno cósmico Yggdrasil sobre el que se sostiene el Universo, propiciando la destrucción del Mundo tal y como lo entendemos; pero esta destrucción resulta imprescindible para que se produzca la renovación, el renacimiento de otra esfera distinta que viene a sustituir el caduco mundo antiguo. A diferencia del anquilosado maniqueísmo cristiano, donde todo es totalmente bueno o deplorablemente malo, en el mundo nórdico, mucho más realista y verosímil, cada personaje, cada situación, conlleva algo positivo y algo negativo, y lo mismo ocurre con los personajes de *Die Nibelungen*, pues no hay nada ni nadie tan perfecto como para mantenerse al margen de la condición humana, con todo lo bueno y malo que ello conlleva.

Iconografía y sustrato mítico

Cada personaje responde físicamente a las características que personifica, pues existe una equivalencia entre la apariencia y la moral de cada uno de ellos; el vestuario está muy cuidado y resulta representativo dependiendo del personaje y del momento de la película en el que aparece (hay una diferencia sustancial entre el Siegfried del bosque y el Siegfried que se presenta en la Corte). En un primer momento, Siegfried aparece vestido con botas de lana o de piel de oveja sin curtir, una especie de faldón del mismo material, y el torso al descubierto. Es la representación de lo primitivo, de la juventud, de un mundo semi-salvaje que nos recuerda al de los hombres en estado natural, en un primer estadio en el que la civilización, tal y como la entendemos, todavía no se había desarrollado. Este tipo de Siegfried influyó después en la concepción nazi del culto al cuerpo, el ideal ario del hombre rubio y bien formado que años después los fotógrafos y cineastas del régimen intentarían plasmar en sus obras (como Heinrich Hoffman o Leni Riefenstahl). Parece un pastor en una economía de autosubsistencia, e incluso nos recuerda al Buen Pastor de los primeros años



La iconografía de *Los Nibelungos* es tan deudora del óleo de Hermann Hendrich, *Siegfried y Fafnir*, como de las ilustraciones de Otto Czeschka para la edición de 1920.

del cristianismo. Es la viva imagen de la libertad, de la locura de la juventud, la representación del Siegfried que aún no ha sido encorsetado por las normas de una sociedad que, si bien es más refinada que el entorno en el que se crió, también resulta mucho más traicionera y complicada de lo que parece en un primer momento.

Una vez en la corte, Siegfried aparece ante Gunther ataviado con una elaborada túnica que denota su importancia y su poder y aunque sigue manteniendo su arrojo y su descaro, es el primer paso de la progresiva civilización del personaje, en el que empezamos a apreciar cierta moderación (cambio interno representado externamente mediante el atuendo). De hecho, su rabia y su impulsividad se verán domadas por las tretas mentales de los demás, hasta el punto de que el hombre más poderoso acaba convirtiéndose en la marioneta de los otros actantes, mucho más débiles que él pero con mucha más perspicacia, desarrollada durante años entre los intrincados hilos de la trama social.

Todos los personajes de la corte de Worms reflejan lo refinado de sus maneras, tanto en la forma de vestir como en la de comportarse. El único que escapa un poco a esta estética es Hagen von Tronje, pues si bien no se asemeja en nada a Mime y sus congéneres (no lleva pieles ni se mueve como un animal), tampoco se nos aparece tan nítido como el resto de cortesanos; va siempre de negro, color asociado a la maldad, y supone la antítesis de Siegfried, que aparece de blanco (su caballo también es de este color, símbolo de pureza, de luminosidad), o semi-desnudo en las primeras escenas. Esta desnudez de torso, además de representar el estado de semisalvajismo en el que se encuentra, es también señal de que no oculta nada, al contrario que Hagen, con una frondosa barba que le da un aspecto temible y le tapa el rostro, lo que sumado a unos ojos oscuros y profundos, le aporta una siniestra fisonomía.

La inspiración iconográfica del film proviene directamente de los artistas contemporáneos a la película, en concreto a los representantes del *art déco*, de manera que las ilustraciones que Carl Otto Czeschka realizó para ilustrar el poema de *Los Nibelungos* (publicadas en 1920) fueron, junto a las “mujeres fatales” y los fondos de la obra de Gustav Klimt y de Fernand Khnopff, el principal referente para la concepción del vestuario y de los decorados. (3)

El hecho de que la vestimenta no obedezca a la más rigurosa fidelidad histórica, se debe a que Lang está más interesado en la parte poética y fantástica del mito, por lo que el referente visual medieval,

queda relegado a un segundo plano en favor del mundo onírico del *art déco*. Por ello, la asincronía visual de la película no debe ser entendida como un fallo de documentación histórica, sino como la representación de la leyenda donde el mito y la magia prevalecen de manera plenamente consciente. En cierta manera, el ideario colectivo que tenía la gente sobre la estética medieval, venía determinada por las obras de los artistas del momento, y en *Die Nibelungen*, se toma prestada la plástica de estos artistas para representar el mito alemán por antonomasia.

También podemos apreciar influencias de Vittorio Zecchin, sobre todo de su *Salomé*, y de los autores que ilustraron las representaciones de las óperas de Wagner, como por ejemplo Arthur Rackham, donde quizá lo más obvio sea la relación entre el vestuario de las Valkyrias con el de Hagen, y la similitud entre el Siegfried de Rackham y el de Lang antes de marchar a la corte; también entre el aspecto de Alberich y el de los nibelungos.

Por último, existe una gran inspiración en Hermann Hendrich, estableciéndose una clara relación entre su óleo *Siegfried y Fafnir* y la secuencia de la película en la que Siegfried se aventura en el bosque para enfrentarse al Dragón; hay un plano de la película que coincide exactamente con la disposición de los personajes en el cuadro de Hendrich, y además, en la película de Lang, tanto la concepción de Fafnir como el atuendo de Siegfried se asemejan mucho al de la obra pictórica.

En la figura de Fafnir es, precisamente, donde se condensan los efectos especiales más importantes; la secuencia, de apenas seis minutos de duración, está tratada con sumo cuidado, y aunque no hay movimientos de cámara (toda la secuencia está rodada con planos fijos), Lang sabe situarla en el lugar adecuado en cada momento, prestando especial atención a la composición de los encuadres; tanto es así, que en ocasiones puede parecer que no existe una clara interrelación entre ellos, sino que más bien han sido concebidos como postales independientes que luego se han unido para concebir la secuencia, llegando a desorientar al espectador con la alternancia de saltos de 180°.

A pesar de este hecho, la duración de cada uno de los planos acompaña a la perfección el desarrollo de la acción y el estado anímico de ambos personajes; así, cuando Siegfried estudia cautelosamente a Fafnir, esta precaución se ve reflejada no sólo en los movimientos y en las muecas de Paul Richter, sino también en el tratamiento de la imagen (se utilizan planos de larga duración que reflejan el recelo del personaje) y el de la música, que adopta una cadencia rítmica sosegada. Cuando lo que interesa es mostrar lo trepidante de la acción, se alternan planos de corta duración de Siegfried y de Fafnir, pasando de la visión subjetiva de uno a la de otro, mientras la banda sonora adquiere un ritmo y una sonoridad que acompañan perfectamente a la imagen.

La elección de una banda sonora original (a cargo de Gottfried Huppertz) resulta todo un acierto, pues en el caso de haber escogido una obra musical que se inspirase también en el *Cantar de los Nibelungos* (quizá el ejemplo más obvio sea Wagner), Lang se vería obligado a adaptar la acción al desarrollo musical; al optar por componer desde la nada, el director tiene total libertad a la hora de concebir la longitud de cada uno de los planos, así como el ritmo de la acción.

Nos encontramos, por tanto, ante una obra maestra de la cinematografía alemana, en la que si bien podemos reprobar la simplicidad del montaje y la “planificación fosilizada y convencional función simbólica” (4) de algunos planos, hemos de reconocer que Lang sabe recrear en el celuloide el espíritu de una leyenda tan antigua como *El Cantar de los Nibelungos*, que pasó de boca en boca de la gente durante siglos para posteriormente acabar siendo plasmada por escrito, representada musicalmente y, finalmente, mantener su vigencia temporal de manera casi definitiva a través del medio cinematográfico.

NOTAS

(1) KRACAUER, Siegfried. 1985. *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. Paidós Ibérica. Barcelona. pp. 91-92.

(2) SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 1990. *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Verdoux. Madrid, p. 306.

(3) ORTIZ, Áurea, PIQUERAS, M^a Jesús. 1995. *La pintura en el cine*. Paidós Ibérica. Barcelona. p.66.

(4) SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 1990. *Op. cit.* p. 304.

Lo que queda del indie:

aproximaciones al género



Gemma Vidal

¿Es esto indie? El caso de *Cosas que nunca te dije*

Don (Andrew McCarthy) sigue a Ann (Lily Taylor) hasta la lavandería para conseguir una cita con ella:

Don: -¿Quieres que hablemos de las injusticias?

Ann: -No, francamente, no.

Don: -¿De qué quieres que hablemos?

Ann: -Odio decidir hablar de algo, nos pasamos el tiempo... una increíble cantidad de tiempo, hablando de los que tenemos que hablar, "¿quieres hablar de ello?", "¿no quieres hablar de ello?", "cielo, es preciso que hablemos de ello", da ganas de vomitar.

Don: -Bien, no hablemos de ello, entonces.

Ann: -¿Lo ves?

Don: -No digo nada.

Ann: -Así está mejor.

La escena pertenece a los minutos centrales (43:58-47:00) de *Cosas que nunca te dije* (Things I Never Told You, Isabel Coixet, 1995), caso por otra parte excepcional de una incursión española en un territorio tan inscrito en las formas y paisajes de la cultura norteamericana como el cine *indie*. Estamos

en 1995, un año después del *boom* Tarantino (*Pulp Fiction*) y del filón de *Clerks* (Kevin Smith). Cuando una directora extranjera es capaz de adueñarse del lenguaje del cine independiente norteamericano y de captar, bajo el modelo de una película de bajo presupuesto, todos los artificios que hacen reconocible este tipo de narrativa, se hace cuestionable su identidad dentro un único contexto geográfico. Esta tradición, que avanza paralela al cine de estudios a partir de los años 70 y que ramifica constantemente sus objetivos, parece haber derivado hacia un estado de desconcierto sintomático. Poco queda hoy del compromiso político de directores como John Sayles o de los logros del *New Queer Cinema* (1), aunque persiste un sello autoral que, junto a la libertad creativa asociada al cine minoritario, otorga sentido a una categoría tan inasible como el cine independiente.

Al igual que el cine de Coixet no se adhiere a una identidad nacional concreta, *Cosas que nunca te dije* carece de marcas espaciales reconocibles para incidir en que sucede en "una Norte América genérica, cinematográfica" que puede ser cualquier lugar del imaginario *indie* (TRIANA, 2006: 59-60). El caso de Isabel Coixet

nos sirve como punto de partida para observar las contradicciones de un cine que se determina por su carácter abierto, por no adscribirse a los códigos de género y que, sin embargo, permite ser asimilado como una tendencia más del cine comercial. ¿Es válido, por tanto, el caso de Coixet, o sería una excepción, una película española transnacional (2) que imita al cine *indie*? Cualquiera de las dos respuestas nos lleva a otro dilema: ¿ha terminado la difusa evolución del *indie* en los últimos 20 años por crear un 'género' –reproducibile como vemos por cinematografías foráneas–? Así sería en opinión de Yannis Tzioumakis (2006: 247), que se refiere al cine independiente de la década del 2000 como una “categoría industrial” dirigida por las majors con el fin de dar cabida comercial a películas de bajo presupuesto que previsiblemente acaparan un buen número de Oscars cada año y obtienen la deferencia de los críticos.

Volvamos un momento a la secuencia en la lavandería de *Cosas que nunca te dije*. Esta escena nos remite al patrón del *boy meets girl* (chico encuentra chica) de la comedia romántica de los 90, un subgénero en pleno apogeo cuando se estrenó la película, heredero a su vez de la comedia de los años 30. En ella, la narrativa clásica otorga al plano-contraplano un lugar privilegiado a la hora de filmar el diálogo, es decir, el encuentro de dos miradas que confluyen en un espacio ilusorio –organizado por arte del montaje– a pesar de no compartir necesariamente un espacio real. Curiosamente, Coixet prescinde de esta fórmula para situar a Don y Ann sentados uno junto al otro, y cruzando sus miradas en contadas ocasiones. Al respecto apunta Ángeles González-Sinde (1998: 78) que “no hay cosas que no se dicen: sólo hay cosas que no se dicen con palabras”, algo que el cine *indie* ha sabido expresar hasta casi convertirlo en un

tópico. El plano abierto une a los dos personajes en el mismo espacio, pero no por ello les aboca a una mejor comunicación. Esta frontalidad en la puesta en escena remite a los hallazgos del lenguaje de la modernidad, hoy totalmente asumidos por la ficción: las miradas a cámara de Belmondo en *Al final de la escapada*, (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), el trío de *La mamá y la puta* (*La Maman et la putain*, Jean Eustache, 1973) o la conversación de espaldas al inicio de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Godard, 1962).

Resulta paradójico cómo un cine nacido a raíz de la crisis del clasicismo, como es el Nuevo Cine Americano que surge en la década de los 70, y centrado en indagar los aspectos de dicha cultura, mantenga en sus formas la herencia de las nuevas olas europeas. Se cuele en la gramática *indie* una frescura y una ambición estética que remiten a la nostalgia de la Nouvelle Vague y sus clichés, quizá por el aura de cinefilia que inspiraban los jóvenes turcos al público joven de entonces y a los cinéfilos del siglo XXI. Pero es posible que éstos accedan hoy al cine europeo de la modernidad después de interesarse por el cine independiente de los 90 y 2000: uno y otro guardan semejanzas en la interpretación naturalista de los actores, cierta calculada banalidad en los diálogos, el respeto por los tiempos muertos y la aglutinación de elementos de la cultura juvenil de sus respectivas épocas. Si la confusión y cierta pesadumbre existencial amenazan las relaciones amorosas de los protagonistas de la saga Antoine Doinel o de algunos héroes de Rohmer y Godard, también aparecen a mi juicio treinta años después, en la generación de *Before Sunset* (Richard Linklater, 2004), *Beautiful Girls* (Ted Demme, 1996) y *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006).



Dos momentos de *Cosas que nunca te dije*, de Isabel Coixet



Ghost World (Terry Zwigoff, 2001).

Pero no sólo es una herencia formal: el éxito en Estados Unidos de algunas películas europeas (*La vida es bella*, *La Vita È Bella*, Roberto Benigni, 1997; *Amélie*, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) y asiáticas (*Tigre y dragón*, *Wo hu cang long*, *Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000) en los años 90 y 2000 ha desplazado el mercado que tradicionalmente ocupaba el cine independiente americano, obligándolo a readaptarse a la inestabilidad de la audiencia. Las precarias distribuidoras independientes prefieren la rentabilidad de la importación, por lo que el *indie* en Estados Unidos se ha visto obligado a coexistir con el 'cine de autor' extranjero (TZIOUMAKIS, 2006: 283). En este sentido, no deja de ser irónico que el género independiente, que bebe de las fuentes del cine europeo, tenga que competir en salas por el mismo mercado, como si fuera su alternativa americana.

Paradojas del cine independiente en el cambio de siglo

Sería imposible concebir el cine independiente a partir de los años 80 sin los pueblos en medio de la nada (*Extraños en el paraíso*, *Stranger than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984), la soledad invernal (*¡Olvídate de mí!*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), el trabajo basura (*Clerks*), las familias disfuncionales (*Pequeña Miss Sunshine*, *Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006) o los adolescentes incomprendidos (*Thumbsucker*, Mike Mills, 2005; *Bienvenidos a la casa de muñecas*, *Welcome to the Dollhouse*, Todd Solondz, 1995). Todos ellos constituyen un retablo de paisajes y personajes outsiders con un universo estético ajeno a los códigos del cine comercial, aunque cada vez sea más difícil distinguir la frontera entre ambos. Desde hace quince años, parece indispensable redefinir el cine independiente de acuerdo a los vaivenes económicos de la industria, ya que las históricas compañías independientes de los 90 (New Line, October Films) acabaron convertidas en filiales de las grandes productoras. En este sentido, la compra de Miramax por Disney en 1993 marca un antes y un después en la genealogía del cine independiente. Sin embargo, aunque los estudios acaban con esa voluntad minoritaria, el hecho de que Fox esté detrás de una película como *Juno* (Jason Reitman, 2007) no ha impedido su competición en los canales oficiales del cine independiente: el festival de Sundance y los premios Independent Spirit.

Las voces críticas que desconfiaban de la aparente voluntad subversiva del cine indie argüían que las óperas primas de los independientes servían como banco de prueba a sus directores, quienes sucumbían tarde o temprano a la llamada de los estudios (MURPHY, 2007: 4). ¿Qué sentido tiene, pues, hablar de cine *indie* adulteradas sus condiciones estructurales?

Su resistencia hasta hoy se debe, paradójicamente, a la época dorada que vivió en la década 1989-1999, y que clarifica al instante su identidad con un perfil de espectador avalado por el prestigio de un cine 'para minorías'. Así se cerraría la paradoja de la supervivencia *post-mortem* del *indie*: con-

vertido en género, mantiene su posición dentro del mercado gracias a su capacidad de atraer a la misma audiencia que alimenta las industrias culturales que se venden como alternativas. En este sentido, en el contexto norteamericano existe todo un conglomerado mediático de televisiones, cadenas de exhibición, publicaciones y webs de temática *indie* que atestiguan su papel en la cultura popular y la economía hollywoodiense (HOLMLUND, 2005: 1). Si el cine comercial se asocia históricamente a la narrativa clásica, el cine independiente sería un híbrido de modos de representación que, por exigencias comerciales, suele inclinarse hacia una narrativa convencional (TZIOUMAKIS, 2006: 267) antes que a explorar las posibilidades de vanguardia de las nuevas tecnologías. En cambio, el cine *amateur* o realizado por pequeñas productoras se topa con serias dificultades para distribuirse y se limita a circuitos alternativos de exhibición (cine-clubs, festivales, asociaciones culturales...).

Si algo sigue caracterizando al cine *indie* es su elogio de lo diferente, a través del punto de vista de individuos que desearían formar parte de la comunidad y no pueden o que, por ello mismo, reivindicando orgullosos su “diferencia” (Thora Birch en *Ghost World* [Terry Zwigoff, 2001]; el adolescente Mark Webber de *Cosas que no se olvidan* [Storytelling, Todd Solonz, 2001]; Martin Donovan en *Trust*, [Hal Hartley, 1990]). Por otra parte, hablar de un ‘género’ implica la repetición de ciertos esquemas narrativos, así como de una iconografía visual autorreferencial sobre películas precedentes –*Pequeña Miss Sunshine*; *Yo, tú y todos los demás* (Me and You and Everyone We Know, Miranda July, 2005)– que tiende a mantener una planificación sobria, tramas mínimas y poca evolución de sus personajes hasta anular la clasificación dentro de un género o mezclar varios (SÁNCHEZ, 2004: 307). La carga de profundidad la aportan los personajes, no las situaciones. Por eso explota las pequeñas tragedias cotidianas dentro de sus minúsculos universos y, ante la falta de sofisticación de sus personajes, eleva a tragedia la melancolía del “nunca pasa nada” y las relaciones sentimentales problemáticas. Así, Lily Taylor se desespera cuando no consigue su helado favorito (*Cosas que nunca te dije*) y la adolescente Adrienne Shelly de *Trust* mata accidentalmente a su padre de una bofetada.

Existe cierta melancolía en la manera de presentar a los protagonistas, que rozan en ocasiones lo anodino, y que es casi una regla del lenguaje *indie*: el espectador no tiene por qué conocer a los personajes, basta con que empatice con ellos. A ello se suma en buen grado una estudiada combinación de grupos musicales que marca el tempo de las historias. No es objeto de este trabajo analizar la afinidad entre bandas con el sello ‘independiente’ y directores consolidados (Belle and Sebastian y Todd Solondz; Sofia Coppola y Air) pero sí parece significativa en algunos casos. En *Lost in Translation* (Sofía Coppola, 2003), Bill Murray entona “More than This” de Roxy Music, mientras que en *Juno*, la pareja protagonista cierra la película versionando “Anyone Else but You”, *leitmotiv* que suena previamente –de forma no diegética– cantada por The Moldy Peaches, reforzando así la alianza entre los personajes y la banda sonora.

La más reciente encarnación del cine *indie* de consumo –las llamadas películas del ‘Frat Pack’ (Judd Apatow, Greg Mottola, Ben Stiller...)– constituye un paso más en la creciente simbiosis del producto asociado con los grandes estudios y audiencias masivas y su supuesta antítesis, el cine especializado de vocación minoritaria. Los realizadores y guionistas de títulos como *Supersalidos* (Superbad, Greg Mottola, 2007), *Lío embarazoso* (Knocked Up, Judd Apatow, 2007) o *Napoleon Dynamite* (Jared Hess, 2004) provienen del medio televisivo y en algunos casos son amigos, como es el caso de Owen Wilson y Wes Anderson, que coescribieron tres películas de éste último (MILLER, 2008: 16). Además de actuar como un equipo, intercambian roles en varias películas –Judd Apatow escribe, dirige y produce; el actor Seth Rogen (*Lío embarazoso*) es coguionista de *Supersalidos*– y son los responsables de haber dado una vuelta de tuerca a la ‘comedia gamberra’ y explotar la figura del nerd como parodia del adolescente inadaptado del cine independiente. Al mismo tiempo, algunos miembros del Frat Pack alternan *blockbusters* con su aparición en películas que les otorgan prestigio, como Steve Carell en *Virgen a los cuarenta* (The 40 Year Old Virgin, Andy Stitzer, 2005) y *Pequeña Miss Sunshine* o Ben Stiller (*Dúplex*, Duplex, Danny de Vito, 2003 y *Flirteando con*

el desastre, *Flirting with Disaster*, David O. Russell, 1996). En este sentido, el Frat Pack ha buscado colarse en el cine *indie* utilizando la marca de autor para diferenciarse del *blockbuster* juvenil, ya que, además del público adolescente, se dirigen a un espectro más amplio a través de cierta consciencia autorreflexiva (PENA, 2007: 42). En este sentido, planea sobre *Supersalidos* la crisis del paso a la edad adulta, en un intento de desarmar los mecanismos de la comedia gamberra. El agotamiento del género exige la satisfacción de nuevas expectativas, por lo que parte del éxito del Frat Pack se fundamenta en haber conseguido renovarlas, como hiciera en su día el cine independiente respecto a los productos del *star system*. En parte, también la polaridad entre su pertenencia a un género de explotación comercial y su voluntad deconstructiva se asemeja a las contradicciones de un cine *indie* dirigido por las divisiones especializadas de los estudios.

Es el último eslabón de un cine cambiante y saqueado por el cine comercial, pero que todavía es capaz de provocar fluctuaciones en el epicentro de la industria. Aunque hoy su estatus esté debilitado, el peso de los independientes sigue presente en el cine de autor de los últimos veinte años y en su capacidad mutante para coexistir en los márgenes del cine de Hollywood.

NOTAS

(1) Cine que habla en primera persona de la problemática gay y lesbiana, al representar a este colectivo desde una perspectiva no heterodominante. Está vinculado a títulos del cine independiente de los años 80 y principios de los 90 como *Miradas en la oscuridad* (*Parting Glances*, Bill Sherwood, 1986), *Go Fish* (Rose Troche, 1994) o *Poison* (Todd Haynes, 1991).

(2) Sobre el fenómeno de los nuevos cines transnacionales y el lugar representativo ocupado por el cine de Isabel Coixet, véase el dossier 'Cine transnacional' contenido en *Cahiers de Cinéma España*, no 10 (Marzo 2008), varios autores, pp. 6-20.

Bibliografía

BISKIND, PETER. 2006: *SEXO, MENTIRAS Y HOLLYWOOD: MIRAMAX, SUNDANCE Y EL CINE INDEPENDIENTE*, ANAGRAMA, BARCELONA.

GONZÁLEZ-SINDE, ÁNGELES. FEBRERO 1998: "ALGUNAS IMPRESIONES EN TORNO A *COSAS QUE NUNCA TE DIJE*", REVISTA *VRIDIANA*, *COSAS QUE NUNCA TE DIJE (GUIÓN)*, nº 19-20. MADRID.

HOLMLUND, CHRIS Y WYATT, JUSTIN. 2005: *CONTEMPORARY AMERICAN INDEPENDENT FILM. FROM THE MARGINS TO THE MAINSTREAM*, ROUTLEDGE, NUEVA YORK.

MILLER, HENRY K. MARZO 2008: "BOYS' OWN STORIES", *SIGHT AND SOUND*, VOL. 18.3, PP. 16-25. LONDRES.

MURPHY, J.J. 2007: *ME AND YOU AND MEMENTO AND FARGO. HOW INDEPENDENT SCREENPLAYS WORK*, CONTINUUM, NUEVA YORK.

PENA, JAIME. OCTUBRE 2007: "EL TOQUE APATOW", *CAHIERS DU CINÉMA ESPAÑA*, nº5. MADRID.

SÁNCHEZ, SERGI. 2004: "LA BALADA DEL CAFÉ TRISTE O DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CINE INDEPENDIENTE" EN WEINRICHTER, A. Y CUETO, R. (ED.): *DENTRO Y FUERA DE HOLLYWOOD. LA TRADICIÓN INDEPENDIENTE EN EL CINE AMERICANO*. IVAC, VALENCIA.

TRIANA TORIBIO, NÚRIA. 2006: "ANYPLACE NORTH AMERICA: ON THE TRANSNATIONAL ROAD WITH ISABEL COIXET". *STUDIES IN HISPANIC CINEMAS*, VOL. 3, nº1, BRISTOL.

TZIOUMAKIS, YANNIS. 2006: *AMERICAN INDEPENDENT CINEMA. AN INTRODUCTION*. EDINBURGH UNIVERSITY PRESS. EDINBURGH.



créditos fotográficos

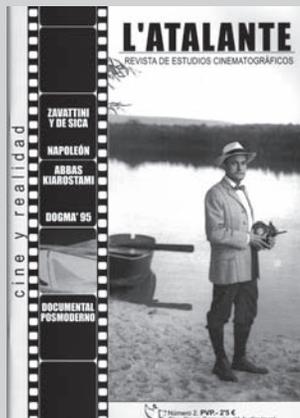
Todas las imágenes que ilustran esta revista son citas iconográficas con valor ilustrativo respecto a los textos a los que acompañan, constituyendo un apoyo necesario a unos textos que versan sobre la imagen y, por tanto, carecen de sentido sin este imprescindible complemento.

Las imágenes de las páginas 7, 9 y 16 son cortesía de Luis Colombo y son, respectivamente, una fotografía de rodaje, el póster y un fotograma de *Gaviotas asesinas / Deadly Seagulls*, © Paul Naschy, Artistic Producciones y Colombo Films. / El póster de la página 8 pertenece a la portada en DVD de la edición de Suevia Films. / Las viñetas de las páginas 10 y 15 son debidas a la cortesía de Joseba Basalo y han sido reproducidas con permiso de Aleta Ediciones, pertenecen al cómic *Waldemar Daninsky. El retorno del hombre lobo*, de Javier Trujillo (2007), www.waldemardaninsky.com. / Agradecemos también a La Cúpula Ediciones (especialmente a Montserrat Terrones, del Departamento de Prensa) el permiso para reproducir las viñetas del cómic *Black Hole*, que ilustran las páginas 19 y 29. El cómic, de Charles Burns, se encuentra actualmente disponible en edición de único tomo (2007). / Los cuadros citados en las páginas 24, 25, 27 y 62 son material de dominio público en la Unión Europea por haber transcurrido más de 70 años de la muerte de sus autores. / Los fotogramas de la película *En la ciudad de Sylvia* de las páginas 41, 42, 45 y 49 corresponden a fotografías promocionales de la película, disponibles a través de Cameo, distribuidora de la edición en DVD. / Las imágenes promocionales de *Supersalidos* arriba citadas son propiedad de Sony Pictures. / La fotografía de la página 51 es la imagen promocional de *A For(r)est in the De(s)ert*. / La fotografía de Brian Aldiss de la página 57 es un *creative commons* albergado por Wikimedia Commons. / Los fotogramas que ilustran las páginas 20, 22, 34, 35, 52, 53, 54, 55, 62, 65 y 66 son capturas directas de distintas ediciones en DVD. / Las imágenes de la portada y las páginas 4, 23, 33, 36, 38, 58 y 54 son creaciones digitales de *L'Atalante* e interpretaciones artísticas a partir de otras imágenes originales.

números publicados



CINE JAPONÉS: POSGUERRA Y AÑOS 50
LA MUJER EN EL CINE NEGRO
WONG KAR WAI
LA ALDEA MALDITA
Invierno 2003, 68 págs.



ZAVATTINI Y DE SICA
DOCUMENTAL Y POSMODERNIDAD
ABBAS KIAROSTAMI
DOGMA' 95
NAPOLEÓN DE ABEL GANCE
Diciembre 2004, 68 págs.



EL HOMBRE Y EL MONSTRUO
DE JIM JARVIS
WENDERS EN LAS CIUDADES
PAUL THOMAS ANDERSON
UNA EVOLUCIÓN DE LAS PASIONES
El cine de Pedro Almodóvar
ESPERANDO LA MUERTE
El lenguaje del
El cine de
Abril 2006, 72 págs.



ARTHUR PENN
LENGUAJES DE SÍNTESIS
STEVEN SPIELBERG, S. XXI
TODD SOLONZ
EL OESTE DE JIM JARMUSCH
Abril 2007, 56 págs.



ENTREVISTA CON RICARDO MACIÁN
MUJERES DEL CINE JAPONÉS
DE MANUEL PUIG A WONG KAR-WAI
LOS DUELISTAS
MONSTRUOSIDAD Y ALTERIDAD
Noviembre 2007, 72 págs.

adquisición de números publicados

Las personas interesadas en adquirir números publicados de la revista, han de comunicarlo por correo electrónico (revistalatalante@yahoo.es), haciendo constar en el asunto del mensaje "solicitud de números anteriores" e indicando en el cuerpo de texto sus datos personales, la forma de pago preferida, y la dirección donde se desea recibir el envío:

Nombre y apellidos	
DNI	Teléfono
Domicilio	
Código Postal	Población
Dirección electrónica	

Forma de pago																				
Recibo domiciliado en la cuenta corriente del cliente (indicar los 20 dígitos)																				
<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr></table>																				
Tarjeta de Crédito (indicar el número de la tarjeta y la fecha de caducidad)																				
<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr></table>																				
Contrarreembolso																				

L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos también puede solicitarse en los siguientes puntos de venta *on-line*: Iberlibro (www.iberlibro.com), AbeBooks (www.abebooks.com) y Uniliber (www.uniliber.com).

Asimismo, aquellos que deseen participar en la organización de las actividades que programa semanalmente el Aula de Cinema de la Universitat de València, también pueden ponerse en contacto con los responsables vía correo electrónico. Si está interesado en hacernos llegar sus artículos, puede solicitarnos por correo electrónico las normas de estilo y de publicación.

associació cinefòrum
comunicació audiovisual



L'ATALANTE

Amb la col·laboració de



Col·legi Major Lluís Vives



vicepresidència de cultura

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA