

Banda Aparte 21
junio 2001





Banda Aparte 21 - Junio 2001

S U M A R I O

LABORATORIO FRANKENSTEIN

4. Editorial

REENCUADRES PELÍCULAS

7. La angustia del prestidigitador frente al espejo. *Bailar en la oscuridad I*,
CARLOS LOSILLA.

13. En una luminosa oscuridad. *Bailar en la oscuridad II*, *FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN.*

23. El tiempo de las revoluciones. *Bailar en la oscuridad III*, *HILARIO J. RODRÍGUEZ.*

29. Gato y lechuza. *Level Five*, *NACHO CAGIGA.*

FANTASMAS DE CINE

36. Alfred Hitchcock Buscando víctimas, *ÁNGEL GARCÍA DEL VAL*

REENCUADRES WOODY ALLEN

INFLUENCIAS Y AFLUENTES

43. Woody Allen y Fellini. La máscara de autor,

JUAN LÓPEZ GANDÍA - PILAR PEDRAZA

51. Con voces propias. Allen y Bergman, autores artesanos,

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO.

63. Woody Allen o como acabar de una vez por todas con la cultura...
cinematográfica, *PAU ROVIRA.*

71. Los amigos de Woody. Woody Allen y Kafka, *HILARIO J. RODRÍGUEZ.*

77. Donde Woody Allen nada, Sylvia Plath se ahoga. Entre la distancia y la
autodestrucción, *PABLO FERRANDO GARCÍA.*

89. Autorretrato y filmografía.



NUESTRO CINEMA

CINE ESPAÑOL 2000. UNA VISIÓN CRÍTICA

- 91.** El año en que Peter Pan intentó crecer. Sobre algunos aspectos del cine español de 2000, *CARLOS LOSILLA*.
- 105.** Un paso adelante, un paso atrás. El cine español no termina de ir bien, *TXOMIN ANSOLA*.
- 124.** Fe de errores. Vindicación del cine español.

TOPONIMIAS

IMAGINANDO IDENTIDADES II

- 127.** Domestizo. Teoría y práctica del caos, *JUAN LUIS MORAZA*.

TICKETS

- 156.** *Aunque tú no lo sepas*, *MIGUEL A. LOMILLOS*.
- 158.** *Náufrago*, *JAVIER M. TARÍN*.

TRANSTEXTOS

- 161.** *La última mirada*, *HILARIO J. RODRÍGUEZ*
- 163.** *La joven*, *MIGUEL A. LOMILLOS*.
- 165.** *Escritos de Luis Buñuel*, *MIGUEL A. LOMILLOS*.
- 167.** *Leólo*, *MANUEL CANGA*.
- 170.** *Una década prodigiosa*, *TXOMIN ANSOLA*.
- 170.** *Cine español de los noventa*, *TXOMIN ANSOLA*.
- 173.** *Lanzarote: el papel de la crisis*, *YOLANDA CARRASCOSA*.

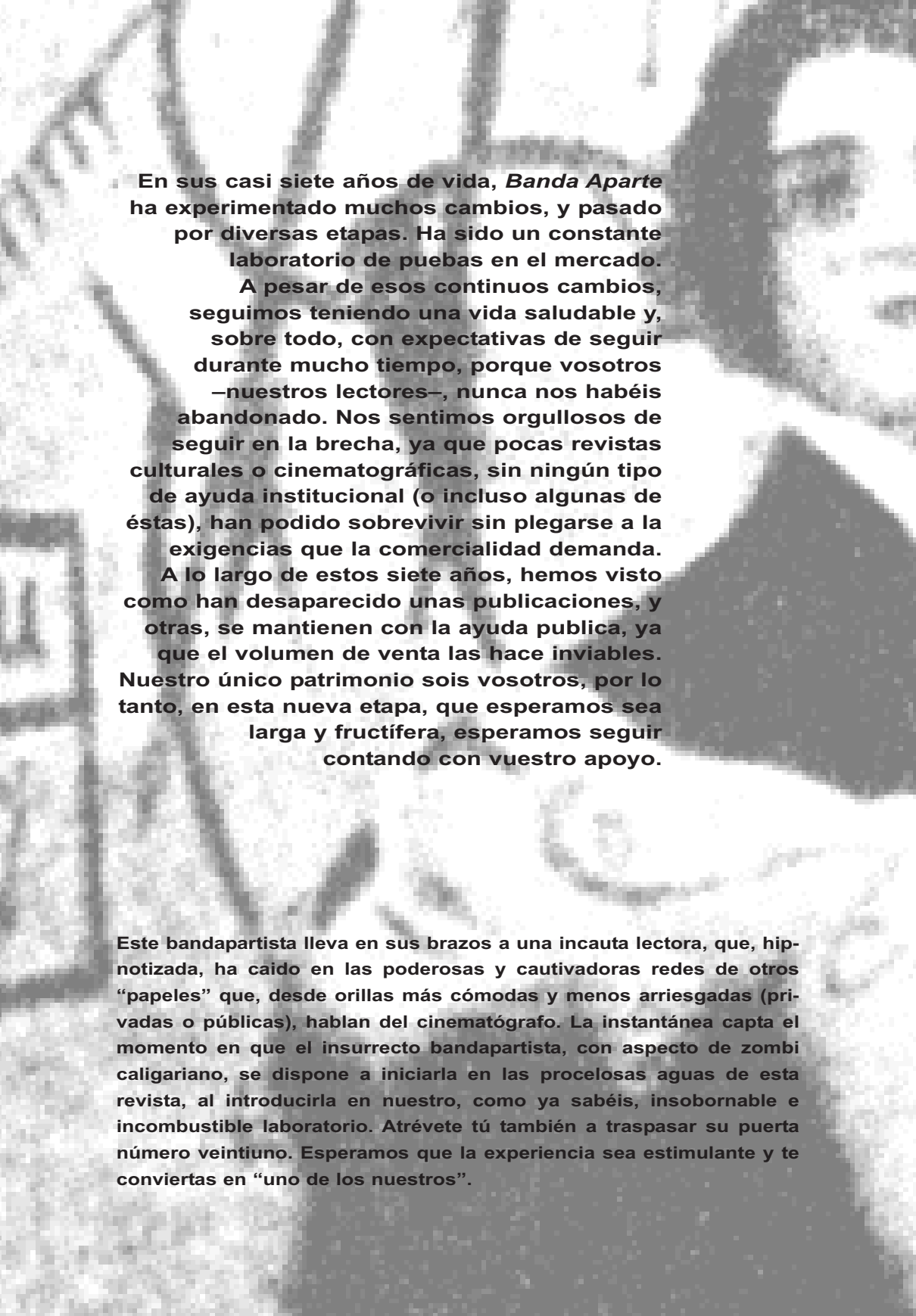


Banda Aparte - Revista de cine / Formas de ver - Nº 21 - Junio 2001 • Edita: Ediciones de la Mirada - Avda. Puerto, 288 - 6ª - 46024 Valencia - Tel. 96 331 14 05 - e-mail: mira-banda@wanadoo.es • **Director:** Jesús Rodrigo • **Consejo de redacción:** Patricia Goldberg / Jesús Rodrigo / Pablo Salavert • **Consejo colaboración:** Luis Alonso / Txomin Ansola / Nacho Cagiga / Yolanda Carrascosa / Marcelo Expósito / María José Ferris / Miguel A. Lomillos / Hilario J. Rodríguez / Pau Rovira / Javier M. Tarín / Virginia Villaplana • **Colaboran en este número:** Manuel Canga / Pablo Ferrando / Daniel Gascó / Ángel García del Val / Juan Monsell / Juan Luis Moraza / Francisco López / Juan López / Carlos Losilla / Colectivo Luxemburgo / Pilar Pedraza • **Coordinación "Reencuadros Woody Allen:** Nacho Cagiga / María José Ferris / Jesús Rodrigo • **Coordinación "Toponimias":** Marcelo Expósito / Virginia Villaplana • **Coordinación "Nuestro Cinema":** Txomin Ansola / Jesús Rodrigo • **Coordinación "Universo Trápala":** Luis Alonso • **Coordinación ilustraciones:** Yolanda Carrascosa • **Diseño Gráfico:** La Mirada • **Impresión:** DKtegoria Impresors S.L. - Olivereta, 5 bajo - 46018 Valencia - Tel. (96) 384 01 03 / Gráficas Papallona S.C.V. - Pío XI, 40 bajo, 46014 Valencia - Tel. 96 357 57 00 • **Depósito Legal:** V-3034-1994 • **ISSN:** 1138-1981. • **Banda Aparte** no comparte, necesariamente, las opiniones que sostiene en sus textos los/as colaboradores/as; no retribuye las colaboraciones, no devuelve los originales no solicitados, ni mantiene correspondencia sobre los mismos.

LABORA
TORIO
FRANKE
NSTEIN

*Banda
Aparte
21*





En sus casi siete años de vida, *Banda Aparte* ha experimentado muchos cambios, y pasado por diversas etapas. Ha sido un constante laboratorio de puebas en el mercado.

A pesar de esos continuos cambios, seguimos teniendo una vida saludable y, sobre todo, con expectativas de seguir durante mucho tiempo, porque vosotros –nuestros lectores–, nunca nos habéis abandonado. Nos sentimos orgullosos de seguir en la brecha, ya que pocas revistas culturales o cinematográficas, sin ningún tipo de ayuda institucional (o incluso algunas de éstas), han podido sobrevivir sin plegarse a la exigencias que la comercialidad demanda.

A lo largo de estos siete años, hemos visto como han desaparecido unas publicaciones, y otras, se mantienen con la ayuda publica, ya que el volumen de venta las hace inviables. Nuestro único patrimonio sois vosotros, por lo tanto, en esta nueva etapa, que esperamos sea larga y fructífera, esperamos seguir contando con vuestro apoyo.

Este bandapartista lleva en sus brazos a una incauta lectora, que, hipnotizada, ha caído en las poderosas y cautivadoras redes de otros “papeles” que, desde orillas más cómodas y menos arriesgadas (privadas o públicas), hablan del cinematógrafo. La instantánea capta el momento en que el insurrecto bandapartista, con aspecto de zombi caligariano, se dispone a iniciarla en las procelosas aguas de esta revista, al introducirla en nuestro, como ya sabéis, insobornable e incombustible laboratorio. Atrévete tú también a traspasar su puerta número veintiuno. Esperamos que la experiencia sea estimulante y te conviertas en “uno de los nuestros”.

REENCUADRES PELÍCULAS

DISTINTAS MIRADAS DESDE LA OSCURIDAD

Bailar en la oscuridad (Dancer in the Dark),
Lars von Trier, Dinamarca, 2000
Level Five, Chris Marker, Francia, 1996

Bailar en la oscuridad



Coordinación: Jesús Rodrigo

Presentamos tres puntos de vista muy distintos sobre un filme que ha sido polémico y que ha tenido una gran repercusión en la crítica cinematográfica y, en un amplio y determinado espectro de público: *Bailar en la oscuridad*, de Lars von Trier.

Como contrapunto, y aprovechando el *estreno* en Valencia, vía filmoteca, y dentro de un ciclo denominado "Ciencia-ficción europea", ofrecemos un texto sobre uno de los ¿epitafios? más hermosos del cinematógrafo: *Level Five*, de Chris Marker.

Aparentemente no tienen nada que ver entre sí estos filmes, aunque, creemos, son claros ejemplos de dos miradas contrapuestas en el cine actual. Una, la primera, que *se mira* (¿radical, complacidamente?) en la *oscuridad* y, otra, la segunda, que, desde la *oscuridad* plantea nuevas y posibles miradas en la contemporaneidad.

Level Five



LA ANGUSTIA DEL PRESTIDIGITADOR FRENTE AL ESPEJO

A PROPÓSITO DE *BAILAR EN LA OSCURIDAD* I

Carlos Losilla

DDesde luego Lars von Trier no tiene un pelo de tonto. Después de ver *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000), a todos los que de un modo u otro habíamos cargado contra él por el asunto *Dogma*, por predicar una cosa y hacer otra, por pasarse por salva sea la parte el realismo sin concesiones que supuestamente constituía el *quid* del famoso manifiesto, por acudir a las artimañas melodramáticas más descaradas sin ningún tipo de pudor y proclamando lo contrario, por resultar artificioso incluso en los contextos en apariencia más naturalistas, a los que le habíamos reprochado ácidamente todo esto, decía, el astuto Lars nos conmina a arrepentirnos de la manera más cínica que parece estar a su alcance. Porque *Bailar en la oscuridad* viene a decirnos: os lo habías creído, imbéciles. O bien: ¿cómo pudisteis pensar que yo, Lars, artista retórico donde los haya, podía haberme pasado al realismo? ¿Cómo no fuisteis capaces de ver que en aquel estilo nervioso y desgarrado, en aquella cámara al hombro, en aquella iluminación deficiente y descuidada, había la misma afectación que en las cuidadas imágenes en blanco y negro de *Europa* (1991), que mi voz seguía siendo la voz hipnótica de Max von Sydow en esa misma película, que lo que seguía pretendiendo era engatusaros, atraeros a mi terreno con todas las artimañas de que fuera capaz?

En efecto, *Bailar en la oscuridad* parte de la realidad más inmediata para sumergirse al instante en el artificio más delirante. Von Trier, para empezar, no tiene inconveniente alguno en abrir su película como si se tratara de la continuación lógica de *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998). El tono es directo, el material se presenta en bruto, el grano y la textura rehuyen todo tipo de sofisticación. Pero luego viene la parte musical, o los números musicales, o como quiera llamarse a esa otra opción de la película, y todas las previsiones del espectador se vienen abajo: ¿qué hace von Trier, el apóstol de la *naturalidad*,

acercándose al género más irrealista de la historia del cine, a toda una serie de códigos pensados para romper bruscamente con el flujo mimético del relato e introducirlo en un universo fantástico donde ponerse a cantar y bailar de repente se presenta como lo más *natural* del mundo? El mensaje es claro. Por una parte, von Trier pretende transmitir que la realidad es muy amplia, que ese artificio llamado “musical” también puede formar parte del mundo real, concebido de una manera razonablemente baziniana: la representación de la naturaleza y la naturaleza de la representación. Por otra, viene a decir que representar la realidad de manera realista no supone ni mucho menos acudir a un documentalismo en bruto, que incluso ese aire desastrado de la imagen, de sus imágenes, tiene mucho de construcción. La realidad siempre surge de la representación y una película es una película, nunca puede suplantar a la realidad, de manera que la única realidad a la que podemos acceder a su través es aquella que la propia representación desvela, revela, casi como epifanías joyceanas. Von Trier, pues, no sólo se cura en salud respecto a su trayectoria anterior, sino que además se sitúa a sí mismo entre los grandes de la historia del cine: la realidad revelada, el falso realismo de Renoir, Rossellini, etc.

Pero la cosa no queda ahí. Von Trier, además, juega otras bazas menos sutiles, más evidentes, que consiguen finalmente acercar su película a un público al que nada le importan Rossellini o Renoir, y mucho menos Bazin, y sí en cambio otro tipo de consideraciones de las que luego hablaremos y en cuyo manejo von Trier es un maestro indiscutible. Antes, sin embargo, una última pirueta intelectual, una última referencia cinéfila, esta vez además con visos de continuidad por delante y por detrás, ese Gran Tema que todo autor concebido a la manera clásica debe exhibir y que nuestro hombre viene proponiendo por lo menos desde *Rompiendo las olas*: el descubrimiento de la santidad en la sencillez, en la ingenuidad o la más pura ignorancia, incluso en la ruptura con las normas sociales ya sea de un modo violento o sencillamente disidente. Es la propia protagonista de *Rompiendo las olas*, prostituyéndose por amor, esa gran paradoja –en el mundo de von Trier todo es Grande, hasta ese estilo en apariencia tan minimalista de sus últimos productos– que a la vez la lleva más allá de toda regla y la eleva a los altares de la pureza. O la pobre chica de *Los idiotas*, alejada de toda convención por culpa de una vida destrozada por la desgracia, rebajada a una condición casi animal para luego poder ascender hacia el espíritu en estado puro. O, por supuesto, la Björk de *Bailar en la oscuridad*, que reúne a sus predecesoras en una sola figura metafórica: no sólo se degrada hasta lo indecible sacrificándose por su hijo, sino que llega al asesinato para defender su integridad moral. Heroínas extremas, desgarradas, escindidas, que intentan retrotraerse tanto a la noción de pureza dreyeriana como a la enigmática doblez de los rostros bergmanian-

nos, con lo cual el avispa von Trier añadiría un guiño más a la elaborada construcción de su propio mito cinéfilo: del debate baziniano al espiritualismo nórdico, una gloriosa tradición de la que él mismo se presentaría como el más ilustre de sus herederos e incluso como el *pater familias* de una nueva ola en torno a su recuperación: véanse, si no, los otros *dogmas*, titúlense *Celebración (Festen, Thomas Vinterberg, 1998)*, *Mifune (Mifunes sidste sang, Soren Kragh-Jacobsen, 1998)* o como fuere.

Y todo eso viene a cuento porque es precisamente lo que enlaza las dos obsesiones mayores de Von Trier, a las que de algún modo más o menos abreviado ya hemos aludido al principio del párrafo precedente, con palabras aparentemente truncadas por un excursus explicativo pero en el fondo indispensables *en ese lugar* para ahora entenderlo todo mucho mejor. ¿Las dos obsesiones? Parecer un cineasta mayor, de referencia, y a la vez obtener el reconocimiento de un público cuanto más amplio mejor, aunque también selecto. ¿Y cómo conseguirlas? Perfeccionando cada vez más un sistema expresivo en el que tienen mucho que ver tanto elaborados mecanismos melodramáticos como encendidos simulacros de trascendencia. En cuanto a los primeros, en el caso de *Bailar en la oscuridad* alcanzan una sofisticación extrema al rizar el rizo de lo imposible, al trazar sobre sí mismos arabescos que van desde su formulación más popular hasta su reconversión a los gustos actuales, pasando por la consiguiente filtración culta. La película se presenta, pues, como el esqueleto de un melodrama clásico con conciencia de ser tal, con lo que su apariencia debe variar notablemente, y de ahí que von Trier le otorgue ese tono *dogma* que a la vez palía y sublima las propiedades del melodrama como género, como sistema de signos. Hasta aquí, ninguna diferencia con la estrategia de *Rompiendo las olas*. En *Bailar en la oscuridad*, no obstante, el choque con un género hermano como es el musical, también explorador y revelador de verdades en un universo desatado y excesivo, da lugar a que ese mismo itinerario se cumpla en él al revés, es decir, presentándose de entrada como un musical revolucionario que poco a poco deja ver sus costurones más clasicistas, por lo menos hasta el punto en que Jerome Robbins o Bob Fosse mezclados con Rodgers & Hammerstein puedan considerarse clásicos. Mientras el melodrama, así, pretende recuperar su función meramente emotiva y catártica a través de su deconstrucción, esta última es también la estratagema empleada para hacer justamente lo contrario con el musical, cuya función original se difumina, se desvanece momento a momento hasta llegar a la escena en que Björk canta *sin música* en su celda. Y es entonces cuando asoma la trascendencia en todas sus formas, cuando la película pretende desnudarse de toda retórica y dejar al descubierto su verdadera esencia, esa revelación, esa epifanía de la santidad laica que puede encontrar su lugar en una lóbrega cárcel, de

la mano de una pobre ciega que canta su canción favorita con el único acompañamiento de los ruidos que ella misma produce, sabiendo que nunca más va a volver a su hijo porque la espera una ejecución inminente: ¿puede concebirse una mezcla más calculada de apelación directa al favor del público y alusiones cultas, todo ello convenientemente empaquetado entre la textura salvaje del naturalismo más extremo y la grácil estilización del musical, dos formas de representación saturadas, llevadas al límite?

Otra de las escenas culminantes de la película, en lugar de exacerbar sus acentos musicales, hace lo propio con los melodramáticos, consiguiendo, empero, los mismos resultados: un espeso velo realista desde el que se dejan ver tanto el desgarramiento como la sublimación, la interpelación más directa y la alegoría enmascarada, la captación de una realidad brutal y la distinción de la cita cultista. En el momento de la ejecución, alargado hasta la náusea a través de una singular dilatación temporal que opone un despiadado *crescendo* dramático a la supuesta neutralidad de la mirada de von Trier, el personaje interpretado por Catherine Deneuve, la amiga inseparable de la protagonista, presente a su vez en el horrible espectáculo del ahorcamiento, fuerza hasta lo indecible la interpelación al espectador, hasta el punto de convertirla en increpación, y lo conduce de su mano al mismísimo corazón de la escena, aquel en el que nadie debería haberse atrevido a entrar, para ritualizar definitivamente el gesto melodramático por excelencia: la entrega del objeto/memento amoroso que, a modo de metonimia hiperbólica, actúa como transmisor entre la voluntad demiúrgica de von Trier y la credulidad convenientemente alimentada del público. Cuando, dicho de otro modo, Deneuve entrega a Björk, en pleno cadalso, las gafas del hijo de ésta última, confirmación simbólica de que su sacrificio no ha sido en vano, de que el muchacho podrá recuperar la vista a cambio de la vida de su madre, el melodrama se simplifica de tal modo que se convierte en folletín, pero a ello opone la coartada de una densificación simbólica en apariencia ejemplar: las gafas ahora inservibles como signo de una pureza finalmente alcanzada, de una capacidad visionaria que ya no necesita mediador para su pleno desarrollo, como la propia Björk ya no necesitará nada en su viaje al más allá, en su encuentro final con la espiritualidad en estado puro.

Ahí está la herencia de Douglas Sirk, la utilización del objeto como aglutinador de sentimientos y significados, como la famosa pantalla de televisión en la que se refleja el rostro de Jane Wyman en *Sólo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, 1955). Pero también una voluntad desmesurada de acumulación, de superposición de representaciones en un juego de espejos que puede llegar hasta el infinito pero tras el cual quizá no se esconda nada, de mezcla de registros con voluntad de contentar a todos los públicos, especial-

mente a ese nuevo público *midcult* que tan bien definía, precisamente, Roberto Rossellini ya en 1977: “*La semicultura es peor que la ignorancia, porque nos engaña. Su engaño hace posible tenernos atados de pies y manos, subyugados por quimeras. La semicultura, en efecto, es la ilusión de saber*”¹. Y esa ilusión de saber, como todas las ilusiones, está hecha de espesuras, cortinajes, objetos interpuestos que impiden ver una determinada realidad, una determinada verdad. En otras palabras, fingiendo acercar al espectador a esa verdad por medio de múltiples representaciones que debe ir desbrozando, von Trier le cierra el paso a cualquier tipo de conocimiento, le niega la esencia mostrándosele todo, le propone el exceso como única norma posible de la representación. Un exceso del que no surge otra cosa que la mentira y el simulacro, hasta el punto de que su propuesta moral, esa vindicación de los humillados y ofendidos, esa descripción atroz y revulsiva de la pena de muerte como forma de asesinato legal, alcanza paradójicamente notables grados de inmoralidad, algo así como lo que sucedía con el famoso *travelling* de *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo, que Jacques Rivette tomó como excusa para un artículo memorable²: bailar y cantar, llorar y sufrir, testificar y denunciar, las acciones que pretenden guiar el itinerario moral y estético de la película de von Trier, cumplen así la misma función que el movimiento de cámara que, en la de Pontecorvo, nos acercaba a un moribundo para contemplar mejor su agonía: dejan en evidencia el espectáculo del horror para así ocultar mejor su esencia.

El problema de von Trier, pues, es que pone en escena la banalidad cuando cree estar hablando de la trascendencia, pretende filmar almas cuando ni siquiera sabe filmar cuerpos, pues o bien los trocea sincopadamente en las escenas musicales, o los difumina y volatiliza en el resto de la película. Esa tierra de nadie en la que se mueve, esa indefinición, es en realidad una de las cuestiones básicas del cine contemporáneo, pero mientras Tavernier o los Dardenne, en el terreno de inspiración documentalista, ponen en escena la propia dificultad de centrar el cuerpo, de captarlo, o mientras Woody Allen, en el de la musicalidad, reflexiona sobre el concepto de representación y lo relaciona con la búsqueda de la impresión de realidad, von Trier utiliza todas esas nociones como signos externos de una modernidad que finalmente se reduce a la mostración de un vacío conceptual situado en el interior de un nuevo modelo de espectáculo audiovisual que podría definirse, en relación a

1. Roberto Rossellini, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pág. 113.

2. Jacques Rivette, “De l’abjection”, *Cahiers du cinéma* n° 120, junio 1961.

REENCUADRES PELÍCULAS

su homólogo hollywoodiense, como el nuevo reinado de los *afectos* especiales, es decir, los espectros de la identificación espectral propia del cine clásico y de la ambigüedad estética típica del cine moderno como sustitutos del cinismo y el vértigo de los efectos especiales dominantes en el mercado mayoritario. Al contrario que el Wong Kar Wai de *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, 2000), donde esa misma fractura se muestra en toda su crudeza, donde las heridas narrativas quedan siempre al descubierto, von Trier quiere aparentar la inseguridad del cine más avanzado cuando en realidad lo tiene todo muy claro. En *In the Mood for Love*, el enigma, el secreto, la interrupción como figura retórica son tanto el motivo estilístico como el corazón del contenido de la película. En *Bailar en la oscuridad* no hay enigmas, no hay secretos, no hay agujeros, porque todo es mostrable, como en una valla publicitaria, como en un concurso televisivo. Pasen y vean el calvario de Björk, el atrevimiento de los números musicales, la renovación del género melodramático, la crítica social, el realismo documental como bandera, pero también la sofisticación como irresistible canto de sirena posmoderno. Pasen y vean. Pero que nadie se lleve a engaño: si Lars von Trier es el gran prestidigitador del cine actual, *Bailar en la oscuridad* es su obra maestra, es decir, su más perfecto juego de manos hasta el momento, porque aparentando darlo todo, escamotea lo más importante. Y, hoy por hoy, quizá se trate precisamente de lo contrario.



Bailar en la oscuridad

EN UNA LUMINOSA OSCURIDAD

A PROPÓSITO DE *BAILAR EN LA OSCURIDAD* II

Francisco López Martín

Escribir sobre una película puede ser, entre otras cosas, un testimonio y un agradecimiento. Un dar fe y un dar gracias. *Denken ist danken*: pensar es agradecer. Ver, pensar, agradecer. Escribir. Dar testimonio.

Bailar en la oscuridad (*Dancer in the Dark*, 2000) pertenece a una categoría de películas de las que cada espectador posee una memoria personal. Se trata de películas que duran, de una manera física e inmediata, bastante tiempo más del que su metraje nos indica; pero no porque, al acabar de verlas, uno no pueda dejar de darles vueltas en la cabeza (o no sólo en ella), sino porque producen, por así decirlo, efectos orgánicos retardados, que sólo se manifiestan una vez terminadas. Las cargas de profundidad que el transcurso de las mismas ha ido plantando en nuestro espíritu y nuestros sentidos no explotan mientras uno las ve, sino un tiempo después: a lo mejor en el momento en que tratamos de sostenernos en pie, con la sala encendida, o cuando, de camino hacia casa, empieza a llegar el eco de una emoción contenida, de una emoción sin pensamiento y sin palabras. Es una cosa rara, que a mí (pero, ¿es posible dar testimonio –cómo pensar y cómo agradecer– sin decir *yo*?) me ha sucedido pocas veces. Me sucedió a la salida de *París, Texas* (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984), me sucedió después de ver *Sacrificio* (*Le sacrifice*, Andrei Tarkovski, 1986), y volvió a sucederme cuando intentaba levantarme tras un inolvidable pase de *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omijli*, Theo Angelopoulos, 1988). De eso es, pues, de lo que en primer lugar cabe dar testimonio: de la incorporación de esta película a ese escaso grupo de filmes cuya potencia catártica los vuelve, inevitablemente, memorables. Y ello por el deber hacia la cosa misma que el asombro del que hay que dar testimonio impone.

Dar testimonio, sin embargo, no es, simplemente, analizar; antes bien, escribir rectamente es también prestar atención y reconocer el derecho a ser expuesto de aquello que el análisis, ingenua y meramente pendiente de sí,

reprime y de lo que realmente se le escapa. De ahí que, antes de comenzar el comentario (breve, incompleto, tentativo) y la exposición del carácter complejo que posee la última película de Lars von Trier, tenga que señalar aún otro efecto provocado por la obra: la sensación de que todos los espectadores presentes en la sala, en los varios pases a los que he asistido, nos esforzábamos en atender a la cosa; la convicción de que estábamos en la cosa, sostenidos en vilo por un mismo aliento, y de que el silencio y la atención de los que, en sintonía con la película, hacíamos acopio y derrochábamos, como necesidad mágicamente impuesta por ella y como tributo común hacia la cosa misma, emparentaban al filme, en sus efectos, con esas obras antiguas entre las que *Antígona* se nos ha conservado como ejemplo señalado.

Bailar en la oscuridad comienza de una manera estremecedora. En un filme que tiene como protagonista a una mujer que se está quedando ciega, von Trier dobla la oscuridad de la sala cinematográfica con la oscuridad de la pantalla en negro, mantenida a la largo de tres minutos largos, mientras suena (pero no de fondo, no como acompañamiento o comentario de ninguna imagen, salvo las de esa absoluta oscuridad) una bella fanfarria de metales. Se trata de un gesto mucho más complejo y sutil de lo que, a primera vista, pudiera parecer, con el que no sólo se obliga a los espectadores a quedarse, como luego le pasará a la propia protagonista, ciegos, a saber durante unos momentos de ese estado, a saber previamente de su destino y por lo tanto a empatizar y solidarizarse aún en mayor medida con ella; es un gesto que se emparenta con aquel otro con el que se abría *Europa* (1991), un gesto hipnótico con el que el espectador es llamado a entrar en una dimensión perceptiva distinta. En unión con esa ceguera sagaz e iniciáticamente impuesta sobre los ojos del espectador, cobra inusitada importancia el sentido del oído, agudizado por la pérdida de visión, y, más en concreto, la percepción de la música del filme, en lo que es una nueva operación de anticipación: tan fundamental como para nosotros resulta en esos momentos, espectadores ciegos, el sonido y la música, lo será para la protagonista de la historia, reforzando doblemente nuestra empatía con ella antes aún de que ésta haya aparecido materialmente en pantalla.

Ahora bien, la fanfarria que entonan los metales no es una cualquiera de las excelentes canciones que pueblan la película, sino justamente la última que cantará la protagonista momentos antes de morir, y la que se repetirá en los títulos de crédito finales. La simetría y la circularidad entre el inicio y el final del filme, que dura casi dos horas y media, no acaban aquí. La primera escena del mismo nos muestra un escenario en el que se ensaya *Sonrisas y lágrimas*: la película (un musical) nos invita, o se presenta a sí misma, como el comienzo de una representación (la representación de un

musical), una representación que concluye, ciento cuarenta minutos después, con un telón que se cierra y un movimiento de cámara ascendente. El telón que se cierra es el del escenario en el que tiene lugar la impresionante ejecución de la protagonista, estrictamente representada frente a un patio de butacas que reproduce en pantalla al nuestro. Más adelante habremos de volver sobre esta dimensión autorreflexiva de la película, directamente conectada con el género cinematográfico en el que se inserta; ahora se trata sólo de destacar, en este apunte de microanálisis del comienzo y del final del filme, la lógica formal y estructural que preside la construcción de su tramoya, en cuyo férreo control y en cuya autoconsciencia hay que ver una de las razones por las que el melodrama, sin ninguna duda estirado hasta límites que en manos de otros directores hubieran resultado grotescos, acaba conectando, a través justamente de las suspensiones impuestas por los números musicales, con una especie de cálido extrañamiento en el que saber y sentir, en el que permanecer con la cabeza fría y tener el corazón en vilo, en el que verse obligado a pararse interiormente para ver y ser empujado sin descanso, hacia fuera y hacia adentro, por la corriente dramática del filme, no son reacciones opuestas u opciones estéticas enfrentadas, sino todo lo contrario, elementos que, misteriosamente, coexisten e incluso se alimentan sin anularse mutuamente o resolverse, limadas sus aristas, en una unidad superior.

Pero en el inicio del filme hay algo todavía sobre lo que, aunque sólo sea rápidamente, cabe detenerse. Entre esa pantalla sostenida en negro y el inicio de la representación, irrumpe el título del filme: *Dancer in the Dark*, y, en ruidosa transgresión de uno de los principios políticos del manifiesto Dogma'95, el nombre de Lars von Trier, sustentando físicamente el título de la propia película. ¿Qué ha quedado aquí de la famosa disolución autoral reclamada por von Trier hace ya cinco años y que los títulos de crédito de *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998), en los que los nombres de los participantes en el filme llegaban a aparecer sin que se especificara el papel de cada uno de ellos, habían llevado hasta sus últimas consecuencias? No mucho, al parecer. Y, sin embargo, ¿quién puede discutir que ésta es, ante todo, una película de Lars von Trier, que guarda parentescos temáticos fundamentales con los últimos títulos de su filmografía, y en la que al mismo tiempo acontece una depuración y una radicalización estilística de los principios de puesta en forma que aquéllos explotaban? Como la Karen (Anne Louise Harring) de *Los idiotas* y la Bess (Emily Watson) de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996), la heroína de *Bailar en la oscuridad*, Selma Jezkova (Björk), vuelve a ser un personaje límite, cuya inocencia y bondad radicales (que no ejemplares ni moralizantes) hacen de ella un personaje perteneciente tanto al reino de lo sobrenatural (entendido no, o no sólo, en sentido religioso, sino

también en uno filosófico) como al ámbito de lo patológico, y que acaban viéndose abocadas (y en el caso concreto de Bess en *Rompiendo las olas* y de Selma en *Bailar en la oscuridad*, asumiendo) a un trayecto martiroológico y a un calvario coronado con la muerte. Con la muerte y, habría que decir para enseguida pensar y matizar, con la resurrección y la ascensión a los cielos. Justamente, en la distinta forma en la que esto último se resuelve en *Rompiendo las olas* y en *Bailar en la oscuridad* puede verse la distancia que media entre esta nueva revisitación de un tema que parece obsesionar a von Trier y que su última película parece diseñar sobre el modelo que la más antigua había establecido. *Rompiendo las olas* concluía con la afirmación de una instancia trascendente, a través de aquellas milagrosas campanas celestiales que repicaban sin cesar y con las que las creencias católicas del autor se imponían dogmática, artificiosa y fatalmente sobre un relato que hasta ese momento había fascinado, entre otras cosas, por la ambigüedad en la presentación de su iluminado personaje central. Cuatro años después, von Trier ha logrado mantenerse fiel a su propia fe sin ahogar la independencia del relato, y ello mediante un doble gesto: en primer lugar, mediante el rótulo que aparece en pantalla tras la muerte de Selma, y que lejos de materializar diegéticamente la *verdad* del relato y sancionar su *sentido*, constituye una declaración de principios en la que la voz del narrador se manifiesta, sin encubrirse, como tal; en segundo lugar, mediante ese discreto movimiento ascendente de la cámara sobre el telón que cierra la representación, sugiriendo, de una manera infinitamente más elegante y sutil que al final de *Rompiendo las olas*, la ascensión de Selma a un ámbito ultramundano.

«*Dígase o hágase lo que se quiera, mi deber es ser bueno. Como si el oro, la esmeralda o la púrpura dijeran siempre eso: “Hágase o dígame lo que se quiera, mi deber es ser esmeralda y conservar mi propio color”*». Estas palabras fueron escritas, hace ya mucho tiempo, por un emperador¹. Ésa es la pasta de la que está hecha Selma: hágase o dígame lo que se quiera, acúseme en falso y tráteseme con injusticia, pese sobre mí la desgracia y pérdida yo la vida, mi deber es ser buena. Ésa es la fuerza del personaje, y también la del propio filme. ¿Y qué puede detener esa fuerza? *“I’ve seen it all, I’ve seen the dark / I’ve seen the brightness in one little spark. / I’ve seen what I chose and I’ve seen what I need / And that is enough, to want more would be greed.*

1. Marco Aurelio, *Meditaciones*, Libro VII, nº15, Madrid, Gredos, 1994, traducción de Ramón Bach Pellicer.

/ I've seen what I was and I know what I'll be / I've seen it all - there is no more to see!”, canta Selma en el testamentario número musical de las vías del tren, en el que se condensa el espíritu del personaje y la radicalidad de su determinación². «*Hacia arriba, hacia abajo, en círculo, son los movimientos de los elementos. Mas el movimiento de la virtud no se halla entre ninguno de esos, sino que es algo un tanto divino y sigue su curso favorable por una senda difícil de concebir*»³. El movimiento de la virtud. Quizás ésa sea una forma más ajustada de hablar de Selma, de hablar de ella en los términos que plantea la película: habría que decir entonces que lo que a ella le mueve no es tanto un sentido del deber como el propio movimiento de la virtud, mucho menos mediado intelectualmente y mucho más inmoral e incomprensible, desarmante y misterioso, desgarrador e irracional que aquél. Quizás sea por ello por lo que la presentación que de ese movimiento hace la película, la afirmación del mismo mediante el enfrentamiento y la superación de las pruebas radicales al servicio de las que se dispone la descarnada lógica del melodrama, se acompaña de la mostración de la imposibilidad de evacuar por medios puramente racionales los conflictos y las tensiones a las que el ser llevado por el puro movimiento de la virtud conduce.

Cuanto más se piensa en el trayecto trazado por las tres últimas películas de von Trier, más presente se puede ver la idea de que el movimiento de la virtud que mueve a sus heroínas provoca en ellas, por un lado, enfrentamientos y rupturas con sus entornos inmediatos; por otro, quiebras mentales que rozan siempre el estado de desestructuración del yo; y, finalmente, que empujadas por dicho movimiento, acaban padeciendo la muerte. El movimiento de la virtud, tal y como aparece en estos filmes, es un movimiento sacrificial y autoinmolatorio, que se afirma siempre a costa del agente que lo materializa. Uno podría decir, bajo esta luz, que von Trier posee una concepción a todas luces crítica respecto de ese mundo de la normalidad que imposibilita que el movimiento de la virtud alcance no ya su realización completa y su victoria, sino la recompensa de la felicidad. Y, sin duda, cabe recalcar que las visiones de la Irlanda rural de *Rompiendo las olas*, de la Dinamarca burguesa de *Los idiotas*, y de la América macarthysta de *Bailar en la oscuridad* no dejan lugar a dudas sobre el compromiso crítico de su

2. “*Lo he visto todo, he visto la oscuridad, / He visto el resplandor en una pequeña chispa. / He visto lo que he elegido y he visto lo que necesito, / Y con eso basta, querer más sería ya avaricia. / He visto lo que he sido y sé lo que voy a ser. / Lo he visto todo, ¡no hay nada más que ver!*”.

3. Marco Aurelio, *op.cit.*, Libro VI, nº17.

director. Pero si nos quedáramos simplemente ahí, todavía no habríamos llegado al núcleo profundo que el seguimiento del movimiento de la virtud que se hace en estos filmes pone de manifiesto, «*cuando la submarina oscuridad / se precipita a la superficie / bajo el embate de los terribles vientos tracios*»: la de que el conflicto y la tragedia resultan inherentes a ese movimiento, despléguese éste en América, en Irlanda o en la misma Tebas. «*Vedme, ciudadanos de la tierra patria, / recorrer el postrer camino, y por postrera vez / mirar el resplandor del sol*»⁴: «*I've seen it all – there's no more to see!*»

El movimiento de la virtud no deja, por lo tanto, indemne a aquellos a los que mueve: la Bess que en *Rompiendo las olas* obedecía a la (en principio imaginaria) voz del Padre, la Karen que se cruza con *Los idiotas* y permanece con ellos en su largo estado de *shock*, y la Selma que en *Bailar en la oscuridad* se ve salvada de la realidad que la circunda por sus estados de fuga ensoñadores, así lo testimonian. Efectivamente, Selma huye del dolor de la realidad mediante una compleja serie de fantasías musicales, sea mediante el consumo pasivo de los musicales manufacturados en Hollywood, sea mediante la patética representación en sus ratos de ocio de *Sonrisas y lágrimas*, sea mediante las salvíficas ensoñaciones musicales que se producen siempre en los momentos de máxima tensión, allí donde el movimiento de la virtud, que tiene como único objetivo el de la curación de su hijo, la lleva paso a paso: en el momento en que el trabajo nocturno en la fábrica, que ha aceptado para conseguir más rápidamente dinero para la operación del hijo, se vuelve insoportable (el primer número, desarrollado en la propia fábrica); cuando la despiden y decide que ha llegado la hora en la que su hijo debe operarse para salvar la vista (el segundo número, en las vías del tren); tras dar muerte al policía que le ha robado el dinero (el tercer número, en casa de los vecinos); cuando es detenida por las fuerzas del orden tras haber pagado al médico la intervención quirúrgica por anticipado (el cuarto número, en el teatro donde ensaya la obra); en el momento en que el veterano bailarín Oldrich Novy aparece en el juicio y su defensa se viene definitivamente abajo (quinto número, en la sala del tribunal); cuando, encerrada en la cárcel y privada del sentido del oído –también eso ha de sacrificarse en pos del movimiento de la virtud–, esto es, del medio a partir del cual se producen sus ensoñaciones sonoras, que parten siempre del ruido producido por objetos de la vida

4. Ambas citas proceden de la *Antígona* de Sófocles: la primera corresponde a los versos 585-590, la segunda a 806-810. Cito por la traducción de Luis Gil publicada en su tercera edición por la Editorial Labor en 1979.

cotidiana, entona tentativamente el *My Favorite Things* de *Sonrisas y lágrimas* (extraordinario sexto número en la celda, desgraciadamente no incluido en la, por muchas razones, discutible e insuficiente banda sonora que se ha editado del filme); cuando, incapaz de sostenerse en pie, debe ir hacia la horca (el número de los 107 pasos a través de la cárcel, séptimo) y, finalmente, en los cinco minutos finales de la angustiada escena de su ejecución (el octavo y último, a partir de los latidos de su propio corazón). En este sentido, no es casual que el propio von Trier se haya encargado de escribir las letras de las excelentes canciones del filme (es imprescindible destacar a este respecto el trabajo excepcional de Vincent Mendoza, Mark Bell y Mike “Spike” Tent, arreglista, productor y mezclador respectivamente de las canciones, que han sido capaces de dotarlas de una textura en la que los ritmos industriales, las gloriosas melodías de los *standards* del género y las sonoridades fantásticas y alucinadas se entremezclan, resultando perfectamente adecuadas tanto para traducir el mundo interior de la protagonista y el papel que juegan en su mente como para ajustarse a la función estructural que cumplen dentro del filme y convertirse en perfectos equivalentes sonoros de su propia textura dramática). Efectivamente, las letras de von Trier reflejan el mundo interior de Selma, lo inquebrantable de su determinación moral (ese testamentario y musicalmente bellísimo segundo número, *I’ve Seen It All*, o el expectante *New World* final – “*If living is seeing, / I’m holding my breath / In wonder. I wonder / What happens next?*”⁵) haciendo hincapié en su necesidad de ser perdonada (tercer número, *Scatterheart*, con el policía muerto y su mujer dándole alas en su huida) y en el carácter salvífico del universo del musical (tercer y cuarto números, *In the Musicals*, con el siguiente estribillo, repetido una y otra vez: “*And there’s always someone to catch me*”⁶), pero que, como en el soberbio inicio de ese primer y deslumbrante número en la fábrica titulado *Cvalda*, son capaces de tematizar no sólo los propios mecanismos de los que nacen las fantasías sonoras de Selma (“*Clatter, crash, clack! / Racket, bang, thump! / Rattle, clang, crack, thud, whack, bam! / It’s music! - Now dance!*”), sino también al carácter defensivo y reconstitutivo de la dignidad del yo (“*Listen, Cvalda, / You’re the dancer, / You’ve got the spar-*

5. “*Si vivir consiste en ver, / Contengo el aliento / Intrigada. Y me pregunto / ¿Qué pasará después?*” Nótese que la palabra inglesa “wonder” puede traducirse también como “maravilla”, “milagro”, “asombro”, por lo que una traducción menos literal pero más fiel al original podría ser algo así como: “*Si vivir consiste en ver, / Contengo el aliento / Maravillada, asombrada, preguntándome / ¿Qué pasará después?*”.

6. “*Y siempre hay alguien que me sostiene*”.

*kle in your eyes... ”*⁷) que reposan en su base. A este respecto, merece comentario aparte la extraordinaria secuencia en la que Björk, condenada a la peor de las torturas en esa celda en la que no recibe sonidos del exterior a partir de los cuales tejer sus salvíficas ensoñaciones, entona el *My Favorite Things* de *Sonrisas y lágrimas*, que antes le habíamos visto ensayar y en el que la interpretación (actoral y musical: buena parte de la emoción de la escena procede del peculiar sentido del fraseo de la cantante islandesa) de Björk, el trabajo fotográfico de Robby Müller y la concepción y planificación de von Trier obran el milagro de convertir la más intrascendente de las letras en un emocionante recuento de esas cosas humildes y pequeñas en las que se conserva y se condensa el misterio de la materialidad del mundo a la que Selma, movida por el embate de los vientos tracios, debe renunciar.

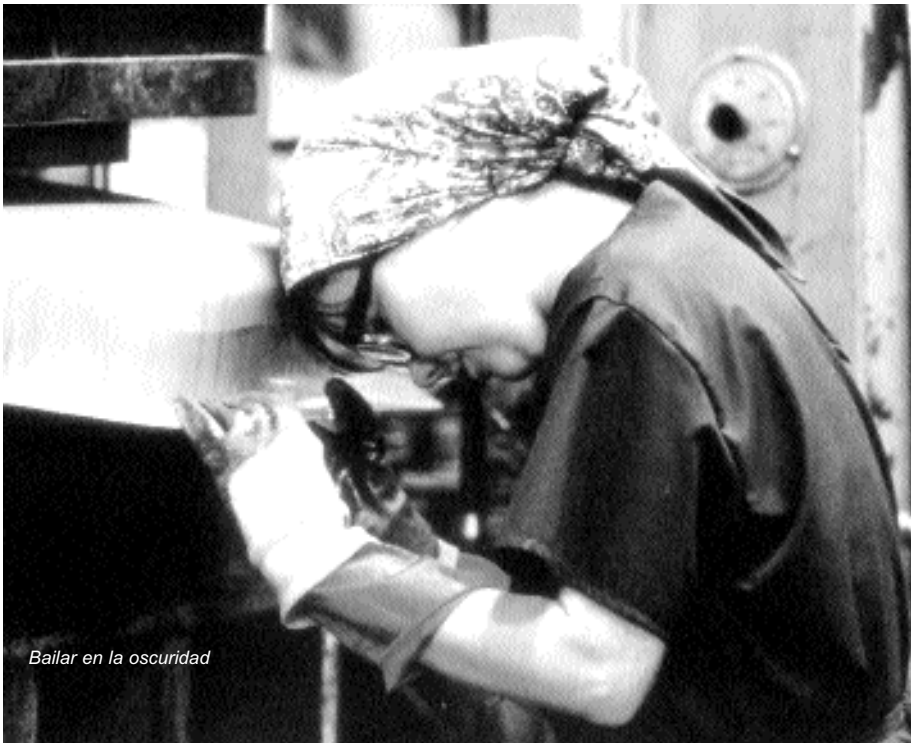
Tragedia o (melo)drama musical, la inserción de *Bailar en la oscuridad* dentro del género no resulta azarosa; no en vano el estatuto clásico del musical, en el seno de esa América tan querida por éste, la de los pequeños pueblos y los entornos familiares en apariencia amables y acogedores, resultaba siempre, mucho antes de que von Trier insertara un elemento tan perturbador en ese panorama como el de una inmigrante checa de la clase trabajadora, tremendamente ambiguo: celebración, por un lado, del espectáculo del *american way of life*, producto emblemático de la era de los estudios, artefacto eminentemente evasivo, consolador y alienante, llevaba por otra parte dentro de sí un arsenal reflexivo (pensemos por un momento en el número de musicales que en el período “de equilibrio” del género, entre los años treinta de la gran depresión económica y los años cincuenta de la definitiva consolidación de los USA como primera potencia mundial, tenían como tema el del montaje y la representación de un musical) y por lo tanto potencialmente crítico sobre los propios mecanismos de producción de ese espectáculo que glorificaba y producía. En este sentido, resulta importante distinguir tres planos en la relación que el personaje de Selma mantiene con el género: el de ingenua espectadora cinematográfica deslumbrada por las coreografías hipnóticas de Busby Berkeley; el de voluntariosa, desmañada y torpe participante en la representación teatral de una de las manifestaciones más cursis y *kitsch* que ha dado el género, *Sonrisas y lágrimas*, en un intento de sumarse activamente a la “normalidad” de esa América, sacada en parte del universo de los propios musicales hollywoodienses, que acabará crucificándola; y, finalmente, el de creadora y protagonista activa de sus propias fantasías musicales, surgidas a partir

7. “Escucha, Cvalda, / Tú eres la que bailas, / Tus ojos son los que brillan...”

del universo sonoro cotidiano (en una operación de explotación del entorno inmediato que se encontraba ya en multitud de números de artistas a primera vista tan lejanos de los recursos empleados en el filme como Gene Kelly o Fred Astaire), como método radical de evasión del mismo. La fantasía del musical acaba interiorizándose y cumpliendo su función salvífica como musical puramente fantaseado y como suspensión, en última instancia imposible, de una representación perversa en la que el número final, lejos de entonar una oda al espectáculo, pone a sus espectadores cara a cara, en musical prolongación con el proscenio situado frente a la horca en la pantalla, ante el espectáculo americano por antonomasia: la ejecución de la pena de muerte.

Mucho es lo que, a partir de aquí, queda aún por pensar y por agradecer; mucho también lo que, agotados el tiempo y el espacio prometidos, ha debido quedar fuera. Esperemos, sin embargo, que el futuro nos traiga la oportunidad de ahondar, con profundo y recto agradecimiento, en esta luminosa oscuridad.

<http://pagina.de//franciscolopez>





Bailar en la oscuridad

EL TIEMPO DE LAS REVOLUCIONES

A PROPÓSITO DE *BAILAR EN LA OSCURIDAD* III

Hilario J. Rodríguez

“voy a despertarme, en el silencio, no dormiré más, seré yo, o seguir soñando, soñar un silencio, un silencio de sueño, lleno de murmullos, no sé, son palabras, no despertaré nunca, son palabras, es lo único que hay, es menester seguir, es cuanto sé, ellos van a detenerse, conozco eso, los noto que me sueltan, será el silencio, un breve instante, un buen momento, o será mío, el que dura, que no duró, que dura siempre, seré yo, es menester seguir, no puedo seguir, es menester seguir, voy pues a seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizás me dijeron ya, quizás me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, sera el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”.

Samuel Beckett

Cuando toda revolución nace ya caduca y con aliento solipsista, sin trincheras ni barricadas, sin idearios ni consignas, como si el orden global estuviese dispuesto para la eternidad, cualquier quiebra o resquebrajamiento en el orden geométrico del universo debería, cuando poco, encontrar un mínimo grado de asombro. Ya no se siente aquel miedo pascaliano a los espacios infinitos, a la recta sin tregua ni desfallecimientos. Parece haberse trazado para siempre el círculo que contiene al ser humano. Gracias a Dios, aún quedan pendientes la tarea del francotirador, las bombas en los bajos de un automóvil, la fría impunidad del asesinato dentro el núcleo doméstico, la incertidumbre de los pasajeros de un avión que quizás nunca llegue a su destino, los terrores sociales: el paro, el hambre, la enfermedad, la aflicción, la diferencia, el sufrimiento, la desesperación... El horror en miniatura, aquel que uno oye al otro lado del tabique, en el piso de al lado, o ve encerrado por los márgenes del televisor, a debida distancia para que no salpique de responsabilidad a los espectadores.

La guerra, a pesar de todo, continúa, aunque sólo sea en su formato de guerrillas, de pequeños grupos de agitadores a quienes, se les haga más o menos caso, debería tenerseles en cuenta. Pero hoy, a diferencia de antaño, todo nace tan disgregado y lejano, tanto que en lugar de provocar la confrontación directa, se apaga en la dialéctica del gusto, en la batalla de los contrarios, sin que absolutamente nadie parezca darse cuenta de que la guerra o las revoluciones no nacen para ser simples cuestiones a debatir, sino para frenar el mundo y disolver las facciones que lo conforman, y eso no lo hacen con palabras sino con piedras.

Sin embargo, en el ámbito del cinematógrafo hoy la iracundia es de recibo entre los espectadores, que se estereotipan en las legiones del placer y en la disidencia del conocimiento. En él sus guerras siguen librándose como de costumbre, alentando posicionamientos que o bien tienen que ver con el gusto o con el sentido común, esos dos legisladores de pacotilla, o bien se sofocan enseguida, en cuanto sus instigadores pasan a formar parte de la gran familia de los asimilados, sean los chicos de las rebajas comerciales sean los *enfants terribles* del cine de *auteur*.

Los filmes, me parece, nacen disminuidos porque a nadie le cogen por sorpresa. Nadie se distancia lo suficiente de sí mismo para aceptar los riesgos ajenos, las aventuras, que han de responder a ciertos patrones o de lo contrario morir en el reposo de la intimidad. Pero desaprovechar las oportunidades es un riesgo, y en el caso de *Dogma 95* más todavía porque es un proyecto *in progress*, que desde Dinamarca, y con pocos filmes de momento en su haber, ya ha extendido las redes de su influencia a Francia y España, sembrando además la discordia allá donde se oyen los ecos de su ideario.

Bailar en la oscuridad (*Dancer in the Dark*, 2000), el último filme (*how could I say?*) de Lars von Trier, ha causado más revuelo que sus antecesores, entre otros motivos por el entusiasmo de quienes aprecian sus virtudes, de tenerlas, rebajadas por quienes no toleran tales demostraciones de entrega y admiración. Tengo para mí el que el mayor problema de este filme ha sido el intento por parte de quienes tenían que denostarlo de estar a la altura de las circunstancias, acribillándolo lo suficiente, es decir, hasta la extenuación, porque sólo con ésas podrían hacerse oír entre los griterios histéricos de sus fans. Era, al parecer, una simple cuestión de equilibrar fuerzas. Y en ese sentido, la balanza sigue sin decantarse hacia un lado o hacia el otro.

Mi problema ante el filme, que después de varias revisiones no ha con-

seguido iluminarme ni iluminarse, es que ni las leyes de la gramática me sirven para desacreditarlo ni el bombeo de mi corazoncito ha bastado para justificarlo. Continúo, como quien dice, a la deriva, en mitad de un terreno inconcreto, quizás a la espera de ese trayecto de la sensibilidad, que con anterioridad colocó a Malevich o a Rothko en la pinacoteca, sacándolos de una inmensa pared donde no habrían desentonado si el fondo continuase sus expansivas superficies cromáticas, más o menos temblorosas, más líricas o más científicas.

Pero hoy, en estas páginas, ya tenemos voces autorizadas que intentarán desvelar el peculiar mecanismo del tiempo, la secreta fórmula de la sensibilidad; dirán por qué sí o por qué no, orillando, como diría Ludwig Wittgenstein, las preguntas fundamentales, por desgracia hijas sin padre conocido, pues ni las fundamenta la lógica ni las fundamenta el corazón. De nuevo según Ludwig Wittgenstein, *“lo que decimos será fácil, pero saber por qué lo decimos será muy difícil”*. A lo sumo, las opiniones servirán para afianzar los criterios, la subjetividades, las hermenéuticas y la personalidad. Sólo eso. Y yo creo que ese ejercicio de domesticación nacerá muerto, aun cuando *Bailar en la oscuridad*, guste o no, pudiese servir a la causa de la lentitud, que tan necesaria es si uno quiere aprender algo sobre la propia esencia del cine, que, por encima de su imperfección, en este caso buscada, arquitectónica, es capaz de sacudir, lo haga entre alumnos de Oxford y Cambridge o entre simples amas de casa, asiduas del culebrón mientras sus maridos duermen la siesta.

¿Tiene el cinematógrafo todavía capacidad para sembrar la duda? ¿La reflexión sensible? ¿Cómo puede ser la imperfección tan seductora? ¿Están las huellas de la experiencia mística en el musical? ¿Es la imagen más táctil si uno coloca la cámara sobre el hombro? ¿Por qué tiembla el mundo por un simple espectáculo? ¿Siguen algunos cineastas intentando conectar el cinematógrafo con lo invisible? ¿Se llama cinematógrafo a aquello que fue y se empeña en ser? ¿O será aquello que fue y hoy necesita reinventarse desde el equilibrio y la irracionalidad, desde la torpeza?

Preguntas todas ellas pendientes de respuesta, a no ser para quienes han establecido de antemano el esquema de sus vidas.

He aquí una revolución. No sé ni contra qué ni con qué fines, pero una revolución al fin y al cabo. Déjenla, por lo menos, continuar su guerra, y veremos adónde conduce. Es pronto para saber cuál va a ser el resultado final, en la lejanía aún pueden oírse los ecos de la batalla. Alguien está dando

REENCUADRES PELÍCULAS

la cara por todos ustedes. Antes de Lars von Trier fueron el silencio y Samuel Beckett, y, al parecer, ninguno de los dos se equivocó. Son ustedes muy listos, lo sé, pero quizás tampoco a Lars von Trier le falte razón. Ojalá sea cierto, por mi bien, por el todos.

“todo eso casi en blanco nada puede suprimirse casi nada puede añadirse es lo más triste eso sería la imaginación que declina al estar en su punto más bajo de lo que se llama hundirse se ha intentado”.

Samuel Beckett



Lars von Trier



Bailar en la oscuridad



GATO Y LECHUZA

MIRANDO DESDE LA OSCURIDAD
(*LEVEL FIVE*, CHRIS MARKER, 1996)

Nacho Cagiga Gimeno

*"Memoria suya, dicen; te preguntas de qué, de quién,
de cuándo, de qué muerte".*

José Ángel Valente

1

Chris Marker, el último pensador metafísico, nos invita a asistir a un extraño ritual funerario. En él, el recuerdo personal y la memoria colectiva se entremezclan a distintos niveles, o juegos de lenguaje, de tal forma que el límite entre realidad y ficción, entre documento y juego se pierde irremediamente, quién sabe si para siempre. El sufrimiento de Laura/Catherine Belkhodja, por la pérdida de un ser querido, se vuelca una y otra vez sobre el horror de la guerra y su doloroso legado. Okinawa y su trágico destino en la Segunda Guerra Mundial entran en Laura, y en el hueco dejado por aquel a quien ha amado y que ha perdido, para llenarlo con la angustia de una pregunta. De no haberse producido el sacrificio de Okinawa, es muy probable que no hubiera existido el holocausto nuclear de Hiroshima y Nagasaki y, de seguro, la historia del siglo XX habría sido otra muy distinta. Marker reconstruye, gracias a la memoria, el mosaico de aquello que fue, y restituye, gracias a la distancia, nuestra capacidad de comprensión, más allá de la explicación de unos hechos. Así lo expresa Christa Blümlinger: *"El mecanismo regulador de una cultura del recuerdo precisa algo más que el mero documento, algo más que la referencia a un acontecimiento histórico o a una circunstancia"*¹.

1. Blümlinger, Christa, "Lo imaginario de la imagen documental. Sobre *Level Five* de Chris Marker", en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (Coords. Nuria Enguita, Marcelo Expósito y Esther Regueira, Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000), p.51.

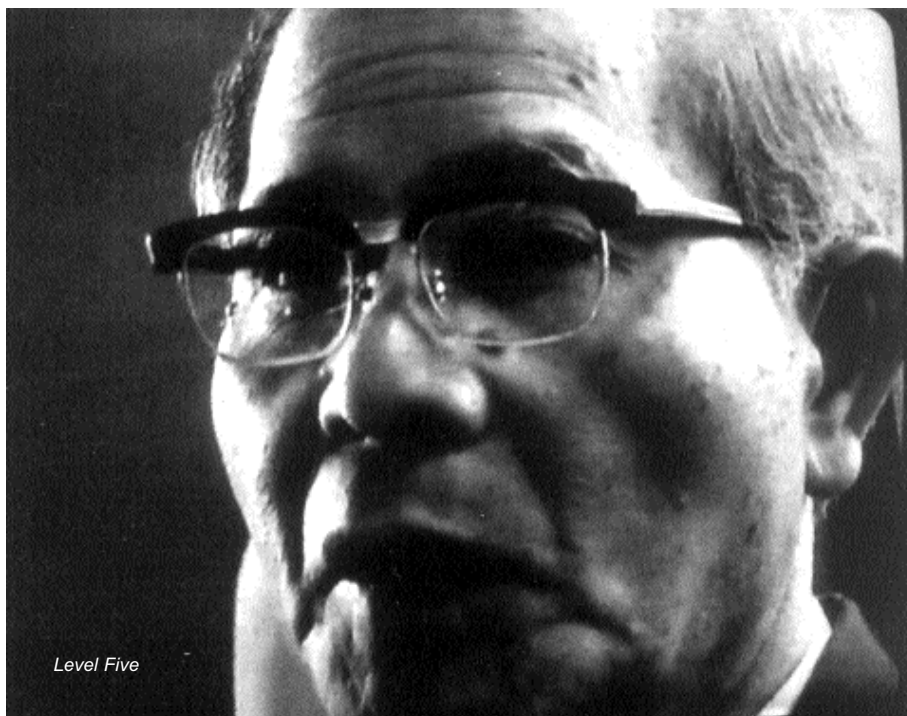
Laura invoca a un muerto, aunque también ella misma lo es. *Laura* (Otto Preminger, 1944) es la película necrófila del viejo Hollywood y es el símbolo de la muerte del cine. A pesar de saberlo muerto, seguimos enamorados de él como Dana Andrews está enamorado del retrato pictórico de Laura/Gene Tierney, el retrato de un cadáver. El recuerdo, nostálgico o no, mantiene viva nuestra fascinación; sin embargo el cine ya no es lo que era. Ahora forma parte de la cultura audiovisual y su relativismo lo enfrenta a otros formatos de expresión: la televisión, el vídeo, la multimedia... Algo que el Marker cineasta, otro muerto, un autentico difunto vivo (con permiso de Berlanga) sabe muy bien, tanto es así que ha sido el primero en reciclarse a la cultura del ordenador, construyendo con *Level five* un ejemplo de ello. Hacer cine hoy en día tiene un sentido totalmente diferente al que pudiera tener, es un decir, treinta años atrás. La informática ha supuesto otra revolución, como en otras épocas lo fueron la imprenta y la industria, cuyas últimas consecuencias no podemos atisbar todavía. Para nosotros es demasiado pronto.

Otra pregunta nos asalta. ¿Podemos decir que sigue viva esa concepción de lo audiovisual ahora mismo? ¿No será ese existir audiovisual un concepto marchito y moribundo? Probablemente sí. Lo audiovisual ya no existe. Hemos franqueado una nueva frontera, adentrándonos en el plano de lo virtual, lugar donde la imagen y la palabra, lo filmico y el audio, ya no son una representación sino que son su realidad latente hecha ilusión microtécnica. Lo cibernético, que está condenado a morir, como Cocoloco, el loro mecánico que se queda sin respuestas ante Laura, marca la pauta técnico-estética, es su vanguardia. Y Marker, vanguardista y experimentalista a conciencia, se ha convertido en un poeta digital. Sin embargo, en Marker, al contrario de lo que pasa con el movimiento Dogma 95, Lars von Trier a la cabeza, los nuevos tratamientos que se abren hacia la imagen y el sonido no son nunca una respuesta nerviosa ni maniquea a los conflictos que los personajes suscitan, sino que se interpone entre ambos, personajes y conflictos, el lúcido filtro de la reflexión conceptual y de la serenidad expositiva. Además vale recordar que el Dogma 95, en su aparente y rabiosa modernidad, no es más que una versión reducida y simplificada de aquel otro movimiento de los años 60, hoy ya casi olvidado o dócilmente asumido, que se llamó *cinéma-verité*, del que precisamente Chris Marker es uno de sus principales representantes tanto a nivel teórico como práctico, junto a Jean Rouch o, un poco más tarde, Alain Cavalier. Pero claro, también hay un elitismo de las formas y mientras el comercial Dogma 95 llena las salas, los restos del naufragio del cine-verdad

se vacían de público, y eso con suerte de que lleguen a estrenarse estas obras, significativamente siempre en circuito especializado, ya sea vía filmoteca, festival o anacrónico cine-club. Curiosamente, lo que de válido tiene el Dogma 95, y otra vez con von Trier como su apóstol más claro, es la reformulación de los principios del cine-verdad que conlleva su propuesta.

3

Laura recupera su pasado a través de sus monólogos, a través del uso de la palabra, en fragmentos dosificados por el montaje de la memoria compartida por un receptor que ya no está a su lado. Chris Marker recuerda Okinawa a partir de un material cinematográfico y videográfico que es el de su propio pasado como autor, pero al mismo tiempo el de Catherine Belkhodja/actriz testimonial en su obra, Alain Resnais/compañero de reflexiones sobre el tiempo, y el de Japón/constante temática de toda su carrera. Por contra, el ordenador es ese espacio amnésico que no sabe de aquello que ha podido ser importante o haber tenido para nosotros algún sentido. No es de extrañar que en un determinado momento Laura equipare el ordenador a la muerte, pues al igual que ella ya ha ganado la partida pero acepta que sigamos jugando hasta el desenlace. La sombra de Jean Giraudoux emerge aquí desde el mundo gélido del olvido. A pesar de su importancia, Giraudoux es un completo desconocido para el lector medio de este 2001. La estructura trágica giraudouxiana que nos muestra a un personaje intentando evitar lo siniestro, a pesar de saber que no hay posibilidad alguna de escape, más aún, incluso sabiéndolo el espectador, es requerida por su pupilo aventajado. Al igual que en *La guerra de Troya no tendrá lugar*, Héctor pone todo su empeño en evitar lo que todos sabemos que no podrá evitarse, despertando nuestra ternura precisamente porque sabemos inútiles su esfuerzo, su sudor y su cansancio, en la ficción markeriana el sujeto se encuentra en similar tesitura. En *La Jetée* (1962), un niño contempla su futura muerte, impidiéndose el reencuentro con su amada. En *Level five*, Laura constata el fracaso de un siglo que no ha conseguido evitar la guerra, pero que ha creado cámaras cuyas miradas son capaces de hacernos saltar hacia el abismo o videojuegos de estrategia militar para simular un nuevo, y falsificado, destino para Okinawa. Sin embargo, los muertos son reales, nos miran, están ahí, y son testigos como lo es Laura de nuestro fracaso. El demiurgo llegará hasta el habitáculo de Laura (la lechuza) para encontrarse con ella, pero ella ya no estará, se habrá ido sin dejar una señal, abandonando al propio Marker (el gato) ante un ordenador que no tendrá respuestas. El fracaso del demiurgo



será también el nuestro. Al menos nos quedará el amor hacia Laura, que habrá intentado enfrentarse a los estragos del olvido y de la memoria.

4

Como la *3ª Sinfonía* de Henryk Górecki, lamento de guerra contenido, *Level five* nos recuerda los afligidos sentimientos de los supervivientes que nos golpean como olas. De la misma manera que Mussorgsky consigue con el ciclo vocal *Sin sol* asomarnos al umbral de la muerte desde la delicada fragilidad de la vida, en lo que esta tiene de cotidiana evocación telúrica, Marker nos aproxima al borde mismo de nuestra existencia, para encararnos así a nuestro destino, no sólo como individuos que amamos, o como animales colectivos que se organizan en sociedades que responden a expectativas de poder, sino también, como especie que muere (y mata, inclusive a aquellos que amamos, a veces movidos por los más oscuros intereses de un poder leja-

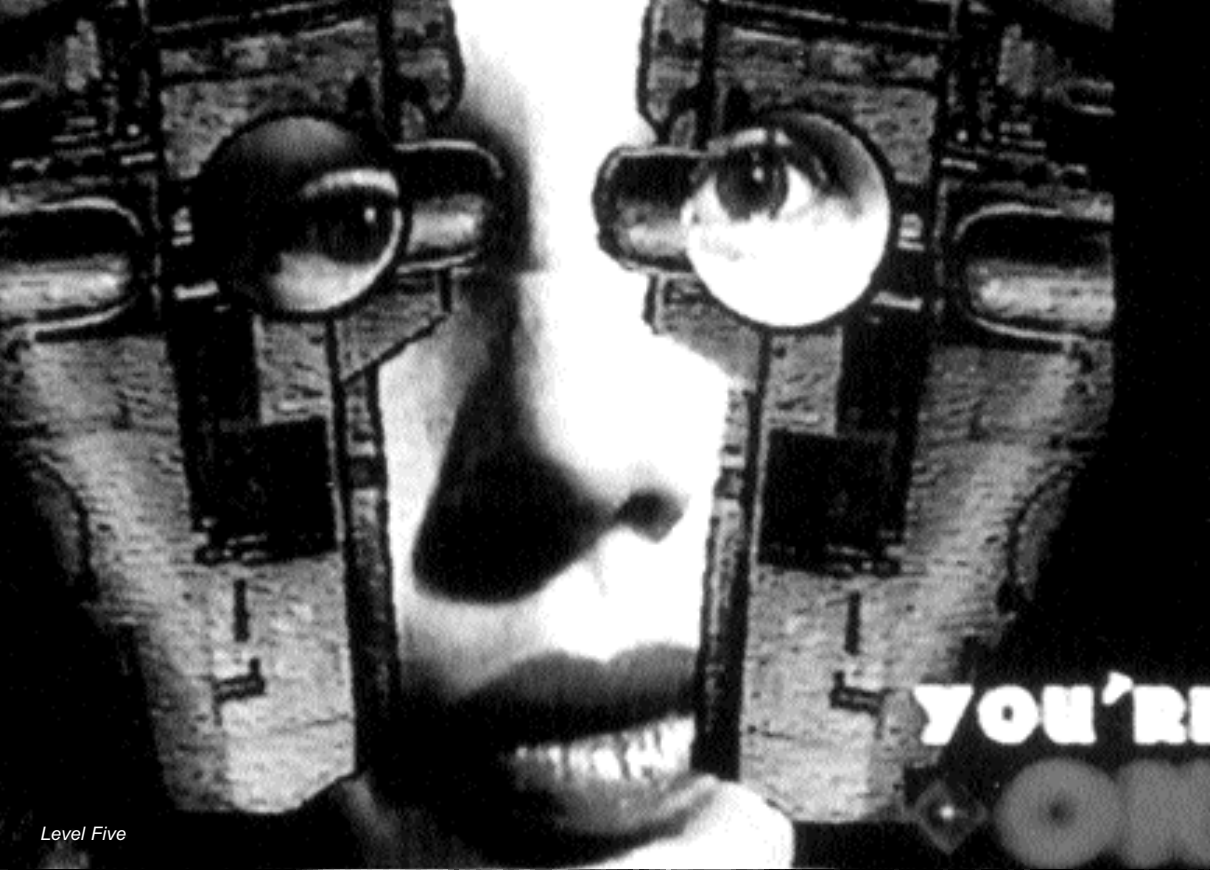
no y agónico) cada vez de manera más irresponsable, demostrando una y otra vez que el ser humano es el único animal que tropieza dos veces (y tres y cuatro) con la misma piedra. ¿De qué nos sirve el recuerdo si no aprendemos de él? El consejo de Santayana, dirigido a las naciones para que no olviden su pasado si no quieren estar condenadas a repetirlo, nos parece de escasa utilidad. De aquí florece, al menos para mí, la idea más sugestiva de la propuesta markeriana. A saber, si el avance técnico-científico no puede dar respuestas a las preguntas más básicas de la condición humana, tal y como demuestra la historia del siglo XX, a qué nivel de respuesta nos tenemos que situar, qué nivel de renuncia, por expresarlo de forma tarkovskiana, tendremos que asumir para que la espiritualidad nos aleje de la barbarie y el crimen. Todo esto no es fácil de responder, es posible que incluso no exista una respuesta. Parece, no obstante, que Laura y Chris saben lo poco que vale el nivel uno, el nivel nominal. De nada sirve cómo nos calificuemos o cómo cataloguemos a los demás. De nada sirve llamarse comunista, católico o anarquista. Todo esto apenas merece una sonrisa irónica. El camino más difícil, pero también el más cierto, está situado a otro nivel, quizás no el quinto, que implicaría la utopía, pero sí otro más mundano en el que podemos estar por encima de los prejuicios ideológicos y a favor de las víctimas, en esa tierra de nadie, cuya pertenencia nos corresponde, por lo tanto, a todos y a ninguno al mismo tiempo. Por eso, la mirada que corresponde a ese nivel es a la vez subjetiva y comprometida, solidaria y solitaria, a un mismo tiempo. Y es la naturaleza de esa subjetividad la que nos importa. Marker pertenece, como Rossellini, a esa estirpe de cineastas que han renunciado a buscar la belleza del plano en beneficio del concepto último del filme, a pesar de las modas estéticas. Por eso me parece sintomático que el cine no haya utilizado la cámara subjetiva más a menudo. La "primera persona" tan cotidiana en la literatura, ha sido sistemáticamente anulada en el discurso filmico, salvo contadas excepciones narrativas –*La dama del lago* (*The lady in the lake*, 1946), de Robert Montgomery es en este sentido la obra maestra–; sólo el documental y el ensayo cinematográfico (desde el cine-ojo hasta la cámara estilográfica) nos han hablado desde esa primera persona, que supera al eficaz plano subjetivo. Marker lleva esto más lejos al utilizar esta técnica también para la ficción que encierra todo documental, creando una textura de miradas subjetivas entremezcladas con el fin de componer ese mapa que se va creando en nuestros ojos a través del encuentro casi solipsista de diversos seres, ya sean naturales o artificiales, si de algo vale ya esta distinción. Laura, observada sin descanso por el objetivo de una cámara que la "vigila" constantemente, padece finalmente las mismas consecuencias que las que sufren el acróbata de la Torre Eiffel y la nativa que huye del ejército invasor. Al ser convertida en objeto de un testigo tendrá que

llegar hasta sus últimas consecuencias, por absurdas que nos parezcan. El ojo de Dios, o su sucedáneo, el ojo de la cámara, nos apremia a realizar aquello que se espera de nosotros. Por eso Laura huirá de su habitáculo, para no quedar atrapada por el nuevo orden virtual que todo lo controla. Sólo las máscaras o nuestra rebeldía pueden salvarnos de la mirada vampírica del otro, sobre todo si este otro tiene la mirada fija, sin párpados, de la óptica de una cámara.

5

A través de las representaciones icónicas de la guerra, Okinawa en primer lugar, Marker nos enseña a mirar. Sin embargo él ya no es un autor, de la misma manera que nosotros ya no somos espectadores o lectores. Todos nos hemos convertido en otra cosa, seguramente en fantasmas de un universo virtual en el que empezamos a dar nuestros primeros pasos. *Level five* es por lo tanto una ojeada hacia la verdad futura. Como dice Thierry Jousse: "*Desde este punto de vista, Level five, como La Jetée, es sin duda un film de ciencia-ficción en el que el pasado es la única condición de posibilidad del futuro, frente a una concepción amnésica que querría que todo futuro borrase, como tantos otros recuerdos, los trazos de su pasado*"²". A fin de cuentas el espacio tiempo es cíclico, y a toda muerte le sigue un nacimiento. Sólo una pregunta más: ¿podremos salvaguardar nuestra memoria en el orden virtual, o dicho de otra forma, dejaremos de ser identidades para convertirnos, de una vez por todas, en espectros o, lo que es peor, en archivos de algún descerebrado Matrix?

2. Jousse, Thierry, "Mr and Mrs Memory", en *Cahiers du cinéma* n° 510, p. 60.



Level Five



Level Five

FANTASMAS DE CINE

ALFRED HITCHCOCK

Ángel García del Val

Alfred Hitchcock

BUSCANDO VÍCTIMAS

Ningún “intocable” del cine se ha mantenido tan fiel a un género. Nadie ha descuidado tanto la historia en función del estilo, ni ha confiado tanto en la técnica para convertir lo más flojo del guión en lo mejor de la película. Ningún realizador ha defraudado menos con tanta producción.

A partir de *Encadenados* (*Notorius*, 1946) toda la comedia y la intriga americanas, desde Billy Wilder, Minnelli y Donen hacia abajo, tuvieron algo del toque “Hitch”. Y es que el “endemoniado cineasta” según Sadoul no sólo fue un maestro del suspense.

Como director de actrices no tuvo nada que envidiar a Cukor. ¿Quién si no Hitchcock podría fascinarnos a través del parco talento de Janet Leigh, Tippi Hedren o Doris Day? Supo entusiasmar a músicos de la categoría de Rózsa, Tiomkin y Bernard Herrmann. Elevó a la categoría de arte la sobreluminación de la escuela americana de fotografía. Como escenógrafo fue tan meticuloso como Ford o Capra. En la yuxtaposición de travellings, más preciso que Orson Welles. Y ni siquiera Mankiewicz tuvo su elegancia al ensamblar la historia al tiempo filmico. Fue el único realizador que al adaptar obras literarias siempre superó al original.

Acude a la cita con la típica puntualidad del fantasma inglés.

— *¿Ha leído la biografía de Donald Spoto?*

— ¡Ese hijo de perra! Tres páginas para demostrar que yo era un buen realizador y siete para convencernos de que, además, era poco menos que un sátiro.

— *¿Y no lo era usted?*

— Yo era un simple reprimido. Como el noventa y ocho por cien de los seres humanos que han pisado el planeta. Pero ejercía de realizador en Hollywood y allí lo eran únicamente el ochenta y cinco por cien.

— *Debió pasarlo mal rodeado de tanta belleza.*

— En realidad tuve mucha suerte. Imagine a un tipo de mis características físicas ejerciendo como agente de seguros. Mire, la diversión favorita de Grace Kelly era masajear mis hombros; eso la relajaba. Ni que decir tiene que, durante los rodajes, yo alteraba sus nervios todo lo que podía. Vera Miles era hipocondríaca. Se pasaba el día atribuyéndose enfermedades. ¿Sabe dónde se tranquilizaba? En mi sofá favorito, con la cabeza entre mis piernas. Puede jurar que añadí un par de buenos síntomas a su colección. En cuanto a Ingrid Bergman, después de besar a Cary Grant o Gregory Peck siempre venía a besarme a mí. Sí, amigo, después de Cukor he sido el director de Hollywood más besuqueado y manoseado por mujeres hermosas.

— *¿Dónde se inspiraba usted?*

— ¿Se refiere a los temas de mis películas? ¿O sigue hablando de mujeres?

— *A sus películas.*

— No olvide que soy inglés. Los americanos de mi generación aprendían a leer con Mark Twain, Fenimore Cooper y Zane Grey. Sus héroes de infancia eran Tom Sawyer, Daniel Boone o algún camorrista por el estilo. He conocido a pocos americanos que hayan leído a Poe. En Inglaterra los escolares leen a Conan Doyle, Chesterton y Stevenson, tres maestros de la intriga. El mismo Shakespeare se sentía fascinado por las mentes criminales. ¿Comprende que, con semejante “educación”, para un inglés Jack el Destripador sea un héroe nacional? Y no porque descuartizase a unas cuantas prostitutas, algo de evidente mal gusto. Él se permitía enviar cartas y orejas a Scotland Yard. Y eso es deportividad.

— *Sí.*

— Mire, el setenta por cien de los crímenes que se investigaron en Inglaterra en la década de los cincuenta permanecen sin resolver. Y tenemos la mejor policía del mundo.

— *Y evidentemente, los mejores criminales.*

— Unas gotas de veneno indetectable en la taza de té, un empujón al borde del acantilado, un arreglo en el motor del automóvil... Y una buena coartada. Eso es estilo. En Norteamérica el marido despechado le descerrajará dos tiros a la esposa y correrá a contárselo al vecino, o quizá se acerque a la parroquia y vacíe el resto del cargador sobre los feligreses. Son así de burdos. Volviendo a su pregunta, mi mayor fuente de inspiración eran las páginas de sucesos de la prensa inglesa.

— *¿Por qué sus películas se vendían mejor en Norteamérica?*

— Oh, es un mercado inmenso; con ese tipo de espectador que dice: “Iremos a ver esa película de Cary Grant con Grace Kelly”. Y uno tenía que cuidar la historia de amor. Fíjese en *Dial M for Murder*, ¿cómo la llamaron en su país?

— *Crimen perfecto.*

— ¡Qué atrocidad! ¿Por qué no *Una esposa para el sepulcro*? Mire, ésa es una típica película inglesa, como *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1942) o *La soga* (*Rope*, 1948), y gustaron en Inglaterra. Los americanos las consideraron aburridas.

— *Usted dijo que no se consideró plenamente aceptado en Norteamérica hasta el éxito de Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959).

— Sí. Era mi película más frenética, más americana, la menos creíble de todas las increíbles historias que he contado. El público estaba estusiasmado.

— *Y, sin embargo, usted rueda a continuación Psicosis (Psycho, 1960). Un filme, casi, de serie B y en blanco y negro.*

— Fue un ajuste de cuentas, ahora puedo decirlo. Acumulé demasiada agresividad en aquel país y pensé que había llegado la hora del desquite. Norteamérica está llena de tipos a lo Norman Bates. Son esa clase de psicóticos que proliferan en toda sociedad matriarcal. Pero ese filme era algo más que la crónica de un demente. En realidad intenté agredir los condicionamientos más profundos del espectador americano.

— *Y atrajo al público con Anthony Perkins y Janet Leigh, dos ídolos de los teenagers.*

— Y con la dulce Vera Miles y el guapetón de John Gavin. Sí, fue toda una estrategia. El espectador desprevenido salía del cine en un estado similar al trance.

— *Luego dirige Los pájaros (The Birds, 1962). La envoltura del terror es ahora la típica tarta fotográfica americana; un pueblecito apacible, un romántico flirteo, y la familia americana acosada por una amenaza irracional.*

— Es difícil comprender ahora cómo reaccionaba el espectador de los sesenta. En Norteamérica acudían al cine con sus Coca-Colas y sus palomitas de maíz, y lo hacían en familia. Ellos querían olvidar sus problemas durante unas horas. Entonces se apagaban las luces y empezaban los gritos. Luego llegaban esas cartas que decían: “Vuelva usted a Cary Grant”.

— *Y usted, lamentablemente, abandona el terror y, tras la experiencia de Marnie, la ladrona (Marnie, 1963/64), vuelve al espionaje. ¿Se sintió a gusto con películas como Topaz (1968)?*

— Por entonces el público americano se mostraba cauteloso con mis películas. Ellos querían distraerse y películas como *Psicosis*, *Los pájaros* e incluso *Marnie, la ladrona* les obligaban a pensar. Volví a sentirme cómodo con *Frenesí (Franzy, 1971)* y *La trama (Family Plot, 1975)*.

— *¿Por qué trataba tan mal a las heroínas de sus películas?*

— ¿Eh?

— *Bueno, sus protagonistas masculinos siempre aparecen como el principal objeto de deseo. James Stewart se verá acosado por Grace Kelly o provocará que Kim Novak se destruya por su amor. Y qué decir de la Ingrid Bergman de Encadenados o Recuerda (Spellbound, 1945) o la Joan Fontaine de Rebeca (Rebecca, 1939/40) y Sospecha (Suspicion, 1941). A Vera Miles la manda a un psiquiátrico, a Janet Leigh la cose a puñaladas, nos ahorca a Alida Valli, tira de un campanario a Kim Novak...*

— Bueno, bueno... Hice lo contrario en *Marnie, la ladrona* y no funcionó. Por otra parte... ¿Qué quería usted? Uno debe gratificar al público, y

FANTASMAS DE CINE

el público, especialmente el femenino, disfruta viendo enviar a la horca a Gregory Peck y tirar del campanario a James Stewart?

— *¿Nunca sintió esa tentación?*

— Pues... Ahora que lo dice...





REENCUADRES WOODY ALLEN

INFLUENCIAS Y AFLUENTES

Jean-Luc Godard podía decir de Jerry Lewis, en un momento dado, que era el único realizador que hacía películas valientes en Hollywood. Sin intentar caer en una frase tan categórica como ésta, nos atrevemos a decir que Woody Allen es el cineasta americano que más contundentemente ha criticado y satirizado sobre la sociedad que le ha tocado —nos ha tocado— vivir. Filósofo autodidacta, este autor/actor de ascendencia judía ha intentado seguir, sin concesiones, la máxima de George Bernard Shaw; si les dices la verdad, hazles reír o te matarán. Junto con Robert Altman y James Ivory, Allen cumple con una autoimpuesta tarea desmitificadora. Pero si Altman se ha centrado en los mitos norteamericanos e Ivory en los mitos occidentales, la mirada inquieta de Allen no conoce ni fronteras ni territorios acotados. Una tarea que ha ido fraguando siendo fiel a una serie de modelos culturales que aquí pretendemos analizar. Una tarea que, como ya ocurriera con la obra literaria de Gertrud Stein, esconde un último fin: acabar con la cultura de una vez por todas.

Coordinación: Nacho Cagiga, María José Ferris y Jesús Rodrigo

WOODY ALLEN Y FELLINI LA MÁSCARA DE AUTOR

Juan López Gandía / Pilar Pedraza

El comienzo de la primera secuencia de *Recuerdos (Stardust Memories, 1980)*, de Woody Allen, es tan explícitamente felliniano que llega a irritar al espectador. Como en *Fellini ocho y medio (Fellini Otto e mezzo, 1963)*, la película arranca con una escena de inmovilización, esta vez no por un atasco de tráfico sino por un avatar ferroviario. Se oye el tictac de un reloj. Rostros duros y antipáticos miran a la cámara o al infinito. El protagonista, encarnado por Woody Allen, ve por su ventanilla un vagón del tren de enfrente, ocupado por gente que bebe y festeja contenta, y siente deseos de unirse a ellos. Intenta salir, pero la puerta del vagón está cerrada. Busca algo con que abrirla. Encuentra una cuerda que sólo sirve para hacer un guiño al espectador cinéfilo: recuerda a la que atrapa a Marcello Mastroianni y lo hace descender de su vuelo onírico, al que se entrega gozosamente tras haber logrado salir por la ventana de su automóvil, en una clara metáfora del nacimiento, en la que no falta el cordón umbilical. En la película de Allen, el hallazgo de la cuerda sólo da lugar a la salida de un chorro de arena que escapa de una maleta que estaba atada con ella, alusión quizás a la de la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. Finalmente, todos los pasajeros abandonan el tren en un gigantesco basurero que tiene algo de *L'Age d'Or (1930)*, de Luis Buñuel, por el que deambulan como los personajes en el final de *Fellini ocho y medio* y encuentran, viniendo hacia ellos, un grupo vestido de blanco y llevando raquetas de tenis: ricos y pobres, bellos y feos, han ido a parar al mismo destino: los desperdicios, la muerte. Una simple fabulilla moral construida sobre tópicos. El final de la secuencia de Fellini enmarca lo anterior en un sueño; en la de Woody Allen, se trata de una proyección cinematográfica con espectadores cualificados –su *troupe*–, convertidos en sombras como los periodistas tras la proyección del documental de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. Todo esto no son más que semejanzas superficiales, espejos y fantasmagorías, que hacen que el texto de Allen sea *felliniano*, aunque no manieris-

ta. La conclusión es ambigua: o Woody Allen no entiende a Fellini o simplemente lo mistifica a su aire, fabricando pastiches para neoyorkinos *mid-cult*. Creemos que todo eso y algo más.

La obra de Woody Allen cuenta con una primera época en la que, partiendo de su interés por el *music-hall* y tras la experiencia en *¿Qué tal, Pussycat?* (*Whats new, Pussycat*, Clive Donner, 1965), se mueve en el terreno del *slapstick*, con *gags* tanto visuales como verbales, y se adapta al modelo de diversos géneros del cine americano (*Bananas* [1971], *Toma el dinero y corre* [*Take the Money and Run* 1969], *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo... y nunca se atrevió a preguntar* [*Everything You Always Wanted to Know about Sex, but Were Afraid to Ask*, 1972], *El dormilón* [*Sleeper*, 1973]), tomados como moldes en los que verter sus chistes verbales o visuales. Generalmente, esos *gags* están al servicio de la historia y se insertan en ella, pero no siempre: en ocasiones la interrumpen o ralentizan su desarrollo. Siguiendo la tradición de los cómicos americanos, el *gag* suele ser paródico, como en la famosa escena del atraco en *Toma el dinero y corre*, uno de los más logrados de su carrera a pesar de su escasa originalidad, porque lo importante de un *gag* no es la originalidad sino las operaciones lingüísticas que se sea capaz de movilizar en la puesta en escena. En este caso, la comicidad actúa en un doble nivel: por la caricatura del modelo y por el juego verbal, cuya genialidad reside en la intromisión de elementos excéntricos a la situación, directamente tomados del habla cotidiana, y que funcionan tanto en inglés como en español (“¿*Qué pone aquí? Aquí no pone “revolver”, pone “al volver”*”). En este *gag*, por lo tanto, ya resulta clave, como en todos los procedimientos cómicos, el gesto mimético, es decir, la relación entre el modelo sobre el que se trabaja y el gesto humorístico que la pone en evidencia como cliché.

En un momento posterior, Woody Allen lleva este modo de producción de lo cómico desde los géneros clásicos americanos a un género nuevo para él, el de la comedia *screwball*, y simultáneamente, por lo que aquí nos interesa, al del cine europeo de autor, especialmente al de sus dos cineastas más admirados: Fellini y Bergman, que ya se habían convertido en Autores, y de autores en tótems. Puede rastrearse la utilización de Bergman ya desde *Interiores* (*Interiors*, 1978), pasando por *Comedia sexual de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982) y *Otra mujer* (*Another Woman*, 1988), hasta llegar a *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*,

1997), y también en algunos de sus textos literarios. Sus referencias al mundo bergmaniano a veces no se limitan a las historias, ambientes y problemas existenciales sino que afectan incluso a la misma puesta en escena. Atenuada, esa dependencia se da también en películas más “suyas” como *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986) y *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992). También Hitchcock (*La ventana indiscreta* [*Rear Window*, 1954], y uno de sus cortos para televisión: *El secreto del señor Blanchard*, 1956) inspira toda la estructura de *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993), cuyo final, por otra parte, es una copia irónica de la famosa escena de los espejos de *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles. A él y a su *El proceso* (*Le Proces*, 1962), recurre para *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, 1991) antes que intentar una lectura personal del humor kafkiano, mal conocido incluso por los intérpretes y adaptadores de Kafka, como recuerda Milan Kundera. Resulta curioso que la tradición mágica praguense de sombras chinescas, ilusionismo y linternas mágicas esté más cercana al juego entre pantalla y realidad en *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) que en *Sombras y niebla*, donde se retoma más bien la idea de circo a la manera kafkiana, aspecto que también interesó a Fellini en *Entrevista* (*Intervista*, 1987). Pero es una pura coincidencia y de nuevo un espejismo, pues en Woody Allen no se trata de un eco de cultura europea ni de la idea de “transfiguración” felliniana, sino de una imitación del filme de Buster Keaton titulado *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Junior*, 1924).

En relación con Fellini y lo felliniano, el primer modelo utilizado por Allen será *I clowns* (1970) al principio de *Broadway Danny Rose* (1980), en el que el *music-hall* es visto como circo y sus artistas como divertidos monstruos. También hay cierta relación entre *Días de radio* (*Radio Days*, 1987), de Allen, y *Amarcord* (1973), donde la evocación aparentemente neorrealista y pictórica, que constituye la memoria inventada de Fellini, es adoptada por Allen a través de la radio y la música como medios al servicio de la recreación y evocación nostálgica de personajes y acontecimientos de una infancia pretendidamente autobiográfica. Pero las obras fellinianas por excelencia de Woody Allen son *Recuerdos y Desmontando a Harry*, cuyo modelo es *Ocho y medio*. Resulta curioso que esta película de Fellini haya influido de tal manera en obras posteriores que, al igual que *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) en su época, ha devenido por sí misma un género, del que forma parte entre

las más recientes el final de *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992), de Robert Altman, mientras que *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) inspira *La reina anónima* (1992), de Gonzalo Suárez. No es Altman el único imitador de Fellini que une el mundo de éste al del espectáculo de variedades o del cabaret. También Bob Fosse utilizó *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1956) en *Noches en la ciudad* (*Sweet Charity* 1969), y *Ocho y medio* en *Empieza el espectáculo* (*All that Jazz*, 1979).

Pero, ¿en qué consiste la operación de Allen? Esencialmente en trasladar el *gag* desde los géneros clásicos del cine americano al cine europeo de autor, convirtiendo a éste, ya sea Bergman o Fellini, en una especie de “género” a imitar o sobre el que ironizar o al que parodiar. Es decir, en utilizar lo cómico como un marco para el trabajo de producción de sentido, y dentro de él ahuecar un espacio de subjetividad, de libertad y de recuperación de la estilización y de la idea de Autor a través de la imitación. A partir del tributo al Autor con mayúsculas se expresa un autor con minúsculas, un cómico, el cómico de *music-hall*, el Woody Allen original, que hace imitaciones y cuenta chistes. Pero sus imitaciones son ya intelectuales y cultas, dirigidas a un público, prefigurado por el texto, que conoce perfectamente —o cree conocerlo— el modelo imitado y puede así entender de manera cómplice y aceptar el juego al que se le invita. Pero a la vez, si entra en el juego, puede captar el gusto de Allen por la repetición y por recrearse en los temas, preocupaciones y obsesiones habituales, que vienen a ser ya como los números de los cómicos del espectáculo de variedades, solo que de otro tipo, más elaborados y refinados. A través de estas operaciones Allen pasa a formar parte del cine de autor, con el que se fusiona aparentemente en ese camaleonismo que siempre le ha interesado temáticamente, porque es consciente de él. Lo explicita en su película *Zelig* (1983), pero generalmente es un rasgo de estilo que empapa toda su obra.

En el caso de Woody Allen la comicidad no se basa en la ironía o en el *nonsense* y en la paradoja, no ausente por otra parte, en sus *gags* verbales. Tampoco se trata de la parodia al estilo de los años sesenta, cuando se pretendió desmitificar y desmontar el modelo clásico desde dentro, sin lograr otra cosa que mostrar implícitamente su dependencia de él aun de manera nostálgica, pese a la aparente vertiente liberadora de la operación. Hablamos más bien de imitación, del autor cómico mimético y de la relación entre modelo y réplica. Partiendo del personaje o del género imitado en el mundo

del espectáculo y en el cine cómico clásico, la imitación es un procedimiento que puede limitarse a no ser más que eso, un gesto cómico. Pero cuando se trata de la imitación de un Autor, lo imitado va más allá y se convierte en un procedimiento de creación *ex novo* para la expresión de otro autor, que en su gesto no deja de ser tributario de la irradiación creadora del original. Es decir, este procedimiento va más allá de la simple ironía y de la mera parodia, pues moviliza operaciones de sentido aparentemente más complejas. En un filme se le pregunta al personaje si cree en Dios, y dice que “debía basarse en algún modelo anterior”. En el gesto de imitar, aun enalteciendo al Autor imitado, queda siempre un cierto componente humorístico, derivado del mismo gesto y cierta ambigüedad carnavalesca que, si bien no es rebajamiento, sí es al menos bufonería, a la manera del bufón de las cortes medievales, cuya función era la burla pero también servir de espejo deformante al príncipe y a la corte, a través de la imitación, y que el propio Allen representa en uno de los episodios de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*.

La operación imitadora de Allen supone un guiño intelectual para la intelectualidad neoyorkina, a la que legitima como tal y como europea, en tanto que destinataria y receptora del gusto mimético y del relleno del molde sacralizado y autoral con sus temas, sus personajes, sus situaciones y relaciones características de la vida urbana moderna. Quizás no haya que ser tan severo como Marguerite Duras cuando afirmaba que el vagabundeo de Allen no iba más allá de Nueva York y que en sus films las cosas permanecen ajenas y nunca se le unen, nunca se mueven. Lo que ocurre es que la realidad en Allen es siempre un hecho de lenguaje. La realidad no existe sino como algo discursivo y puramente interior, mental. Es una realidad cultural, aun refiriéndose a cuestiones de la vida y las relaciones personales, cotidianas, típicas de la clase media urbana americana, pero ya universales, incluso siendo, como lo son, características de una generación. Allen convierte la cultura en juego y fetiche al servirse como elementos para sus chistes de temas bergmanianos –el sentido de la vida, la muerte, la soledad– o fellinianos, más visuales, pero esencialmente retóricos.

De *Ocho y medio* adopta la figura de la *mise en abîme* para *Recuerdos*, y lo hace también al final de *Desmontando a Harry*, que es una curiosa mezcla de fellinismo y bergmanismo (*Fresas salvajes* [*Smultronstallet*, Ingmar Bergman, 1957]). Algún atisbo aparece también en *Todos dicen I love you*

(*Everyone Says I Love You*, 1996), cuando la voz en *off* de la narradora, que no por eso aporta punto de vista propio alguno, hace una reflexión al final de la película y dice que sería “*un buen musical*”. Descaradamente masticado, aplanado y domesticado, el cine de Fellini se convierte en estas películas no sólo en una mercancía cultural *light* sino también en un vehículo que lleva a Woody Allen y su narcisismo muy lejos, como un globo aerostático que le permitiera alcanzar más allá de las nubes las barbas divinas, que a la postre resultarían ser suyas. No hay procedimiento ni figura del lenguaje de los europeos modernos, y especialmente de Fellini, que se le resista: la estructura en abismo, la mirada a la cámara que es y no es subjetiva, y sobre la cual se abalanzan los admiradores, la voz aparentemente *off* sobre un campo vacío que finalmente es recogida por un personaje que entra por un lateral, o es encontrado por la cámara, los desplazamientos laterales de los personajes, el movimiento de cámara siguiéndolos y enlazando a unos con otros como en una danza (“*egli danza, danza*”, decía Pasolini sobre Fellini, poniendo esa frase en boca de Orson Welles en *La ricotta*, episodio de *Rogopag* [1962]). Las idas y venidas parecen sin sentido, pero al final lo tienen, ya sea contemplar un fenómeno o dar la bienvenida a los marcianos. Porque todo, pese a su vocación modernista, en este cine de divulgación resulta estar justificado, el espectador no se pierde nunca. Todos los caminos conducen a Allen, como todos los caminos de la trasgresión verbal de *Lenny* (1974) conducían a Lenny Bruce y su circunstancia en la obra de Bob Fosse.

Allen es el ejemplo más claro del proceso de subjetivización y autoconciencia del humor en la modernidad, cuyo nivel máximo, en una mezcla de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940) y *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), sería *Zelig*. También aquí nos encontramos con un trabajo intenso sobre la forma y sobre el propio material cinematográfico, sobre la textura del cine mudo tal como nos ha llegado, en su primitivismo, con su fotografía gastada, vista con la misma nostalgia que provocan las ruinas, sólo que no de manera romántica sino irónica. El personaje-máscara que había reinado en el cine cómico de Hollywood hasta Jerry Lewis, bastante tenía con no destruir el mundo o ser destruido por él con cada movimiento de su cuerpo, en un entorno hostil bajo su apariencia apacible. Woody Allen lo sustituye por una nueva máscara: la del intelectual neoyorkino familiarizado con el psicoanálisis, pertrechado con la labia de Groucho Marx, cinéfilo y marcado por sus orígenes judíos. Nunca, sin embargo, le

oímos hablar de historia o de política más allá del chiste. Tiene los mismos problemas que su público y, como éste, ninguna solución salvo la autocontemplación narcisista disfrazada de bonhomía. La creación de un personaje de ese tipo es un hallazgo. Los *gags* que a veces irrumpen en el relato de sus películas encajan mejor en un filme estructurado a la manera de Fellini, donde el dominio de la subjetividad admite todo tipo de reflexiones, que en las comedias de costumbres y de relaciones personales que arrancan de *Annie Hall* (1977), donde el *gag* verbal no es que interrumpa el relato sino que se muestra demasiado como marca de autor, como una imposición discursiva externa que rompe la lógica narrativa, se vuelve autónoma y podría estar en cualquier lugar o situación. Pero en el fondo es un rasgo más de la máscara de este nuevo y quizá inimitable tipo de cómico, capaz de extraer de los modelos fuertes una filosofía para la clase media ilustrada. La comicidad de sus películas se resiente cuando no es él quien encarna al protagonista, porque lo que queremos es que sea él, el que tiene la vis cómica, el mago que controla las palabras y el texto, quien dé la cara en el escenario. Pagamos por estar dos horas con el hombrecillo que dice ser dios, y para ello no duda en subirse a los hombros de los gigantes. No admite una delegación como la de Fellini en Marcello Mastroianni. La prueba más clara es lo gris y anodina que resulta una película nada despreciable como *Celebridad* (*Celebrity*, 1998), basada en un intrincado bastidor que se apoya en *La dolce vita* (1959) y en *Ginger e Fred*. Por eso existe una extendida nostalgia del Woody Allen excéntrico de la primera época que, de algún modo, de vez en cuando asoma por las esquinas de algunos de sus filmes posteriores, como *Ladrones de medio pelo* (*Small Time Crooks*, 2000).





Interiores



Septiembre



Level Five



Hanna y sus hermanas



Otra mujer



Alice



Otra mujer



Otra mujer

CON VOCES PROPIAS

BERGMAN Y ALLEN
AUTORES ARTESANOS

María José Ferris Carrillo

“Éramos tan jóvenes, resultaba tan fácil creerse hastiado, acariciar la imagen de la muerte entre discos de jazz y mate amargo, dueños de un sólida inmortalidad de cincuenta o sesenta años por vivir”
“Allí, en el fondo, te espera la muerte”
Julio Cortázar

A Pablo, el sabio que me hizo rectificar

En unas reflexiones realizadas por Ingmar Bergman¹ hace años, el director cinematográfico se preguntaba sobre el papel del autor o del artista y sus objetivos. Relataba la anécdota de la construcción de la catedral de Chartres que, tras ser destruida por un rayo, fue reconstruida por una multitud de personas de diversos estratos sociales, a quienes unía el vínculo común de la fe. Bergman afirma que vivimos en una época individualista en exceso, que no sabe gozar de las alegrías de una actividad comunitaria. Y su respuesta a aquéllos que le cuestionan cuál le gustaría que fuera su meta, sería la siguiente: *“Quiero ser uno de los artistas de la catedral que se alza sobre la llanura. Quiero ocuparme en esculpir en piedra la cabeza de un dragón, un ángel o un demonio, o quizá un santo; eso no importa, en cualquier caso, encontraré el mismo gozo. Sea creyente o no creyente, cristiano o pagano, trabajo con todo el mundo para construir una catedral, porque yo soy artista y artesano, y porque he aprendido a sacar rostros, miembros y cuerpos de la piedra. Nunca me preocuparé por lo que opinen la posteridad o mis contemporáneos; mi nombre no está esculpido en parte alguna y desaparecerá con-*

1. Sarris, Andrew, *Entrevistas con directores de cine*, Magisterio Español, 1969, pp. 37-53.

migo. Pero una partecita de mí mismo sobrevivirá en la totalidad anónima y triunfante. Un dragón o un demonio, o quizá un santo. ¡Eso no importa!”

La aseveración de Bergman nos deja un tanto perplejos/as si tenemos en cuenta que su obra cinematográfica está revestida de una insoslayable pátina autoral, preñada de una temática y un estilo propiamente *Bergman*. Porque Bergman ha sido considerado un *autor* por excelencia, si como tal entendemos al creador que construye universos propios fácilmente reconocibles para el gran público, sean de su agrado o no; a aquél que es posible imitar, emular, plagiar u homenajear porque ha desarrollado una trama y un fondo perfectamente personales y subjetivos y a aquél que posee, por mérito propio, un adjetivo calificativo (*verbi gratia*: dantesco, cervantino, felliniano, bergmaniano...). Sobre los objetivos del creador, el propio Bergman da su opinión unos párrafos antes, sin percatarse del posible oxímoron con sus afirmaciones posteriores: *“A veces me preguntan qué es lo que busco en mis filmes, cuál es mi meta. La pregunta es difícil y peligrosa, y suelo responder con una mentira o una evasiva: “Trato de decir la verdad sobre la condición humana, la verdad como yo la veo”. Esta respuesta les satisface, y a menudo me pregunto por qué no se da cuenta nadie de mi engaño; porque la respuesta verdadera debería ser: “Siento una necesidad indomable de expresar en un filme aquello que, subjetivamente por completo, es parte de mi conciencia. En este caso no tengo, por tanto, ninguna otra meta sino yo mismo, mi pan de cada día, el entretenimiento y respeto del público; un tipo de verdad que yo encuentro acertada en este momento particular [...] Mi verdad personal, o quizá las tres cuartas partes de la verdad, o ninguna en absoluto, salvo la que para mí tiene un valor”.*

No deja de ser significativo que alguien que ha pasado a la historia del cine como uno de los autores por antonomasia se revele humilde y modesto y presente sus realizaciones como partes de una verdad (o de varias, o de ninguna) propia y fuertemente intrapersonal. Y también resulta curioso que anhele permanecer en el anonimato, cuando llega a afirmar que su única meta es él mismo.

Woody Allen, por su parte, ha sido etiquetado a su vez con la marca de fábrica de *autor*. Y si este término suele ser habitual en el cine europeo (los primeros en determinar qué era “la política de los autores” fueron los llamados “cachorros de *Cahiers du cinéma*”, todos ellos futuribles autores del cine europeo), es de más compleja adscripción en el cine americano por su carácter

estructuralmente industrial. Allen, sin embargo, al ser un cineasta de la Costa Este y desarrollar su trabajo según medios de producción alternativos a la industria, se ha apartado de los parámetros comerciales de Hollywood². Esto (además de la plasmación de un abanico temático propio que cualquier aficionado al cine puede reconocer) podría explicar su consideración como autor y su enorme éxito en Europa, donde es mucho más célebre que en EE.UU.

El presente artículo pretende rastrear las influencias entre el cine de Allen y el de Bergman sin buscar la exhaustividad, y observar cómo dos universos autorales completamente intrasubjetivos y, en principio, alejados por coordenadas sociales, geográficas e históricas, pueden ser permeables y entrar en una relación de ósmosis, sin que ninguno de ellos salga perjudicado, sino enriquecido en ese trasvase cultural que se denomina “intertextualidad” y que es la base de toda cultura³. Porque la cultura nunca puede existir desde la pureza sino desde el intercambio y la contaminación. Y una de nuestras aportaciones será la siguiente: Bergman y Allen han llegado a ser considerados autores porque han hecho extensivas las grandes preocupaciones humanas (muerte, amor, relaciones interpersonales, soledad del individuo, religión, anhélito de eternidad, afán creador) a todos y todas nosotros/as, hombres y mujeres. Y cada uno, desde su propia cultura, desde sus propios referentes.

Precisamente éstos son algunos de los temas desarrollados por Allen en uno de sus libros de cabecera, *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*⁴, donde ironiza de forma sangrante sobre todas las disciplinas: la psiquiatría, la filosofía, el psicoanálisis... y todas las instituciones y prohombres

2. El propio Allen opina al respecto: “*La industria cinematográfica desde luego no es ninguna maravilla. Porque es una industria que en su mayor parte produce películas bastante caras que son pura basura, y de allí se hace muy poca cosa que tenga algo de calidad. Está dirigida a un mercado de masas y a la gente joven, así que la mayor parte de lo que se hace es basura. Y la gente buena siempre está luchando porque sus obras se hagan correctamente*”. Para ampliar este tema, ver el artículo de Richard Koszarski, “Nueva York, Nueva York: Centro de producción de la Costa Este americana” en *Archivos de la Filmoteca* nº 28, febrero 1998, pp. 40-55 [La traducción es nuestra].

3. Un análisis más pormenorizando, cotejando filmes de Allen con filmes de Bergman se encuentra en la monografía de Jorge Fonte, *Woody Allen*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 200-232.

4. Recomendamos vivamente la lectura de los libros de Allen: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Tusquets, Barcelona, 2000; *Sin plumas*, Tusquets, Barcelona, 1999, *Perfiles*, Tusquets, Barcelona, 1980, así como de sus guiones, muchos de ellos publicados en la misma editorial.

capitales de la historia: la política, el poder, el judaísmo, las revoluciones, Freud, Kierkegaard, Sartre, Spinoza, Hume, Kafka, Camus...

En uno de los capítulos titulado: “Para acabar con Ingmar Bergman: El séptimo sello”, Allen traza una sátira en forma dialogada sobre la presencia inequívoca de la muerte y la cuestión del sentido de la vida. En una habitación de Nueva York, un hombre de mediana edad, Nat Ackerman, recibe la visita de la muerte. Una muerte personificada en un tipo torpe e inexperto (vestido con capa y capucha negras y rostro níveo) que viene a llevarse su alma. Nat es un hombre de mundo, pragmático, y no se deja impresionar por esa muerte novata y tan poco profesional (es su primer trabajo). Le propone jugarse su destino al ajedrez, pero la muerte le confiesa que sólo sabe jugar a las cartas. Finalmente, Nat “despluma” a la muerte y le deja sin un centavo para el taxi. Acaba tropezando en la alfombra. Nat llama a su esposa y le comenta que le ha visitado la muerte, que es un pobre tipo, “*¡el rey de los huevones!*”

Todo el episodio hace referencia al planteamiento del filme de Bergman *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956), donde la muerte acecha al caballero medieval Antoninus Brock (Max von Sydow). Éste le propone una partida de ajedrez para conseguir un día más de vida. Mientras juegan, el caballero realiza una serie de preguntas sobre el sentido de la existencia, la ausencia de Dios, el valor de la vida, la última morada.

La obra de Bergman es de una enorme hondura psicológica y no disponemos de espacio suficiente para analizarla. Contentémonos con apuntar la siguiente idea al relacionar a Allen con Bergman: Allen es un admirador de Bergman (que nadie piense que su parodia es una irreverencia)⁵ y alcanza sus más altas cotas, no cuando lo intenta emular de forma directa, sino cuando se inspira en él, pero deja fluir su propia voz personalizada, tal y como hace en el episodio arriba comentado. Y la huella de estilo más característica de Allen es el uso del humor, tal y como se afirma en *El dormilón* (*Sleeper*, 1973): “*Siempre estoy bromeando: es un mecanismo de defensa*”. Un mecanismo de defensa y una forma de enfrentarse a los interrogantes existenciales.

En el ámbito cinematográfico, Allen se ha dejado impregnar por la

5. Allen es un admirador de Bergman desde la adolescencia, cuando acudió a ver *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952) porque salía un desnudo. Ver la biografía: *Woody Allen*, de Eric Lax, Barcelona, 1994, p. 111.

temática y por el estilo bergmanianos en varias ocasiones. Por problemas de espacio, este artículo sólo puede sondear de forma sucinta las relaciones entre los distintos universos de ambos autores. Dejamos abierta la posibilidad de juego intertextual al/la lector/a, para que vaya completando nuestras lagunas.

Interiores (*Interiors*, 1978) es la obra de Allen más puramente bergmaniana, porque el director norteamericano ha tomado elementos temáticos y formales del director sueco. Las relaciones interpersonales en el núcleo familiar, siempre castrador; la presencia de una madre perfecta y distante (Eve –Geraldine Page–) que ha acomplejado con su altivez tanto a su marido Arthur (E.E. Marshall) (que la abandona) como a sus tres hijas; las fobias de las tres hijas (Renata –Diane Keaton–, la que parece haber triunfado en el terreno profesional y en el sentimental, pero que tiene serias dudas sobre su tarea literaria y establece competencia profesional con su marido, Frederick (Richard Yordan), también escritor); Flyn, la belleza con talento, tal vez desperdiciado por dedicarse al género ínfimo de los seriales televisivos y que es deseada por su cuñado, Frederick; y Joey (Marybeth Hurt), que parecía predestinada al reconocimiento público por sus aptitudes artísticas y se siente una fracasada en todos los ámbitos. Sobre esto, opina Renata: *“Pobre Joey. Se esfuerza tanto. Tiene todas las dudas e inquietudes de la personalidad artística, pero no el talento”*. Y ella misma, obsesionada por su obra, espeta cruelmente lo que le augura como futuro: *“Tendría que casarse con Michael y olvidarse de todas esas malditas obsesiones por crear”*. El tema de la necesidad de la creación es una constante en la obra de Allen y siempre está encarnada en personajes femeninos que se debaten entre la obsesión por la expresión y la ausencia de plasmación directa (Joey: *“Siento una profunda necesidad de expresar algo, pero no sé el qué ni el cómo”*; Lane (Mia Farrow) en *Septiembre* (*September*, 1987): *“Pues no sé, quizá ... quizá vuelva a la fotografía, ¿por qué no? Y... y también había pensado en escribir, pero... no sé... Es horrible, ¿verdad? A mi edad y todavía dando tumbos. En realidad, no sé lo que quiero”*; Holly (Dianne Wiest) en *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986): *“Veréis, he decidido que voy a escribir. Sí, creo que se acabó lo de ser actriz [...] Tengo que aferrarme a algo en la vida, ¿sabéis? Algo con futuro. Ya no tengo dieciséis años”*).

Entre *Interiores* y *Hannah y sus hermanas* existen una serie de conexiones tangibles: la familia como reducto emasculante, las tres hermanas, sus relaciones de competencia y sus adulterios y cambios de pareja: Hannah (Mia

Farrow) ha triunfado como actriz y como madre y esposa; Lee está extraviada emotiva y profesionalmente; Holly busca su modo de expresión. Unas dependen de otras y eso les lleva a odiarse. El marido de Hannah establece una relación con su cuñada; el primer esposo de Hannah terminará casándose con Holly... También aparece la figura de una madre insensible al cuidado de los hijos, y un padre fracasado y dependiente. Las figuras femeninas brillan con luz propia y son el motor de las historias. El propio Allen afirma: “*Cuando empecé a escribir sólo podía hacerlo desde el punto de vista del hombre. Y yo era el hombre. Todas las situaciones se describían desde el punto de vista masculino. Pero en algún momento, no sé cómo ni por qué, esto cambió. Y de repente, por alguna razón empecé a escribir básicamente desde el punto de vista de la mujer todo el tiempo. Aparecieron todos estos retratos de mujeres. [...] Simplemente en los últimos años me he sentido más a gusto con los personajes femeninos*”⁶. Allen podría afirmar, como Balzac, que él es madame Bovary, múltiples madames Bovary, porque se ha “introducido” en la naturaleza femenina como hizo otro de sus personajes de ficción literaria, el profesor Kugelmass de *Perfiles*.

El salto que da Allen entre la primera obra y la segunda nos parece significativo. En *Interiores*, la dependencia de Bergman era demasiado estrecha e impedía que se manifestara el estilo del propio Allen (la composición de los planos, la decoración de los espacios “interiores”, el grano y el tono fotográfico, el “tono” general del filme: grave, trascendental) remedan en exceso la forma del director sueco. En *Hannah y sus hermanas*, Woody ha encontrado su vía personal de expresión: sigue tratando los mismos temas pero les ha insuflado su propio estilo. Las reflexiones sobre la muerte y la idea del suicidio (tan caras a Bergman y a Allen), que en *Interiores* están plasmadas en Eve, que se acaba quitando la vida, son personalizadas aquí en el personaje de Mickey (Sam Waterston), un hipocondríaco que busca el sentido de la existencia y lo acaba encontrando (o no, ya no importa) en un momento de hilaridad viendo una película de los Hermanos Marx. Con esto, Allen rinde homenaje a otros de sus autores favoritos. Y trata cuestiones fundamentales desde una óptica mucho más afín a él mismo: el humor, un humor alejado de

6. Björkman, Stig, *Woody por Allen*, Plot, Madrid, 1995. p. 78.

todo trascendentalismo simplista. Estamos hablando de un Allen ya maduro en la confección de su obra. Ha alcanzado la categoría de autor artesano.

En *Septiembre*, Allen crea otro espacio “interior” y coloca en él a una serie de personajes. En esta ocasión parece apostar por una puesta en escena teatral (todo está rodado en el interior de una casa de campo). Se ha considerado el filme como una obra de cámara o *Kammerspiel*. Los personajes son seis y entre ellos se establecen vínculos (o mejor dicho, desencuentros) a nivel afectivo: Howard (Penhalm Elliot) ama a Lane (Dianne Wiest) que ama a Peter (Sam Waterston) que ama a Stephanie (actriz); Lane está enfrentada a Diane, su madre, a la que culpabiliza del fracaso de su vida. El último personaje es Lloyd (Jack Warden), el segundo marido de Diane. La casa es otro personaje más, que impone su presencia y actúa anímicamente sobre el resto. El espacio está concebido como escenario y la estructura del filme se basa en escenas (que determinan el estado de los personajes y su *estatismo*: todos están presos en situaciones que no saben modificar) y no en secuencias (que retratarían la acción buscando el dinamismo). Los cambios espaciales (de una habitación a otra) se producen por las entradas y salidas de los personajes, al modo teatral. El tiempo va a guardar relación con el espacio (septiembre, final del verano, inicio de un invierno lluvioso y de nuevas perspectivas vitales; cambio de lugar para los personajes que abandonan la casa al final del filme. Al respecto, comenta Allen: “*Septiembre es en cierto modo una época en la vida de las personas*”). La relación más pregnante se establece entre Diane, la supuesta madre castradora, y Lane, que sigue presa de un episodio pasado que no puede superar, y es propensa a la recurrencia obsesiva y al suicidio. El espacio fomenta relaciones de hostilidad y hace salir a la superficie trapos sucios. Finalmente, los personajes se separarán sin haber resuelto sus conflictos interiores ni haber ahondado en su relación con los demás. El pesimismo de esta obra es patente y su tono crepuscular reafirma la idea de la ausencia de comunicación entre los seres humanos y lo doloroso e insoslayable del inicio de una edad adulta (el otoño de la vida) en la que no hay posible retorno y las ilusiones se han marchitado.

En *Otra mujer* (*Another Woman*, 1988), la influencia de Bergman aparece de forma diáfana. La protagonista, Marion (Gena Rowlands), es una mujer que, en el ecuador de su vida, se plantea una serie de interrogantes acerca de sí misma y de sus relaciones con el mundo. Marion va a emprender un viaje interior, de autoconocimiento, y para ello necesita la presencia (fortuita)

de “otra mujer” (llamada, simbólicamente, Hope –Mia Farrow–: “esperanza”) que, a través de sus propias palabras y de su propia tesitura existencial, abra los ojos a Marion en su parcial ceguera. Hope acude a la consulta de un psicoanalista vecino de Marion y, por un curioso efecto acústico, Marion escucha las palabras de la primera. El discurso ajeno le va a hacer cuestionarse toda su vida (una intachable carrera profesional y sentimental). Hay episodios que claramente remiten al maestro sueco: Allen introduce secuencias oníricas de Marion que le ayudarán a ir buceando en sí misma. En este filme, el homenaje a *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), de Bergman, es obvio: su protagonista está en un *impasse* decisivo (Isak Borg –Victor Sjöström–, reputado médico va a recibir un premio como reconocimiento a su carrera profesional). Esto implica que el personaje inicie un viaje físico, sí, pero sobre todo, de índole metafísica, de auto-análisis. Borg es un anciano que, desde la perspectiva que le dan su edad proveya y la inminencia de su muerte, realiza una operación de mnemotecnia sobre su propia existencia (eje temporal, cronológico), que se desarrollará a la par que un viaje de Estocolmo a Lund (eje espacial, topográfico), donde va a recibir el homenaje⁷.

Los viajes interiores de Isak y Marion acaban con la constatación de la soledad humana, único territorio posible donde vivir. Y, sin embargo, al final de ambos filmes, hay una mínima dosis de “esperanza” porque, tras el paso constante de la vida, lo mejor que puede hacer el ser humano es conocerse a sí mismo, a la manera griega, y aprender a potenciar la paz interior. Marion afirmará, en la secuencia última: “*Sentí una mezcla de melancolía y esperanza. Y me pregunté si un recuerdo es algo que se tiene o algo que se ha perdido. Por primera vez en mucho tiempo me sentí en paz*”. Marion ha decidido escucharse a sí misma, prestar oídos a su voz interior y así ha encontrado el mejor amigo, la mejor amiga que puede tener una persona: ella misma. A idéntica conclusión parece llegar Borg cuando recupera, de entre todos sus recuerdos, un viejo poema que habla de la añoranza de la amistad perdida: “*¿Dónde está el amigo que mi corazón ansioso busca por doquier sin tener reposo/Finalizado el día todavía no lo he encontrado y quedo desconsolado. Su presencia es indudable y yo la siento en cada flor y cada espiga al vien-*

7. Ver nuestro artículo sobre el filme *Fresas salvajes* titulado: “A contratiempo: mnemotecnia y cronología de la muerte” en *Versión original*, junio 1999, pp. 18-19.

to/El aire que yo respiro tiene vigor por su amor lleno y en el viento del verano su voz escucho”. Lo fundamental, en la existencia, son los afectos, parecen apuntar ambos filmes, a la par que constatan la imposibilidad de ciertas personas para organizar sus vidas de acuerdo a una teoría de sus sentimientos⁸.

El recurso de presentar episodios rememorativos del pasado de un personaje de forma directa que utiliza con frecuencia Bergman vuelve a ser retomado por Allen en *Alice* (*Alice*, 1990). Allen ha comentado: “*Alice es la versión cómica de Otra mujer. [...] En Otra mujer, Marion, la protagonista, oye voces a través de la pared, y estas voces hacen que su vida cambie. Y en esta historia se trata de un enfoque cómico. El mismo tipo de mujer llega a reexaminar su vida, de modo diferente, pero aun así con un propósito similar*”⁹.

Alice (Mia Farrow), la protagonista, vive una existencia lujosa y acomodada, y parece haber triunfado en lo emotivo, ya que está felizmente casada y tiene unos hijos preciosos; sin embargo, añora, de forma subrepticia, su juventud y ese futuro lleno de sueños y esperanzas perdidos. Somatiza todo esta nostalgia en un dolor de espalda y acude a un curandero chino. Con la ayuda de unas hierbas mágicas y mediante sesiones de hipnosis, el doctor Yang (Keye Luke) la transporta a su pasado (como una especie de *Cuento de navidad* dickensiano) y Alice vuelve a sus lugares de infancia, donde se reúne con figuras clave de su vida: sus padres, su hermana... De nuevo, las resonancias con Bergman y, en especial, con *Fresas salvajes*. Alice siente que puede hacer algo más, que debe hacer algo más “antes de que sea demasiado tarde”. De nuevo, el factor temporal determina una reflexión en el personaje y hay un revulsivo que la lleva a enfrentarse con los demás. A Doug (William Hurt), su marido, le dice: “Podría escribir, al menos un guión para televisión”. Doug, impertérrito, la atraviesa con su respuesta: “Uno no decide ser escritor y se pone a escribir. Se necesita una base”. (Aquí oímos, como en eco, las palabras de Hannah a Holly: “Una persona no dice un día: “Bueno, ya-ya no soy actriz. Ahora soy escritora”. Desalentada por su marido, Alice debe pensar por sí misma. Entonces surge, en su vida, un fantasma que procede del pasado y de la otra orilla y va a clarificar tanto su pretérito

8. Ver nuestro artículo: “Otra mujer: la voz humana del presente y la memoria” en *Versión original*, nº 78, diciembre 2000, pp. 6-9.

9. Björkman, *op. cit.*, p. 180.

como su presente: se trata de un antiguo novio, muerto en un accidente automovilístico. A esto se le suma una escena que es una retrospectiva a su infancia: acude a la casa familiar y se ve a sí misma, de niña, a su hermana y a sus padres. Alice siente nostalgia por ese pasado familiar, pero su hermana le ataja: “*Papá era un petardo y mamá una borracha*”. En este preciso momento, Alice hace un cuestionamiento de toda su vida y el balance resulta negativo. Empezará un viaje iniciático a su propio yo, un viaje de introspección y autoconocimiento: “*Se trata de saber quién soy y quién fui. Intento descubrir quién soy*”. Alice se reconciliará con su hermana, tendrá una relación sexual extramarital, decide separarse de su esposo... Tras esta serie de determinaciones, Alice va a experimentar el vértigo de un miedo a la libertad: “*Me siento a la deriva, como si no tuviera ataduras. Hace poco tenía una vida rutinaria con sentimientos que entendía. Un marido, un hogar [...] Tengo miedo*”. El doctor Yang asevera: “*La libertad da sensación de miedo*”.

Los cambios en la vida de Alice son drásticos: además del divorcio, marcha a la India y se dedica a obras de caridad y solidaridad, cuida a sus hijos sin ayuda de nadie. En un epílogo hilarante en *off*, las que parecían sus amigas en la vida de ocio y lujo que acaba de abandonar, comentan: “*Y no sólo ha dejado a su marido. Dejó a su cocinera, a su chófer y a su doncella [...] Me han dicho que es otra mujer*”.

“Otra mujer” que nos remite a Marion en la película homónima, o a los distintos retratos femeninos con los que Allen compone sus filmes. No es una afirmación vana concluir con la idea de que los personajes femeninos de Allen suelen poseer mucha más fuerza que los masculinos. Precisamente en los títulos que hemos ido señalando las protagonistas son mujeres y lo que se está diseccionando son sus idiosincrasias y sus relaciones, en especial, con otras mujeres (hermanas, madres). En este sentido, Allen es completamente afín a Bergman en sus retratos de mujer, desde *Persona (Manniskoätarne, 1966)* pasando por *Gritos y susurros (Viskingar och rop, 1972)* hasta llegar a *Sonata de otoño (Höstsonaten, 1978)*. Aunque el propio Woody no reconoce directamente esta influencia: “*No me parece el tipo de cosa que pueda deberse a una influencia externa. Es más probable que se trate de un cambio de persona. Podría decir: Ingmar escribe hermosos retratos de mujer, pero yo no puedo hacerlo porque no siento la psicología femenina. Pero luego esto cambió en mí, en mi interior*”¹⁰.

Unos años antes del fin de su vida, Julio Cortázar, que acababa de perder a su segunda esposa, acudió a un encuentro con Cristina Peri Rossi en París, donde ambos iban a leer parte de su obra. En el acto público, la mayoría eran mujeres. Al final, Cortázar dijo: *“Cuando acabemos la lectura –me había pedido Julio–, vámonos a cenar con algunas amigas tuyas. Pero invita sólo a mujeres. Cada vez me siento más incómodo con los hombres. [...] Cada día me es más difícil hablar con los hombres –me decía Julio–. Con ellos, hay que hablar de temas; en cambio, me gusta conversar con las mujeres, tienen las emociones a flor de piel, y eso es muy importante para mí, porque los hombres de mi generación se creían muy machos, y el falso pudor les impedía hablar de sus sentimientos”*¹¹.

Cortázar es otro de esos *autores* a los que nos referíamos al inicio, aunque posiblemente él rechazaría este calificativo. En su obra literaria reflexionó sobre el sentido de la existencia, el absurdo de la muerte, la soledad de los seres humanos, la necesidad del autoconocimiento. Reflexionó sobre los “grandes temas”. Como Bergman, como Allen, trató estos argumentos universales, esos naipes que forman la baraja del destino humano. Su logro (el de los tres) es haber sabido dar voz propia (a pesar de su humildad y su modestia o, precisamente, gracias a ellas) a todo ese ingente material humano. Y humanizarlo por completo al hacerlo extensivo a una categoría genérica, con frecuencia denostada: las mujeres. Ahí radica la huella de una verdadera autoría.

10. *Ibidem*, p. 78.

11. Peri Rossi, Cristina, *Julio Cortázar*, Omega, Barcelona, 2001.



Toma el dinero y corre



Zelting



Zelting



Maridos y mujeres



Acordes y desacuerdos



Acordes y desacuerdos

WOODY ALLEN O COMO ACABAR DE UNA VEZ POR TODAS CON LA CULTURA... CINEMATOGRAFÍA

Pau Rovira

*“Los vivos quieren tener una vida de ficción,
y los personajes de ficción quieren tener una vida real.”
De La Rosa púrpura de El Cairo.*

EL GÉNERO Y LA CRÍTICA

La noción de género como forma de clasificación, así como su categorización, ha sido siempre uno de los puntales del discurso teórico. Si seguimos el hilo que nos tiende Ariadna a través del laberinto de la historia del género, encontraremos tirando de él, justo en el extremo opuesto, la figura de Aristóteles y su *Poética*, obra pionera de la reflexión sobre la literatura en Occidente. En ella, por vez primera, se esboza la tripartición genérica en función de los modos y objetos de imitación. Las obras poéticas, que se definían por su capacidad imitativa o mimesis, podían estudiarse bien en función de los personajes objeto de la mimesis, bien en función de los medios utilizados, o bien a través de la *manera* como se lleva a cabo (modo dramático, es decir, transcribiendo la voz de los personajes, o modo narrativo, utilizando el poeta su propia voz para narrar las acciones). A partir de esta primera propuesta, la reflexión genérica inicia un giro importante en los estudios latinos, particularmente a través de las ideas formuladas por autores como Horacio en su *Epístola a los Pisones*, el tratado de retórica de Cicerón o las *Instituciones literarias* de Quintiliano. En todas ellas se deja translucir que la imitación implica la adhesión a las normas que representa el modelo

establecido, de forma que el concepto de género, más que considerarse como la forma de catalogación de un material, se circunscribe dentro del repertorio de técnicas empleadas para enseñar a los escritores el respeto a las normas vigentes de aceptabilidad cultural, es decir, el género prescribe las formas apropiadas de la escritura poética: para los poetas, la creación se convierte en la imitación de un original predefinido sancionado por la oligarquía literaria y crítica.

Estos presupuestos de clasificación propuestos por la crítica vinculada a la creación literaria fueron heredados, con el paso del tiempo, por aquellos y aquellas que pretendían sistematizar la producción de materiales realizados en otro tipo de soportes, de manera que, entre muchas otras, la teoría filmica los hizo suyos. Nacían así los Géneros Cinematográficos como los modelos o las estructuras básicas apropiadas para la producción textual dictaminadas desde una de las modernas oligarquías, la industria. El género cinematográfico así entendido se caracterizaba por poseer una identidad clara y unas fronteras precisas y estables. Cada película pertenecía íntegra y permanentemente a un sólo género y éste se localizaba en un tema, una estructura y un corpus concretos. Es decir, que las películas de género compartían ciertas características formales que el espectador conocía y re-conocía en cada una de ellas: musical, *western*, terror, policíaco, aventuras, documental... eran las nuevas entradas bajo las que se intentaba encajar los relatos.

Sin embargo, a pesar de la tendencia innata al ser humano a *nombrar* (medir, tasar y clasificar) y a *normalizar* (embutir en preceptos) todo lo que forma parte de su entorno (hemos de reconocer nuestro empecinamiento en convertirnos en los mejores entomólogos de nosotros mismos), la historia nos enseña que cualquier fragmento de realidad y por extensión los relatos que intentan nombrarla (palabra escrita pero también lienzo o pantalla) son susceptibles de variaciones, permeabilidades y versatilidades tales que constantemente nos devuelven cierta resistencia a nuestra intención de encorsetarlos en preceptos. Con los géneros, sea cual sea el soporte que pretendan sistematizar, ocurre exactamente lo mismo. Pueden cambiar, evolucionar, entrecruzar sus rasgos, influir los unos sobre los otros, entablar relaciones de imitación, de alejamiento e incluso de parodia. Frente al espécimen puro instituido por la crítica, la historia de los géneros nos devuelve híbridos y mutantes...¹

EL GÉNERO AL COMPÁS DE *EL BAILE DEL CAMALEÓN*

Si las cualidades esenciales que definen a los géneros cinematográficos son susceptibles de poder ponerse en jaque (a estas alturas sospechamos que, en realidad, toda excepción encuentra su razón de ser en el hecho de descubrirnos, en la mayoría de casos, la debilidad de la norma), nadie mejor para demostrarlo que el maestro Allen. En uno de sus más conocidos textos, *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*², Allen se apropiaba de la palabra con el fin de obligarla a acoplarse a los diferentes registros que posee la lengua escrita. Pues bien, si en este texto Allen hace gala de su dominio de la retórica hasta el punto de hacer de la palabra una *palabra-camaleón*, es decir, un léxico cuya volubilidad y aspecto sugiere un concepto pero en realidad nombra “otra cosa”, en el falso documental nos muestra lo que podríamos denominar como *imagen-camaleón*, es decir, una imagen que posee la capacidad de cambio y que se alimenta o vampiriza a una serie de imágenes pre-existentes con el único fin de subvertirlas. Nos referimos a aquellas que bajo la pátina del documental no ofrecen otra cosa sino historias de ficción y que por ello han sido catalogadas como falsos documentales. Entre ellas encontramos títulos como *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969), *Zelig* (1983), *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992), y *Acordes y desacuerdos* (*Sweet and Lowdown*, 1999).

Estaremos de acuerdo en que a estas alturas de nuestra cultura cinematográfica la crítica ya no osa discutir que tras la aparente base real del documental (ese punto de partida en el que no parecía intervenir el *autor* ya que la propia realidad era el supuesto fundamento de este tipo de filmes) hay una operación de construcción, de montaje, de selección, de organización del encuadre. Ya nadie cuestiona que existe una mediación entre aquellos que miramos y la realidad recortada en la pantalla, que supone una intervención,

1. Una de las primeras muestras nos la ofrece la literatura: nos referimos a la tragicomedia surgida en el siglo XVI. Resulta especialmente interesante puesto que dicho género nace de la fusión de otros dos hasta entonces considerados como diametralmente opuestos. Su aparición demuestra la posibilidad de crear nuevos géneros mediante el emparejamiento monstruoso de géneros previamente existentes.

2. Allen, Woody; *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Ed Tusquets, Barcelona, 2000, 4ª edición.

una operación de escritura, en definitiva, el filtro de un artificio, y que, por lo tanto, en el denominado cine de no-ficción se cuelan componentes de la ficción, dependientes del uso convencional de la cámara, de la creación de personajes o sucedáneos, de situaciones que pretenden trabajar con la identificación o la proyección de los afectos de los espectadores y, en general, a través del establecimiento de un universo diegético, a pesar de que pueda haber cierta autenticidad, cierto acto único y cierta verdad *natural* en este tipo de imágenes.

Si entendemos el término *subvertir* como una alteración, una perturbación o el trastorno de algo establecido por un orden y que por ello deja de funcionar con normalidad, estaremos de acuerdo, entonces, en que Allen es uno de los cineastas más sutilmente subversivos que ha ofrecido la historia del cinematógrafo. De ello dan buena cuenta los cuatro filmes que hemos mencionado. Aunque quizás sea *Zelig* el filme que lleva esta sutileza a límites insospechados. Frente a los especímenes híbridos y mutantes que encontramos en la historia del cine, *Zelig* es representante del documental por excelencia, la forma más pura y perfecta del mismo, ya que en él nos resulta prácticamente imposible descubrir como espectadores avezados ningún resquicio, ninguna fisura. Podríamos afirmar que el filme ha sido construido como si se tratara de un traje hecho a medida por el mejor de los sastres, pues si hay algo que lo caracterice es su escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica: en este filme de Allen, la creación es entendida como un acto que se basa en la aplicación estricta de un conjunto de normas, un esquema de reglas que respeta las cualidades definidas respecto de su género. En él encontramos una enunciación que asume cierta distancia con respecto a la representación de las imágenes bajo la forma de una voz en *off*; una película de ficción dentro de la documental (*El hombre cambiante*) que emula perfectamente los modelos propios de la época y que recrea la historia del supuesto sujeto *real* protagonista del documental; una serie de entrevistas con famosos intelectuales contemporáneos y gente de los medios de comunicación (Susan Sontag, Saul Bellow o Bruno Bettelheim) que contribuyen a dar una pátina de seriedad intelectual, la reconstrucción del imaginario de los noticiarios de la época e incluso una nota de agradecimiento a la doctora Fletcher y al fotógrafo Paul Deghuere en los títulos de crédito, y todo ello aderezado con la clase de canciones que habría escrito Cole Porter o los arreglos de *jazz* que harían Paul Whiteman o Jelly Roll Morton. Es decir, que tras la historia de un individuo

cuya personalidad cambia constantemente con el fin de gustar a las personas que le rodean y convertirse por ello en una famosa figura internacional, contada de forma documental, la realidad y la ficción se alían de tal forma que no cabe sino destacar que a lo que en realidad estamos asistiendo es a la *fili-grana* llevada a cabo por Allen con el único fin de dar coherencia textual a su trabajo: “*Estuve repasando millones de metros de documentales y cambié el guión para incluir nuevos descubrimientos. Y esto se prolongó durante un par de años (...) Conseguimos viejos objetivos de los años 20, cámaras viejas y antiguos equipos de sonido. Intentamos conseguir todo lo que seguía existiendo de esa clase. Y lo rodamos con el tipo exacto de iluminación que hubieran utilizado en la época. Teníamos las tramas y las estudiamos. Y fabricamos tramas de destellos, para que nuestra película tuviera luz parpadeante como las películas antiguas. E hicimos arañazos en el negativo (...) simplemente lo hicimos todo lo natural que pudimos*”³. Resulta evidente, entonces, que Allen, más allá de trabajar con un conjunto de normas que le permiten *confeccionar* un filme a la medida del documental, entiende la producción de éste como el fruto del trabajo con un material adecuado, es decir, como una textura. Documental significa, además, para Allen *documentarse*, investigar acerca de la textura de determinados textos.

En el lado opuesto nos encontramos dos de los filmes a los que hacíamos referencia: *Toma el dinero y corre* y *Maridos y mujeres*. En ambos filmes, frente al modelo puro trazado por *Zelig*, Allen apuesta por un modelo que parte de la hibridación genérica. A pesar de tratarse de historias enmarcadas dentro del ámbito de la ficción (la historia de un individuo cobarde, que tiene buen corazón pero que es inútil, torpe y nervioso al más puro estilo de Keaton en *Toma el dinero y corre*, y las relaciones rotas y las vidas rotas de los diferentes personajes de *Maridos y mujeres*), el realizador recurre de modo poco ortodoxo a una serie de *items* que reconoceríamos como “cualidades esenciales” de cualquier documental al uso y los pervierte al incorporarlos a un universo narrativo que normativamente le está vetado. De esta forma podemos rastrear la técnica de la cámara en mano y los cortes con saltos bruscos hasta el punto de dejar que se vea a los actores muy brevemente

3. Bórkman, Stig, *Woody por Allen*, Editorial Plot, Madrid, 1995, p. 113.

y luego cortar a la siguiente situación con el fin de hacer que sus historias resulten perturbadoras al subvertir los términos de la narratología convencional (como, por ejemplo, sucede al inicio de *Maridos y mujeres* en la secuencia en la que Mia Farrow se encuentra en el apartamento. El plano dura apenas unos segundos, más tarde corta a una conversación en la que ella se ha movido ligeramente respecto a la posición que tenía con anterioridad: este tipo de cortes se extienden como una plaga a lo largo de estos dos filmes y consiguen que el *estilo* sirva para complementar la historia, pues la narración está tan rota como las propias vidas de los personajes que la habitan).

Otro de los personajes que Allen se permite el lujo de rescatar del género documental es el del entrevistador, sólo que ahora se trata de una voz en *off* que en muchas ocasiones sustenta la mirada de la cámara consiguiendo con ello que ésta intervenga como si de un personaje más se tratara. En estas historias de *disonancias* Allen vuelve a hacer gala de su actitud investigadora. La técnica *documental* aplicada a la ficción le sirve ahora al autor para llevar a cabo una “*investigación con detenimiento sobre las vidas de gentes desconocidas*”⁴. Así pues, aparte de la sensación de rotura, de nerviosismo, de agitación y del ataque frontal que todo ello supone para un público acostumbrado a la más absoluta pasividad, de nuevo Allen deja traslucir la idea de que la imagen documental es la herramienta, el método que sirve al creador para la investigación de la vida de unos personajes que ya no pertenecen al ámbito de la realidad (o quizás lo que realmente ocurra es que son tan extremadamente *reales* que el narrador crea lícito contarlos en términos entendidos hasta ahora como *realidad*).

Un último ejercicio de virtuosismo retórico de Allen lo encontramos en su más reciente producción, *Acordes y desacuerdos*. Si *Zelig* suponía el grado máximo de perversión del documental puro al instaurar la ficción en un lugar donde no le era permitido y *Toma el dinero y corre* y *Maridos y mujeres* significaban la subversión del género al introducir imágenes que remedaban el carácter documental con el fin de investigar con detalle las vidas de sus personajes en un universo que se definía a sí mismo como ficcional, en este último filme del realizador nos encontramos que el trastorno afecta a otro de los géneros vinculados a lo tradicionalmente concebido como *documen-*

4. *Ibid.*, p 193

tal: nos estamos refiriendo al docudrama, uno de los mutantes ofrecidos por la historia de los géneros. Si el principio de construcción del docudrama consiste en ilustrar unos acontecimientos reales a partir de la reconstrucción ficticia, intentando respetar al máximo la historia real de la que proceden, Allen nos propone una vuelta de tuerca al ficcionalizar la historia de Emmet Ray (Sean Penn), el guitarrista de jazz de los años 30 del que apenas se conoce su historia, o al menos así lo afirman todos los expertos que aparecen en él (el propio Woody Allen, Ben Duncan, A.J. Pickman...tal y como sucedía en *Zelig*). Pero si en *Zelig* Allen se interesaba por la escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica hasta el punto de trabajar la textura de las imágenes, en este último filme nada le impedirá sumergirnos en la más *espectacular* de las historias reales que hayan existido jamás, la de un guitarrista de jazz medio loco, vencido por todas las obsesiones posibles: matar ratas en un vertedero, ver pasar los trenes, beber hasta perder el sentido de la realidad, robar cosas absurdas, o desaparecer por una pasión superior a la que siente por sí mismo: las notas que pronuncia la guitarra de Django Reinhardt. A partir de aquí nada le puede impedir a Allen olvidarse de todas las reglas instauradas por la narratología al uso y llegar a tener la seguridad de que esta forma de hacer cine no sólo es posible sino también funcional y que, además, goza de la entrega de todos aquellos que miramos cómplices de estos personajes que se *quieren* reales y envidiosos del espacio en el que habitan...





Sombras y niebla



Sombras y niebla

LOS AMIGOS DE WOODY

Hilario J. Rodríguez

Aunque parezca vivir en confinamiento en la isla de Manhattan, Woody Allen ha demostrado en sobradas ocasiones que, en realidad, su mundo está demasiado disperso, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Con su imaginación nada pueden las cadenas; en ese sentido, podría reconocerse en él a un maestro del escapismo, un Houdini o un ilusionista, un mago de chistera y conejo, el hombre de los disfraces, tan presente en su propia piel como en la de sus invitados cuando celebra fiestas sin anfitrión. Es cierto que quien sigue su obra, cree conocerle perfectamente, lo cual suele acabar siendo equívoco. Si muchos de sus filmes se parecen, también hay los que marcan las diferencias. Ni siquiera él mismo es siempre el núcleo de las historias que narra, yendo y viendo, escondiéndose o exhibiéndose con descaro, en un vaivén parecido al del propio paisaje de sus sueños, donde unas veces se respira el aire de la familiaridad y otras, por el contrario, se penetra en postales que él envía desde destinos desconocidos, reconocibles, si acaso, por el eco de una melodía o una composición visual que los espectadores creen haber escuchado o visto antes. *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, 1991), sin ir más lejos, tiene lugar en una ciudad inconcreta, y no obstante muy parecida a cualquiera de las urbes centroeuropeas durante el período de entreguerras, pero al final tampoco se distingue tanto de Nueva York porque, pese a los personajes, la música, las situaciones y el paisaje, en apariencia novedosos, también allí se paga en dólares. Además el filme tiene piezas habituales en la filmografía del director, algunas menos reconocibles por sus precedentes, todas ellas, a pesar de todo, marca de la casa. Por otra parte, para quien haya leído los textos de Woody Allen, el filme encuentra su origen en la breve pieza teatral *Muerte*, recogida en *Sin plumas*. Así pues, incluso un filme en apariencia tan anómalo, tan seco a veces, e incluso hiriente en la naturalidad de sus imágenes más dolorosas, tiene bastantes precedentes, no sólo cinematográficos, en la carrera de su director.

Es cierto que buena parte de la carrera de Woody Allen se ha alimentado de sí misma, continuando la tipificación de una serie de personajes o

situaciones capaces de significar por sí solos el peculiar mundo del cineasta. Sin obedecer a las reglas de ningún género fijo, el cine de Allen ha utilizado, de forma voraz, todos los géneros, incorporados una y otra vez, sin desmayo, a las mismas historias, a las mismas obsesiones, que invariablemente acaban siendo él. Por consiguiente, podría decirse que su obra describe el trayecto vital de su vida. Como Montaigne, Allen se conforma con hablar sobre aquello que mejor conoce, es decir, su propio yo. Utilizando elementos comunes, casi los mismos chistes, los mismos recorridos turísticos por Manhattan, cenas regulares en restaurantes, colas de fin de semana en los cines de arte y ensayo, interiores de pisos de escritores o artistas, discos antiguos (a ser posible de jazz, que suenan sin descanso, como si estuvieran rayados), una precariedad laboral y anímica de las que uno no parece capaz de huir... Con eso y con mucho más, Allen se presenta como un individuo atado al curso de una existencia, que, con sus monotonías y con sus repeticiones, con sus miméticas pinceladas, también se renueva, en busca, quizás, de respuestas para sus sempiternas cuestiones vitales o procurando hacer el más difícil todavía con cada nuevo filme. Puede, es cierto, que las piruetas o los trucos den la sensación de repetirse, aun de agotarse, sin embargo los riesgos se hacen más grandes conforme pasa el tiempo, bien sea porque a uno ya no le salen con tanta facilidad, bien sea porque el público se vuelve más exigente o se cansa de un espectáculo con apenas variantes, al menos en apariencia, y tira la toalla.

Las características de su obra, eso sí, aunque comunes en casi todos sus filmes, tienen un significado diferente en cada fotograma, pues forman redes combinatorias que construyen nuevos significados o amplían los ya dados. Como la función de un laúd en un bodegón o en un retrato, tan semejantes formalmente pero tan distintos en cuanto a su significado, Woody Allen ajusta sus rasgos autorales al paso del tiempo, lo cual los hace evolucionar, como si él estuviese haciendo al unísono una crónica de su personalidad y una crónica de los cambios sociales y culturales que se van produciendo en cada momento de su vida. Buena parte de su obra crea, como dijo Juan Carlos Rentero, un género nuevo, cuyas características quedan reflejadas en la propia fisionomía del cineasta. Ese bloque lo formarían filmes donde él mismo interpretaba a uno de los personajes principales, ligados unos y otros por su propio rostro, por una mediocridad más o menos atenuada, por cierto grado de neurosis, por su conflictiva relación con las mujeres, por su egoísmo, a veces hasta por su hipocondría, por la nostalgia cinéfila o por estar inscritos

en una contemporaneidad que en cada caso acompañaba a la realización de dichos filmes.

Además, la obra de Woody Allen se nutre de la incorporación continua de modelos cinematográficos, que pueden ir del falso documental a la comedia, pasando por el *biopic* o los musicales de Gene Kelly o Fred Astaire. En ese sentido, Allen se comporta como una esponja donde se absorbe cuanto ve, oye, siente o piensa, a la manera de cualquier muchacho judío sentado al lado de su padre mientras este último le cuenta historias. Si en general para los judíos su mundo se establece a través de una narración oral y escrita que perpetúa unas creencias y unas tradiciones, Allen, sin desechar nada, pervierte dicha tradición mezclándola, en cierta manera, con tradiciones más inmediatas, como pueden ser las de la filosofía, el cine, el jazz, el arte moderno, el teatro, el *music hall*, la literatura y, en definitiva, cuanto tenga al alcance de su mano, donde cabe absolutamente todo. De alguna forma, él es el impulsor de su propia cultura, la del judío neoyorkino, en concreto la del judío de Manhattan, proyectándola en la pantalla de un cine en lugar de hacerlo en sombras que se espigan y se encogen en una pared, a la tenue y titilante luz de una palmatoria, en un cuarto cerrado, fuera del tiempo. Por así decirlo, su imagen del judío ya no es la tópica silueta del rabino con tirabuzones, de sombrero calado hasta las orejas, discutiendo con gravedad sobre el *Talmud*. Muy al contrario, Allen es el hombre de la calle, a menudo cualquiera, desde un presidiario a un patético director de cine frustrado, pasando por un escritor en plena crisis creativa o por un crítico cinematográfico. Aunque no por ello deja de tener los rasgos acentuados de un judío. También él vive atado a un universo pretérito, a una nostalgia, en su caso cinéfila, cultural, existencial. Su vida sufre con descaro las veleidades de las manecillas del reloj, mezclando la severidad con elementos cómicos, sin dejar de reírse nunca, aun en las situaciones más patéticas.

Trazar sus influencias, decir que sólo Ingmar Bergman o Federico Fellini caben en su cine, es limitarlo demasiado, más cuando con cada nuevo filme da la sensación de distanciarse de ellos; a medida que envejece sus afinidades comienzan a ser diferentes, sin dejar de lado por completo a sus antiguos maestros, no por otra cosa en *Sombras y niebla* el universo circense se parece tanto al de *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) como al de *Los clowns* (*I clowns*, Federico Fellini, 1970) o al de *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, Ingmar Bergman, 1953). Quizás lo que le obsesiona

es buscar, incorporar nuevas formas, manteniendo, hasta cierto punto, el contenido. Pero ante todo buscar, encontrar, incorporar, asimilar; esos son los verbos que mejor relacionan a Allen con el mundo del cine, la literatura, la pintura, la música o la filosofía. No es, pues, de extrañar que tarde o temprano incluso Franz Kafka entrase en el particular mundo del cineasta neoyorkino, cuyas puertas no parecen estar cerradas a nada. Kafka, el desesperado cómico; Allen, el cómico desesperante. El lazo era sólo una cuestión de tiempo. Y de ese lazo, precisamente, surgieron *Muerte* y más tarde *Sombras y niebla*.

Un tenue recorrido comparativo entre *Muerte* y *Sombras y niebla*, por mucho que la una sea el embrión del otro, pone de manifiesto ciertas diferencias en la forma de abordar el teatro y el cinematógrafo por parte de Woody Allen, que nunca confunde ambos registros. Así, por ejemplo, al acto único de la pieza teatral, el filme le suma una secuenciación más sincopada. La estancia única del teatro se abre a una casa llena de puertas y ventanas; la prisión de las palabras se transforma en un laberinto donde uno por lo menos puede correr. A una meditación, entre carcajadas, sobre la muerte, la culpa, el arte, el bien y el mal, y cuantos asuntos se le ocurran al lector, el cine le suma, por encima de eso, un peculiar retrato sobre la ilusión, sobre la magia, sobre la aparición y la desaparición. Es decir, del universo conceptual y espacial del teatro se pasa a un universo físico sin tanta estabilidad, el del cine, donde todo parece tener una existencia precaria, a punto siempre de difuminarse, de hacer plaf en el aire, deshaciendo los castillos de arena de la mente. La palabra teatral se disuelve en la evanescencia de las imágenes cinematográficas, que, a base de trucos argumentales, suspense y cháchara, al final se transforman en pura magia, en un acto de idas y venidas, de nada por aquí nada por allá, sorpresas dictadas al compás de una orquestación que nunca da nada por concluido.

Si a Kleinman, el protagonista de la pieza teatral, lo mueven las desconfianzas y los reproches de varios personajes que irrumpen de pronto, en mitad de la noche, en su vida, para confundirle, para buscar al culpable de varios asesinatos, insinuando que pueda ser él mismo, en el cine ese punto de partida se enrarece enseguida, para mezclar al personaje (interpretado por Allen) con la niebla que cubre una ciudad donde los universos son cerrados: el burdel, el circo o el laboratorio. Ya no se trata de ver adónde conducen las palabras, como sucede en el teatro, sino de ver dónde se disolverá el personaje y con él el propio filme. De hecho, si en *Muerte* el personaje muere, en

Sombras y niebla no tiene esa necesidad, porque el cine no busca palabras o acciones que hagan caer un telón, se conforma con llegar al momento idóneo para disolverse, como si apenas hubiese sido un mero parpadeo. Así, en el filme Allen no necesita morir, basta con hacerle desaparecer, como antes le sucedió al estrangulador que amenazaba en las estrechas calles de la ciudad.

La necesidad de la palabra en el texto, que siempre busca una conclusión, mientras un hilo la va guiando, estriba en hallar el punto y final que le conviene, aun si Allen, atendiendo a la herencia de Kafka, la frena sólo con la muerte, sin haber conseguido entender, explicar. Puede abrirse una puerta ante la cual se espera, pero tras esa puerta aguarda otra, y otra más, en un acertijo sin posibilidad de ser solucionado. A lo máximo que llegan las palabras es a enunciar los eternos problemas, las eternas dudas, el temblor existencial, en un mundo sin sentido, como un enigma sobre el cual giran ininterrumpidamente los hombres, incapaces de penetrarlo. Pero Allen no se toma nada en serio, como tampoco, por otra parte, parecía tomárselo Kafka. Allen, eso sí, acentúa allá donde Kafka habría sugerido. La risa del cineasta nunca se oculta, como sucede a veces con la del escritor; tampoco es la suya una comicidad gélida e insoportable, surgida en unas circunstancias asfixiantes, como sucede, por ejemplo, en *La metamorfosis* o en *El proceso*, y de un modo más obvio en *América*. Para algo Allen no es hijo de una cultura tan intransigente como la centroeuropea durante su debacle moral y física, en especial después de la Primera Guerra Mundial. Si Kafka quiere ser cáustico, Allen no pretende llegar tan lejos y se conforma con ser chistoso, sin olvidar cierto grado de seriedad.

En *Muerte*, la variedad de situaciones y personajes, entrando y saliendo, aboliendo un espacio único, pese a tratarse de una pieza teatral de un solo acto que, no obstante, tiene lugar en muchos sitios diferentes, obliga al lector a imaginar un escenario en continua mutación. O bien, un escenario compartimentado donde las partes forman una cosmogonía. La duda permanece, pues Allen no especifica en sus acotaciones cómo solucionar ese revoltijo escénico, a merced del criterio personal de cada uno, ya sea para montar la obra o para leerla. Por supuesto, siempre se puede seccionar la obra, tal cual sucede en el filme. Si uno atiende, sin ir más lejos, a las grúas que Allen introduce en *Sombras y niebla* en bastantes planos de transición, a menudo para pasar de la ciudad al circo, podría entenderse asimismo *Muerte* como un encadenado pendiente de estructurarse en partes, con un recurso diferente a

las grúas cinematográficas. Desde luego, la idea teatral de Allen, salta a la vista, no es demasiado ortodoxa.

El filme, que recoge la obra casi en su totalidad, añade una descripción del mundo circense, para contrastar la herencia teatral –es decir, cuanto sucede en la ciudad cubierta por la niebla, con una compleja red de calles semejantes unas a otras– y la herencia cinematográfica –es decir, el circo, donde la itinerancia lo preside todo, no sólo en lo referente a los personajes, sino también en lo referente a sus ideas–. Mientras que la ciudad es estática, una negación de la vida, entre otras cosas porque incluso un estrangulador amenaza en sus calles, en el circo la ilusión y la magia envuelven a sus habitantes, que al final, además, acogen al recién nacido que ya no tendría ningún futuro en la ciudad después de haber muerto su madre. En definitiva, *Sombras y niebla* es casi una contraposición entre el monolítico mundo teatral y el prodigioso universo del cine. El segundo nace del primero, sí, pero lo amplía. Las preguntas existenciales del texto se transforman en piruetas visuales, en imágenes de actos mágicos, como el que hace desaparecer el mal encarnado por el estrangulador, mal contra el que nadie había podido en la ciudad, ni física ni dialécticamente. Ese enemigo que el teatro, la literatura y la filosofía se han encargado de mantener con vida, reflexionando y hablando sobre él sin cesar, para no descubrir jamás la clave que lo debilite o lo haga desaparecer, en el cine cuando poco se disuelve y desaparece, de modo semejante a como apareció, fingiendo durante unos segundos ese equilibrio que, según Woody Allen, puede aportar un filme, la asombrosa linterna mágica.

Ni la razón ni la palabra redimirán al mundo de sus miserias, ni siquiera le apartarán de ellas. *Sombras y niebla*, un híbrido teatral y cinematográfico al unísono, tampoco promete milagros, sólo la ilusión de poder jugar con aquellas dualidades (bien/mal, arte/mundo, sexo/amor, muerte/vida), convirtiéndolas en cuestiones de poca importancia, al menos durante unos minutos. De pronto están, de pronto no están. Así de fácil.

DONDE WOODY ALLEN NADA, SYLVIA PLATH SE AHOGA

ENTRE LA DISTANCIA Y LA AUTODESTRUCCIÓN

Pablo Ferrando García

*“...y porque parecemos necesarios a todas estas cosas de aquí
tan huidizas, que extrañamente nos requieren
—a nosotros, los más efímeros de todos,
una vez cada una, sólo una vez y nunca más. Pero este
haber estado una vez, aunque no sólo haya sido una vez—
el haber tenido una existencia terrenal
no parece que pueda revocarse.”*

Rainer Maria Rilke

1

Cuando se le ha preguntado a Woody Allen por sus preferencias literarias responde, sin dudarle un instante, que entre ellas están los poemas de Rilke, Yeats, T.S. Eliot y Emily Dickinson. Sin embargo, a pesar de que no sea un punto de referencia importante para Woody Allen, considero que la escritora norteamericana Sylvia Plath sí tiene algunas coincidencias temáticas con el cineasta. Son obsesiones que surgen, sobre todo, del sentir existencial común de ambos. Entre los temas más recurrentes, se aprecian las constantes alusiones a los padres, la obsesiva inquietud por la fugacidad de la vida, la lucha del ser con el existir, así como la muerte. Aunque la óptica adoptada por cada uno en estas preocupaciones citadas es bien distinta.

Quienes se han aproximado a la poetisa, han coincidido en el enorme peso de los progenitores en su obra literaria. Y no pocos estudiosos han ras-

treado en los trabajos de Sylvia Plath, mediante enfoques psicoanalíticos, manifestaciones explícitas acerca del vacío generado por la ausencia del padre. La escritora fue educada en un ambiente familiar más bien austero. Su padre, Otto Emil Plath, cuyas raíces son germano-polacas, fue un reconocido entomólogo y profesor universitario de biología. Otto Plath escribió una célebre investigación sobre las abejas, además de alcanzar cierto prestigio por sus enormes conocimientos de pájaros, insectos y peces. La madre de Sylvia Plath, Aurelia Schober, bostoniana y con orígenes familiares austríacos, era una estudiante universitaria destacada. En este contexto académico, siendo exalumna, fue donde conoció al que sería su esposo. Al fallecer Otto Plath en 1940, a causa de una embolia pulmonar, Sylvia Plath tenía ocho años. Estando muy grave, el padre rechazó la atención médica, por lo que se ha permitido especular sobre un cierto juego temerario con su propia muerte. Y esta misma conjetura ha desencadenado una interpretación similar de Sylvia Plath, pues, como ya se sabe, se quitó la vida tras varios intentos frustrados de suicidio.

Por tanto, puede encontrarse una presencia constante de la figura patriarcal en sus poemas, a través de metáforas e imágenes, como señala Ana M^a Foix¹, creadas a partir de elementos propios del mundo animal (sobre todo con el de las abejas), en las cuales recrea la actividad intelectual del padre ausente. En *Ariel* se pueden encontrar poemas, como “La reunión de las abejas”, “La llegada de la colmena”, o “Picaduras”, donde evoca la actividad intelectual del padre desaparecido. Sin embargo, ya en los célebres versos de “Lady Lazarus” (Señora Lázaro) o en “Papaíto”, establece una muerte simbólica del padre al convertirlo en un alemán antisemita y en imagen del ideal ario. Sin embargo, en épocas anteriores, cuando aún no había alcanzado una madurez vital, encumbraba la figura del padre como un ser de extraordinaria sabiduría. Al mismo tiempo que Sylvia Plath mataba a la figura del padre, simultáneamente se sentía solidaria con las víctimas del horror:

Una locomotora, una locomotora / Que me apartaba con desdén, como
a un judío. / Judío que va hacia Dachau, Auschwitz, Belsen / Empecé

1. Plath, Sylvia, *Cartas a mi madre*, Ed. Mondadori, 2000, Barcelona.

a hablar como los judíos. / Creo que bien podría ser judía yo misma / Las nieves del Tirol, la clara cerveza de Viena, / No son ni muy puras ni muy auténticas. / Con mi abuela gitana y mi suerte rara / Y mis naipes de Tarot, y mis naipes de Tarot, / podría ser algo judía².

Si al protagonismo de la figura patriarcal añadiéramos la de la madre, igualmente decisiva pero menos estudiada, encontraríamos otro de los grandes pilares del universo literario de Sylvia Plath. *La campana de cristal* y las *Cartas a mi madre*³ son un vivo reflejo de la extraordinaria influencia que ejerció, no sólo en sus trabajos sino también en su vida, Aurelia Shaber. Ana M^a Foix subraya la curiosa relación entre madre e hija, por esa preocupación deformada, ese sentido sacralizado del deber y del esfuerzo personal. Y claro, sólo puede explicarse desde esa complicidad, la admiración que profesaba la madre hacia su hija, mediante una demostración de seguridad personal y de admiración, obligándole a recordar al difunto esposo y antiguo profesor universitario.

En cuanto a la familia de Woody Allen, conocemos en gran medida sus orígenes por sus películas: una familia judía corriente, de clase media (aunque numerosa y dominada por mujeres) que estaba afincada en Brooklyn. Su padre ejerció varios oficios (taxista, vendedor de joyas, etc.), mientras que su madre fue ama de casa. Pero las evocaciones que hace el cineasta neoyorquino de sus padres son más bien paródicas o desmitificadoras. En *Annie Hall* (1977) son retratados de forma caricaturesca, muy cercana al cine de Fellini. Sus padres son la imagen más recurrente en la imaginería visual de Woody Allen. La estampa más reiterada son sus disputas diarias: una escena corriente en la cual se muestra la rutina doméstica con una absoluta falta de entendimiento entre ellos, al haberse gastado el amor matrimonial. Y aunque la infancia y la adolescencia la presenta de forma crítica, esa forma casi nunca está exenta de melancolía.

2. Plath, Sylvia, "Daddy" (Papaíto), *Ariel*, Ed. Hiperion, Madrid, 1999, p. 113 (Traducción de Ramón Buenaventura).

3. Es un texto epistolar del que Aurelia Shober es responsable única.

La obra literaria y la experiencia vital de Sylvia Plath forman parte de un todo. Resulta muy difícil separar las dos cosas dado el carácter trascendental que les otorgó a éstas. El nivel desmesurado de exigencia por alcanzar la perfección, tanto en sus cuentos o poesías, como en su papel de esposa (el matrimonio con el poeta británico Ted Hughes duró seis años), o en el de madre (tuvo dos hijos, Frieda y Nicholas), representó una continua tortura a causa de la inseguridad que tenía Sylvia Plath debida a la trascendencia que le concedía a todo. Esa misma obsesión desmedida por ser acogida favorablemente en los círculos literarios y amistosos llegó a resultar enfermiza. No hay más que verlo en las cartas que escribía a su madre⁴ (envió casi setecientas durante casi quince años), donde manifestaba una pertinaz preocupación, cuando sólo era una muchacha de veinte años, a la hora de programar sus actividades académicas, su vida privada y sus trabajos literarios. En la escritora aparecía un fuerte componente histérico, en estrictos términos freudianos, pues por muchos reconocimientos públicos (becas, premios literarios...) que obtuviese, siempre había en ella una imposibilidad de acceder a la plenitud, de sentirse satisfecha, debido a la frustración de no ser admitida socialmente, lo cual le producía una enorme inseguridad en sus esfuerzos (artísticos sobre todo). Y este problema, ante la incapacidad de ponderar o compensar sus esfuerzos literarios y personales, se acentuó con el tiempo, hasta el punto de convertirse en el elemento desestabilizador de su estado emocional, que ya de por sí era extremadamente frágil.

En cambio, el cineasta neoyorkino ha logrado mantener, gracias a su flemático temperamento, una actitud más racional y distante con respecto a sus trabajos cinematográficos. El pesimismo existencial que destila el cine de Woody Allen muchas veces ha sido tamizado por el sentido del humor (algo de lo que, probablemente, carecía Sylvia Plath), sin dejar que la vida privada afecte plenamente a las películas y viceversa por mucho que recurra a algunas anécdotas personales que sirvan de material narrativo para subrayar sus intenciones. Así ocurre, por ejemplo, en el prólogo narrativo de *Annie Hall*, donde Woody Allen aparece en plano medio, mirando a la cámara, con el fin

4. Plath, Sylvia, *Cartas a mi madre*, Ed. Mondadori, Barcelona, 2000.

de dirigirse al público y contarnos un chiste sobre el sentido negativo que tiene de la vida. Esta sencilla y eficaz manera de introducirnos en la historia le sirve al cineasta para marcar el tono agrisado del relato, al tiempo que implica al espectador en un tema universal: las relaciones de pareja (otro de los temas que preocuparon a Sylvia Plath, aunque más en el terreno personal que en el artístico). Pero no debemos olvidar que la forma de presentarse Woody Allen también remite a sus *shows* en *night-clubs* a mediados de los sesenta. El monólogo se inicia con el chiste de las dos señoras de edad que están en un hotel de alta montaña, para luego establecer un paralelismo con el concepto pesimista de la vida (soledad, miseria, sufrimiento, tristeza). No obstante, la desazón no viene ya por esto, sino porque en esa visión negativa de la vida, ésta es percibida, además, como algo muy efímero.

3

Nadie duda que el suicidio de Sylvia Plath la ha hecho casi más célebre que su obra literaria. El mismo Woody Allen presenta a la poetisa de esta forma en *Annie Hall*. Su extraordinaria personalidad y su repentina muerte en febrero de 1963⁵ (sólo contaba con treinta y un años) ha ayudado a crear un mito en torno a la escritora, hasta el punto de ser sublimada, entre algunas asociaciones feministas, como paradigma de la mujer romántica. Sin embargo, al adentrarse en sus creaciones literarias se observa una pregnante personalidad, un intimismo descarnado y un intenso dramatismo propios de una poesía moderna y actual. *The Colossus*, *Ariel*, *Crossing the Water* (*Atravesando el mar*) y *Winter Trees* (*Árboles invernales*)⁶ constituyen el

5. Poco después de las seis de la mañana del 11 de febrero, se quitó la vida. Llevó una bandeja de desayuno con alimentos y leche para los niños, se encerró en la cocina y tapó los resquicios de la puerta para, posteriormente, ahogarse con el gas del horno. Estaba atravesando un momento muy difícil. Tras ser abandonada por el marido y poeta Ted Hughes, llegó a vivir en miserables condiciones de vida y Londres estaba pasando uno de los inviernos más crudos.

6. *The Colossus and Other Poems* (*El coloso y otros poemas*) no se ha traducido en España. Se firmó el contrato para editarse en Febrero de 1960, en Londres, poco antes de nacer su primera hija. Once años después se publicaron *Crossing The Water* y *Winter Trees*. Luego, estos dos textos poéticos fueron compilados en el volumen donde se reunió la obra poética completa

único legado poético de Sylvia Plath, aunque ya en su etapa universitaria participó en numerosos concursos y becas donde demostró sus grandes dotes literarios. *The Colossus* y la novela autobiográfica *La campana de cristal* resultaron los primeros trabajos maduros, publicados cuando aún vivía la escritora. El resto de la obra ya citada son ediciones póstumas.

La alusión, en *Annie Hall*, a la escritora y al libro de poemas *Ariel* (quizás su más conocido y admirado trabajo literario) no me parece casual. En primer lugar, porque dicha referencia tiene la función de retratar el personaje femenino de la película, Annie (Diane Keaton). La escena transcurre en la casa de Annie. Alvy Singer y Annie acaban de conocerse tras un partido de tenis y ésta le invita a ir al apartamento. En el interior de la casa es cuando Woody Allen menciona a la poetisa y comenta que su trágico suicidio fue mal interpretado por los seudointelectuales universitarios al considerar que se quitó la vida como un gesto propio de los poetas románticos. Acto seguido Annie acepta el comentario de Alvy, aunque valora las poesías de Ariel como *chanchis*. Entonces, el personaje de Woody Allen duda que sea la expresión más adecuada para calificar los poemas de Sylvia Plath y la recrimina aduciendo que es caduca la palabra *chanchi*. Esta ironía sutil, sobre la valoración incorrecta de las poesías de Plath permite mostrar el prototipo de los seudo intelectuales de los setenta: modesta, distraída, inquieta, y abierta a las modas culturales. Una generación de mujeres que tenían por pose el *hippismo* (recordemos a Annie Hall fumando porros y el singular vestuario de ella), estando la muerte de Sylvia Plath muy reciente. A pesar de que en España no es muy conocida, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos tuvo un enorme reconocimiento social y literario (aciago sino para la autora de Ariel, que, durante toda su vida, buscó afanosamente el éxito sin poder disfrutarlo).

En segundo lugar, no me parece demasiado aventurado señalar que la razón por la cual se integra la cita de Sylvia Plath en *Annie Hall* responde también a un motivo emocional. El público anglosajón conoce bien el universo literario de la autora de *Ariel*. Dicho conocimiento permite comprender

en *Collected Poems*, siendo finalmente galardonado con el Pulitzer en 1981, año de su edición, y tampoco están en castellano. En cambio sí ha sido traducida la única novela, *La campana de cristal* (*The bell jar*). Ed. Edhasa, 1998, Barcelona. Salió a la luz, según Ramón Buenaventura, el 23 de enero de 1963, en Londres, con el seudónimo de Victoria Lucas para no herir a familiares y amigos.

mejor la pincelada de tono anímico del relato. Ese tono negativo, de latido triste, que persigue Woody Allen para reflejar un sentimiento melancólico de la vida no está muy lejos del de Sylvia Plath. Mediante un estilo sencillo, directo, transmite una afligida sensibilidad y recrea temas como la soledad, lo fugaz de la vida, la fragilidad del cuerpo⁷ y la conciencia de la muerte:

Morir / es un arte, como todo. / Yo lo hago excepcionalmente bien. /
Tan bien, que parece un infierno. / Tan bien, que parece de veras. /
Supongo que cabría hablar de vocación⁸.

En *Annie Hall* existe una secuencia donde se explicita esa preocupación por la conciencia de la muerte. Me refiero a la escena que transcurre en una librería. En esta acción los personajes principales de la película de Woody Allen están buscando comprar unos libros. Mientras Annie escoge uno sobre gatos, Alvy Singer tiene entre las manos un par de textos que aluden a la muerte. Uno de estos ensayos es *La negación de la muerte*, de Ernest Becker, filósofo americano de la década de los sesenta –y admirado por el realizador⁹– quien afirmó, entre otras muchas cosas, que el hombre ha buscado trascender la muerte mediante la cultura.

Ese temor a la insignificancia del hombre, según Becker¹⁰, mediante una hábil confluencia de disciplinas (historia, psicología y antropología) plantea una paradoja singular de la condición humana: el hombre desea sobrevivir como lo hace cualquier animal u organismo primitivo, es impulsado por el anhelo de consumir, de convertir energía y de gozar de experiencias. Pero, al mismo tiempo, el hombre “*carga con un peso que ningún animal puede soportar, esto es, con la conciencia de que su fin es inevitable. Sin embargo, el ser humano ha creado símbolos culturales que no envejecen ni decaen para aliviar el temor al final de su existencia. Para tener la esperanza de una duración indefinida el hombre emplea la cultura como un alter-*

7. Uno de los espacios más recreados por Plath son los hospitales. Pero el dolor físico estuvo siempre muy presente también.

8. Plath, Sylvia, “Lady Lazarus”, *Ariel*, *op. cit.*, p. 29

9. Björkman, Sitg, *Woody por Allen*. Ed. Plot, Madrid, 1995, p.90.

10. Becker, Ernest, *La lucha contra el mal*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p.

organismo *más duradero y poderoso que el que la naturaleza le ha dado*"¹¹. Y ahí Becker introduce a la religión como lo definitorio del ser humano. La cultura misma encarna la trascendencia de la muerte en una forma o en otra, aunque resulte más o menos religioso. Por eso considera la cultura sagrada en el sentido de que asegura de alguna manera la perpetuación de los hombres. Esta forma de escamotear o de trascender la muerte permite dar un sentido más operativo a la pobre existencia de las personas y que el mismo Woody Allen recoge en el emotivo epílogo de *Annie Hall*.

Sylvia Plath recurre a la muerte como única vía de autoinmolación. La poetisa se tomó demasiado en serio la integridad autoral e implicó desmesuradamente su vida en los textos literarios. Sus continuos desequilibrios emocionales –de un lado euforias incontrolables, del otro profundas depresiones, en los que estuvo bajo tratamientos de electroshocks– hicieron su existencia tortuosa y controvertida su obra. Sus prosas y versos son de una crudeza y una sinceridad enormes, subyugan al lector tras apreciar esa atracción, esa obsesión que tiene la escritora hacia el abismo. Hay muchos ejemplos de esa fascinación. La primera frase de la novela autobiográfica *La campana de cristal* evidencia lo dicho: *“Era un verano extraño, sofocante, el verano en que electrocutaron a los Rosenberg, y yo no sabía qué estaba haciendo en Nueva York”*. Y unas líneas más adelante sigue diciendo: *“No tenía nada que ver conmigo, pero no podía evitar preguntarme qué se sentiría al ser quemado vivo de la cabeza a los pies (...). Durante semanas, la cabeza del cadáver: o lo que quedaba de ella, flotó entre los huevos de mi desayuno y detrás del rostro de Buddy Willard, principal responsable en principio de que la hubiera visto, y no tardé en tener la sensación de llevar conmigo la cabeza del cadáver atada con una cuerda, como una especie de globo negro sin nariz que hediera a vinagre”*. Pero más signos de tan siniestra atracción encontramos en no pocas páginas de la única novela que llegó a publicar: *“Pero yo sabía que si los ojos de la muchacha muerta estuvieran completamente abiertos, mirarían hacia mí con la misma muerta, negra, vacía expresión que los ojos de la instantánea”*. *“Pensé que era extraño que en todo el tiempo que mi padre llevaba enterrado en este cementerio, ninguno de nosotros lo hubiera visitado nunca. Mi madre no nos había dejado ir a su fune-*

11. *Ibid.*, p.20.

ral porque éramos sólo niños entonces y él había muerto en un hospital, de modo que el cementerio e incluso su muerte siempre me habían parecido irreales”¹².

4

Annie Hall concluye en simetría con el principio. Por un lado utiliza, de nuevo, una comparación. En este caso un ensayo de teatro (se trata de una copia sosa pero más feliz de la experiencia personal de Alvy Singer) sirve a Woody Allen para manifestarse abiertamente, mirando a cámara, con el objeto de invitar a la reflexión. De modo inmediato y sencillo verbaliza la dificultad de poder controlar y hacer perfecta la vida por su carácter azaroso, arbitrario e irracional, mientras que las obras de arte pueden ser actos sublimadores ante las frustraciones vitales.

Para redundar en esta propuesta el cineasta neoyorkino realiza un hermoso y melancólico epílogo: Alvy Singer recuerda la última vez que se encontró a Annie Hall. Y otra vez presenta un plano frontal. En esta ocasión la frontalidad viene desde el exterior del bar en que se citan los dos personajes, y la angulación de la cámara está a la altura de la pareja para hacer partícipe al espectador del momento sentimental. Una voz en *off* va introduciendo al espectador en ese último encuentro. La pareja es presentada con una separación visual. Una viga del escaparate transmite la sensación de ruptura entre ellos. Luego comienza a escucharse la canción de Annie, y que el público ya conoce de la primera cita en el *nightclub* donde ella trabaja: “*Como en los viejos tiempos, caminando contigo, como en los viejos tiempos...*” En el instante en que el público escucha las primeras notas musicales, Woody Allen, por corte directo, va desgranando una sucesión de planos que hemos visto a lo largo de la película. Estos breves *flash backs* constituyen una eficaz operación melodramática para transmitir nostalgia y melancolía por la sensación de paso del tiempo que el mismo espectador ha experimentado con el seguimiento de la historia. Y, a lo largo de estos planos, donde nos recuer-

12. Plath, Sylvia, *La campana de cristal (The bell jar)*. Ed. Edhasa, 1998, Baelona, pp. 163-183.

dan diferentes momentos del relato, la canción de Annie permite aclimatar ese tono agrídulce de la historia sentimental: *“Y aún me estremezco. En el momento en que estoy en tus brazos. Como en los viejos tiempos. Viejos tiempos... Esperándote durante horas, haciendo realidad los sueños . Realizando las cosas que solíamos hacer. Como en los viejos tiempos, estando contigo”*.

La última imagen de *Annie Hall* es un largo plano general sostenido, realizado mediante un giro de 180° para seguir la simetría visual antes citada, colocando ahora la cámara desde el interior del bar justo delante de donde almorzaba la pareja. Ahora los protagonistas se encuentran en la calle, junto a un semáforo y despidiéndose. Cada uno se va por un lado del encuadre y, simultáneamente, la voz en *off* vuelve a cobrar presencia para contar el chiste del hombre que acude al psiquiatra en el momento que Woody Allen llega a valorar la experiencia que ha tenido con esa relación. El chiste termina con el diálogo entre el doctor y el tipo que acude a verle: *“Doctor: mi hermano está loco... Cree que es una gallina”*. *“Y el doctor responde: ¿Pues por qué no lo mete en un manicomio?”* *“Y el tipo le responde: Lo haría pero... necesito los huevos...”* *“Pues eso es más o menos lo que pienso sobre las relaciones humanas, ¿saben? Son totalmente irracionales, y locas, y absurdas... Pero... supongo que continuamos manteniéndonos porque la mayoría necesitamos los huevos”*. Woody Allen admite la necesidad de alimentarnos con las relaciones, por la simple razón de que la psique de las personas tiene la misma necesidad de recoger emociones afectivas, para sobrellevar la propia existencia y aliviar la soledad.

5

La última poesía que escribió Sylvia Plath antes de morir se titulaba *Edge (Filo)*, publicada en *Ariel*. Y parece vaticinar su fatal desenlace:

La mujer alcanzó la perfección. / Su cuerpo / Muerto muestra la sonrisa de realización; / La apariencia de una necesidad griega / Fluye por los pergaminos de su toga; / Sus pies / Desnudos parecen decir: / Hasta aquí hemos llegado, se acabó.¹³

Diáfano testimonio de sus fúnebres pensamientos, en los que se evi-

dencia su bajo estado de ánimo. Aquí no existe distancia, no hay humor, no hay retorno a la alegría, a la vida. Como señala George Steiner, los poemas de Sylvia Plath “*aceptan riesgos tremendos, ya que llevan al límite la manera esencialmente austera de la autora. Son un amargo triunfo, una prueba de la capacidad de la poesía de dar a la realidad la más grande permanencia de lo imaginado*”¹⁴. Pero ese esfuerzo se queda en una anulación de la persona, de la propia negación de su existencia. Bien porque Sylvia Plath no pudo apreciar que sus trabajos literarios pudieran calmar sus angustias vitales, bien por su sentido trágico de la vida, o bien por su siniestra atracción hacia la muerte. Pero cuando le invadían el pesimismo y la amargura se bloqueaba. A Sylvia Plath le ocurre algo parecido a aquella anécdota que cita Ricardo Piglia¹⁵ sobre la hija de James Joyce. Mientras escribía *Finnegan's Wake*, y viviendo en Suiza, Joyce visitó a Jung para que éste tratara a su hija. En el momento que se la presentó, y queriendo hacer un guiño de complicidad hacia el célebre psicoanalista —que había escrito un texto sobre Ulises— le dijo: “*Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo*”. Pero Jung, con extraordinario ojo clínico, pudo contestar al escritor que “*allí donde usted nada, ella se ahoga*”. Pues bien, Woody Allen, gracias a su trabajo distanciado y racional, gracias al humor, ha logrado superar ese conflicto del ser en el existir, ha conseguido sublimar sus frustraciones vitales, su angustia por la proximidad de la muerte, esa visión pesimista de la vida. Por ello sigue manteniéndose a flote, por eso continúa nadando en la vida. Sin embargo, Sylvia Plath, incapaz de todo esto, “*se ahogó*”.

13. Plath, Sylvia, “Edge” (Filo), *Ariel*, op. cit., p. 175.

14. Steiner, George, *Lenguaje y Silencio. (Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano)*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 297-298.

15. Piglia; Ricardo: *Formas breves*, Ed. Anagrama, Barcelona 2000, p. 63.



Annie Hall



Annie Hall



AUTORRETRATO DE WOODY ALLEN

Nací en Brooklyn (New York), ciudad de un país que eufemísticamente llamamos Estados Unidos, en 1935. Me encontré a mí mismo cuando fui expulsado de la universidad y pude reemplazar a Nietzsche y Freud por Chaplin y Groucho Marx. Entonces cambié mi nombre: Allen Stewart Koenigsberg, por el de Woody Allen, y me hice actor cómico. Ya conocía, aunque no en sentido bíblico, a Kafka y a Sylvia Plath, e intenté escribir con un humor absurdo acerca de mis fantasmas personales. Pero no paré hasta convertirme en guionista y director de cine. Fueron las películas de Fellini y Bergman las que me abrieron los ojos y llegué a cosechar una sólida fama internacional. Desde hace años formo parte de una banda de jazz donde toco el clarinete. Según los críticos no lo hago nada mal y hasta podría llegar a vivir de la música. Por último, mi existencia ha quedado marcada por las mujeres a las que he amado, todas ellas de sobra conocidas. También he amado mucho algunas ciudades, como París o Venecia, pero mi ciudad es y será siempre Manhattan. Ojalá el más allá tenga su encanto. Quizá sea por eso que la llaman la Gran Manzana; los que la hemos probado estamos expulsados por siempre jamás del Paraíso.

N.C.

FILMOGRAFIA (COMO DIRECTOR)

1966. El nº 1/Lily la tigresa (What's up, Tiger Lily)
1969. Toma el dinero y corre (Take the Money and Run).
1971. Bananas.
Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story (TV).

1972. Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo... y nunca se atrevió a preguntar (Everything You Always Wanted to Know about Sex).
1973. El dormilón (Sleeper)
1975. La última noche de Boris Grushenko (Love and Death).
1977. Annie Hall.
1978. Interiores (Interiors).
1979. Manhattan.
1980. Recuerdos (Stardust Memories).
1982. El sueño de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy).
1983. Zelig.
1984. Broadway Danny Rose.
1985. La rosa púrpura de El Cairo (The Purple Rose of Cairo).
1986. Hannah y sus hermanas (Hannah and Her Sisters).
1987. September.
Días de radio (Radio Days).
1988. Otra mujer (Another Woman).
1989. Historias de Nueva York (New York Stories/Episodio tercero).
Delitos y faltas (Crimes and Misdemeanors).
1990. Alice.
1992. Sombras y niebla (Shadows and Fog).
Maridos y mujeres (Husbands and Wives).
1993. Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Murder Mystery).
1994. Balas sobre Broadway (Bullets over Broadway).
Don't Drink the Water (TV).
1995. Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite).
1966. Todos dicen I love you (Everyone Says I Love You).
1997. Desmontando a Harry (Deconstructing Harry).
1998. Celebrity.
1999. Acordes y desacuerdos (Sweet and Lowdown).
2000. Granujas de medio pelo (Small Time Crooks).
2001. The Curse of the Jade Scorpion.

NUESTRO CINEMA

TEXTOS Y PRETEXTOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL

CINE ESPAÑOL 2000: UNA VISIÓN CRÍTICA

Leo



Coordinación: Txomin Ansola y Jesús Rodrigo

Fieles a nuestra cita y, como en años anteriores, ofrecemos nuestra tercera entrega sobre el cine español estrenado en el año anterior (2000), con el ánimo de seguir construyendo una corriente crítica, alejada de los planteamientos dominantes que existen en la actualidad sobre nuestro cinema.



La espalda del mundo

EL AÑO EN QUE PETER PAN INTENTÓ CRECER

SOBRE ALGUNOS ASPECTOS DEL
CINE ESPAÑOL DE 2000

Carlos Losilla

La gran sorpresa y la gran perdedora de los premios Goya del cine español correspondientes al año 2000 coincidieron por lo menos en una cosa: tanto *El Bola*, de Acheró Mañas, como *You're the One*, de José Luis Garcí, son películas sobre el aprendizaje de un niño. En la primera de ellas, se trata de un aprendizaje vital, un proceso hacia el autoconocimiento que finaliza en la verbalización como metáfora del acceso a la madurez, en este caso a propósito de los malos tratos a que se ve sometido el chico protagonista por parte de su padre. En la segunda, el aprendizaje es más bien sentimental, pasa por la atracción que ejerce en el niño no sólo la figura de una mujer adulta, sino también todos los cambios que provoca su aparición en un entorno anclado en el tiempo. La confluencia resulta curiosa, sobre todo, porque en principio no puede imaginarse dos películas más opuestas: realismo testimonial contra clasicismo fantasmagórico, cine-denuncia contra nostalgia cinéfila. Pero tampoco es casual que sus temas pisen terrenos limítrofes en un año en el que el asunto común a gran parte de las películas producidas en España fue precisamente la infancia como obsesión y como prisión, es decir, la dificultad de crecer no tanto en el sentido físico como en el emocional.

¿Y a qué se debe todo esto? Para empezar recurriré a un pequeño *flashback* personal, aun a riesgo de parecer tan reiterativo como presuntuoso. En 1998 publiqué el artículo “El fantasma de Peter Pan: de la experimentación al conformismo” (*Dirigido*, 264, enero 1998), dedicado a los nuevos realizadores españoles de los años noventa, en el que por primera vez sistematizaba escuetamente la influencia del mito mencionado en el título en la cinematografía española posterior a la muerte de Franco, algo que por otra parte ya había insinuado en mis contribuciones a la *Antología del cine español* edita-

da por Julio Pérez Perucha (Madrid, Cátedra, 1996: artículos sobre *La prima Angélica* y *El río de oro*). Sólo un año más tarde, en 1999, apliqué el mismo esquema a un análisis del cine histórico español contemporáneo que titulé “Tan lejos, tan cerca: la representación de la historia y la historia como representación en el cine español de los años ochenta y noventa” (*Cuadernos de la Academia*, 6). Pues bien, en espera de la aparición, en un próximo número de esta misma revista, de lo que podría considerarse el inicio del debate, el germen de esa curiosa tendencia, el surgimiento y el desarrollo del mito en cuestión en el paisaje cinematográfico español –en breve: un país dormido durante cuarenta años, cuyos habitantes se muestran incapaces de crecer una vez desaparecido el brujo que provocó ese encantamiento–, he aquí que, como decía, el hecho de que buena parte del cine español de 2000 recurriera una vez más a esa leyenda fundacional ha venido a confirmar, de algún modo, que los fantasmas de la transición siguen acechando en el oscuro y desvencijado caserón del cine español actual.

La diferencia estriba, empero, en que la producción cinematográfica de ese año pareció expresar un deseo inscrito ya de alguna manera en las películas de Mañas y Garci: la superación de lo que ya he denominado más de una vez el “*complejo de Peter Pan*”, el itinerario y el aprendizaje como figuras narrativas dedicadas a glosar el definitivo acceso a la edad adulta de la sociedad española. Síntomas no faltan. Y ése es el recorrido que se pretende seguir aquí: o de cómo un país que se negó a crecer tras la desaparición traumática del padre-caudillo, que prefirió el refugio en los paraísos infantiles al enfrentamiento con la nueva realidad, ha creído llegado el momento de abandonar el País de Nunca Jamás. Decisión, por otra parte, que no por azar coincide en el tiempo con el reverdecer de un cierto triunfalismo institucional que ha llevado, por ejemplo, a la aparición de numerosos productos mercadotécnicos y celebraciones relacionados con la transición y la llamada “*consolidación de la democracia*”, en el fondo una manera como cualquier otra de legitimar ese proceso y a la vez de transmitir un mensaje muy claro a la población: *consumatum est*.

La representación cinematográfica de ese estado de ánimo generalizado asume, en consecuencia, diversas formulaciones. Mañas y Garci supondrían su aspecto más argumental, por llamarlo de algún modo, aunque también el relevo generacional en su expresión más extrema: no hay duda de que *El Bola* se quiere presentar como un retorno al cine comprometido, combati-

vo, respetuoso con la realidad social que le circunda, mientras que *You're the One* prefiere seguir la senda del cine industrial bien confeccionado, bien acabado, que tendría su culminación en los sofisticadísimos productos de algunos jóvenes realizadores surgidos en los noventa. Primera conclusión, pues: Garcí no está tan lejos de Álex de la Iglesia como podría parecer. Y segunda conclusión: el hecho de que las otras dos producciones nominadas al Goya a la mejor película, *La comunidad* y *Leo*, del propio De la Iglesia y de José Luis Borau, respectivamente, pertenezcan a dos representantes de otras tantas generaciones del cine español y, a la vez, no dejen de referirse, cada una a su manera, al problema planteado, quiere decir que, más allá de corrientes y modos de hacer, esa cuestión no sólo ha constituido, como decíamos, el eje alrededor del cual giró el cine español de 2000, sino también lo que se pretendió su resolución desde distintos puntos de vista, resueltas en este caso desde la perspectiva del rito de paso a la edad adulta (De la Iglesia) y desde la resignación y la aceptación (Borau). Volveremos a ello más adelante.

Por el momento, sin embargo, no estaría de más detallar algunas de las películas de ese año claramente dedicadas al tema de la maduración y al abandono de las ilusiones juveniles, lo cual constituiría otra forma de leer el discurso en cuestión como un reflejo del llamado *desencanto*, ampliable esta vez desde la euforia inmediatamente posfranquista a las miserias de la era Aznar. En *Sé quién eres*, la *opera prima* de Patricia Ferreira, la localización inicial de la película en una institución psiquiátrica situada en un lugar perdido de Galicia proporciona un punto de partida interesante: la visión de la España actual como envuelta en una densa neblina que confunde pasado y presente, sueño y realidad, de la misma manera en que el perturbado protagonista cree vivir aún en los años setenta, cuando fue esbirro al servicio de la ultraderecha, en un desesperado intento por variar los espantosos acontecimientos que le han llevado a su situación actual. Al igual que ocurría con *El Bola*, se trata de una derivación que parece caracterizar de un modo bastante poderoso a los recién llegados: tanto la película de Mañas como la de Ferreira comparten un interés idéntico por temas sociales y políticos que se convierten en el centro de sus ficciones, se alejan de la generación inmediatamente anterior —los que debutaron en los noventa— en esa perseverante indagación en los subsuelos de la realidad española que a su vez pretende dar cuenta de su perenne inmadurez, de su secular abulia adolescente, pues si en *El Bola* las causas inmediatas de la violencia que domina las relaciones humanas pare-

cen residir en un pasado que los personajes se muestran incapaces de superar —estructuras familiares retrógradas, sustitución del diálogo por el enfrentamiento—, en *Sé quién eres* el pasado gravita sobre el presente como una losa, hasta el punto de que no sólo el protagonista, sino también la joven médico encargada de su curación, se ven literalmente catapultados hacia una época especialmente tumultuosa de la historia de España que acaba adueñándose del relato, certificando que sus ominosos tentáculos siguen dominando la vida tanto política como personal del país y sus habitantes en la actualidad. Y también aquí, en definitiva, la verbalización como terapia desempeña un papel trascendental, pues sólo cuando el protagonista es capaz de explicar su historia, y sobre todo cuando pronuncia las palabras del título ante la psiquiatra, el relato queda cerrado y el conflicto solucionado. Frente al cine parlanchín procedente de la comedia madrileña, aún tan en boga en manifestaciones más o menos remozadas —piénsese en *Ataque verbal*, de Miguel Albaladejo, por poner un solo ejemplo—, los debutantes parecen querer dar a la palabra su valor justo, otorgarle un rol clave en la resolución de las cuestiones planteadas: para acceder a la edad adulta, hay que saber lo que se quiere decir, lo cual no quiere decir que algunos nuevos realizadores continúen transitando viejos senderos, como se demuestra en *Kilómetro cero*, de Juan Luis Iborra y Yolanda García Serrano.

Tomemos una película como *Las razones de mis amigos*, de Gerardo Herrero, considerada un certero retrato de la generación que sentó las bases de su vida laboral y sentimental durante los años noventa. Ahí los personajes hablan sin parar, mienten, divagan y al final se han dicho tantas cosas entre sí que ya no son capaces de encontrar las palabras adecuadas para una comunicación fluida. El tema, de nuevo, es la dificultad de crecer, de establecer relaciones emocionales basadas en el buen juicio y el respeto por los demás, dejar atrás de una vez por todas las reticencias respecto a la responsabilidad y el compromiso y, en fin, aceptar la realidad tal como se despliega a nuestro alrededor. De nuevo, pues, la dialéctica entre el pasado y el presente desempeña un papel activo en la ficción, de manera que los años transcurridos desde el principio hasta el final de la proyección evidencian a la vez un cambio y una inevitable decadencia. Los personajes crecen adquiriendo las más sibilinas maneras del mundo adulto: el engaño, la doblez, la hipocresía. Pero, a la vez, su patetismo surge también precisamente de ese mismo hecho: niños con vocación de eternos adolescentes obligados a madurar por un entorno

despótico y hostil, que no permite otra salida que la mera lucha por la supervivencia. De la transición de UCD a la España del PP, de *Sé quién eres* a *Las razones de mis amigos*, la evolución del país y sus habitantes se presenta no como un proceso racional y coherente, una evolución lógica que haya atravesado sus correspondientes fases y etapas hacia la consecución de la consiguiente plenitud, sino más bien como una huida hacia adelante que pretende abordar el futuro sin haber cicatrizado las heridas del pasado. Del mismo modo en que la España democrática parece construida sobre los despojos de una dictadura aún no superada, las relaciones humanas en el último tramo de ese proceso evolutivo ocultan su bisonñez tras una refinada capa de desenvuelta civilidad.

Mirar al pasado, pues, es también una forma no sólo de relacionarlo con el presente, sino también de certificar que la conversión de Peter Pan en un ser adulto no es tan fácil como parece. Incluso hubo ciertas películas de 2000 que prescindieron por completo de la referencia temporal a la actualidad para introducirse de lleno en los entresijos del tiempo pretérito. En *Besos para todos*, Jaime Chávarri retrotrae al espectador a los años sesenta no para establecer conexiones con su momento presente, sino para recrear la época en cuestión desde una perspectiva homologable a la vez con los planteamientos políticos de *Sé quién eres* y la visión de vida de *You're the One*, con lo cual se establecen curiosas relaciones entre las distintas estrategias representadas por esas películas. La España de *Besos para todos* está llena de curas precconciliares pero comprensivos y policías brutales y desconsiderados, gobernadores civiles corruptos e hijos de papá cariñosos y sensibles, todos ellos contemplados como piezas de museo que ya no tienen cabida en el momento actual pero que, a la vez, constituyen un paisaje político y social capaz de marcar a toda una generación. Del mismo modo, su aprendizaje sentimental, mucho menos idealizado que el de Garci, pasa por el contacto carnal con unas cuantas prostitutas de buen corazón y la relación platónica con una muchacha de buena familia, pero termina planteándose igualmente como un itinerario moral que les conduce a la aceptación de sí mismos como seres adultos y de su propio futuro: como en *El Bola* —y se plantea así otra posible conexión entre todas estas películas—, el desenlace simbólico de la ficción tiene como protagonista a un tren, aquel que apartará definitivamente al protagonista de su universo adolescente, pero que también clausura el relato de un modo tan convencional que termina cerrándolo sobre sí mismo, convirtién-

dolo en un ejercicio *retro* que no hace otra cosa que congelar a los personajes en el tiempo y, por lo tanto, limitar su supuesto acceso a la madurez en los confines de determinadas convenciones narrativas.

Porque, en efecto, la evitación del conflicto, la negación de cualquier tipo de relación dialéctica entre el pasado y el presente, entre la niñez y la edad adulta, o incluso la presentación de ese rito de paso como algo lógico, que puede realizarse a la perfección sin ningún tipo de traumas, traza una frontera infranqueable entre películas como *Sé quién eres* y *Las razones de mis amigos* y otras como *Besos para todos* o *El portero*, de Gonzalo Suárez, que trasciende su propio discurso en este sentido a partir de su reproducción exacta en la propia estructura formal de la película. De nuevo se sitúa al espectador en una época pretérita, en este caso la posguerra española y los años cuarenta, y se introduce al personaje de un niño que dará sentido a la ficción: a través de la figura mítica de ese portero, retirado a la fuerza después de la guerra, y de su aparición en un pueblecito asturiano, con el consiguiente revuelo armado entre las fuerzas vivas de la región, Suárez da forma a un relato que, aun situando en primer plano su carácter fabulístico y su vocación absolutamente irrealista, no deja lugar a dudas en lo que se refiere al atrincheramiento del discurso en una actitud inevitablemente nostálgica hacia el universo mostrado. No es la primera vez que la opción de Suárez, siempre a vueltas con los mecanismos de la ficción y la construcción de mundos artificiales, abandona su habitual sesgo metalingüístico para creerse literalmente lo que está contando, pero quizá nunca antes lo había hecho con tanto ahínco y con instrumentos tan sólidos. La recreación del pueblecito es tan desalentadoramente *naïf* que acaba presentándose como una especie de Brigadoon invertido, como en realidad lo es el País de Nunca Jamás imaginado por James M. Barrie: el tiempo parece congelado y, lo que es más importante, los maquis y la guardia civil mantienen la misma relación que la banda de Peter Pan y los piratas del capitán Garfio, una aparente guerra sin cuartel que en realidad es un juego de niños. En fin, el tono narrativo, el rechazo de toda huella naturalista en favor de una perspectiva ingenua y distanciada consiguen que la liberación final, la huida del niño y su ídolo supuestamente en busca de una madurez que nunca conseguirían en el villorrio en cuestión, no sea tanto una iniciación al mundo adulto como la preservación de un universo mítico cuya prolongación debe buscarse en el exterior de los parámetros oficiales. Para Suárez, los ecos de una infancia nunca aban-

donada son infinitos y se construyen en *abyme*: la infancia de un país sumido en la inacción, la infancia de unos personajes que buscan otro tipo de infancia, la infancia de sus propios procedimientos narrativos.

Son éstas películas que utilizan la excusa de la maduración para desplegar una ideología inequívocamente conformista: no es posible —o muy difícil— dejar de ser niños en un país que todavía no ha superado ciertos traumas, por lo cual lo mejor es no sólo recluirse, sino aceptar plenamente ese territorio de la infancia del que no se puede salir. Trátese de su plasmación literal o de su exposición a modo de circunloquio nostálgico, esta máxima preside la totalidad de las películas examinadas hasta ahora. En *El Bola*, la declaración final del muchacho protagonista es más una proclama en defensa de la infancia maltratada que otra cosa, de manera que es más importante la preservación de esa infancia que su superación. En *You're the One*, el supuesto aprendizaje sentimental del niño promete también un falso crecimiento, sobre todo desde el momento en que, como el propio Garci, el personaje parece condenado a la conservación del recuerdo, de la memoria cinéfila, de un cine que, como sus propias vivencias infantiles, jamás regresará. En *Sé quién eres*, los fantasmas de la transición pesan de tal modo en el presente que toda curación resulta ilusoria. En *Las razones de mis amigos*, la diáspora final no es otra cosa que la constatación de un fracaso que afecta a una doble trampa, a saber, el refugio en el mundo laboral como consuelo de una inmadurez emotiva congénita. En *Besos para todos*, la huida es también una manera de dejar atrás no la adolescencia y sus titubeos, sino más bien sus manifestaciones más externas, de manera que la iniciación al mundo falsamente adulto de la España franquista queda simbolizada por un simple cambio de tren. Y en *El portero*, la propia resolución de la película recurre a motivos claramente extraídos del universo narrativo infantil, casi podría decirse a veces que del teatro de marionetas, para llegar a una conclusión que también insiste en la huida como terapia final. Todos los personajes de estas películas, pues, terminan escapando de sí mismos o recludos en su caparazón, con lo cual queda en entredicho la superación del complejo. ¿No es éste el mismo caso que películas del tardo-franquismo o la transición como *La prima Angélica* (1974) o *El desencanto* (1977), *Arrebato* (1979) o *Los restos del naufragio* (1978)? ¿Quiere eso decir que las cosas no han cambiado tanto desde entonces?

Hay, como mínimo, una diferencia fundamental. Mientras en las películas de Saura y Chávarri —aquel Chávarri—, Zulueta y Franco —el otro

Franco—, la imposibilidad de abandonar la infancia se exponía en tono de elegía trágica, ahora ese doble movimiento entre el simulacro de maduración y la realidad del peterpanismo eterno se concibe desde una perspectiva complaciente, resignada. Los héroes de aquellas películas luchaban tenaz y patéticamente por su liberación. Los de éstas acceden a una especie de remedo de esta última a través de una doble moral, la del rechazo explícito pero superficial y la aceptación implícita pero real. Otra película estrenada en 2000, sin embargo, intenta retornar a aquel espíritu y relatarlo en toda su complejidad. En *El mar*, de Agustí Villaronga, se superponen dos tiempos narrativos: los inicios de la guerra civil, durante los que un niño queda marcado para siempre por ciertos acontecimientos horribles, y los años cuarenta, cuando el muchacho es ya un joven internado en un lúgubre sanatorio para tuberculosos y se enfrenta de nuevo a los recuerdos de su infancia. En este caso, el hiato que se produce entre el prólogo de 1936 y el resto de la película da idea de una continuidad en el tiempo que a su vez anula el período obviado y destaca su importancia en relación con los dos puentes tendidos en cada uno de sus extremos. El tiempo ha pasado, pero todo sigue igual. Como al principio de *Sé quién eres*, el ambiente del sanatorio, mucho más trabajado en el caso de *El mar*, implica una insalvable confusión entre realidad y pesadilla —una suspensión temporal— que dan la impresión de un agujero negro sin relación alguna con el presente, incrustado en una infancia que se ha convertido en obsesión. La diferencia con el resto de las películas del año es que aquí sí se profundiza hasta el fondo de la tragedia que todo eso supone, se recurre a la muerte como única solución para la imposibilidad de crecer, de madurar. Por si fuera poco, los temas de la violencia y la locura, la sexualidad conflictiva y el ritual neurótico como sustitutivos de la vivencia directa, añaden a la ficción una densidad más bien ausente de las películas de Mañas, Garcí, Chávarri, Ferreira o Suárez. La conclusión, sin embargo, es prácticamente la misma, pues es el propio relato, su tono y sus texturas, los que se ofrecen como superación del trauma: si en las películas vistas hasta ahora la huida hacia adelante se muestra como un hecho consumado, se conjura a través de su representación física en la pantalla, en *El mar* se sublima a través del arte, de modo que la película misma se erigiría en fetiche de una curación en el fondo ficticia. *Ars longa, vita brevis*.

No otra cosa, por cierto, propusieron sorprendentemente algunos de los novísimos de los noventa en el último año de la década, como si preten-

dieran demostrar que habían crecido, que su fascinación por los cómics o el cine-basura, por el simple homenaje nostálgico o el chiste fácil, eran ya cosa del pasado; elaboraron ficciones que parecían ediciones comentadas de sí mismas, metarrelatos que no necesitaban recurrir a su tema para exponerse como reafirmación desgarrada de la necesidad de crecer, de convertirse en verdaderos cineastas. No es el caso de Mariano Barroso, que ya se había desmarcado de esta tendencia con sus primeras películas, andadura ratificada en *Kasbah*. Pero *La comunidad*, de Alex de la Iglesia, no sólo se presenta como la película más adulta y comprometida de su director hasta el momento, sino que lo hace a través de un discurso no por cristalino menos contundente: la podredumbre atávica que se oculta tras la aparente modernidad de la España actual. Por un lado, Carmen Maura y su teléfono móvil, sus ansias de superación personal, su apartamento-útero, tan lujoso como inquietante. Por otro, Emilio Gutiérrez Caba y sus sueños rotos, todo el atajo de pobres gentes que pueblan el resto de la casa y que son capaces de llegar al asesinato por un puñado de duros. Su descripción adquiere aires sugerentemente esperpénticos, en la mejor tradición de Berlanga y Fernán Gómez, algo que se traslució también parcialmente en otras películas del año como *Adiós con el corazón*, de José Luis García Sánchez, o *Sexo por compasión*, de Laura Mañá. Y De la Iglesia se permite incluso desplegar un sofisticado aparato simbólico que empieza en el título y termina, a modo de bucle, en la propia estructura de la finca protagonista: el fastuoso *glamour* del piso en el que se mueve Maura cohabita espantosamente con la suciedad y las ratas de la vivienda en la que se encuentra al cadáver, con lo que la “comunidad” debería identificarse inmediatamente con la mismísima España. Pero precisamente en ese punto se encuentra la encrucijada fatal de la película, pues De la Iglesia se muestra tan fascinado por su propio hallazgo, por ese contraste horrible, que se recrea en él como un niño con sus juguetes nuevos, convierte la descripción del habitación tenebrosa casi en una pequeña película de inspiración *gore* dentro del resto de la película, culmina el enfrentamiento planteado con una espectacular persecución por las alturas madrileñas que hace explícito lo antes sugerido. Como condenado por su inevitable destino de Peter Pan, el realizador vuelve a sus orígenes en insólita pirueta. Y al final, como ese otro niño eterno de su película que se cree Darth Vader, se zambulle sin pestañear en las esencias más rancias de la tradición patria pero a la vez no puede evitar quedarse con la chica. Al fin y al cabo, parecen decir ambos, esto es el cine.

Igualmente en *Obra maestra*, de David Trueba, el paso de una adolescencia que parece eterna a una madurez llena de interrogantes se produce a través del rito mágico del cine. Sin embargo, aquí ya no sólo se trata del cine como obsesión, como herencia irrenunciable, sino también como redundancia y pleonasma, eso que se llama “el cine dentro del cine”. El hecho de que ese cine interno a la propia película sea, como los integrantes de la “comunidad”, cochambroso y pobretón, apenas una cámara de super 8 y un par de *freakies* a modo de actor y director, es el meollo de la cuestión: estamos de nuevo en el territorio de las dos Españas esbozadas por De la Iglesia, ahora dibujado en el enfrentamiento entre la actriz anfetamínica y fascinante que incorpora Ariadna Gil y los dos chalados que la secuestran para confinarla en un caserón sombrío –propiedad de la familia de uno de ellos, no precisamente un dechado de progresismo: otro reflejo de la mugre que transpira nuestra reluciente democracia–, pero a la vez nos encontramos con la negación de la realidad propia de la infancia, el rechazo a enfrentarse con la vida tal como es y la perseverancia en la ensoñación, la quimera, el inconsciente y el deseo. Cuando, en la escena final, esos sueños se esfuman literalmente junto con la frágil sábana en la que se proyecta la película inacabada, Trueba no puede dejar de derramar unas cuantas lágrimas por la inocencia perdida. Si en *La comunidad* la contradicción de la película, esa obsesión por superar la infancia creativa que choca continuamente con la tentación de la travesura visual, se plasmaba de manera flagrante en la propia construcción de la historia y en su concepción visual, en el caso de *Obra maestra* el asunto es un poco más complejo. Trueba no es De la Iglesia –ni el Daniel Calparsoro de *Asfalto*, ni mucho menos el tándem Guillén Cuervo-Karra Elejalde de *Año mariano*–, sus referentes no pasan por la serie B y el cine de género, sino más bien por Truffaut y la Nouvelle Vague, como ya demostraba *La buena vida*, su primera película. Y eso hace que el juego entre realidad y apariencia, entre verdad y cine, termine en tablas. La inocencia vuela como una sábana al viento, es cierto, pero perdura al sancionarse a sí misma a través del perdón simbólico otorgado por el personaje de Ariadna Gil, que devuelve la película a sus propietarios: es ella quien se ha convertido en Peter Pan, no ellos quienes han crecido. O, dicho de otro modo, el fantasma de Peter Pan permanece tras la madurez presuntamente alcanzada por toda una sociedad en su conjunto. ¿Es necesario añadir que esas falsas apariencias son las que se subliman en productos como *¡Sabotage!*, de los hermanos Ibarretxe, el juguete más caro y

más inútil del cine español de 2000, o, sin ir tan lejos, *El arte de morir*, *El corazón del guerrero* e incluso *Tierra de cañones*, empeñadas todas ellas en volver la cabeza hacia la inmaculada ingenuidad del Hollywood de la infancia, nuestra infancia, la infancia de todos?

El círculo se cierra, aunque sea provisionalmente. Los años cuarenta revisitados en *You're the one* son más los años cuarenta de Hollywood que los de la posguerra española, pues los modos de representación miran más hacia allá que hacia aquí. Y eso es un doble motivo para explicar por qué Peter Pan no podrá crecer nunca en este país. Entre la obsesión por un tiempo pretérito nunca superado pero tampoco abordado como problema, sino como nostalgia autoconmiserativa, y el clavo ardiente del cine-bien-hecho, del producto-bien-acabado, de las películas que se niegan a habitar otro territorio que no sea el país imaginario que hace limitar el cine europeo de *qualité* con la fantasía hollywoodiense, ¿dónde queda el presente, la realidad, la memoria? No, por supuesto, en ese trayecto temporal que propuso el cine español de 2000, de los cuarenta de Garcí al umbral del siglo XXI de De la Iglesia o Trueba, pasando por los sesenta de Chávarri, los setenta de Ferreira o los noventa de Herrero. Ese no es un cine de la memoria sino de su simulacro, de la que nos han querido hacer pasar por tal o la que se ha ido construyendo tras años y años de representaciones erigidas sobre otras representaciones, cada vez más turbias y opacas, como certifican aún con mayor ahínco las sempiternas adaptaciones literarias, o asimiladas, al estilo de *Plenilunio*, de Imanol Uribe, o *Morir (o no)*, de Ventura Pons. ¿Cómo unir, entonces, memoria y presente? ¿Cómo lograr que Peter Pan acceda a la edad adulta sin perder la memoria de su traumático pasado y sin necesidad de refugiarse en experimentos en el fondo tan controlados como *La reina Isabel en persona*, de Rafael Gordon? O, formulado de una manera aún más perturbadora, ¿qué modo existe hoy de aceptar la imposibilidad de todo eso sin perder el norte y la razón?

En cuanto a las dos primeras cuestiones, *La espalda del mundo*, el documental dirigido por Javier Corcuera y producido por Elías Querejeta, vino a proporcionar algunas respuestas. Primero, por su propia condición de documental, es decir, de intento de aprehensión del presente en bruto, en directo, sin filtros de ningún tipo –aunque eso, desde otro punto de vista, podría ser objeto de una discusión más compleja que no vamos a abordar aquí: ¿está tan lejos la reluciente estética de *La espalda del mundo* de la pura

negación del documental a través de la utilización de sus propios mecanismos que supone *Calle 54*, de Fernando Trueba?—. Y segundo, porque el primero de sus episodios aborda el universo de una infancia más allá de los lindes españoles, una infancia a la vez abstracta y monstruosamente concreta, una infancia que mezcla la niñez y la edad adulta desde una perspectiva casi perversa: un chico de corta edad que trabaja como picapedrero en algún lugar de Sudamérica. En ese caso confluyen, pues, los más ingenuos sueños de los primeros años y la más dura realidad de la adultez, el juego como liberación y el trabajo como explotación, la fantasía y el horror, el estallido de la vida y la amenaza constante de la muerte. Indirectamente, ese primer episodio de *La espalda del tiempo* –viniendo además de quien viene: el hombre que produjo *La prima Angélica* o *El desencanto*, sin ir más lejos– proporciona la clave del conflicto, ilustra la colisión inevitable entre los deseos de crecer y la imposibilidad de hacerlo, una tensión reducida aquí al absurdo desde el momento en que en apariencia se trata precisamente de todo lo contrario, de una visión horrificada: alguien que se ve obligado a crecer sin desearlo, de modo que ese rito de paso no se convierte tampoco en una transición sin traumas, sino más bien en la creación de un monstruo bicéfalo, un adulto con cuerpo de niño, una especie de duende diabólico que no es otra cosa que el reflejo no sólo de su época, sino también de los temas preponderantes en la cinematografía que lo ha engendrado: metáfora espantosa del neocapitalismo salvaje, sí, pero también imagen inconsciente y quizá invertida, deformación alucinada de esa obsesión por crecer y madurar propia de la cultura española de la transición hasta hoy, lo cual la distinguiría de otras ficciones de 2000 de inspiración igualmente realista pero resultados más convencionales, de *Báilame el agua* a *Cascabel*, pasando por cosas tan disímiles como *El otro barrio*, *Fugitivas*, *Pídele cuentas al rey*, *Krampack*, *Vengo* o incluso *Yoyes*.

Precisamente en septiembre de 1975, muy poco antes de la muerte de Franco, una película titulada *Furtivos* ganaba la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián de aquel año. Su director, José Luis Borau, antes responsable de unas cuantas piezas de género, inició a partir de entonces una errática carrera que le llevó incluso a Estados Unidos para dirigir *Río abajo* y, más allá aún, a la realización de una película tan suicida como *Niño Nadie*, un verdadero manifiesto de absoluta rebeldía frente al adocenamiento general del cine español de los noventa. Todas esas películas insisten en la presentación de personajes infantilizados, anclados en el pasado ya sea por sus condicio-

namientos sociales o por voluntad propia, rarificados en un tozudo enfrentamiento con el mundo que les rodea, del que siempre acaban refugiándose en el aislamiento o en la muerte. En este sentido, la simbología de *Furtivos* resulta evidente, transforma un bosque en la representación de un país perdido en el tiempo, sólo capaz de concebir personajes como el niño-hombre que interpreta Ovidi Montllor. Del mismo modo, en *La Sabina* el tema es el regreso al útero materno entendido como el oscuro abismo de la muerte. En la propia *Río abajo*, la sexualidad enfermiza y la obsesión amorosa son el reflejo de una inmadurez contumaz. En *Tata mía*, los personajes se refugian en sus juegos de infancia para rehuir una realidad agobiante. Y el propio título de *Niño Nadie* alude sibilamente a esa infancia desvalida, tan desfigurada en su identidad real que ya sólo puede apelar a su propia inexistencia, o lo que es peor, a su vocación por la nada, por el vacío. *Leo*, la película que Borau estrenó en 2000, trata precisamente de esa nada y de ese vacío desde su propio decorado, un polígono industrial erigido en metáfora perfecta de la desolación neocapitalista. Pero es que además los personajes que habitan ese espacio viven ese agujero negro como la representación de una ausencia, la ausencia de una vida que sólo puede remitirse al pasado, verdadera cárcel en la que han quedado enclaustrados o a la que quieren enviar a sus semejantes. Peter Pan-Leo no es sólo alguien que no quiere crecer, alguien condenado a vivir en su propio pasado, alguien que aún no ha despertado de sus sueños infantiles, sino una figura problemática parecida al niño de *La espalda del mundo*, sobre todo en lo que se refiere a su inquietante ambigüedad: a la vez hombre y mujer, niño y adulto, *femme fatale* y amante solícita, marginado y esbirro del sistema, su lógica es la indefinición infantil, y su apego a un pasado tormentoso, pero que en el fondo considera una especie de paraíso perdido, sólo puede considerarse como la representación ya no de una imposibilidad, sino de una cruel paradoja. De *Sé quién eres* a *Obra maestra*, de *La comunidad* a *Besos para todos*, de *El portero* a *El mar*, los personajes del más reciente cine español son hijos de la transición en el sentido de que aún no han logrado abandonar la infancia, pero demuestran su condición estrictamente contemporánea cuando se comprueba que eso se debe a que en realidad no lo desean. En las películas recién mencionadas, esa tensión se ejemplifica a su vez en relatos que quieren dar una impresión de unidad al fin y a la postre ilusoria, una soltura genérica en la que finalmente se adivinan las grietas, como sucede con la propia finca de *La comunidad*, como sucede en

NUESTRO CINEMA: TEXTOS Y PRETEXTOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL

la mayor parte del cine actual más interesante. En *Leo*, esas grietas, tanto de los personajes como de la narración, se asumen como algo natural, inevitable, no se intenta luchar contra ellas sino aceptarlas, asumir lo que se podría denominar como el sino trágico de la nueva ficción, que en el cine español ha podido adaptarse a sus temas preponderantes. ¿Está la narración, también en el cine español, y como nuestros innumerables peterpanes, intentando crecer y desarrollarse, alcanzar un estatus que suponga la aceptación de sí misma, superar el patético dilema que supondría el enfrentamiento entre dos modelos como *Gitano* o *Ja me maaaten*, la producción de prestigio contra el producto carpetovetónico, ambas supuestamente sobre la misma *realidad*? En ese caso, *Leo*, que no intenta contar ningún proceso de maduración, acaba ilustrando el único aprendizaje posible: el del dolor, el de la muerte, destino de cualquier Peter Pan que no crea ingenuamente en su curación a través de un simple retorno al pasado con el fin de exorcizarlo.



UN PASO ADELANTE, UN PASO ATRÁS

EL CINE ESPAÑOL NO TERMINA DE IR BIEN

Txomin Ansola González

0

Los malos resultados que ha obtenido el cine español durante el año 2000 han evidenciado una vez más la extrema fragilidad de los pilares sobre los que se asienta la leve recuperación que ha experimentado en los últimos años. El retroceso de 3,92 puntos de la cuota de mercado, del 13,98% de 1999 al 10,06% de 2000, no es un hecho nuevo, sino una constante que se ha venido produciendo, desde 1994, de forma alternativa. Así, a un año de ascenso de la cuota, que coincide con los impares, le sucede otro en el que ésta desciende, que tiene lugar en los pares¹.

Esta regularidad en el comportamiento de la cinematografía española sitúa en sus justas coordenadas la caída que se ha dado en esta ocasión. Por ello, no debería haber suscitado las alarmas que ha provocado en los medios de comunicación un hecho como éste. Es más, la importancia de los avances que se produjeron en la segunda mitad de la década de los noventa, teniendo en cuenta que se partía de una cuota muy baja, como era el 7,10% de 1994, se fueron atenuando con el paso del tiempo, tras un fuerte impulso inicial. Mientras que los retrocesos, por su parte, siendo claramente inferiores, también se notó en 1996 una disminución de casi tres puntos, uno menos que en el 2000. No se está, por tanto, ante una circunstancia nueva, sino ante un escenario que entraba dentro de lo previsible.

1. La cuota de mercado retrocedió en 1994 (1,4 puntos), 1996 (2,88 puntos) y 1998 (1,14 puntos), por contra aumentó en 1995 (5,05 puntos), 1997 (3,85 puntos) y 1999 (2 puntos).

Los sucesivos avances que el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) fue publicando durante el 2000 ya presagiaban que éste no iba ser un buen año para el cine español. En efecto, en marzo la cuota de mercado era del 9,76%, dos meses después, en mayo, retrocedía hasta el 9,19%, para situarse en julio en su punto más bajo, el 8,70%. En octubre, tras recuperar casi un punto, se colocaba en el 9,69%; un mes más tarde, en noviembre, alcanzaba el 10,11%, para perder 5 décimas en diciembre y acabar en el 10,06%².

Sin esperar a que concluyera el año, la prensa, con los datos de octubre sobre la mesa, comenzó a mostrar su preocupación e inquietud por el poco éxito que las películas españolas estaban teniendo entre los espectadores. *La Vanguardia*, en un editorial, comentaba este hecho: "*Cuando el cine español está dando muestra de su vitalidad, con la eclosión de un excelente plantel de profesionales y un apreciable balance de obras de calidad, un estudio del Instituto de Cinematografía muestra que de enero a octubre del presente año las películas españolas apenas han convocado a 10 millones de espectadores, mientras que las norteamericanas han logrado captar el interés de 85 millones de personas. Con ello, la cuota de mercado del cine español ha bajado del 16 por ciento (?) alcanzado en 1999 a sólo el 10,4 por ciento actual (?), un descenso considerable y francamente alarmante*"³.

En un artículo publicado ese mismo día, primero de una serie de ellos dedicados a esta cuestión, se podía leer: "*Responsables de la industria cinematográfica denuncian que esta situación la provoca el 'alarmante' aumento de estrenos de producciones norteamericanas en nuestras salas, que quitan el terreno al cine español*"⁴. A ello había que añadir el "*incumplimiento de la cuota de pantalla*" y que las multinacionales estadounidenses establecidas en España "*siguen imponiendo la venta de sus películas por lotes*". La suma de estos tres elementos daba como resultado, según declaraba el pro-

2. Cuota provisional, adelantada por el ICAA el 6 de febrero de 2001 en su página web: www.mcu.es. Todos los datos del 2000 que se citan corresponden a esa fecha

3. "El cine español", *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de noviembre de 2000, p. 32. La cuota en 1999 fue del 13,98%, y en octubre de 2000 era del 9,69%, como ya hemos indicado anteriormente.

4. Muñoz, Diego y Piña, Begoña, "Cine español contra Hollywood", *La Vanguardia*, 19 de noviembre de 2000, p. 51.

ductor y director Gerardo Herrero, que Estados Unidos *"intenta echarnos del mercado estrenando cuatro películas por semana como mínimo. Sigue funcionando la historia de la compra de lotes, se deja que se estrene todo lo que se quiere y el ministerio tiene la obligación de tomar medidas para defender el derecho de los espectadores que quieren ver cine español"*.

El sombrío panorama que se dibujaba en las páginas del rotativo barcelonés tuvo también su eco en *El País*: *"Hollywood ha goleado al cine español en el año 2000. No es un dato nuevo, pero la derrota ha sido especialmente dolorosa. La cuota de mercado del cine español ha descendido al 9,6%, cinco puntos menos que en 1999 (?). Las producciones norteamericanas han resultado elegidas por más del 80% de los espectadores españoles"*⁵. Tras hacerse eco de la caída de la recaudación, apostillaba: *"Sin embargo, no todo se reduce a guerras de cifras. Tanto por la calidad de las películas como por la producción, cada vez más ambiciosa, la industria ha continuado su consolidación, pero no ha logrado vencer su endémica fragilidad"*.

Posteriormente, el 26 de diciembre, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, se ocupaba igualmente del tema y en base a esos datos, correspondientes a los diez primeros meses del año, llegaba a idéntica conclusión, formulada en similares términos que en el periódico madrileño: *"El descenso de la cuota de mercado de las películas españolas hace saltar la alarma en el seno de una industria que no ha logrado vencer su endémica fragilidad"*⁶.

En contraste con el momento *francamente alarmante* del cine español que reflejaban estos diarios, motivado por la *dolorosa derrota* que le había infligido el cine estadounidense y que había hecho *saltar la alarma*, nos encontramos con la evaluación positiva que Eduardo Campoy, presidente de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE), hacía de los resultados obtenidos: *"Yo creo que el 10 por ciento de cuota de mercado del cine español en el 2000 es un éxito comparado con el 14 por ciento alcanzado en 1999. Durante el 2000, este 10 por ciento, lo*

5. García, Rocío; Ruiz Mantilla, Jesús; y Altares, Guillermo, "Salta la alarma en el cine español", *El País*, Madrid, suplemento *El Espectador*, 17 de diciembre de 2000, p. 5. En esos momentos el retroceso de la cuota era de 4,29 puntos

6. Belategui, Oskar L., "El cine español no va bien", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 26 de diciembre de 2000, p. 57.

*hemos conseguido sin la participación de los directores estrella del cine español, excepto Alex de la Iglesia. Hay que tener en cuenta que este año que finaliza se han dado a conocer 44 nuevos realizadores. Hace tres o cuatro años la cuota rondó también el 10 por ciento y estaban en cartel los directores más importantes. Personalmente valoro mucho las cifras alcanzadas en el 2000*⁷.

A pesar de las evidencias que reflejaban los datos del ICAA, Campoy hizo de este discurso una constante a lo largo de todo el año. El máximo exponente de esta prédica aconteció durante el Festival Internacional de *Cine de San Sebastián*, donde declaraba, según informaba Cine por la Red, que "el cine español aún podría conseguir una cuota del 14%, ya que en estos meses llegarán a las salas una treintena de títulos, algunos de ellos de directores consagrados. Además apuntó que, mientras el cine estadounidense se está dando un sonoro batacazo con los grandes títulos estrenados en las últimas semanas, la película española Año Mariano está arrasando en nuestro mercado"⁸. Este esforzado ejercicio de voluntarismo, fiel a la idea de a que pesar de todo el cine español iba bien, chocaba frontalmente con los datos de octubre, a los que ya hemos aludido.

En parecida sintonía cabe situar el análisis que hace José María Álvarez Monzoncillo en el tradicional informe que la revista *Academia* dedica al cine español cada año. En él se vierten opiniones sobre las que merece la pena detenerse y comentar, dada la repercusión que tienen en los medios de comunicación: "La cuota de mercado español ha ido creciendo en paralelo con el nivel de producción de los últimos años, pero el año 2000 ha supuesto un punto de inflexión, al pasar del 14,5 (?) al 9,6 por ciento. Por primera vez se produce la paradoja de que se incremente el nivel de producción y se pierdan cuatro puntos de mercado en las salas de exhibición"⁹.

Comencemos por esta última cuestión, no es la primera vez que esto ocurre, ya que en el año 1996 el número de películas producidas aumentó en 32 (54,23%), mientras que la cuota de mercado descendió en 2,88 puntos (23,70%).

7. Sequera, David, "Entrevista con Eduardo Campoy", *CINEinforme*, Madrid, núm. 728, diciembre de 2000, p. 19.

8. "FAPAE denuncia que las prácticas de 'lotes' de las majors estadounidenses impiden un mejor distribución de las películas españolas", [www.por.la.red.com/Cine por la red](http://www.por.la.red.com/Cine_por_la_red), 25 de septiembre de 2000.

9. Álvarez Monzoncillo, José María, "La producción cinematográfica española de 2000", *Academia. Revista del cine español*, Madrid, núm. 29, invierno 2001, p. 133.

Al año siguiente se produjo el efecto contrario, bajó en 11 la producción de largometrajes (12,08%) y aumentó la cuota en 3,85 puntos (41,53%). Luego, no se pueden vincular mecánicamente los incrementos en la producción con los aumentos en la cuota de mercado. Si cogemos el periodo 1995-2000, tenemos que subieron ambos conceptos sólo en 1995 y 1999, dándose la circunstancia de que en 1998 se produjo un retroceso también conjunto.

A continuación Álvarez Monzoncillo asegura que la *"disminución de la cuota de mercado o, si se prefiere, la pérdida de espectadores, obedece al error de correlacionar los ciclos de expansión o de recesión con periodos cronológicos"*¹⁰. Completa su argumentación señalando que *"la incertidumbre respecto a la aceptación comercial en las industrias culturales es una realidad que escapa a los análisis sincrónicos. Las consecuencias, para bien, o para mal, deben valorarse a partir de ciclos más largos"*¹¹.

De lo anterior se deduce que la subida de la cuota en 1999 y la caída en el 2000 son hechos coyunturales. Tomemos, por tanto, un marco temporal más amplio, el comprendido entre 1990-2000. La primera constatación que surge es que se ha producido un retroceso de 0,34 puntos de la cuota entre ambas fechas, pues se ha pasado del 10,40% de 1990 al 10,06% de 2000. Surgiendo, de esta manera, una evidencia clara: la rentabilidad del cine español no ha mejorado durante estos años, sino que ha retrocedido. A ello hay que añadir que esta disminución de la cuota ha tenido lugar en una coyuntura favorable, durante la cual se ha producido un incremento de 4,3 millones de espectadores (50,52%), de 8,6 millones (1990) a 13,07 millones (2000).

Si analizamos la evolución de la cuota de mercado durante los años noventa, encontramos que tras subir en 1991 hasta el 10,90%, inició un retroceso continuado que se prolonga hasta 1994, en el que la caída toca fondo con el 7,10%. Fecha a partir de la cual se produjo una recuperación, que se concretó en una subida de 5,05 puntos durante 1995. Este cambio de tendencia se consolidó en los años siguientes, aunque los avances y los retrocesos se fueron simultaneando, con una particularidad importante: que éstos últimos van a ser siempre superiores a los precedentes: 7,10% (1994), 9,27% (1996), 11,98% (1998), hasta que el actual 10,06% quiebra esa línea también ascendente.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*, p. 135.

De lo expuesto cabe extraer que no *"nos encontramos ante un bache coyuntural"*, sino ante una crisis estructural en la que la industria cinematográfica española se encuentra instalada de forma permanente. Por ello, no se entienden ni las euforias pasadas ni los lamentos de ahora, ya que la recuperación del cine español, si al final ésta se consolida, será un proceso lento en el que los deseos no deben confundirse con algo tan prosaico como son los hechos concretos, y entre éstos no se encuentra *"la perdida de aceptación comercial del cine norteamericano"*, que señala Alvarez Monzoncillo como una de las causas por las que la producción cinematográfica española ha crecido durante los últimos años.

Al contrario, la cuota de mercado del cine estadounidense en el 2000 ha sido del 81,66%, la más alta de su historia, de tal forma que si la comparamos con la de 1990, por seguir con la fecha que hemos utilizado para el cine español, comprobamos que ha subido 10,09 puntos, lo que es todo un indicio de la gran "aceptación comercial" que gozan las películas estadounidenses. De hecho los 107,61 millones de espectadores obtenidos en el 2000 constituyen un aumento de 51,49 millones (91,74%) en relación a 1990. Este importante aumento cobra todo su significado después de constatar que estamos ante el tercer mejor registro de la producción estadounidense, desde el establecimiento del control de taquilla en 1965, tras los 123,65 millones de espectadores de 1968 y los 119,71 millones de 1969. Fechas en las que el cine español obtuvo 123,31 y 117,39 millones de espectadores respectivamente.

La comparación entre los resultados de entonces y los presentes revelan que mientras el cine estadounidense se acerca hacia el techo de espectadores que tuvo en la década de los sesenta, aunque entonces el porcentaje era del 32,83% y ahora es del 81,83%, por contra el cine español intenta salir del pozo en el que cayó en la primera mitad de la década de los noventa. Como se puede comprobar, las circunstancias en que se encuentran una y otra cinematografía no tienen nada que ver. Es más, el cine estadounidense tiende, si nadie se lo impide, a expulsar del mercado estatal no sólo al cine español, sino también al resto de las cinematografías. Algo que cabe intuir que pueda suceder tras el retroceso que han sufrido las películas de la Unión Europea (12,33 puntos) y las restantes cinematografías (1,19 puntos), cuya cuota de mercado ha sido en el 2000 del 6,95% y el 1,33%, frente al 19,28% y el 2,52% de 1999.

El espíritu depredador, contra todo tipo de competencia, del cine estadounidense suscitó esta reflexión a Angel Fernández-Santos: *"En Europa*

preocupa esta vulnerabilidad, porque es aquí donde se gestan los más anchos territorios de exploración de ese lenguaje amenazado. Y si aquí en Europa pelagra lo que el cine tiene de no perecedero y están sonando últimamente las alarmas contra el aumento de la presión colonizadora de las insaciables mandíbulas de las redes de distribución del negocio de celuloide perecedero de Hollywood, un poco más aquí, en España, esas alertas suenan ya alaridos, pues asoma el hecho de que Hollywood se está tragando este año la brutalidad de más del 90% del pastel de nuestro taquillaje, lo que sitúa a nuestro cinema en una dinámica de pura y simple agonía"¹².

El tono de inquietud y zozobra con que se afrontaba el análisis del momento presente del cine español, como si la caída de la cuota fuera un problema surgido en la actualidad, ignoraba que los síntomas de la enfermedad se habían manifestado hacía mucho tiempo, y que también se conocían los remedios para combatirla. Esta actitud denota la manifiesta ceguera de los que siguen obviando con demasiada frecuencia el carácter industrial que tiene el cine, y sólo parece repararse en ello, y en el papel que desempeñan las multinacionales estadounidenses, cuando se llega a situaciones preocupantes, como la que ahora se vive.

Por ello han dejado de sorprender pronunciamientos de este tipo; en cambio, lo que sí ha causado sorpresa, ahora que ya no son necesarias las licencias de doblaje para la importación de películas y se avanza que la próxima Ley de Cine contempla la desaparición de la cuota de pantalla en los próximos cinco años, fue el anuncio que efectuó Eduardo Campoy, durante el Festival de Cine de San Sebastián, de que la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales del Estado Español tenía intención de presentar ante el Tribunal de la Competencia un informe en el que pensaban dar cuenta de las dificultades que tenía el cine español para estrenarse, como consecuencia de la política de lotes que las distribuidoras multinacionales estadounidenses imponían a los exhibidores: *"La política de lotes es ilegal desde hace dos años. En teoría, los exhibidores negocian con los distribuidores película a película, pero eso no es así. Las majors estadounidenses cometen un abuso de poder"*¹³. Campoy comentó también que la denuncia tenía

12. Fernández-Santos, Angel, "Cine que no pide nadie", *El País*, 27 de noviembre de 2000, p. 46.

carácter testimonial: *"Es una medida para llamar la atención de los espectadores, concienciarlos y dar la alarma social, más que una medida para encontrar una solución legal"*¹⁴. Tan testimonial ha resultado esta postura de los productores que cinco meses después de su anuncio todavía no se ha materializado la misma.

Que la FAPAE descubra, casi diez años después de su fundación, el dominio que ejercen las multinacionales sobre la comercialización de las películas, es una evidencia más del desinterés total que han mostrado los productores españoles por rentabilizar los filmes que fabrican, cuando es un hecho conocido que las distribuidoras estadounidenses han conseguido, gracias a este tipo de prácticas comerciales agresivas, penetrar en todos los mercados internacionales y lograr posiciones dominantes, que no solo limitan la libre competencia sino que también aspiran a terminar con el resto de las distribuidoras. Un talante empresarial que era denunciado por el distribuidor y exhibidor Antonio Llorens: *"Nos chantajejan. Esto, no obstante, es muy difícil de demostrar porque no aparece, lógicamente, en los contratos. La exhibición de cine español está en manos de gente mafiosa que no tiene que cubrir ninguna exigencia de calidad. Nos obligan, entre otras cosas, a exhibir películas en salas para que, así, tripliquen su precio cuando las venden a las cadenas televisivas". "Hoy esas grandes distribuidoras compran también películas extranjeras, cuando antes éstas eran para los independientes. Si siguen matando a los distribuidores independientes, en España dejará de exhibirse cine español y europeo"*¹⁵.

Una realidad en torno a la cual el dictamen del Consejo Económico y Social sobre el Anteproyecto de la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Audiovisual se había pronunciado de forma clara, ya que el problema del cine español *"no reside tanto en la financiación de la producción (para la que, además, sí se establecen incentivos, a través de las ayudas automáticas que prevé el Anteproyecto) como conseguir un sector de*

13. "Protesta por los abusos de las distribuidoras estadounidenses", *Gara*, San Sebastián, 25 de septiembre de 2000, p. 41.

14. "FAPAE denuncia que las prácticas de 'lotes' de las *majors* estadounidenses impiden una mejor distribución de las películas españolas", *Cine por la red*, 25 de septiembre de 2000.

15. Muñoz, Diego y Piña, Begoña, "El presidente de los distribuidores catalanes acusa a las '*majors*' de chantaje", *La Vanguardia*, 28 de noviembre de 2000, p. 46.

distribución, promoción y comercialización donde haya unas condiciones suficientes de competencia y donde, sobre todo, haya una mayor y más fuerte participación de las empresas españolas".

Una argumentación similar era expuesta por Aitana Sánchez Gijón, presidenta de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en ese momento, que no creía que el cine español hubiera caído en desgracia: *"Lo que ocurre es que el tiempo para la explotación en salas cada vez es menor, que muchas producciones no llegan a estrenarse y que hay muy pocos títulos que recaudan dinero. Es decir, que el gran problema de nuestra cinematografía es la distribución y la exhibición, sectores a los que, quizá, habría que ayudar"*¹⁶.

En este sentido hay que registrar que de las 425 películas que se importaron durante el 2000, primer año completo durante el cual las licencias de doblaje no han sido precisas para distribuir filmes de países no pertenecientes a la Unión Europea, 257 correspondieron a Estados Unidos (60,47%), lo que supone un incremento de 41 títulos (18,98%) en relación a 1999. Por contra, el cine comunitario retrocedió en 26 títulos (15,85%) de 164 a 138 (32,47%). Los filmes englobados en la categoría de "otros" fueron 30 (7,05%), aumentaron en 13 (76,47%), al igual que las películas "X", que pasaron de 61 a 96 (22,52%), lo que supuso 25 títulos más (57,37%)¹⁷.

1

El incremento de la producción que tuvo lugar durante 1999, cifrado en 17 películas (26,15%), de 65 a 82, tras los retrocesos de 1997 y 1998, ha tenido su continuidad en el 2000, con un aumento de 16 títulos (19,51%), lo que ha permitido alcanzar los 98. Cantidad que constituye la mejor marca desde 1983, cuando se rodaron 99.

A diferencia de lo que ocurrió en 1999, durante el cual se incrementaron en 18 (90%) las coproducciones, de 20 a 38, y se redujeron en una

16. L. M., CH, "La Academia de Cine busca un rostro popular para sustituir a Aitana Sánchez", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 18 de octubre de 2000, p. 93.

17. "Se incrementa el número de películas estadounidenses importadas en el 2000, y descien- de de de comunitarias", *Cine por la red*, 1 de febrero de 2001.

(2,22%) las producciones españolas, de 45 a 44, en el 2000 la situación se ha invertido, aumentando éstas últimas en 20 (45,45%), de 44 a 64, retrocediendo las coproducciones en 4 (10,52%), de 38 a 34.

La inversión de la producción cinematográfica española ha sido de 29.400 millones de pesetas, que han generado 4.900 empleos directos y 8.800 indirectos, dando trabajo a 1.470 actores y a 2.450 figurantes. Los presupuestos se han movido en un arco amplio que va de los 30 millones de pesetas de *Noche de fiesta* (Francisco Javier Puebla Rodríguez) a los 1.500 millones de *Sabotage!* (Esteban Ibarretxe), siendo el coste medio de 300 millones de pesetas.

Según los datos adelantados por el Instituto ICAA, se puede constatar, un año más, la excesiva atomización que sigue caracterizando al sector: las 98 películas producidas han sido rodadas por 89 productoras, lo que nos da una participación media de 1,10 películas por empresa, de las que 25 (25,51%) no han llegado a estrenarse.

Si procedemos a desglosar esas cifras tendremos que la lista de las productoras más diligentes la encabezan Tornasol con 10 películas (10,20%) y Enrique Cerezo con 5 (5,10%), que representan el 2,24% del total de las activas durante el 2000. A continuación tenemos a Cartel y Mate Production, (2,24%), con 4 cada una; y Alma Alta, Lolafilms y Aurum, (3,37%), que han intervenido en 3. Con 2 películas se encuentran 13 (14,60%): Cero en conducta, José María Lara, Icónica, Sogecine, Fernando Trueba, Wanda, Impala, PHF, Oberon, Grupo Cine Arte, Sogedasa, Tesela e In Vitro. Mientras 69 productoras, que suman el 77,52% restante, sólo han participado en una película.

Si a una excesiva fragmentación de la producción y a una deficiente comercialización, agravada además por un aumento importante de las películas estrenadas –se ha pasado de las 74 de 1999 a las 92 de 2000, lo que representa un incremento de 22 filmes (24,32%)–, le sumamos un retroceso de 2.805 millones de pesetas de los ingresos del cine español –de los 11.537 millones de 1999 a los 8.732 del año 2000–, tendremos que la rentabilidad de la producción cinematográfica en las salas de los cines ha disminuido un 24,31%.

Una de las razones esgrimidas en el Informe de la Academia para explicar esta caída estaba en el hecho de que durante *"el primer semestre del año 2000 no se estrenaron apenas películas y las de mayor envergadura –tanto de presupuesto como de solvencia del director– se estrenaron a final*

de año, por lo que las recaudaciones ascenderán a principios de 2001"¹⁸.

El exceso de películas estrenadas en la segunda parte del año era también aducida como la causa del "annus horribilis para nuestro cine", por el director de *Cinemanía*: "No puedo creer que sea tan difícil para un país que produce una media de **80 películas al año** (es decir, un país con un cine de tamaño medio) **organizarse, planificarse, autoprotgerse** para que no vuelva a suceder que se **amontonen** unos estrenos con otros en los últimos meses del año. **Algo serio falla. Y lo peor es que al final perdemos todos**"¹⁹.

Dado que ninguno de los dos documenta lo que ambos afirman, vamos a detenernos en cuál ha sido la secuencia temporal de las 92 películas estrenadas. En el primer trimestre llegaron a los cines 20 títulos (21,73%), en el segundo 22 (23,91%), en el tercero 18 (19,56%) y en el cuarto 32 (34,78%). No parece que exista un desequilibrio muy acusado entre los diferentes trimestres, dado que la media es de 23 filmes. Es más, si hacemos el computo por semestres tendremos 42 películas (45,64%) para el primero y 50 películas (54,34%) para el segundo. ¿Dónde está la acumulación de estrenos?

No parece que el problema del cine español del 2000 se encuentre ahí, sino que la raíz del mismo, y por tanto su solución, es de tipo estructural. En concreto, en la histórica debilidad del sector de la producción, incapaz de constituirse en algo que se parezca mínimamente a una industria, dado que se ha preocupado más, por no decir exclusivamente, de reivindicar constantemente un incremento de las subvenciones estatales, que de crear los mecanismos que le permita vender adecuadamente los filmes que cada año produce.

Muchos de los cuales se hacen de espaldas a un mercado cinematográfico controlado por diez distribuidoras, que durante el 2000 se han hecho con el 92,60% de los ingresos (cuadro 1). De ese porcentaje corresponde a las multinacionales estadounidenses, instaladas directamente en España desde 1995, el 68,36%. Cifras que con pequeñas variantes se vienen dando desde 1997 en los dos casos.

Por ello, no entendemos que Alvarez Monzoncillo escriba lo siguiente: "*De los niveles oligopólicos de la década de los ochenta y principios de*

18. Alvarez Monzoncillo, José María, *art. cit.*, pp. 133 y 135.

19. Angulo, Javier, "Carta del Director", *Cinemanía*, Madrid, núm. 62, noviembre de 2000, p. 6. Las negritas figuran en el original.

Cuadro 1						
Distribuidoras con mayor recaudación 1999-2000						
1999			2000			
	Distribuidora	Recaudación	%	Distribuidora	Recaudación	%
1	Warner Sogefilms	14.629.742.286	17,73	Buenavista	14.183.188.307	16,33
2	UIP	12.593.090.199	15,26	UIP	13.646.779.525	15,71
3	Buenavista	11.772.080.008	14,26	Columbia Tri-Star	12.529.384.489	14,43
4	Hispano Foxfilms	9.705.206.893	11,76	Warner Sogefilms	12.182.418.892	14,03
5	Columbia Tri-Star	8.504.621.961	10,30	Laurenfilms	7.632.056.916	8,79
6	Laurenfilms	7.943.121.848	9,62	Hispano Foxfilms	6.830.265.608	7,86
7	Aurum	3.577.643.503	4,33	Aurum	6.644.654.574	7,65
8	Tripictures	2.385.237.545	2,89	Tripictures	2.768.016.400	3,18
9	Lolafilms	1.971.428.165	2,38	Sogedasa	2.262.268.073	2,60
10	Lider	1.873.265.900	2,27	Alta	1.756.006.488	2,02

Fuente: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Elaboración propia.

Cuadro 2					
Recaudación de las distribuidoras con películas españolas durante el 2000					
	Distribuidora	Recaudación	%	Películas	
1	Aurum	1.785.798.816	20,45	Año Mariano, El arte de morir, Sobreviviré, Menos es más.	
2	Lolafilms	1.553.284.342	17,78	La comunidad, Segunda piel, Obra maestra, El portero.	
3	Warner Sogefilms	1.376.804.345	15,76	Todo sobre mi madre, Nadie conoce a nadie, La lengua de las mariposas, Besos para todos, Km. 0, Gitano, Plenilunio.	
4	Columbia	733.149.543	8,39	You're the one, La gran vida, Yoyes.	
5	Alta	682.761.033	7,81	Lista de espera, El corazón del guerrero, Krampack, Las razones de mis amigos, Asfalto.	
6	Nirvana	250.475.474	2,86	Solás.	
7	Buenavista	202.458.206	2,31	Almejas y mejillones.	

Fuente: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Elaboración propia.

los noventa, con control por parte de las multinacionales de la casi totalidad del mercado, se ha pasado a niveles razonables para el potencial del cine norteamericano. En la tabla 4.1 se puede observar cómo las 10 primeras distribuidoras recaudaron 44.953 millones de pesetas, lo que representa el 53,6 por ciento de los ingresos totales de taquilla²⁰.

20. Álvarez Monzonillo, José María, *art. cit.* p. 153.

En esa tabla, que se publica en la página 175, se deslizan graves errores como confundir Warner Española con Warner Sogefilms, y adjudicarle unos ingresos de 4.630 millones de pesetas cuando fueron de 14.629 millones (cuadro 1). Equivocaciones que hay que hacer extensivas a UIP y Buenavista, a las que se les asignan unos ingresos de 2.593 millones y 1.772 millones respectivamente, cuando los reales fueron de 12.593 y 11.772. Las multinacionales estadounidenses, aparte de ocupar los cinco primeros puestos del *ranking*, acumularon globalmente, durante 1999, 57.059 millones de pesetas (69,13%). Mientras que las diez primeras distribuidoras sumaron 74.955 millones de pesetas (90,80%).

A la vista de estos datos carece de todo sentido y rigor argumentar que *"la pérdida del 30 por ciento del mercado de las distribuidoras norteamericanas se ha debido, fundamentalmente, al papel desempeñado por esas empresas españolas independientes con experiencia en producción, que han aprovechado los nichos que las multinacionales no consideraban negocio"*²¹. Las "empresas españolas independientes" que figuran en el *ranking* de las diez distribuidoras con más ingresos nutren su cuenta de resultados, mayoritariamente, con películas estadounidenses; de ahí que los productos manufacturados en Hollywood hayan logrado durante la década de los noventa una cuota de mercado que oscila entre el 64,43% de 1999 y el 77,89% de 1996.

2

Las distribuidoras estadounidenses, además de controlar su propio producto, también se han hecho con una parte importante de los ingresos que generaban las películas españolas. Durante la primera mitad de los noventa lograron recaudar entre el 62,17% de 1990 y el 84,52% de 1994 de lo conseguido por la producción nacional. En la segunda mitad de la década los ingresos han disminuido de forma significativa, aunque siguen siendo importantes, basculando entre el 31,61% de 1996 y el 52,35% de 1998.

21. *Ibidem*.

En el 2000 las 92 películas españolas estrenadas han sido comercializadas por 22 distribuidoras, de las que 18 (81,81%) eran españolas y 4 multinacionales (18,18%). Las primeras se han hecho cargo de 64 títulos (69,59%), mientras que las segundas, de 22 (30,41%). De las 22 empresas, 12 han comercializado más de dos películas, y las 10 restantes, una. Encabeza la lista Alta, con 19 títulos, a la que siguen Columbia (10), Filmmax (9) y Nirvana (8). A continuación tenemos, con 7 filmes a Warner Sogefilms y a Laurenfilms, y a UIP con 6. Cierran la relación Buenavista (5), Aurum (3) y Barton (2).

Tomando como referencia los 6.675 millones de pesetas (76,44%) recaudados por las 25 primeras películas, sobre los 8.732 millones que ha logrado el cine español, se puede hacer una aproximación a cómo se han repartido esos ingresos.

Como se refleja en el cuadro 2, sólo 7 distribuidoras han conseguido colocar al menos una película en la lista elaborada por el Instituto de la Cinematografía de las Artes Audiovisuales con los filmes más taquilleros. Encabezan la misma dos empresas españolas: Aurum y Lolafilms, un hecho que durante la década de los noventa sólo se había producido en 1996, cuando Sogepaq Distribución y Alta ocuparon esos puestos, y que se prolongó al año siguiente, con Alta en el primer lugar. Al 38,23% de los ingresos que suman ambas, hay que añadir el 10,67% de Alta y Nirvana, con lo que la cifra se eleva hasta el 48,90%. Este buen resultado certifica el papel progresivamente importante que están desempeñando la distribuidoras nacionales en la comercialización de las películas españolas.

Las multinacionales, por su parte, lideradas por Warner Sogefilms, que ha obtenido el 15,76%, se reparten el 26,46% restante, al que contribuyen también Columbia (8,39%) y Buenavista (2,31%). Se han quedado fuera UIP, que tras jugar un papel relevante durante la primera mitad de los noventa, ha ido perdiendo protagonismo en los últimos años, e Hispano Fox Films, que salvo en momentos puntuales, como en 1997, cuando distribuyó *Airbag*, en los ingresos por cine español siempre ha ocupado un lugar marginal.

En el apartado de las productoras que mejores resultados han conseguido, tal como se recoge en el cuadro 3²², tenemos como líder destacado a Lolafilms, con el 15,94% de los ingresos, que de esta manera ha logrado desplazar a Sogecine del privilegiado lugar que venía ocupando desde 1995. Ésta ha obtenido el 4,91%, por lo que ha retrocedido hasta el sexto puesto. El

Cuadro 3

Recaudación de las productoras españolas durante el 2000

	Productora	Recaudación	%	Películas
1	Lolafilms	1.392.506.117	15,94	La comunidad, Segunda piel, El portero.
2	Aurum	904.885.996	10,36	El arte de morir, Sobreviviré, Menos es más.
3	Asegarce	880.912.820	10,08	Año Mariano
4	Tornasol	501.273.297	5,74	Lista de espera, El corazón del guerrero, Las razones de mis amigos.
5	El Deseo	431.823.375	4,94	Todo sobre mi madre.
6	Sogecine	429.583.701	4,91	Nadie conoce a nadie, La lengua de las mariposas, Besos para todos, Plenilunio.
7	Maestranza	400.065.854	4,58	Nadie conoce a nadie, Solas.
8	Nickel Odeon Dos	244.232.940	2,79	You're the one
9	Boca a Boca	226.160.232	2,58	La gran vida.
10	Alma Ata	202.458.206	2,31	Almejas y mejillones.

Fuente: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Elaboración propia.

segundo lugar lo ocupa Aurum, que al igual que Lolafilms asume la doble condición de productora y distribuidora, con el 10,36%, ratificando así los resultados obtenidos en 1999. El tercer puesto es para Asegarce, que con un sólo título, y a diferencia de las dos que la preceden, que cuentan con tres cada una, ha logrado el 10,08%, revalidando con *Año Mariano* el éxito que obtuviera en 1997 con *Airbag*.

Con tres películas, aunque con un porcentaje menor, 5,74%, se encuentra Tornasol, seguida de cerca por El Deseo (4,94%), que sigue rentabilizando todavía el éxito de *Todo sobre mi madre* y por Maestranza (4,58%), que

22. Para su elaboración hemos partido de las 25 películas más taquilleras durante el 2000, únicos datos disponibles en el momento de redactar este artículo. Aunque a diferencia del criterio que utiliza el ICAA de asignar los ingresos de cada película a todas las productoras que han intervenido, nosotros hemos procedido a repartir los mismos en función del porcentaje que aporta cada una en su financiación. Tomemos como ejemplo *You're the One*, en la que han participado Nickel Odeon Dos (65%), Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas (25%) y Productora Cinematográfica 29 (10%). Los 375.742.985 millones de pesetas obtenidos deben computarse de la siguiente forma: 244.232.940; 93.935.746; y 37.574.299, respectivamente, y no como hace el ICAA, que adjudica a Productora Cinematográfica 29 los 375.742.985 totales, con lo que se crea una distorsión sobre los ingresos reales que corresponden a cada productora. Es por ello que no hemos tenido en cuenta la relación de productoras con mayor recaudación que ha publicado el ICAA.

ocupa el séptimo puesto gracias a los buenos resultados de dos películas estrenadas en 1999, *Solas* y *Nadie conoce a nadie*. Cierran la lista con una película, comercializada este año, y similar porcentaje, Nickel Odeon Dos (2,79%), Boca a Boca (2,58%) y Alma Ata Internacional (2,31%).

De las diez productoras, que acaparan el 64,23% de los ingresos totales, cinco ya estaban presentes en la relación del año pasado: Lolafilms, Aurum, El Deseo, Sogecine y Maestranza. Con lo que una vez más se da una importante y reiterada concentración de los ingresos, que en coyunturas como la presente, con un retroceso de la recaudación de las películas españolas de 2.805 millones de pesetas (24,31%), resulta todavía más preocupante, ya que aumenta el fracaso al que se ven abocadas la mayoría de las películas, pues el éxito como en años anteriores sigue siendo cosa de muy pocos títulos (cuadro 4).

En el 2000 la gran triunfadora ha sido *La comunidad*, aunque a diferencia de lo ocurrido en los tres años anteriores no ha podido superar los 1.000 millones de pesetas de recaudación, teniendo que conformarse con 930

Cuadro 4

Ranking de las películas con mayor recaudación durante el 2000

	Título	Director	Recaudación	Espectadores
1	La comunidad	Alex de la Iglesia	930.596.706	1.319.530
2	Año Mariano	K. Elejalde, F. Guillen Cuervo	880.912.820	1.357.867
3	El arte de morir	Alvaro Fernández Armero	538.071.973	818.172
4	Todo sobre mi madre	Pedro Almodóvar	431.823.375	670.956
5	You're the one	José Luis Garci	375.742.985	520.856
6	Segunda piel	Gerardo Vera	363.018.686	545.653
7	Nadie conoce a nadie	Mateo Gil	305.286.490	486.181
8	Lista de espera	Juan Carlos Tabio	253.187.873	359.030
9	Solas	Benito Zambrano	250.475.474	385.083
10	Sobreviviré	Miguel Bardem	242.878.152	389.275
11	La gran vida	Antoni Cuadri	226.160.232	331.050
12	Almejas y mejillones	Marcos Carnevale	202.458.206	297.275
13	El corazón del guerrero	Daniel Monzón	186.502.206	284.745
14	Obra maestra	David Trueba	160.778.225	222.711
15	La lengua de las mariposas	José Luis Cuerda	149.825.952	247.666
16	Besos para todos	Jaime Chavarrí	144.736.579	200.643
17	Yoyes	Helena Taberna	131.246.326	199.753
18	Krampack	Cesc Gay	125.537.880	184.836
19	Menos es más	Pascal Jogen	123.935.871	199.802
20	Km. 0	J. L. Iborra, Y. García Serrano	122.520.936	189.303

Fuente: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Elaboración propia.

millones y una cuota de mercado del 10,65%, superior en 7 décimas al 10,58% obtenido por *Todo sobre mi madre* en 1999, éxito que se ha prolongado en el 2000, durante el que ha recaudado 431 millones, lo que le ha permitido situarse en el cuarto puesto, por detrás de *Año Mariano* y *El arte de morir*, que han obtenido 880 y 538 millones respectivamente, y por delante de los 375 millones de *You're the One*.

Estas cinco películas han logrado, conjuntamente, 3.157 millones de pesetas, el 36,15% de la taquilla, 2,36 puntos menos de lo que consiguieron en 1999. Esto indica que nos movemos en unos parámetros parecidos de concentración de los ingresos. Algo más de la mitad de éstos, 4.571 millones, 52,35%, es lo que se reparten los diez primeros títulos, entre los que se encuentran *Segunda piel* y *Nadie conoce a nadie*, con 363 y 305 millones de pesetas.

Si ampliamos la lista hasta las 15 y 20 primeras películas, donde figurarían filmes como *La gran vida*, *Yoyes*, *Obra maestra* y *Besos para todos*, nos encontramos con que las primeras recaudan 5.497 millones (62,45%) y 6.145 millones (70,38%) las segundas. Porcentajes que suponen 10,30 y 10,44 puntos menos en relación a los que se dieron en 1999, aunque en el 2000 se estrenaron 18 películas más y retrocedió la recaudación, por lo que el dinero a repartir, consecuentemente, se ha contraído de forma significativa.

De todas formas, el reparto de la taquilla que genera el cine español entre pocos títulos ha sido una constante en los noventa; de hecho lo recaudado por las primeras 20 películas se ha movido durante toda la década en una banda que oscila entre el 65,10% de 1996 y el 82,97% de 1991. En esas fechas, *Two much* se hacía con el 7,20% de lo recaudado, y *Tacones lejanos* con el 21,46%.

3

La exhibición cinematográfica ha proseguido su renovación y recuperación, aunque ha moderado significativamente su desarrollo. En efecto, el ciclo expansivo que vivía el sector desde 1994, que tuvo sus mayores cotas de crecimiento en 1998 y 1999, con un aumento de 432 (16,84%) y 346 (11,54%) pantallas, ha sufrido una desaceleración, que ha hecho que el número de éstas se ampliase en sólo 134 (3,11%), la de menor cuantía de los siete

últimos años. La exhibición española ha cerrado, por ello, el 2000 con 1.294 cines, 43 menos que en 1999 (3,21%), y 3.477 pantallas.

El reajuste permanente por el que atraviesa el sector, de lo que es un síntoma la disminución de los cines, que no de las pantallas, ha tenido su concreción más emblemática en la presentación el 28 de marzo de un nuevo circuito de exhibición: Central de Actividades y Exhibición Cinematográfica (CAEC), formado por las empresas Abacocine, Cinebox y Lauren Cinemas, que bajo la fórmula jurídica de Agrupación de Interés Económico comenzó a funcionar como tal el 24 de abril.

El proyecto empresarial que representa CAEC, según explicaba Luis Miguel Martín Romero, uno de los promotores, nacía *"con mayores ambiciones que las de una mera central de compras, ya que tratará de aprovechar las sinergias derivadas de esa unión en la aplicación y desarrollo de nuevas políticas comerciales de fidelización al cliente, explotación comercial y aplicación de nuevas tecnologías. Incluso, en el futuro, se podrían llevar a cabo de forma conjunta proyectos que requieran grandes inversiones"*²³.

Con CAEC, que comenzaba a funcionar con 235 pantallas, nacía también el primer circuito de exhibición español, que se situaba por delante de Yelmo Cineplex (226 pantallas) y Unión Cine Ciudad (225 pantallas). Esta posición se había consolidado al concluir el año, cuando CAEC controlaba 278 pantallas, que representaban el 7,99% del sector, distribuidas en 44 cines (Cuadro 5).

Además de CAEC, otros cuatro circuitos contaban con más de doscientas pantallas cada uno: Yelmo Cineplex (260), Unión Cine Ciudad (254), Area Catalana de Exhibición Cinematográfica (214) y Cinesa (204), que desde el mes de septiembre se hizo cargo de la programación del megaplex Kinopolis, que con sus veinticinco salas es el complejo cinematográfico que más dinero recauda, sustituyendo a Enrique González Macho, que había realizado esa función desde su apertura, en septiembre de 1998.

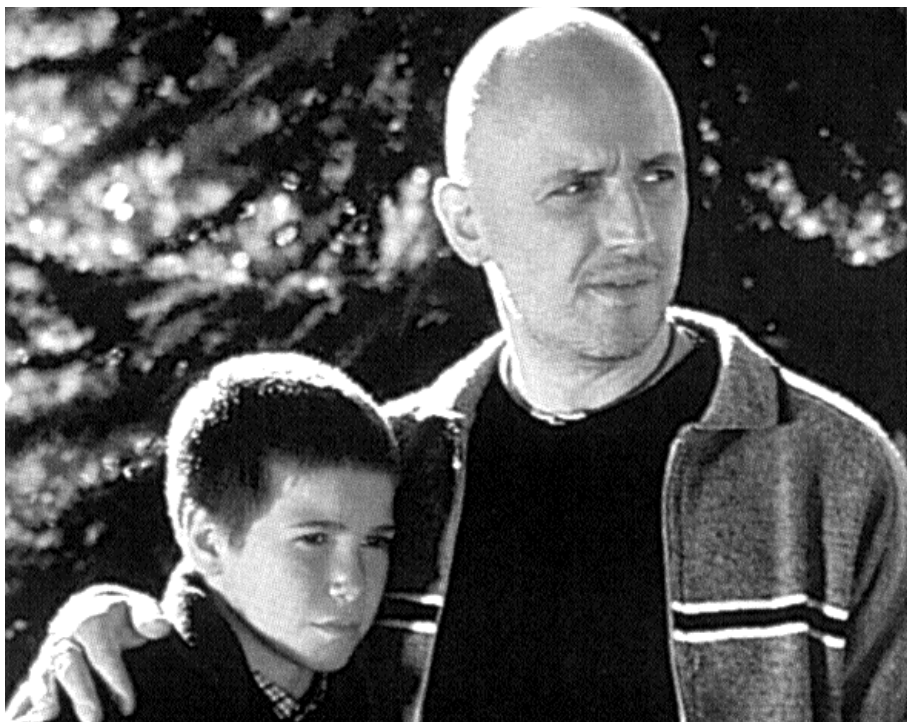
En conjunto, los cinco suman el 34,80% de las pantallas disponibles, porcentaje que asciende al 45,84% para los diez principales circuitos.

23. "Abacocine, Cinebox y Lauren Cinemas crean la agrupación de interés económico CAEC", *Cine por la red*, 29 de marzo de 2000.

Cuadro 5				
Principales circuitos de exhibición en España durante el 2000				
	Circuito	Cines	Pantallas	Zonas
1	CAEC	44	278	España
2	Yelmo Cineplex	41	260	España
3	Unión Cine Ciudad	40	254	España
4	ACEC	44	214	Cataluña, País Vasco, Levante
5	Cinesa	32	204	España
6	Enrique González Macho	29	132	España
7	Chiclana	10	71	Andalucía
8	Warner Lusomundo Sogecable	7	65	España
9	Emilio Pechúan	10	64	Comunidad Valenciana
10	Grupo La Dehesa	11	52	España

Fuente: *CineInforme*, núm. 728. Elaboración propia.

Completan la relación: González Macho (132), Chiclana-Cineapolis (71), Warner Lusomundo Sogecable (65), Emilio Pechúan (64) y Grupo La Dehesa (52).



F E D E R R A T A S

Por un error en la edición del artículo "Vindicación del cine español" éste se publicó en el número anterior de *Banda Aparte* de forma incompleta, por lo que a continuación reproducimos la parte final que faltaba. Desde aquí pedimos disculpas a nuestros lectores y a su autor.

En efecto, aunque para llegar a esa conclusión no era necesario recurrir a los éxitos de taquilla que han conseguido algunas películas durante los últimos tiempos. Tan sólo era, y es, necesario molestarse un poco y echar un vistazo al *ranking* de las "Películas españolas con mayor número de espectadores desde su estreno", que cada año publica el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

De su lectura se deduce un hecho claro: que sólo seis películas estrenadas en la década de los noventa han conseguido situarse entre las cien películas más vistas desde 1965. En el puesto 15 encontramos a *Torrente, el brazo tonto de la ley*, la "película más taquillera de toda la historia del cine español"¹⁸. A continuación, en la segunda mitad de la lista, tenemos: *Airbag* (52), *Two Much* (55), *Tacones lejanos* (61), *La niña de tus ojos* (83) y *Todo sobre mi madre* (85). Si descontamos las películas de Fernando Trueba y Pedro Almodóvar, la representación de los cineastas que han debutado en los 90 se reduce a las dos cintas de Santiago Segura y Juanma Bajo Ulloa, lo cual constituye un pobre bagaje para tanto fuego de artificio como se ha montado y se sigue montando en torno a la pretendida renovación que impulsan los nuevos directores y su capacidad para conectar con los espectadores actuales.

De las películas que llegaron a los cines en los años ochenta encontramos cuatro títulos: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (11), *El crimen de Cuenca* (28), *Los santos inocentes* (67) y *La vaquilla* (86). La lista se completa con 27 películas de la década de los setenta: *No desearas al vecino del quinto* (2), *Furtivos* (7), *La guerra de papá* (8), *Adiós, cigüeña adiós*, (10)...; y 64 títulos de los sesenta: *La muerte tenía un precio* (1), *La ciudad no es para mí* (3), *Pero... en qué país vivimos* (4), *Mi canción es para ti* (5)....

Resumiendo, 90 películas corresponden a las décadas de los sesenta y setenta, mientras que tan sólo 10 pertenecen a los años ochenta y noventa.

La constatación que se desprende, una vez más, es que la aceptación que tenía el cine español en los 60 y 70, y que sigue teniendo en sus pases de televisión, donde sigue congregando audiencias millonarias, de lo que es un fiel exponente el programa *Cine de Barrio*¹⁹, que Televisión Española emite los sábados por su primer canal, comenzó en los años finales de esa última década un retroceso, que a medida que avanzaban los años 80 se hizo cada vez más importante. La crisis del cine español tiene en 1989 su primer punto crítico, situación que se prolongó hasta tocar fondo en 1994, para a partir de esa fecha iniciar un notable repunte, en relación a la cota tan baja a la que había caído, que nos lleva hasta la actualidad.

Momento durante el cual la producción cinematográfica española está gozando de un apoyo desconocido de los medios de comunicación, a diferencia de lo que había venido siendo práctica habitual en épocas anteriores, que ha contribuido a crear un ambiente favorable para las películas nacionales. Este entusiasmo nada contenido ha traído aparejado un grave ejercicio de desmemoria sobre las etapas anteriores del cine español, que están siendo tratadas de forma hartamente injusta, a la par que se contribuye a falsear su realidad histórica. Paradigma de ese reduccionismo ha sido la tendencia a englobar la producción española bajo un genérico cómodo, falso, reductor y lesivo, como es el que representa la *españolada*.


TXOMIN ANSOLA

18. Recaudación a la que habría que descontar el índice del coste de la vida, lo que permitiría distinguir entre pesetas corrientes y constantes, cálculo que situaría en justos parámetros el éxito de la película dirigida por Santiago Segura. Por ello el número de espectadores constituye el baremo más exacto para medir el éxito de las películas españolas.

19. Según el *ranking* elaborado por Sofres, durante 1999 sólo doce títulos españoles figuraron entre las cien películas más vistas de las emitidas por las distintas cadenas de televisión. La primera de la lista fue *Vente a Alemania, Pepe*, que, con 4,9 millones de espectadores, se situó en el puesto 26. Entre los puestos cuarenta y cincuenta aparecen: *Un rayo de sol* (4,6 millones) *Vaya par de gemelos* (4,5 millones), *El alegre divorciado* (4,5 millones) y *Los guerrilleros* (4,4 millones). Todas ellas se programaron en Cine de Barrio. Véase "El telespectador español prefiere el cine norteamericano al nacional", *Cine en la red*, Madrid, 29 de marzo de 2000, (www.porlared.com/cinered).


IMAGINANDO IDENTIDADES II

TOPONIMIAS
PRÁCTICAS AUDIO-VISUALES
Y CULTURA MEDIÁTICA

"Questo è l'unico film che a Venezia meritava il
 **LEONE D'ORO 1994!**
THE TIMES, LONDON

L'AMERICA

con Enrico Lo Verso e Michele Placido



"Devono vederlo i politici..." Marie-Noëlle Franchant, LE FIGARO
"Emozionante, sconvolgente..." Deborah Young, VARIETY
"Destinato a restare proverbiale..." Uretta Tornabuoni, LA STAMPA
"Conferma la maturità di Amelio..." Vittorio Spiga, LA NAZIONE
"Degno di Visconti..." Irene Bignardi, LA REPUBBLICA
"Da grande cineasta..." Tullio Kezich, CORRIERE DELLA SERA
"Magistrale..." Paolo Mereghetti, SETTE
"Da proporre nelle scuole..." Goffredo Fofi, L'ESPRESSO
"Profondamente morale..." Gianni Canova, ANNA

IL CAPOLAVORO DI **Gianni Amelio** L'AUTORE DI **IL LADRO DI BAMBINI**

Coordinación: Marcelo Expósito y Virginia Villaplana

Fig. 1. Imagen Publicitaria de *L'america* (Gianni Amelio, 1993)

DOMESTIZO

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CAOS

Juan Luis Moraza

Este texto de Juan Luis Moraza es una versión de su conferencia en HikAteneo de Bilbao del 18 de junio de 1999, dentro del ciclo “Cantos de territorialización: palabras e imágenes de identidad” (a lo cual se alude en algunos pasajes del escrito). Coordinado por Marcelo Expósito y Gabriel Villota, este proyecto aunaba proyecciones, charlas y encuentros que versaron *“sobre los procesos culturales de construcción de las identidades colectivas, [centrándose] en gran medida sobre el imaginario audiovisual... [sobre] los modos de construcción simbólica, los mecanismos de subjetivización y las formas de identificación colectiva que son características de la complejidad de las sociedades contemporáneas”*, tomando como uno de sus referentes centrales el contexto de la cultura y la sociedad vascas. El proyecto fue producido por Consonni y Arteleku (más información sobre dicho proyecto y en general sobre Consonni-centro de prácticas artísticas contemporáneas en <<http://www.consonni.org>>). Moraza pronunció esta conferencia a través de un aparato distorsionador, que modulaba su dicción hasta hacerla identificable con el registro más reconocible de la voz femenina. Mientras tanto, el público visionaba, mediante sendas proyecciones de vídeo en pantalla y en monitor junto al conferenciante, dos filmes simultáneamente: *L’America* de Gianni Amelio (1993), y *La conquista de Albania* de Alfonso Ungría (1983).

I. LOS ALBANESES SOMOS NOSOTROS

Si, a tres horas de París, la sociedad revolucionaria, libre y democrática ha dejado de ser una hermosa quimera, una fantasía desbocada y se ha convertido en palmaria e innegable realidad. Los dos oradores de la tribuna, abandonando su aire de circunspección y reserva, dan su testimonio vehemente y apasionado de cuanto han visto, tocado y oído: la sala ha sido sumergida en una casi completa oscuridad y su dúo de voces

comenta con tono profesoral las imágenes que se suceden en la pantalla: un edificio monumental y macizo, guardado por soldados (la Asamblea Popular); algunas plazas y avenidas de la capital (afortunadamente libres del ruido y polución de nuestro infecto parque de automóviles, precisa la mujer); un grupo de viviendas protegidas para obreros (murmillos admirativos en la sala); varios tractores de fabricación nacional (exclamaciones de aprobación y maravilla); un hermoso campo recién sembrado de hortalizas (antes de la revolución, su ex dueño lo mantenía yermo); primer plano de una col socialista gigante, perlada de rocío (voces enternecidas: ¡Oh, un caracolito!; campesinas, ataviadas con sus trajes típicos, recogen las frutas abundantes de un árbol (Observen cómo sonríen mientras trabajan: ¡saben que no son explotadas!); planos de entrenamiento gimnástico-militar de los cadetes de la escuela de policía (allí no se les teme como aquí: están al servicio de las masas revolucionarias); varias estatuas y bustos del líder (el pueblo las erige en todos lados de forma espontánea, para testimoniarle su amor y respeto); ¡sé que no me creerán ustedes si les digo que su fotografía, cariñosamente enmarcada, figura a la entrada de todas las casas, pero es así! ¡Un plebiscito natural, instintivo, diario, que evidencia la superioridad de este nuevo y eficaz sistema de democracia popular, perfectamente llano y directo! (G) ... "Liberado de los cánones patriarcales, de las creencias religiosas y divisiones, y de toda la decadencia del pasado." (H). "Ya sé que los pseudointelectuales cínicos, los oportunistas y escépticos de toda laya se sonreirán tal vez al oír el nombre de un país pequeño, es verdad, por su existencia territorial y número de habitantes, pero realmente grandioso y casi, diría, titánico por el ejemplo que ofrece hoy al mundo en términos de una sociedad revolucionaria avanzada donde, gracias al mantenimiento, contra viento y marea, de una línea ideológica justa y correcta, los derechos individuales, económicos, sociales y políticos del pueblo trabajador han alcanzado cotas de libertad y democracia nunca vistas entre nosotros; una sociedad definitivamente limpia de las taras, desviaciones y prácticas revisionistas comunes a cuantos regímenes reivindicán aún, con desfachatez e impudicia, la herencia gloriosa del materialismo científico para imponer nuevas y abominables formas de opresión sobre las masas, extender sus tentáculos voraces a países vecinos, repartirse el planeta con los gánsters de las multinacionales, ahogar por todos los medios el rayo de luz de la única revolución victoriosa y seguir el camino que conduce inevitablemente al despeñadero

por el que han caído, caen y caerán siempre quienes ignoran las lecciones y advertencias de la historia"(G).

Seguramente, ustedes no sabrían distinguir en las palabras anteriores, entre los fragmentos escogidos del libro *Bandera para la Lucha por la libertad y el socialismo*, de Enver Hoxha (H), y la parodia con la que Juan Goytisolo en su *Paisaje después de la batalla* (G) comenta la visita de una embajada cultural albanesa a París... La retórica propagandística, como guerra de imágenes, acaba siendo siempre compartida por revolucionarios y conservadores.

Cuando se me invitó a participar en este seminario para reflexionar sobre la relación entre imagen e identidad, en el contexto de una sesión vinculada con la mascarada, la relación entre dos películas relacionadas con Albania se convirtió en el núcleo de estas reflexiones. Una de origen italiano: *L'America*, dirigida por Gianni Amelio en 1993; otra producida en el País Vasco en 1983, *La conquista de Albania*, dirigida por Alfonso Ungría.

No sé si ustedes está familiarizados con estas dos películas, no sé si están familiarizados con Albania. Y el *estar familiarizado*, la idea de lo doméstico, es en cierto modo el tema de esta charla encabezada con una palabra híbrida: *domestizaje*: Lugar donde desarrollar una desterritorialización deseada por los organizadores. Ambas películas se habrán entrecruzado, pues, en unas palabras del director de *L'America*:

"Para los albaneses, nosotros éramos América. La ambición de la película es llegar a la conclusión de que los albaneses somos nosotros", ¿pero qué nosotros? Como en el enigma de Magritte Esto no es una pipa, que Foucault intentó desvelar o velar, al sugerir que "los albaneses somos nosotros" cada término de la relación, y la relación misma, se convierte en una abismal interrogación: albanés, ser y nosotros parecen estar dotados de identidades borrosas.

La pregunta por un vínculo entre identidad e imagen queda desplazada a la cuestión del símil, núcleo del ser, del nosotros y, finalmente, de Albania, tal y como surge en el intervalo de estas dos películas: *L'America*, y *La conquista de Albania*... Ir y volver de una película a otra, de un viaje a otro, de cada película a la Albania real, del propio viaje imaginario del espectador a los tránsitos internos al relato, de aquí para allí... es quedar suspendido en la imagen: se comienza a advertir que uno es lo que ve, y no en menor medida que uno es lo que le falta, o en la medida en que, como diría Aristóteles, uno es lo que es. Ese principio de no-contradicción, substrato

básico de la cultura occidental, queda suspendido, al menos temporalmente, con ocasión de una mirada: un flujo de imágenes en las que el yo aparece como una más, y no siempre como la más privilegiada.

Entre ambas albanias, la imagen de una identidad incierta. En la película de Amelio, las identidades se intercambian: las dimensiones de edad, lugar, espacio, idioma, se disuelven. Italia parece ser América. Albania parece ser Italia. La ocupación industrial asemeja la ocupación militar. 1991 parece 1939, el siglo XIV la prehistoria, la prehistoria parece el siglo XX, la postmodernidad parece premodernidad, y la modernidad tradición. Ninguna dimensión queda a salvo de la relatividad impuesta por una urgencia vital.

Entre ambas Albanias, la coincidencia de una referencia no neutral: como sugiere Miranda Vickers, coautora de *Albania: De la anarquía a una*



Fig. 2. La inscripción histórica de Albania parece ligada al color rojo: sangrientas tradiciones de venganza, revolución, ocupación, liberación que comparten el rojo fluido y profundo, similar al color brillante que hiciera famoso al pintor albanés Onufri en el medioevo; y al rojo implacable del estalinismo comunista. Todos los rojos se concentran en el fondo de su bandera. Y sobre ese fondo, el águila que da nombre al país, bicéfala, dividida, ambigua. La ambigüedad regional propia del lenguaje es en esta zona balcánica proverbial. Nuestro signo corporal de afirmación, moviendo ligeramente la cabeza arriba y abajo, es allí una señal de negación, sin que exista otra que claramente connote afirmación.

identidad balcánica, "Albania siempre ha sido un país donde a los extranjeros les ha sido fácil dar rienda suelta a sus fantasías políticas personales". Indudablemente, esa disposición a la ensoñación, al significado imaginario, serán también propios de los propios albaneses. De hecho, la emigración es de gran importancia en la política balcánica internacional.

"La noción de una Albania unificada tiene mucho más soporte activo en Nueva York que en Albania" (James Pettifer, 1997).

Ambas películas muestran una estructura simétrica, aunque esa bilateralidad temporal no signifi-

que que el lugar del que se parte sea el mismo al que se vuelve. *L'America* comienza con imágenes del desembarco de las tropas fascistas italianas entrando en el puerto de Durrës durante la Segunda Guerra Mundial; y concluye con los barcos abarrotados de albaneses huyendo hacia Italia en 1991. *La conquista de Albania* comienza con las imágenes del regreso de la Compañía de Navarra vencida por los normandos en sus aspiraciones de conquista; y concluye, muerto el príncipe, con el regreso a Navarra de las tropas tras la dudosa victoria en Durazzo (Durrës), que no es, en ambos casos, sino el enfrentamiento con la extrañeza de identidad más inimaginable, el encuentro con una *diferentidad*.

I.1.

Para René Girard, la exigencia de identificación proviene de una urgencia de apropiación. Y ciertamente, un sentimiento de falta provoca a menudo una urgencia de identidad, que se traduce en impulso de apropiación, de colonización. Así, en ambas películas se trata de un viaje de conquista, de apropiación: militar en una, comercial en otra. Finalmente turística en ambas. Y lo que en ambas películas está en juego en el viaje es justamente la identidad del viajero.

En un caso se trata de Gino, un joven empresario italiano que está comenzando su carrera de ganancias aconsejado por un colega de su padre, Fiore, todo un experto especulador. Gino debe ganarse su lugar personal y social dentro del ámbito de los ganadores, montando en la Albania de 1991 una fábrica fantasma de calzado italiano. Sólo para conseguir fondos internacionales de ayuda a la inversión y después largarse rápidamente con el dinero.

En otro caso se trata de Luis de Bomón, hermano del rey Carlos II de Navarra, un joven pero ya veterano militar que tiene que salvaguardar su orgullo personal, así como el honor del reino, tras su derrota con los normandos, que suponía la pérdida de toda aspiración territorial de Navarra en Occidente. Luis decide comprometerse en matrimonio con la Duquesa de Anjou, lo que le otorga el derecho a reclamar para Navarra el Reino de Albania, heredado por la duquesa pero sin conquistar... Como afirma Luis, *“no hace falta ser catalán ni genovés para desear el mediterráneo”*.

La expansión afirma y reafirma una red de identificaciones en la que se entremezclan: una urgencia de identidad fenomenológica (conciencia), una

identidad psicológica (un *yo*) una identidad social (honor, clan, empresa), cultural (nación), política (reino, estado), una identidad lógica ("*lo que es, es; lo que no es, no es*": Parménides, Aristóteles) incluso teológica (El dios metafísico de los cristianos es la culminación de un principio de identidad: "*Soy el que soy*").

fenomenológica	psicológica	cultural/social
CONCIENCIA	YO	CLAN
		NACIÓN
política	teológica	(onto) lógica
ESTADO	" <i>Soy el que soy</i> "	(A=A)
		(A=/-A)

Así, la identidad es substancialmente fantasmática, en el sentido psicológico de la palabra: se estructura con respecto a una vivencia (de placer o dolor) que, sin necesidad de hacerse consciente, genera un marco de referencia para los futuros rechazos o deseos inconscientes. Como "fantasma", la identidad pertenece a lo imaginario, y se expresa a través de lo simbólico: la identidad sólo puede recortarse sobre un fondo de *diferentidad*, de idealización o simbolización peyorativa del otro, de aquél en el que no se reconoce (de aquél sobre el que se debe reprimir una identificación).

Por eso la imagen del salvaje, del extraño extranjero, es siempre neoclásica. En el deseo de dominio existe un principio de domesticación, de apropiación: se trata de *mestizar* (al otro), sin *mestizarse* (uno): sin reciprocidad, sin peligro de contagio: tocar sin ser tocado, sin pérdida de identidad. Misión imposible y violenta de identificaciones y desidentificaciones. Lógicamente, *identidad* será además DIFERENTIDAD: una serie (retroalimentada) de reconocimientos y no-re-conocimientos. Como criterio de aceptabilidad basado en el reconocimiento de un patrón de exclusión e inclusión, la identidad se transforma en determinación de lo ajeno y lo propio, esto es: el dualismo doméstico/extraño de una identidad apropiativa se transforma en fundamento de la práctica y la teoría de la imagen. Mezcla de lo que se desea reconocer y lo que se desea no reconocer: lo doméstico es mestizo; de acuerdo al contrato cultural básico: libertad a cambio de seguridad.

La identificación, desde la psicología, se entiende como significación imaginaria de una relación en la que el sujeto ocupa simultáneamente la posi-



Fig. 3

ción de su objeto. La identidad del conquistador determina *homologarse* a otro conquistador, a costa de desidentificarse, de no-reconocerse en el salvaje, en lo que no es doméstico, familiar. De ahí que el encuentro sea crucial. Es un vínculo en el que ser conquistador es ser colonizado por una imagen.

Tenemos, pues, respecto a la imagen:

a) Razón psicológica: vinculada con el principio de placer (y sus efectos alucinatorios, consoladores). La identidad personal y la identidad cultural ofrecen respectivamente un simulacro de singularidad y de comunidad. Se trata de una colonización interna.

b) Razón adaptativa, factual: vinculada con un principio de hegemonía. La identidad cataliza y legitima actos de apropiación, dominación (ajenos a la reciprocidad, el diálogo o la negociación). La identidad es el estado de la imagen, y también la imagen del Estado (colonización exterior e interior). La domesticación es dominio.

II. UN DESENCUENTRO DE IDENTIDAD

En ambas películas, Albania supone un extraño encuentro con lo real, con la nosignificación. En ambos casos, se trata de un cierto relato de *cazador cazado*, de conquistador conquistado ...escenas donde se produce una nodeseada interferencia de identidades, una realimentación negativa: una lógica según la cual la urgencia de un reforzamiento de identidad conduce a una disolución dramática de la identidad, a un colapso. En ambos casos, apropiación e identidad resultan indiscernibles. La idea indeterminada de que “*los albaneses somos nosotros*”, encontrará cuerpo en el refrán que recuerda uno de los guerreros navarros en la conquista de Albania: “*A fiera libre, le obedece el cazador*”.

Lo que se encuentra no es lo que se busca. Y si lo que se busca es resolver un proceso de identificación, lo que se encuentra es justamente una terrible relatividad, un encuentro con un real que escapa a todo ensueño, a todo desigmo, a toda voluntad: algo no sólo inútil para esa reafirmación, sino capaz de relativizar radicalmente la identidad misma. Un encuentro, en efecto, con una no-significación: “*La insoportable incertidumbre de lo que no del todo es*”, la insoportable extrañeza de lo que no se concibe...

“*Es difícil llamar cielo a este cielo*” [...]

“*Este mar, que más parece charca que mar*” (Don Luis)

¿Cómo conquistar si no hay qué ni a quién conquistar? ¿Cómo afirmar la identidad personal si no hay encuentro?

– “*¡No hay hombres en este país! ¡No hay Dios en esta tierra!*” [...]

– “*¡Nadie, nadie, nadie! ¡No hay nadie! ¡Maldita sea!*” [...]

– “*¡Me pudre esperar al enemigo!*” [...]

– “*¡Dios! ¡No entiendo qué ocurre, si es que ocurre algo!*” (Don Luis)

En pleno paroxismo de identificaciones, los conquistadores denuncian la falta de identidad de los habitantes del territorio por conquistar, pues incumplen su misión: “Ser conquistados”; no se adaptan a la identidad, al significado imaginario de *enemigo, presa*:

“*¡Malditos demonios invisibles! ¡Cobardes!*” [...]

“*¡Esto es una matanza! ¡Estamos todos locos! ¿Pero por qué no os rendís? ¡Esto es una matanza! Rendíos, rendíos...*” (Don Pedro)

Los dos protagonistas, Gino y Don Luis sucumben a este encuentro. Ambos claudican en una pérdida radical de sus significaciones imaginarias. Se encuentran ambos en la encrucijada de una división de responsabilidades, en la encrucijada de esa red de significaciones imaginarias: elegir entre ser amante o militar, entre ser italiano, navarro o amigo, entre la prudencia y la honra, entre la inteligencia y el honor, entre heroísmo y erotismo... Entre la identidad y la evidencia, entre la imagen y lo real. Y aunque ellos, en su personal viaje, puedan llegar a sentir la zozobra de las imágenes, su mundo –sus significaciones sociales imaginarias– no puede. Así, el resto de sus acompañantes no cede ante esa disolución. La falta de resistencia a la incertidumbre propulsa una urgencia de sentido (reafirmación del significado NOS-OTROS/ELLOS), lo que provoca una nueva serie de reconocimientos y no-reconocimientos. En esa tesitura, bajo la presión de esas identidades que los han constituido, Gino y Don Luis no pueden sino seguir adelante, aceptar su condición doméstica, colonizada, y continuar la lógica de no-contradicción hasta el final, hasta la pérdida, por honor, de su honor; por amor, de su amor; por respeto a sus tropas o a su empresa, el respeto de sus tropas o de su empresa, por la vida, de la vida.

“¡Mucha es la carga! ¡Incierto el porvenir! ¡Imposible la elección!”

Moribundo, Don Luis conserva atisbos de lucidez,

“¡Salir de aquí! Hay que salir de... Salir, salir, antes de que nos destruya a todos...”

Su compañero y amigo, Don Pedro dicta a sus tropas la voz imaginaria que hubiera deseado oír de Don Luis: *“¡Luchar, luchar, luchar [...] ¡Honor y victoria!”*

Aunque, tras la victoria, el propio Don Pedro ni siquiera quiera entrar en la conquistada Durazzo, volviéndose compungido a Navarra, tratando, como afirma el narrador, *“de entender por qué a veces la suma de muchas cosas lógicas conduce a una situación tan absurda. Pero es que, me parece, los de este país somos así”*.

Otro *nosotros* como sujeto ambiguo de una ontología borrosa.

Identificarse con una causa, con un sentido que ordene la incertidumbre de la realidad al ofrecer una dirección para la acción, una legitimidad. Ése es el *efecto apostólico, heroico o patriótico*, que crece conforme aumenta el grado de incertidumbre de lo real, o conforme disminuye la capacidad para



Fig. 4

comprender o adecuarse a las nuevas circunstancias. Es la sed de destino (sea un destino en lo universal o en lo local) que se sacia en la identificación, que ofrece un simulacro de comunidad, de sociedad, al mismo tiempo que ofrece un simulacro de identidad personal (como miembro de una causa, de una tendencia, de un principio que está *necesariamente destinado* al éxito, aunque quede diferido en un futuro perfecto). Así lo testificaba en 1992 el profesor Qosja en la Academia de las Ciencias Albanesa:

“Nosotros llegamos a la tierra de nuestros sueños e ideales, a la tierra de nuestros símbolos y apóstoles de Albania, donde está Kruja y Vlōra, donde están las estatuas de Skanderberg y Naim Frashëri. La pobreza de Albania tiene raíces profundas y es el resultado de una injusticia histórica

hecha a la gente albanesa. Los países vecinos intentan hacer imposible la correcta solución de nuestra cuestión; Serbia, Montenegro, Grecia y ahora Macedonia han repartido nuestros territorios. Así que los mismos oponentes que teníamos en 1878 y en 1912-13 están contra nosotros ahora”.

(Albanian Telegraphic Agency, 9 de febrero de 1992)

El discurso ejemplifica la impresión romántica y antirrealista de muchos albaneses, y el espejismo de que ahora se podría resolver definitiva-

mente el problema de identidad nacional de Albania. Para muchos albaneses, el concepto de una Gran Albania es un mito o un sueño más que una realidad geográficamente posible. Pero las naciones, particularmente en los Balcanes, están fundadas y fortalecidas por mitos y sueños. Y la fuerza que esta idea ejerce sobre muchas mentes en Albania no debe ser desestimada. En efecto, se trata de la fuerza fantasmática de la imagen, capaz de generar realimentaciones en los significados imaginarios sociales, capaces de provocar la identificación del enemigo, de la ofensa, del objetivo. Según el antropólogo Edward T. Hall, cada cultura es dictatorial precisamente por su domesticidad, por su no-reconocimiento en lo diferente. Como lo resumía de modo contundente Guy de Maupassant: *"El patriotismo es el huevo de todas las guerras"*. Y Castoriadis advierte que *"el odio al `otro real' no es sino el reverso de la catexis positiva de sí mismo"*.

civilización ORDEN (propio) DOMÉSTICO
barbarie CAOS (ajeno) SALVAJE

II.1. EL DESORDEN BALCÁNICO. IMPREVISIBILIDAD, NO-CIVILIZACIÓN.

Pero ¿qué es lo que es este país tan escandalosamente identificado como bárbaro, como no-doméstico?, como *"Un país de organizada desorganización"* (The Guardian. 25-6-1995)? ¿Un país en el que la vieja Europa no quiere reconocerse? Independientemente de los hechos más o menos azarosos, de los avatares de su historia, Albania se reconoce tradicionalmente en una red de significaciones imaginarias, de mitos, de leyes que cada régimen pretende abolir y acaba re-enunciando: victimismo, salvajismo, originalismo (ancestralismo). Existe una muy interiorizada idea sobre la violencia necesaria, fundacional (tal y como la ha podido analizar René Girard). Pero como afirma Voltaire: *"Los conspiradores, incluso los más sanguinarios, jamás han dicho: ¡Cometamos un crimen! Siempre han declarado: vengamos a la patria de los crímenes del tirano [...] Todos rinden homenaje, a pesar suyo, a la misma virtud que pretenden pisotear"* (El filósofo ignorante). La emancipación y la asimilación se intercambian. No existirá violencia *contra* la tradición, sino *por* tradición.

La tradición del *hakmarrje* (deuda de sangre) para resolver disputas, basada en la legitimidad del asesinato por venganza, se halla codificada y vigente en Albania desde el siglo XV (Kanun de Lek). Promulgaba que si un hombre ha sido seriamente insultado, su familia tiene el derecho a asesinar al ofensor, pero en función del mismo código, ello conduce a un asesinato por venganza a manos de la familia de la nueva víctima. El hombre más cercano a la víctima original estaba entonces obligado a asesinar a su asesino relativo. Así, un patrón de asesinatos se establecía atravesando las generaciones de todas las familias. Cada árbol genealógico tiene sus ramas entrelazadas con sangre a otros árboles, en una maraña sangrienta más que vegetal (un sistema sanguíneo más que un árbol genealógico). El comunismo pretendió acabar con estas prácticas, y la caída de éste convocó un renacimiento de la *vendetta* balcánica, la *hakmarrje*. En todo caso, la pena de muerte persiste. De hecho, sólo en 1993 hubo en Tirana 15 ejecuciones públicas de acusados por asesinato.

Lo que predispone a las oscilaciones caóticas, a los colapsos, a las turbulencias es ese tipo de linaje, de identificación imaginaria con la identidad suprapersonal de los clanes y sus deudas de sangre: *“Existe en el ethos cultural de la nación un mensaje muy simple: sa mbaj mua, una dote baj tya (lo que me hagas, te haré). La fuerza de la tradición, combinada con el pasado autoritario y totalitario de Albania, ha servido para abrir fisuras en los procesos de gobierno democrático”,* COSTA, N.J.: *Albania: A European Enigma*. Columbia University Press. N.Y. 1995.

La debilidad, adquirida mediante aprendizaje cultural, habrá creado generaciones de personas confiadas en la bondad o inevitabilidad de unas formas de gobierno populistas e impredecibles. La reinscripción de esos hábitos culturales habrá convertido países como Albania en países de libertadores y dictadores: Skanderberg, Leka, Zog, Nora Kelmendi, Hoxha, Berisha... Completan un panteón que da testimonio de la falta de una cultura política. Falta de cultura política que está sustituida por series oscilantes de conformismo y venganza, aislamiento y alienación, adaptación y ataque, obligación y desobediencia, entre la prohibición y la obligación (entre el fusil y el fósil)... No existirán soluciones mixtas, ni evoluciones lentas, sino oscilaciones repentinas, mutaciones apresuradas. Si acertaba Sartre al identificar la violencia con la prisa, estas urgencias de identidad determinan la violencia.

El paso entre la inercia resignada y la explosión incontrolada y suicida es inmediato, sin que exista un espacio intermedio de pensamiento y acción. Una absoluta aceptación de la autoridad y su negación absoluta: dos estados simultáneos y contradictorios que propician la transición a un caos desintegrador. Bastará con extremar las condiciones vitales hasta volverlas insoportables y hacer converger las responsabilidades hacia una causa única, hacia una identidad. La resignación y la destrucción compulsiva habrán estado igualmente teledirigidas a la renovación de un orden.

Dominada por el sentido del poder, la cultura albanesa es substancialmente religiosa. El hecho de que los dioses sean (en todo lugar) poderosos, es apenas la consecuencia de una sacralización de las relaciones de poder que quedan legitimadas mediante relatos míticos. No se conocen otras culturas religiosas que aquellas que divinizan un poder. Determinada por su posición estratégica a la coexistencia con poblaciones e intereses extranjeros, la cultura albanesa no habrá sido proselitista; habrá preferido -como suele decirse- la supervivencia a la *verdad*, desplegando la ontología ambigua de un país donde conviven la verdad del extranjero y la del autóctono: el principio de no contradicción, sólido pilar de la verdad occidental, simplemente no rige, pues la realidad queda sometida a una borrosidad inquietante. Así, el ateísmo institucional, que duran-

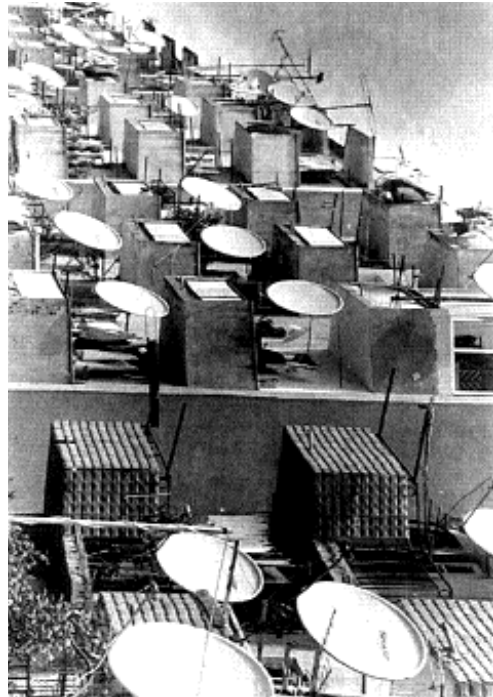


Fig. 5.

Figs. 3, 4 y 5. El sentido de turbulencia es apreciable también en la reinscripción transversal de una parábola. Una línea en curva continuidad se aprecia en un tránsito indiscernible hacia la curvatura o el regreso. Miríadas de cúpulas basilicales; cientos de miles de búnqueres de distintos tamaños (monoplaza, biplaza, etc.) pero con una forma parabólica común, repartidas aleatoriamente por el territorio -en medio de una calle, en la playa, en el patio de una vecindad-, cientos de miles de antenas parabólicas de televisión, instaladas en el exterior de edificios ruinosos, millones de gorros tradicionales con los que los albaneses se cubren sus cabezas.

te décadas prohibió cualquier manifestación religiosa, no impidió la permanencia sumergida de una población de mayoría musulmana (60%), pero diversa (20% ortodoxos, 10% católicos). Ni la ocupación turca impidió la pervivencia de los cultos cristianos: recorriendo intrincados pasadizos desde lo que parece una casa más en las murallas de Berat, es posible encontrar una magnífica basílica ortodoxa (con los ricos iconos del pintor albanés Onufri), que habrá sobrevivido en activo a la ocupación turca y a la dictadura socialista. Después de décadas de ateísmo institucional y de totalitarismo político, los procesos de identificación son, en la Albania del final del XX, convulsos, precipitados, oscilantes: los cambios de religión son habituales y están sometidos a las expectativas y las consideraciones sobre la cultura internacional; las identificaciones son aleatorias y efímeras. En tanto el espejismo occidental se les muestra como tierra prometida, la evolución de cierto sector intelectual tenderá a metamorfosearse desde el materialismo ateo impuesto, en un neoliberalismo cristiano *progresista* y conservador.

Pero esa vivencia sumergida no habrá sido exactamente convivencia, sino la simultaneidad de dos mundos aislados entre sí, que se toleran ignorándose precisamente para evitar la convivencia. La coexistencia de la diversidad ha sido permanente, pero en un sentido que dista mucho del diálogo, del consenso, de la coparticipación o la negociación. De hecho, para la cultura albanesa tradicional, el invitado es un dios al que se agasaja sin límites, y el anfitrión está obligado a satisfacer toda demanda, a protegerla incluso con su vida, la de ese extraño. Se trata, sí, de una relación extraña que somete al invitado a un compromiso fuerte, tiránico, reescribiéndose el círculo religioso del poder. Turcos, italianos, alemanes... El aislamiento albanés ha sido sólo una imagen, una propaganda irreal destinada a conservar el enclave fuera del control del derecho. En efecto, la frágil economía albanesa ha dependido consecutivamente primero de Rusia, después de China... y aún más tarde de la Unión Europea y Estados Unidos. El *revival* religioso no sólo surge como reacción a un ateísmo obligatorio e institucional, sino también por la "*ardiente tarea misionera*" financiada por capital internacional: desde Arabia Saudita (que patrocina la reconstrucción de mezquitas y distribuye cientos de miles de ejemplares gratuitos de *El Corán*), Kuwait, Turquía o incluso Grecia... hasta El Vaticano, Suiza, Alemania, Holanda o Estados Unidos. De hecho, unos 400.000 albanos-americanos en USA, unos 100.000 en Suiza y unos 120.000 en Alemania, formando grupos bien organizados y

bien financiados, cumplen un cometido transmisor capaz de presionar la política nacional e internacional desde capitales en parte provenientes de la turbulencia del enclave albanés, puerta europea del tráfico de armas, de drogas, de inmigrantes ilegales, de redes de prostitución, etc.

El invitado, el dios, encontrará su figura en el anónimo capital financiero internacional. Esa divina nube de rumoroso poder, que por propio interés está circulando de bolsa en bolsa, de oca a oca, de país en país, empobreciendo allí, enriqueciendo allá, multiplicando en todo lugar las diferencias. Las mafias locales, como las mafias internacionales, parecen ser apenas la facción visiblemente terrible de un poder sumergido que siempre aparece con aires de inocencia y legalidad.

La condición límite de Albania testifica un problema que en absoluto es regional. Con todo, quizá nos resulte difícil identificarnos con un pueblo para el que no habrá existido el siglo XX; durante cuatro décadas, dos generaciones enteras han sido educadas en completa ignorancia del mundo. El naturalismo decimonónico habrá sido la referencia última de un realismo social destacado como "*única luz moral sobre las tinieblas de la decadencia moderna*", prohibida bajo el temor del castigo y la muerte. Quizá resulte difícil identificarse con el pueblo más joven y más pobre de Europa, que, sin tiempo para matizaciones, ha recibido simultáneamente noticia de la industrialización y de la postindustrialización, de la vanguardia y de la transvanguardia, del mundo moderno y del mundo postmoderno, de Van Gogh y Berlusconi, del arado y el *chip*, del búnker y la parabólica. El paso repentino de un absoluto desconocimiento de la cultura y la historia contemporáneas, a una sobreabundancia de información mediatizada de los acontecimientos, disponible a través de las cadenas de televisión, en especial de las italianas, de las embajadas culturales de países diversos, de las asociaciones supuestamente filantrópicas, y, cómo no, de las interesadas ayudas internacionales, tanto de índole *económico-industrial* como de índole *religioso-humanitaria*. Un encuentro asimétrico, no entre dos identidades, sino entre dos campos de fuerza desproporcionados e inconmensurables. Falsas expectativas e intereses reales, fantasías y hechos obligados a entremezclarse sin disolverse, revueltos en un líquido vital y mortal. ¿Es el caos impredecible?

Tras el descalabro del estatalismo de coartada socialista en 1991, Occidente quiso contemplar con buenos ojos una transición que se quiso comparar con la española. En el torbellino de una serie de fraudulentas elec-



Fig. 6. Soldado de las fuerzas multinacionales registrando a un niño, en búsqueda de armas, granadas u otro material bélico.

ciones, de prácticas no demasiado transparentes en el ejercicio del poder, Albania ha deseado ser elemento clave de la política internacional en los Balcanes. Ha querido lograr una equidistancia difícil entre el mundo islámico y el cristiano, entre Europa y el mundo oriental, y paralelamente, todas las potencias internacionales han querido ganarse como aliado a este pequeño país. Sin embargo, las contraprestaciones han sido más bien escasas y mal distribuidas. Conforme más crucial y asentada era la posición de Albania en la política internacional, tanto más incierta y caótica era su situación interna. ¿Causa o efecto de identidad?

"Albania está disfrutando de un boom sin ningún principio moral o conciencia colectiva".

(The Guardian. 1995)

La transición al caos de unas ideologías que han perdido toda su identidad bajo el peso de los poderes se habrá hecho visible, como en ningún otro lugar, precisamente en este pueblo secreto. Por una parte crece progresivamente la idea de una Gran Albania, una Albania unificada, capaz de aglutinar los territorios y las poblaciones de albaneses de Montenegro, Kosovo, Macedonia, etc... en virtud, parcialmente, de la acción proselitista de los *lobbies* albanos-kosovares suizos y norteamericanos, bien instalados económica y políticamente, y liderados por radicales independentistas. Por otra, la introducción de Albania dentro de la comunidad internacional, incluso en instancias oficiales como el Consejo de Seguridad, conlleva la aceptación de los protocolos y las convenciones de Helsinki, de Ginebra. etc... de modo que Albania, como estado, se ve cada vez más comprometida a evitar cualquier intento de redefinición territorial capaz de encender un grave e irresoluble conflicto...

El tercer mundo ya no existirá diferido, lejano, sino recíproco, cercano. Se trata de la trastienda del *pensamiento único*, el fondo caótico del "nuevo orden mundial". En esa ductilidad ideológica, la política se convertirá en el arte de lo imposible. Y Albania en el lugar predispuesto al caos. Pero la identidad del caos, como el caos de la identidad, ¿nace o se hace?

III. TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CAOS

En ese contexto, el conflicto actual en Kosovo no se puede considerar ni mucho menos como imprevisible. Se trata de un sistema que proyecta su propio colapso, pues infinitesimalmente se acerca a una situación insostenible, lejos de lo que se entiende como *desarrollo sostenible*. Es el mismo tipo de caos deliberado visible en las inversiones piramidales que arrasaron la economía nacional de Albania en 1997. Este tipo de pirámides financieras se venían desarrollando, con el conocimiento del Fondo Monetario Internacional, desde la caída del muro de Berlín en todos los países de la órbita comunista. En la mayoría de estos países pronto se colapsaron, sin provocar las tremendas consecuencias que tuvo en Albania, donde en sólo 5 años se había acumulado por este sistema 1 billón de dólares, capital que difícilmente se habría generado a no ser desde los flujos provenientes del dinero de las mafias. Los centros de poder europeos quisieron desentenderse de los

datos de sus propios servicios secretos, que mostraban la cooperación del gobierno con actividades delictivas (el ministro de Defensa utilizaba su despacho para facilitar el transporte de armas, petróleo y drogas... Mientras el presidente de la compañía VEFA, Velali Alim Caj, responsable del sistema de inversión piramidal, antiguo gerente de abastecimiento del ejército, está acusado de fomentar radicalismo étnico en Kosovo). Se han interpuesto acusaciones contra el partido conservador de John Mayor por la concesión de ayudas a compañías como VEFA (bajo el auspicio del PD, implicadas en actividades mafiosas: el propio Berisha acudió como invitado a la convención del Partido Conservador en 1991). Por lo demás, la comunidad internacional *se hizo la sueca*, hablando en su lugar del *milagro albanés*, eludiendo sus turbias raíces, y sorprendiéndose cada vez que surge algún conflicto...

¿Un caos espontáneo o deliberado? ¿La conflictividad es evitable o programable? ¿A quién beneficia?

Las probabilidades de convertir una sociedad en campo de especulaciones teórico-prácticas del caos son proporcionales a la vigencia de una cultura de la debilidad, del debilitamiento del sentido de realidad. Una estafa bancaria basada en una estructura piramidal de pequeños inversores habrá sido la ocasión para llevar al límite a una población diezmada en sus derechos y en sus posibilidades. Parece relativamente sencillo empujar un sistema adaptable complejo al borde del caos. De hecho, los mismos agentes financieros que han estado operando en Albania, financian experimentos relacionados con los sistemas caóticos, como los desarrollados en el Instituto de Santa Fe, con un presupuesto anual de 5.000.000 de dólares aportados por el gobierno norteamericano y por *amigos del instituto*, como G. Soros, arriesgado especulador desde finales de los sesenta, especialista en las complejas oscilaciones del mercado de valores y famoso internacionalmente a raíz de su responsabilidad en la caída de la libra esterlina en los ochenta o de la crisis de las bolsas orientales en los noventa. De origen húngaro, y tras haber vivido el nazismo y el comunismo, Soros ha creado desde 1979 numerosas fundaciones, como la *Open Foundation for Albania*, destinadas a "*la apertura de sociedades cerradas, el fortalecimiento de las sociedades abiertas y el fomento del pensamiento crítico*".

Con estas aportaciones financieras multimillonarias, los estudios de la complejidad parten de la hipótesis de que todo tipo de sistemas complejos - economías nacionales, valores de mercado, sistemas ecológicos e inmunoló-

gicos, redes informáticas, etc.-, a pesar de su diversidad, comparten ciertas pautas de desarrollo adaptable, que pueden ser descubiertas y codificadas. Con especial soporte informático, estos analistas generan sistemas y “*sociedades artificiales*” (Epstein) que viven, se desarrollan y mueren dentro de las redes informáticas; desde la advertencia de las posibilidades *creativas* propiciadas por los estadios altamente complejos, situados al borde del caos, se configuran auténticas simulaciones del comercio, de la guerra y de otros fenómenos sociales, para el descubrimiento de esas pautas. Como afirmara Heinz Pagels, de la Universidad Rockefeller, en 1988: “*Los países y las personas que dominen la nueva ciencia de la complejidad se convertirán en superpotencias económicas, culturales y políticas en el próximo siglo*”.

El principio totalizador de esos intentos parecería en principio inocuo, pues dado que se trata de simulaciones informáticas se trataría de “*una ciencia sin hechos*” (J. Maynard Smith), fácilmente refutable en tanto “*la verificación y validación de modelos numéricos de sistemas naturales es imposible*” (N. Oreskes)... A no ser que estas simulaciones se experimenten también en sistemas reales. Las grandes campañas de colonización: urbanización, romanización, cristianización, industrialización, desarrollismo, informatización, desde Alejandro a Internet, desde el Vaticano al Pentágono, han habitado un principio fundamental de control extenso sobre lo indómito, en gestos de apropiación unilateral tanto más intensa cuanto la técnica y el asentamiento político han permitido. Como si el territorio real fuese apenas un campo de experimentación de poderes que afirman su singularidad y confían su supervivencia al control y el uso del desorden, de los desórdenes ajenos; a la capacidad para prever y controlar los elementos naturales y culturales, las brisas y los terremotos, las fluctuaciones del mercado de valores y la extinción de especies. Montañas, ciudades, partidos políticos, habitantes sometidos a pasiones, miedos, esperanzas... Fuerzas públicas y personales teledirigidas, capaces de convertir a un joven enamorado o a un niño inquieto y divertido en sanguinarios asesinos. Es cuestión de activar ciertos procesos de identificación.

Se trataría de una voluntad de dominio propia del colonialismo, sea en sus formas económicas —el liberalismo—, sea en sus formas ecuménicas —evangelización—. Independientemente del tamaño del imperio, por minúsculo que éste sea, el impulso colonial, domesticador, se fundamenta y coincide con la afirmación de una identidad. Como tal, se realiza como principio



Fig. 7

de placer, como deseo voraz de total gratificación... Una "burbuja financiera" (Soros), una "burbuja de identidad".

Después de 10 años de investigaciones sobre las teorías del caos, Georges Soros, presidente de la *Soros Foundation, Open Foundation for Albania*, ha vuelto a sorprender a la comunidad internacional con su libro *La crisis del capitalismo global. La sociedad abierta en peligro* (1999).

"Ha llegado el momento de reconocer que los mercados financieros son intrínsecamente inestables. Imponer disciplina de mercado significa imponer inestabilidad. ¿Cuánta inestabilidad puede asumir la sociedad?"

Soros se convierte, así, en un defensor de la soberanía de los estados frente a la suicida tendencia del capitalismo global, alertando sobre la posibilidad de colapsos impredecibles (¿impredecibles?), sugiriendo que debemos prepararnos –como él mismo viene haciendo ya– para controlar lo

incontrolable, o mejor dicho, para aprovechar las oportunidades que brinda la inestabilidad. Resulta extraño que una persona que un buen día puede ganar un billón de dólares especulando en los mercados financieros considere el libre mercado como amenaza para la *sociedad abierta*. Aunque destine la mitad de sus ganancias a donaciones y a sociedades filantrópicas, se trata de beneficios que provienen del mismo sistema que genera los perjuicios que pretende paliar. La idea de *sociedad abierta* que Soros toma de Popper permite la *inocente* circulación del capital financiero, sus flujos y reflujos sin ningún control estatal ni ciudadano... lo que provoca ciclos económicos que no están basados en las reservas nacionales, ni en los medios productivos, sino en la aceleración exponencial de los intercambios especulativos, esto es, el mismo tipo de sistema piramidal que habría provocado el descalabro en Albania en el 97. Esa aceleración hace depender todo el sistema de un principio de rentabilidad inmediata e impide el desarrollo de formas de organización productiva sostenibles, convirtiendo la economía en inestable, en una transición al caos. Resulta que el *anarcocapitalismo* albanés es imagen del *anarcocapitalismo* del FMI. Cabe preguntarse de nuevo: ¿América es Albania? ¿Navarra es Albania? ¿La política es la continuación de la economía por otros medios? ¿El negocio es ocio? ¿Es cuestión de patria o de patrimonio? ¿Quién no es albanés? ¿Es la identidad causa o consecuencia del caos? ¿O bien lo caótico es causa o consecuencia de una crisis de los procesos de identificación? ¿El sueño de la identidad produce monstruos? ¿O es el dormir de la identidad la que los causa? ¿Cómo puede una serie de hechos lógicos conducir a consecuencias absurdas? ¿Cómo pueden las significaciones imaginarias conducir a una insignificancia simbólica?

IV. ¿IDENTIDAD CAÓTICA O MESTIZAJE?

En un ciclo sobre los vínculos entre identidad e imagen, e inscritos en un capítulo donde la idea de mascarada sobrevuela, algunas advertencias del constructivismo cognitivo resultan pertinentes, pues *identidad* no será otra cosa que un efecto de identificación, o, para decirlo más precisamente, la identidad es imagen: somos en imágenes, conocemos, nos conocemos y reconocemos en y mediante imágenes. Nuestros cerebros generan simulaciones que moldean los datos del exterior construyendo hipótesis sobre cómo pue-

den estar funcionando las cosas allí, en ese lugar inasequible de lo real. Dicho de otro modo, la diferencia entre representación y simulación queda deslegitimada al advertir que una representación no es sino una simulación que ha conseguido optimizar sus efectos de verdad hasta convencernos de que sus evidencias son pruebas, creando un *efecto de referencia*: la representación es una simulación de la que hemos olvidado que lo es. O, como lo habrá resumido el pintor Salvo: “*Lo que ya no se mide, se utiliza para medir...*”

Percepciones, afectos y conceptos son diferentes niveles de simulación, de representación: lo que significa “*sistemas de distinción computables que, con carácter retroactivo, pueden generar efectos de referencia*”. La imagen no será *imagen del mundo* sino desde la aceptación de sus evidencias como pruebas de verdad, desde la aceptación de que el mundo es aquello que se corresponde con la imagen. “*No es que sea verdad porque nos parezca evidente, sino que aceptamos la evidencia como prueba de verdad*” (Wittgenstein).

La imagen será imagen de algo por cuanto reafirma ciertos criterios de aceptación, ciertos protocolos que ella misma instituye desde las paradójicas y extrañas relaciones entre nuestra *mente computacional* (que funciona mediante rutinas menores automatizadas, ajenas por completo a la conciencia) y nuestra *mente fenomenológica* (que nos ofrece la conciencia y sus distintos niveles de representación). Según los biólogos cognitivos, los cerebros funcionan como redes neuronales de información autoregulatoras, según lo que Varela denomina como *autopoiesis* sobre un fondo de caos autoregulable. La autoregulación de las redes de información y computación cerebral genera bucles de reconocimiento que configuran esos criterios de aceptabilidad. Esos bucles o caminos recurrentes dentro de las redes computacionales reafirman los *criterios de aceptabilidad* que determinan que algo se convierta en *imagen de algo*: las *identificaciones* son producto de estos bucles recurrentes que comprueban *performativamente* su utilidad (más que su validez o su fundamento de verdad). Afectos, conceptos, preceptos serán efectos fenomenológicos de estas identificaciones computacionales.

La autoconciencia parece ser consecuencia de la complejidad de los sistemas de computación: la complejidad de las simulaciones y los niveles de representación puede producir una inclusión del propio sistema como objeto de la representación: la simulación se perfecciona hasta el punto de incluir al



Fig. 8

Figs. 7 y 8. Incidentes de 1990, con manifestantes quemando libros e imágenes en la plaza de la Universidad de Tirana. Escena intemporal por repetida. La repetición convoca la necesidad. O como afirmara Lacan, *necesario* deviene lo que *no-cesa-de-ser-escrito*.

observador. Esa autoconciencia es ambigua, efímera, hipotética, caótica, irregular... Desde esta perspectiva, se han advertido las irregularidades del ritmo cardíaco que son características de un corazón sano. Una extrema regularidad de los latidos se detecta sólo en corazones al borde del colapso. Y del mismo modo, las personalidades patológicas parecen estar vinculadas a bucles de realimentación que detienen el flujo irregular de identificaciones... Esto es, patologías como excesos de identidad, como un mal de imagen.

Esto nos advierte que la autoconciencia corresponde a un momento altamente sofisticado, y cómo la *conciencia del yo* es posterior a la conciencia del otro. La identidad del yo comienza como hipótesis de *un otro del otro*. Michael Carrithers ha advertido que la conciencia es primero intersicológica y sólo después intrapsicológica, y que deriva del desarrollo de una *disposición intencional*, esto es, de un cálculo social, mutualista sobre las hipotéticas intenciones del otro, es decir, de un cálculo sobre las acciones y las decisiones

de los demás –sean osos, vecinos o fenómenos atmosféricos–. Se trata, en efecto, de un cálculo ambiguo, efímero y social que retroactivamente implica la hipótesis de un yo ejecutivo (ego=ergo; Lacan) que en principio tendrá también un carácter efímero, ambiguo y social. Pero cuya eficacia computacional y *performativa* lo convertirán en efecto de una potente retroalimentación, hasta adquirir una condición estable, totalizadora y nada ambigua.

IV.1. RECAPITULACION PROVISIONAL

1. Identidad es SIMULACION, en un doble sentido:

A. SIMULACION como hipótesis, como moldeado de datos.

B. SIMILACION, asimilación a un patrón. Identidad es idéntica a imagen. El principio de identidad, en este sentido, equivale a parecido, a reconocimiento, a repetición... Lo que se hace patente en el origen de la propia palabra es una entidad repetida, doble: *idem-ontos*... La identificación es un (querer) parecerse, una institución de la ilusión de referencia. Cada *hecho diferencial* es, pues y sobre todo, hipótesis *identificcional*, similar.

Identidad es así una simulación que ha olvidado que lo es. (El rostro es una máscara que ha olvidado que lo es)... Según un proceso de substantivación.

2. Identidad es deseo de identificación. Un deseo propiamente simbólico, por cuanto alude a una falta. Un deseo que es mayor cuanto mayor es el desarraigo, la urgencia de una evidencia, de una *prueba de verdad*. El deseo de identidad es inversamente proporcional a la resistencia a la incertidumbre (al *principio de realidad*).

3. La autoconciencia es consecuencia autoreguladora del aumento de complejidad de las simulaciones, que acaban introduciendo al observador en la observación.

4. La identidad es una simulación que ha olvidado que lo es (una autoconciencia fetichista –en el doble sentido que Freud y Marx otorgan a ese término). La identidad, consecuencia de esta inclusión, elude el carácter ambiguo, *efímero* (Carrithers) e *incompleto* (Gödel) de las simulaciones de la conciencia. La identidad personal y cultural surge como sublimación y fetichización de la hipótesis del *yo*, del *nosotros*, que quedan *substantivados* como *hecho*

diferencial.

5. Las identidades refieren a significaciones imaginarias: no refieren a referentes reales, sino que confieren referencialidad -efecto de realidad- en la evidencia de un sentimiento o una idea. La identificación sólo puede ser imaginaria: es un tipo de vínculo en el que la posición del objeto de la relación es ocupado indistintamente por el sujeto. De ahí que la identificación constituya una suerte de regresión respecto a la conciencia entendida como función de complejidad. Mientras la identificación es un sentirse parecido, la identidad es un sentirse igual, encarnación del patrón.

6. Las significaciones sociales imaginarias no nacen, se hacen. (Uno no nace siendo albañil, albanés, masculino, impresionista, militar o romántico). La identidad es un efecto de identificación.

7. Por ello, los procesos de socialización son procesos de aprendizaje o interiorización (colonización interior o domesticación); las significaciones sociales imaginarias tienden a desarrollarse como exclusivas (segregacionistas) e inclusivas (colonizadoras, expansionistas, agregacionistas, domesticadoras). Toda colonización es ante todo una guerra de imágenes, una lucha de identidades.

8. Las significaciones sociales imaginarias –identificaciones–, convertidas en bucles retroalimentados, provocan recíprocas autoafirmaciones, capaces de aumentar las dosis de exclusividad y hegemonía. Pues la construcción de una identidad exige la represión de los inevitables procesos de identificación con lo diferente.

9. No existe entidad personal o cultural que no esté codeterminada por sus relaciones con otras, y las fronteras son tremendamente arbitrarias, estratégicas, más que culturales o factuales.

IV.2. DOMESTIZACIÓN, IDENTIDAD/DIFERENCIA, *HETERENTIDAD*, *INTERENTIDAD*.

En este contexto podremos entonces vincular lo doméstico con el dominio y con la idealización de lo mestizo. El mestizaje debilita las identidades, pues exige *ser un otro* (hacer cierto al poeta Rimbaud). Por el contrario, la idea de *domesticación* surge como versión contemporánea de lo que desde la arqueología y la antropología se ha venido a llamar *aculturización*,

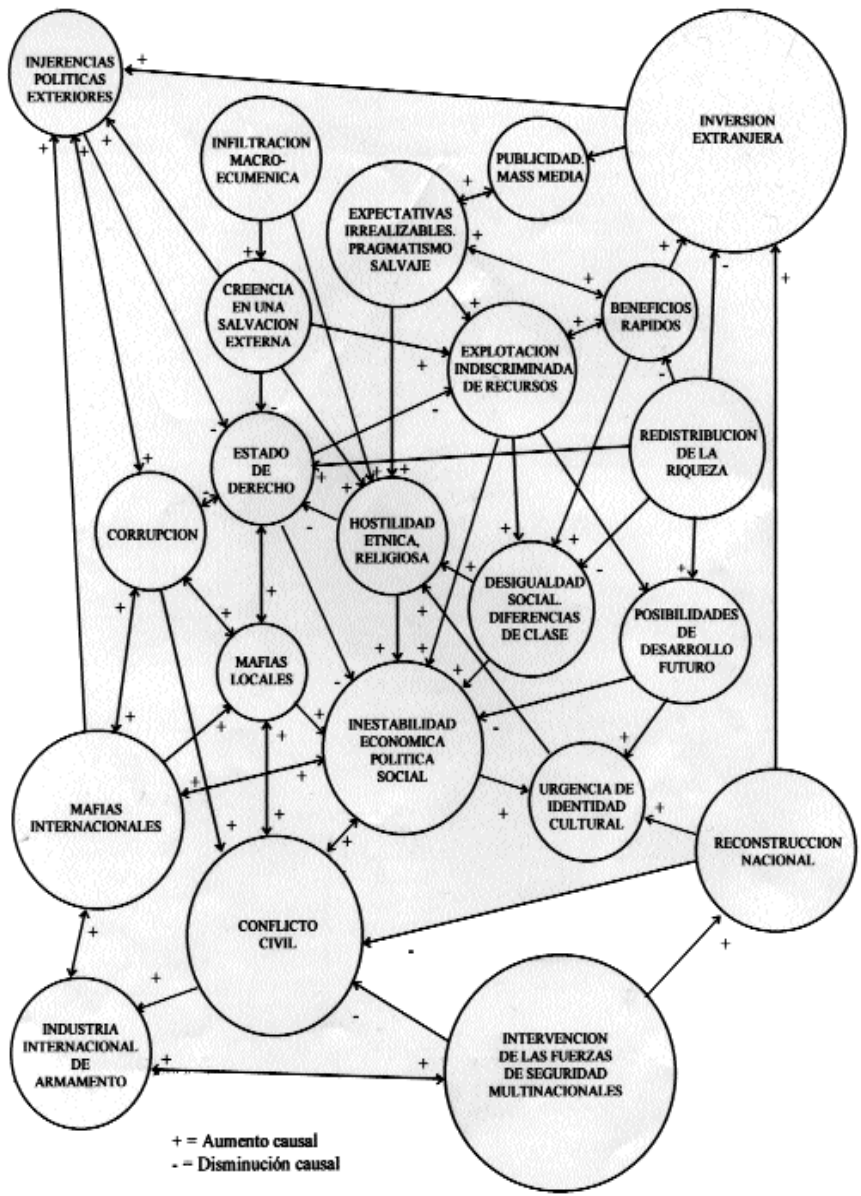


Fig. 9. Mapa borroso de conflictos nacionales. Mediante cuantificadores vectoriales adaptativos (CVA) puede trazarse una imagen causal que liga hechos y cosas, procesos y valores, interacciones y desenvolvimiento de sucesos complejos. Cada flecha de la figura define una regla borrosa, una conexión de aumento (+) o de disminución causal (-). La regla del + en la figura significa que si, por ejemplo, la desigualdad social crece, entonces también la inestabilidad política crece en cierto grado, y si aquélla disminuye, entonces ésta, en cierto grado, también. La regla del - en la figura significa que si la implantación de un estado de derecho aumenta, entonces la corrupción disminuye en cierto grado, y si aquél disminuye, ésta, en cierto grado, aumenta. Cada nodo puede activarse en cierto grado, entre 0 y 100, tanto más cuanto más flujo causal discorra a su alrededor. Como sistema dinámico complejo, posee distintos estados de equilibrio que muestran sus patrones ocultos.

para referirse a las prácticas de *traducción* de lo ajeno en lo propio, en el doble sentido de una desterritorialización y una reterritorialización, de una apropiación y de una expropiación. La práctica de *aculturización* puede detectarse en los proyectos de dominación global de Alejandro (matrimonios en masa de soldados macedonios con muchachas persas, griegas, etc.; apertura de *centros culturales* para la expansión; unificación del idioma, etc.) La *aculturización* hizo posible *traducir* las prácticas paganas hasta reinsertarlas en los parámetros cristianos (lo que a menudo se entiende aún hoy en día como *sincretismo* religioso para hablar del *mestizaje* de Xangó y la Virgen de Guadalupe, etc.). Es posible ver en estas manifestaciones la posibilidad de un auténtico mestizaje cultural. Pero lo cierto es que, hasta el momento, estas prácticas de mestizaje han estado inscritas en campañas más o menos pacientes o impacientes (es decir, más o menos violentas, o de violencia más o menos abierta) de infiltración o de "inmersión". Ésta ha sido tradicionalmente la práctica del misionero, distinta, en efecto, del colonizador militar o del conquistador, pero sin embargo inmerso en un frente colonial. La posibilidad de contagio mutuo, la reciprocidad, se ha visto minimizada por el principio evangélico, es decir, de *transmisión de la verdad*... O más recientemente, con la mirada paternalista de una verdad que subyace a las diferencias culturales y que, curiosamente, posee todos los atributos de la cultura dominante.

La idea de un mestizaje cultural implicaría un debilitamiento de la identidad, de cualquier *hecho diferencial*. No tiene que ver con el carnaval –que legitima la cuaresma–. El carnaval mismo ha sido una técnica de *aculturización* en la cual el mestizaje adquiere la función de *vacuna* (Barthes) contra el mestizaje: una herramienta mediante la cual la transgresión ritualizada de las identidades se convierte en la válvula de seguridad que contiene e institucionaliza las identidades. El carnaval es más bien domesticación cultural. Esta *aculturización* o domesticación funciona como una máscara colonial: la colonización se disfraza de contagio: la máscara mestiza que oculta un rostro puro de identidad. Se trata, en efecto, de una perversión de lo mestizo, convertido en un tipo de *identidad*, en una técnica de ocultamiento y de legitimación de lo doméstico. El mestizaje ofrecido como máscara de colonización.

La aculturización o domesticación convertirá la mezcla en un significado imaginario, en *identidad mestiza*. La crisis de los *procesos de identificación* (a los que se ha referido Cornelius Castoriadis) propulsaría una reac-

ción nostálgica –un reflujo de significados imaginarios de identidad– y una reacción estratégica –la promoción de identidades mestizas, de asimilación en categorías, o *domesticación de lo mestizo*. La vivencia nostálgica de la falta de un *nosotros* resultará tan dolorosa para muchos que queda propulsada una urgencia de significaciones imaginarias que se adoptan sin paliativos, de modo indiscutible, conformista. Y al mismo tiempo, la noción de unas identidades en crisis, la idea de un principio postcolonial, propulsa contenidos de mestizaje cultural, que se formulan de antemano como categorías, como géneros, como reenunciación fractalizada de las viejas identidades del humanismo. En este sentido *la imagen de lo mestizo* actuará como ídolo (según la acepción de Régis Debray), como *doméstico*.

Esta estructura de aculturización o domesticación se reproduce fractalmente a pequeña escala, según procesos de similitud. ¿Víctimas o verdugos? Los pequeños imperios compiten con los grandes imperios... y en su mismo enfrentamiento reenuncian el principio hegemónico del hecho diferencial. Se trata de una *colonización interior* que es la propia de la cultura, de su extensión territorial (la nación) y de su extensión política (el Estado). Toda cultura es así, aculturización, domesticación, guerra de identidades.

Bien distinta es esta idea de domesticación, de lo que podría ser concebido como un flujo de significados no fijados en la identidad, ni siquiera en una identidad mestiza. Esta noción, por lo demás, parece acorde con lo que desde diferentes disciplinas se nos propone como versión consistente sobre los fenómenos de conciencia: identificaciones que no se fijan en identidades, flujos de significado que no se cierran en bucles estancos. Esta *interentidad* vendría a ser literalmente política, en el sentido no sólo de la configuración de un concepto de sociedad, sino también por la advertencia de una forma de personalidad mutualista.

El caos es la esencia de cualquier sistema no lineal. Los procesos de identificación, en tanto fenómenos que afectan a los vínculos entre la mente computacional y la mente fenomenológica (consciente, cultural, etc.), se comportan como sistemas no-lineales. Lo que significa que existe una dependencia sensible a las condiciones iniciales, pero las alteraciones de un estado inicial no tienen por qué producir alteraciones proporcionales en los estados subsiguientes. La realimentación puede magnificar los efectos más pequeños, convirtiéndolos en grandes causas. Así, una pequeña identificación no-cons-

ciente es capaz de alterar los grandes principios culturales de identidad; pequeños fenómenos: una mirada, un poema, una canción, pueden provocar procesos de identificación más fuertes que los grandes significados imaginarios sociales, institucionales (clan, nación, Estado, etc.).

Por contra, todo concurso colonial es didáctico, política educativa. Cualquier ministerio de propaganda, cualquier intento de formación de un espíritu nacional, pretende reducir la imprevisibilidad de los procesos de identificación, considerando esa libertad como turbulencia que altera la identidad y los procesos de identificación a significaciones patrióticas –del tipo que fuesen–. La perversidad de los estados o naciones actuales, sean decadentes o emergentes, proviene de su disposición a asumir la teoría y la práctica del caos para procurar realimentar los procesos de identificación aprovechando las posibilidades creativas de las turbulencias caóticas de la conciencia y la inconsciencia.

Frente a esas tendencias coloniales y micro-coloniales, es posible reconocerse en procesos de identificación compleja, en la asunción de la condición formativa, caótica, efímera, ambigua e interpsicológica de lo que llamamos identidad, en el aumento de la capacidad de resistencia a la incertidumbre, en la pérdida del miedo a los cambios, a la desidentificación. No sería exactamente identidad ni *diferentidad*, sino más bien *interentidad* o *heterentidad*; identificaciones fluctuantes, adaptables, interculturales, relacionales, que inevitablemente debilitan cualquier noción de entidad, *ser (ontos)*.

No tener identidad, no ser idéntico, es complejizar (asumir la complejidad de) los procesos de identificación. Ser al mismo tiempo varios. Ser un poco albanés, en cierto grado italiano, en cierto grado navarro, un poco americano. No es ser mestizo (o domestizo), sino estar siendo un flujo de identidades. No que cada uno sea una cosa, sino que todos seamos todo en parte.

Pues vivir, antes que “*ser es* –como dijo Ortega– *tratar con el mundo*”..

AUNQUE TÚ NO LO SEPAS

Juan Vicente
Córdoba, España,
2000, color, 106 min.



DE Balcón a Balcón PASÓ LA (INVISIBLE) TRANSICIÓN

Aunque tú no lo sepas juega con la (im)posibilidad de un amor presentado como “verdadero” (o lo que es lo mismo: un “amor verdadero” sólo presentado puesto que no llega a realizarse) que se plantea en dos tiempos (años 70 y tiempo presente) que son también las edades de la pareja protagonista (adolescentes y ya adultos bordeando los cuarenta). En el pasado, fue el chaval el que puso toda la carne para que el guisado amoroso se encendiera. Ahora, veinticinco años después (¿les suena el guarismo?), es la mujer –traductora de alemán, divorciada, correctamente aburrida y desilusionada de la vida– la que intenta arreglar el des-

aguisado amoroso poniendo cerco al muchacho, que antes tenía “aspecto macarrilla” y que se ha convertido en un solidario (y solitario) biólogo. La gracia de la peripecia amorosa está en contar el acecho del momento presente (el conocido trasunto expectante de la segunda oportunidad) alternándose con medidos saltos al pasado cuya dosificación pretende poner al espectador en renovada expectación. Así, la simetría atroz del tiralíneas kieszlowskiano se empleará, por un lado, con este rígido viaje constante de ida y vuelta que hace que la temporalidad deje de ser recorrido o experiencia para convertirse en vulgar prótesis, mero trazado de líneas, obtuso espejo. Este tropel de simétricas coincidencias que hinchan la ficción hasta lo imposible (rimas, anáforas, encabalgamientos, jueguitos de azar), por cierto, es la lección tan bien aprendida del polaco por la nueva hornada del cine español (J. Medem, F. León de Aranoa, A. Amenabar, G. Herrero, H. Taberna, etc). Por otro lado, el novel J. V. Córdoba llevará esta lección hasta sus últimas consecuencias copiando abiertamente en el plano del contenido al Kieslowski de *No amarás* (XXXXXXXXXX, 198X) y su célebre trilogía (a “la inspiración” del polaco van dirigidas unas palabras de agradecimiento que se cuelan entre los créditos finales). El cerco de la mujer se hará en el mismo espacio del pasado (ahora invirtiendo las miradas), un espacio de *voyeurs* construido para el enamoramiento: las delicias poéticas bajo la lluvia, los prismáticos, las lucecitas teledirigidas, el teléfono... hasta desembocar

en el “*anoche te vi llorar*”. Lo malo de los imitadores es que se dejan por el camino el acento local (o tal vez somos ya irremediabilmente europeos), pues por lo visto la vecindad ha dejado de hablarse a través de ventanas y balcones.

La historieta de amor no puede dejar de esconder (aunque parece que con gusto lo haría) la significación que conlleva el interregno que media entre los dos tiempos: la transición española. La rigidez antes comentada del esquema temporal es en verdad una cerrada oposición que no puede ahondar más allá del mero contraste de los lugares comunes. Es decir, por un lado, la vitalidad, el arrojo, las inquietudes, los ideales y promesas de los años 70, y, por el otro, la desilusión, el individualismo, el vacío, la falta de horizontes del anoréxico tiempo presente. En medio se cuele la transición como un vacío plano y aséptico en el tajo del tiempo, una experiencia sin tiempo y sin radiografía, sin recorrido y sin diagnóstico más allá de los consabidos discursos.

Los dos protagonistas representan, además de dos épocas, dos clases sociales: la burguesa Lucía, la niña progresa pero a la postre pija y el chaval de Vallecas, Juan, un chico de barrio pero devoto del *amor puro* hasta la extenuación. La apuesta de éste por la *verdadera* pasión amorosa (¿reflejo del *olor salvaje* y auténtico que emana del pueblo?) se frustra por el miedo atávico del imaginario de la niña bien. Además de Kieslowski, Serrat es el otro asidero que atraviesa la mecánica trama, ya sea como canción identificadora o como

concierto prometedor (tanto la chica como su nombre de pila *recargan* muy bien el *ritornello* de la canción: “*No hay nada más bello que lo que nunca he tenido, nada más hermoso que lo perdí*”). Los elementos históricos y sociales de época se insertan en la peripécia sentimental a la manera del *todo vale* que caracteriza el cine posmoderno¹. O más bien la “configuran” con todo el elenco saturado de citas: desde el programa de *El hombre y la tierra*, los noticiarios de radio y TV, las referencias de ambientación (pintadas, fachas con banderitas), las peripecias laterales (la detención del hermano izquierdista, el enfrentamiento con los grises) y, sobre todo, el *revival* musical en sobre dosis sonora, como si se intentase hacer inventario y homenaje de aquellos años: Serrat, Pablo Guerrero, Barrabás, El Zíngaro, Triana, Las Grecas, Burning... Se trata del plato fuerte de la cinta, y si no somos demasiado exigentes resulta lo mejorcito de la misma (especialmente la actuación de los jóvenes actores, realmente frescos y emotivos comparados con los acartonados y espesos intérpretes adultos, Silvia Munt y Gary Piquer). Llama la atención además el plantel de referencias a los 70, con el

1. El recorrido del mozo que va del entusiasmo juvenil por Rodríguez de la Fuente hasta su trabajo de biólogo en el zoo madrileño, pasando por su incursión en el mundo violento de las pandillas como veterinario de urgencia o apostador de canódromo, ilustra perfectamente la construcción plana de personajes, espacios y tiempos. El caso de la serratesca Lucía, ya hemos visto que no es sólo el imperfecto de *lucir*, también el de *plagiar*.

TICKETS

escuálido dibujo del presente que se endulza con la melancólica banda sonora de Illaramendi.

Una lectura realista del filme, aun admitiendo su raso vuelo poético, muestra lo espurio de la trama. Veintitantos años después, una persona ya es *otra*: no se puede hacer un viaje proustiano como un simple atajo en línea recta (eso sería un viaje prusiano). De ahí que nadie se crea el previsible, más bien forzado, *happy end*. Una posible lectura política, o más bien general (¿en qué nos hemos convertido?), se anula a sí misma por la desajustada simbolización, el chato esquema temporal y el entreguismo al lugar común que incapacita la crítica: ¿es que Lucía podría encarnar en la actual democracia algún tipo de desilusión cuyo germen estaría en la *traición* a la visión o visiones más o menos prometedoras que se divisaban en el gozne del tardofranquismo? Todo lo interesante que pueda englobar esta pregunta, la película lo convierte en el bonito fuego fatuo de una imposible ficción.

MIGUEL A. LOMILLOS



NAÚFRAGO

Robert Zemeckis,
USA, 2000, color,
143 min.



FOTOGRAMAS DE PENSAMIENTO ÚNICO

En la reedición de *La golosina visual*, Ignacio Ramonet nos proporcionaba un dato revelador sobre el cine norteamericano: al contrario de lo que puede parecer, EE.UU. sólo produce el 5% de las películas que se realizan en el mundo, pero con ese pequeño porcentaje se embolsa el 50% de los beneficios del negocio. La razón aducida es que la industria cinematográfica norteamericana suministra unos relatos filmados que se adecúan perfectamente a la demanda más global que existe, gracias a los perfiles dibujados por el *marketing* y los estudios de mercado. De esta manera se conoce de antemano el grado de aceptación potencial de cada proyecto, cuya estructura formal y de contenido se

adaptará a un gusto imperante consolidado por la propia industria. Debemos añadir un segundo elemento, ya tradicional en el cine de Hollywood, que contribuye al éxito global de las producciones norteamericanas y que es indisoluble del anterior: un *star system*, sostenido por unos medios de comunicación gregarios, que ha servido tradicionalmente para minimizar los riesgos de fracaso comercial y que facilita la promoción nacional e internacional de los filmes, reducidos casi siempre a los rostros y los nombres de los actores, actrices y directores.

Náufrago es un claro ejemplo de este esquema de la producción cinematográfica estadounidense, que tiende a optimizar las inversiones económicas de los productores: por un lado el mito de Robinson Crusoe, interiorizado por el público, aderezado por una empalagosa historia convencional de amor romántico con un final feliz predecible desde los anuncios que preceden la exhibición del filme. Sólo hace falta ponerse cómodo en la butaca y dejarse llevar por un relato cuyo afán crítico es inexistente; por otro Tom Hanks, valor seguro de ese sistema de estrellas hollywoodiense, cuya facilidad para adelgazar y engordar confirma, según algunas revistas especializadas, sus grandes dotes como actor. Este último aspecto permite preguntarse sobre el papel de cierta prensa en la transmisión de determinados parámetros a la hora de juzgar la calidad de un filme e incluso considerar hasta que punto las críticas de algunos medios no suelen ser más que una extensión de la propia campaña promocional.

El problema radica en que no estamos ante un producto neutral que sólo pretende entretener, sino que opera en un nivel ideológico naturalizado por el propio discurso cinematográfico y por parte de una crítica al servicio de una industria de la que forma parte.

No obstante, es la propia promoción la clave de la lectura. Presentado como el Robinson moderno, el filme es, pues, la actualización de un mito literario que sirvió para acuñar el modelo de hombre económico que es capaz de poner en marcha un sistema de producción racional y rentable en un entorno natural adverso. La propia crítica literaria lo ha definido como el germen del sujeto capitalista, ejemplo del inglés pragmático que resume las virtudes del mito racional. Por tanto, si el referente sirvió para perfilar a un individuo representante del progreso capitalista, el filme caracteriza al protagonista como modelo de hombre posmoderno y acrítico, óptimo para el sistema económico imperante.

La lógica mercantil que inunda esta producción se refleja ya en el arranque, convertido formalmente en un spot publicitario de la empresa de transportes Federal Express que muestra cómo un paquete viaja desde los EE.UU. a Rusia. Obviamente. Porque un filme norteamericano de aspiración global no puede evitar seguir con el sonsonete ideológico del fin de la historia. Y de ahí el discurso de Chuck Nolan (Tom Hanks) a los empleados rusos sobre el tiempo y la eficacia, elementos fundacionales del capitalismo que siguen preocupando a

TICKETS

los mercaderes internacionales. En esa secuencia inicial aparecen asimismo otros dos burdos toques de pensamiento único sobre la desaparición del comunismo y sus nefastas consecuencias sobre la sociedad rusa: se retira una placa con el rostro de Lenin y, más tarde, un cepo rojo con la hoz y el martillo atrapa a una camioneta de la empresa de transportes norteamericana, es decir, inmoviliza el progreso y bienestar del mercado. Ni una palabra, ni una imagen, por supuesto, que relacione la catastrófica situación socio-económica de Rusia con la salvaje entrada del capitalismo de última generación tras el hundimiento de la URSS.

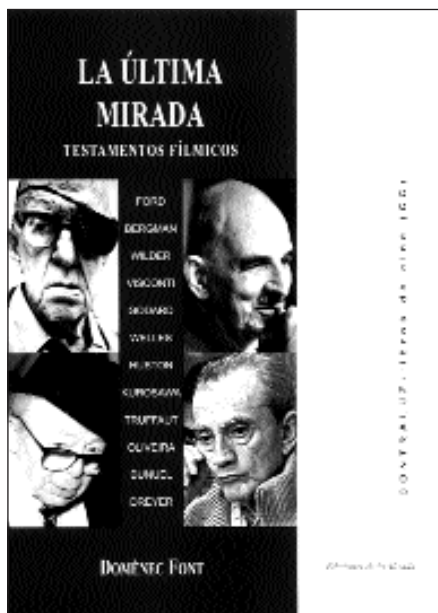
Ese sistema económico que arranca con Robinson Crusoe, y del que



Nolan no es más que una actualización emblemática, arrastra a este último a la isla desierta. Sin embargo, el aislamiento y las carencias a las que se va a ver sometido no se ponen al servicio de una mirada crítica de la economía global, sino más bien todo lo contrario. La estructura y contenido del relato pretenden evidenciar que el actual estado económico es el mejor posible e incluso el único deseable, tal y como demostraría la desaparición de los regímenes comunistas. Así pues, de la misma forma que la globalización arroja a Nolan a la isla, más tarde lo rescata en forma de carguero de mercancías, sugiriendo, en último término, que la economía de mercado ha servido para salir del primitivismo y viajar con el progreso hacia el bienestar material, considerado éste como paradigma existencial.

El filme, en su aparente inocuidad ideológica, no renuncia ni siquiera a introducir el componente religioso en forma de providencia divina que salva a Nolan milagrosamente del accidente aéreo y le proporciona más tarde unas puertas de fibra convertidas por él en velas que lo llevan a la salvación. En esa misma lógica se encuentra el paquete con unas alas de ángel pintadas que conserva durante cuatro años y que, en definitiva, nos lleva al mismo lugar físico donde arranca el filme: un paraíso capitalista que ni Nolan ni la película ponen en duda.

JAVIER M. TARÍN



DOMÈNEC FONT
Ediciones de la Mirada,
Valencia, 2000

Es comprensible que la mirada no se detenga en exceso en el paisaje de lo cotidiano, porque le espera a uno cada mañana en el mismo sitio y a la misma hora. Por eso mucha gente se mueve de forma sonámbula en la realidad, sin prestar atención a nada. El unicornio de cristal de Murano que un día llamó la atención, ahora coge polvo en lo alto de un anaquel; la sonrisa de un padre muerto se ha transformado en un retrato encerrado en un marco de alpaca, colgado al fondo de un pasillo interminable y oscuro; aquel libro de Baudelaire que sostuvo-

ron hace años unas manos temblorosas y emocionadas, hoy se pierde entre lomos de otros muchos volúmenes, en la biblioteca de toda una vida, casi una escombrera donde a veces las cosas superfluas sepultan a las de verdad importantes.

¿Es así siempre? Domènec Font parece decir que no con su libro *La última mirada*, una reflexión sobre la imagen testamentaria, es decir, aquella en la que importan menos el espectador y el objeto que los ojos del creador. Ya de entrada, el libro informa al lector sobre una posible confusión, la de identificar cualquier testamento filmico con la última obra de un director. No siempre existe ese tipo de paralelismo, pues, como los espejos, el cinematógrafo no obedece ninguna regla preestablecida. De la misma forma que un segundo se descuelga sin saber por qué de su caída en el tiempo, una imagen también puede alterar la percepción de la realidad sólo con detenerse extrañamente en un plegamiento orográfico, en un rostro, en un ligero movimiento... John Wayne, de ser el icono perfecto del joven vaquero a quien nada ni nadie pueden parar, se transforma con el paso de los años en una imagen exhausta, a punto de decirle adiós definitivamente a los espectadores. Pero si con un actor es fácil saber cuándo incumple su tácito contrato con su propio tiempo filmico, no lo es tanto con la imagen en sí. A los actores el rostro les delata, colocándolos fuera de contexto al intentar mantener vivo un modelo muerto; sin embargo para saber si un filme nace con vocación moribunda, es decir, si retrata una parada retros-

pectiva sobre una obra, un género o un cineasta, no basta con hacer balances historiográficos ni con buscar su ubicación en una filmografía, en un género o en un movimiento. Según Domènec Font, hay un momento de claridad en las carreras de los grandes cineastas y éste no ha de ser necesariamente el más cercano al final de sus vidas, aunque las coincidencias hagan pensar de ese modo. El testamento filmico no se conforma con ordenar de delante hacia atrás, a veces es un simple faro en la oscuridad de una cosmogonía, que, colocado en un punto inconcreto, sirve para alumbrar cuanto lo rodea, tanto al frente como a la espalda. Podría considerarse, por tanto, un eje sobre el cual gira una concepción cinematográfica y, además, el reflejo más nítido de un cineasta dentro del paisaje de su mirada.

La última mirada se organiza a través de doce consideraciones. Jean-Luc Godard encabeza con sus *Historie(s) du cinéma* (1987-1997) un viaje con carácter de pastiche, de cajón de sastre, donde quedan abolidas las leyes de la diacronía, recortando trozos de celuloide, propio y ajeno, para convertir al cinematógrafo en cronista de una historia determinada, la del siglo XX, al borde de la muerte, muerte que afecta a la crónica y al cronista por igual. Mueren cien años de historia y quienes la han narrado. Para Godard el cinematógrafo ha sido la memoria de un tiempo concreto, y, ahora que ese tiempo se ha desvanecido, el cinematógrafo ya no parece tener razón de ser, pasará a formar parte de esa gran biblioteca donde yacen apila-

dos unos sobre otros los grandes tratados, las grandes narraciones del pasado, albergando entre sus páginas a aquellos que en su día registraron en libros o en filmes la aventura de la historia. La única diferencia con respecto a los libros, durmientes eternos embalsamados en papel, es que el cinematógrafo quizás no corra la suerte de hallar sepultura en una biblioteca, sino en la televisión, como quizás incluso los libros acaben algún día navegando únicamente en ese mundo inexistente de los soportes digitales y la navegación infinita por las redes informáticas. Con su obra Godard hace un balance no tanto sobre el pasado, cuanto sobre el futuro del cinematógrafo; el suyo no es el testamento filmico de un cineasta, es más bien el testamento de un espectador transformado, no sé si involuntariamente, en cineasta. Él sería, en mi opinión, el espectador perfecto, aquél que sabe continuar una narración con su mirada.

Después de Godard, desde ese futuro imperfecto y moribundo, *La última mirada* se convierte en un recorrido apasionante por el pasado, utilizando diferentes filmes de John Ford, Ingmar Bergman, Billy Wilder, Luchino Visconti, Orson Welles, John Huston, Akira Kurosawa, François Truffaut, Manoel de Oliveira, Luis Buñuel y Carl Theodor Dreyer. Cada uno de estos cineastas presenta en los filmes que analiza Domènec Font unas señas de identidad particulares, una visión, una cosmogonía, a menudo para poder verse, acaso por primera vez, en aquello que hasta entonces habían estado mostrándole sus

ojos. No se trata de meros ejercicios de patetismo ni de una postrera soberbia; es, casi siempre, un ejercicio de apropiación de un espectáculo donde los cineastas no se habían introducido lo suficiente para verse, para definirse, para iluminarse, para dejar claros los contornos de una manera de mirar, que es, al fin y al cabo, una manera de vivir, aunque tam-

bién, en este caso, una manera de expresar la muerte, pero no necesariamente una muerte física, a menudo es apenas una constatación (sin ánimo de refutar a Friedrich Nietzsche) de que hay personas capaces de hacerse responsables de sus sueños.

HILARIO J. RODRÍGUEZ



LUIS BUÑUEL
Instituto de Estudios
Turoleses/Gobierno de Aragón,
2000

La Joven (1960) es de esas obras hondas y necesarias que se conciben

como respuesta creadora de un círculo o grupo de artistas comprometidos (en este caso, Luis Buñuel con el guionista Hugo Butler y el productor George Pepper), ante una situación injusta que urge denunciar (en este caso, “*el malestar racial que en aquel momento se manifestaba cada vez más en EEUU*”, cf. p.7). Buñuel ya había realizado *Robinson Crusoe* (1952) –un filme con el que mantiene muchos puntos en común– con estos dos enormes artistas que fueron ninguneados por el nefando maccarthismo y que a la sazón se vieron obligados a ocultarse bajo seudónimos. Aunque esta sencilla historia del músico negro que es acusado injustamente de violar a una blanca transcurre en el sur de los Estados Unidos, la película se rodó íntegramente en inglés en Méjico. El público norteamericano fue por tanto el destinatario natural de este filme que ofrece una doble lectura sobre la infamante caza de brujas. Su estilo está en las antípodas del tono edificante que poco después utilizaría Hollywood con esta misma temática, ya sea en las obras que interpretaría el inefable Sidney Poitier o en los que realizaría más tarde

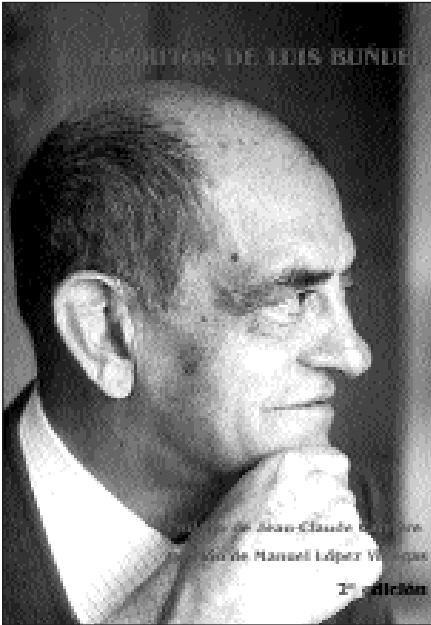
el lacrimógeno Spielberg. No existe mayor “tono de denuncia” en *La joven* (sobre el racismo) que, por ejemplo, en *Los olvidados* (sobre la miseria de los arrabales), pero ocurre que el inevitable toque social (y por qué no, bienintencionado) que conlleva el abordar con honestidad esta espinosa temática, aunque tratada con rigor extremo y fuera de todo maniqueísmo, se hace tal vez más transparente por el tono directo y realista de la representación, así como por la hechura esencial y sobria de las acciones (tan sintéticas como el mejor cine americano), personajes (pocos y ambiguos, todos ellos con valores positivos y negativos) y espacios (una cabaña incrustada en el desolado paisaje de una isla casi deshabitada). Aunque tampoco faltan aquí, si bien más discretos, los detalles y temas buñuelescos: los pies del cadáver, las arañas, el tejón que ataca a las gallinas, el erotismo y el instinto de muerte, los parajes inhóspitos...

Este carácter esencial, seco y directo sobre el racismo, acrecentado y combinado con el mito de Lolita (el otro tema fundamental, no menos “espinoso”, del filme), sin duda tuvo mucho que ver con el fracaso comercial (no gustó ni en Harlem ni en Europa) y con la tibia recepción de la crítica de su tiempo, que como mucho la consideró una “obra menor”. La cosa podría achacarse, como tantas veces, a la avanzada sensibilidad artística y crítica de la obra en relación con la mentalidad de su época, pero cuando esta desavenencia, dislexia o simple estupidez se sigue manteniendo en el tiempo, algo no termina de andar

bien del todo: ¿por qué se programan siempre las mismas “obras mayores” de Buñuel? ¿Por qué la crítica y la historiografía cinematográficas sólo prestan atención a las mismas películas?

Se percibe en cada imagen de la película que Buñuel la hizo con pasión y rigor. Nos lo cuenta en sus célebres memorias: “*Sin embargo, yo hice una película con amor. Pero no tuvo suerte. El sistema moral no podía aceptarla. Tampoco tuvo éxito en Europa, y hoy no se proyecta casi nunca*”. Tampoco en los fastos del centenario del genial cineasta apenas se han acordado de ella. No importa. Como otros “pequeños” filmes mejicanos del maestro, ella seguirá en esa zona de sombras “donde habita el olvido” a la espera de que el tiempo sature las “grandes obras” o de que algún avisado tejón vestido de investigador acelere el proceso de “rescate” poniéndose las medallas en la carrera del ineditismo. Mientras tanto, cabe agradecer a la magnífica *Colección Buñuel* del Instituto de Estudios Turolenses, como viene haciendo hasta ahora con los guiones “nunca filmados” del genial sordo de Calanda –*Là-bas, Goya, Agón*–, el enorme impulso dado con la publicación del guión original de este imprescindible filme (sin olvidar los sabrosos apuntes de los prologuistas Juan Luis Buñuel y J. R. Butler, ambos descendientes de los dos guionistas).

MIGUEL A. LOMILLOS



LUIS BUÑUEL
 Páginas de Espuma,
 Madrid, 2000

Este libro que reúne los *Escritos de Luis Buñuel*, a cargo de Manuel López Villegas, es en realidad una nueva edición de la *Obra literaria* de Luis Buñuel publicada en 1982 por el *Heraldo de Aragón*, con introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Se han añadido dos textos que Pedro Christian García Buñuel ya incluyera en su antología de 1985 *Recordando a Luis Buñuel*, concretamente el cuento “El ciego de las tortugas”, perteneciente a sus primeros escritos y la conferencia sobre el guiñol que el joven Buñuel realizara en 1922

en la Residencia de Estudiantes. Villegas también incluye los guiones originales de los primeros filmes de Buñuel –*El perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*– que Sánchez Vidal no pensó tal vez oportuno publicar dado el carácter prácticamente inédito que entonces tenía la obra literaria de Buñuel (Ado Kyrou y luego J.F. Aranda sacaron a la luz algunos textos en los años 60 y 70). Sorprende por tanto que, siendo en sustancia el mismo libro, Villegas sortee esta cuestión y sólo se limite a informar telegráficamente de la mera aparición de su predecesor. Se trata, es evidente, de una estrategia comercial –no en vano se trata del libro que inicia una colección dedicada al mundo cinematográfico–, para nosotros disculpable pues lo que nos interesa es el contenido del mismo, esto es, el “meollo literario” de Buñuel y no el concepto editorial (que a los puntillosos del mundo del libro les puede llegar a molestar y con razón: ¿reedición?, ¿nueva versión con diferente título?...). Después de 18 años, no cabe duda de ello, era un libro que urgía publicar y el órgano encargado del Centenario Luis Buñuel, así como el Instituto de Estudios Turolenses, han colaborado conjuntamente para este fin. La exitosa acogida del libro da fe de ello.

En contraposición al pormenorizado análisis desplegado por Sánchez Vidal en 1982, Villegas ha optado por presentar con unas mínimas notas los nueve capítulos del libro, dejando hablar por sí mismo a la obra del aragonés. Nos parece correcto este enfoque, otra cosa es la

enjundia de lo comentado: a algunos les parecerá suficiente, a otros pobre y limitado. Lo que está claro es que todavía está por hacer la edición crítica de esta obra –aunque Sánchez Vidal se aproxima bastante, su obra no tiene ese objetivo–, y desde aquí sugerimos que sería bueno que nuevos autores y nuevas perspectivas se sumaran a ello con el mismo rigor, pongamos un ejemplo altamente ilustrativo, que el equipo de Francisco Rico se enfrenta a las obras clásicas. Aunque Buñuel no confiaba demasiado en su faceta de escritor, lo cierto es que sus poemas y cuentos, que quiso publicar con el celeberrimo título que luego daría a su primer filme, se inscriben en las vanguardias literarias de los años 20 y exigen el mismo tratamiento crítico que el recibido por los célebres poetas del 27.

La edición de López Villegas se resiente de la falta de un criterio organizador más coherente con el trayecto global de Luis Buñuel: ¿son estos *todos* los escritos de Buñuel?, ¿no falta todavía por concretar la obra literaria definitiva de este autor una vez que el Estado ha comprado los archivos del cineasta?, ¿por qué no se habla de estas cuestiones y se conforma, sin dar ninguna explicación al respecto de tal configuración, con meter los textos en nueve cajones de sastre distintos, según la naturaleza de cada escrito: conferencias, primeros escritos, poesía, etc?, ¿por qué se incluye una carta para complementar algunos escritos y en otros casos no?, ¿por qué se incluyen unos textos (por ejemplo, los tres fragmentos del diario del Buñuel

adolescente, sin informarnos siquiera de cómo es el conjunto del que provienen) y otros se dejan de lado (“Los recuerdos medievales del Bajo Aragón” sin ir más lejos)?

Un ejemplo de esta falta de determinación, minuciosidad y rigor se observa en la carta de Buñuel que abre el libro a modo de preámbulo (en ella dice, humilde, que no cree que sus “*escritos tengan valor por sí mismos*”), pero se omite, lo que es inconcebible, el destinatario de dicha carta.

Debemos, pues, conformarnos con que la publicación de los *Escritos literarios de Buñuel* (dos términos que así engloban los títulos de las dos ediciones dispares hechas hasta el momento, necesarias pero aún insuficientes) se haya hecho realidad tras 18 años de silencio (según Villegas éste era el fin de este libro), y quedar a la espera de que la configuración de la *Obra literaria definitiva* del escritor Buñuel esté, cuando llegue, a la altura que se merece.

MIGUEL A. LOMILLOS



JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
 AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
 Ediciones de la Mirada
 Valencia, 2000

LA ESCRITURA EN EL UMBRAL DE LA PSICOSIS

“Pienso que lo que me obliga a escribir es el miedo a volverme loco.”
 (G. Bataille, *“Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte”*)

Ediciones de la Mirada acaba de publicar el libro *Léolo. La escritura fil-*

mica en el umbral de la psicosis, redactado por Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate. El interés de este trabajo es múltiple, aunque quisiéramos nosotros destacar dos aspectos que consideramos fundamentales. Por un lado, permite al lector atraído por estas materias comprobar cómo se desenvuelve un ejercicio riguroso de análisis cinematográfico, mediante el despliegue de una estrategia de lectura que ya ha sido practicada con éxito en diversas publicaciones anteriores. Y por otro lado, ofrece los elementos teóricos necesarios para que el público no especializado pueda introducirse en la comprensión de ese fenómeno desgarrante que es la locura; una temática que, como demuestra la historia reciente del cine, genera una intensa y profunda excitación en el público que acude masivamente a las salas de exhibición.

Los autores consideran que el texto artístico puede ser concebido como un espacio testimonial en donde aparecen conjugados toda una serie de elementos de intenso valor emotivo. En función de esta idea central, demuestran que el trabajo de la lectura, centrado aquí en el análisis de *Léolo* (1992), consiste en seguir de cerca el rastro de la experiencia que el texto nos invita a compartir, recorriendo, como subrayan en el prólogo, *“el camino que la letra del filme traza”*, e intentando reconstruir, al mismo tiempo, la fuerza viva de un trayecto *“cuya huella ha quedado ahí trazada”*. Por ello, mediante la sutileza de una lectura ponderada y bien dirigida, vamos penetrando, poco a poco, en el

corazón de una oscura tragedia humana; en la tragedia de un ser extraviado que realiza un esfuerzo titánico por intentar que algo en su mundo devastado pueda llegar a cobrar sentido.

El seguimiento pormenorizado de todos los elementos que participan en la configuración del film es la clave para que el análisis no se pierda en divagaciones especulativas ni en interpretaciones forzadas. De este modo, y respetando en todo momento la letra del texto, van los analistas levantando con cautela las capas que envuelven los misterios que la obra encierra, desenredando la madeja de ese complejo entramado lírico que es la obra realizada por Jean-Claude Lauzon (1953-1997).

Este método de análisis que los autores desarrollan en sus respectivos ámbitos de investigación, parte, a su vez, de la observación de cuatro requisitos principales que permiten, antes que nada, despegarse de las pregnancias imaginarias que tienden a imponerse en una tarea de pura interpretación. Primero, frenar el sentido tutor que interrumpe la buena marcha del análisis mediante la interposición de una pantalla de certidumbres; segundo, localizar los puntos de ignición que designan la presencia de lo real en el texto; tercero, deletrear con cuidado los elementos que aparecen en su superficie; y cuarto, no caer en la pretensión de querer entender demasiado en un primer abordaje, es decir, dejar que el tiempo colabore en la maduración del análisis mediante un retorno activo al texto y una serie de lecturas sucesivas.

Contra lo que se pudiera pensar, resulta el método que los autores defienden completamente coherente con una perspectiva de orientación freudiana, porque, como se sabe, fue el propio Freud quien avanzó en su teoría mediante la interrogación sistematizada de las obras de arte —así lo demuestran sus lecturas de Sófocles, Leonardo o Miguel Ángel. Después de él, también reconoció Jacques Lacan la importancia que tenían las obras de arte como parte integrante y decisiva del saber analítico, subrayando que Freud había dado testimonio de la necesidad del estudio de las artes para la comprensión de los fenómenos psicológicos porque él mismo tomó de allí sus armas técnicas, sus procedimientos de pensamiento y su inspiración. Incluso llegó a observar en su estudio sobre Hamlet que *“las creaciones poéticas, más que reflejar las creaciones psicológicas, las engendran”*. Por tanto, resulta evidente que, para avanzar en el campo abierto por el psicoanálisis, es tan importante la interrogación de los textos artísticos como el saber extraído directamente de un trabajo clínico. Y sobre este punto insistía el mismo Lacan: *Frente a la cuestión teórica que plantea la adecuación de nuestro análisis a una obra de arte, cualquier cuestión clínica es una cuestión de psicoanálisis aplicado*.

En consecuencia, se comprende que no se conciba aquí la obra de arte como una anécdota brillante destinada a ilustrar un concepto particular, sino como el lugar de una producción, de un engendramiento: como el espacio material

donde se conjugan toda una serie de relaciones vinculadas a los problemas de la filiación, el deseo y la muerte; vinculadas, en definitiva, a la idea misma del ser. De esta manera, podrá el lector advertir que el trabajo aquí reseñado no pretende, en modo alguno, aplicar la batería de conceptos extraídos de una escolástica cerrada e inerte, sino interrogar directamente el texto contrastando los conceptos retomados de un cierto saber con aquello que la obra cinematográfica nos presenta. Por eso no es difícil percibir, además, que, bajo la aparente sencillez de la lectura que los escritores de este libro nos proponen, late un profundo e intenso trabajo de cuestionamiento teórico.

Independientemente de la simpatía o del rechazo que el film pudiese suscitar, constatamos que existen en él toda una serie de elementos que invitan, como ya hemos advertido, a reflexionar sobre el fenómeno de la locura. Así pues, observamos que se va haciendo visible en la película el testimonio de una terrible descomposición vital que podría encontrarse, además, estrechamente ligada a la trayectoria de su propio realizador, tal y como se desprende del análisis de la propia película –cuyo protagonista recibió un apellido similar al de su creador– así como de los datos interrogados en la addenda que cierra el libro.

Si el relato puede ser considerado como una estructura narrativa de eficacia simbólica, comprobamos que, tal y como se desarrolla en *Léolo*, el relato es reemplazado aquí por una construcción delirante que sustituye, progresiva y

peligrosamente, el sistema ordenado de ese milagro que llamamos realidad. En este sentido, el mismo delirio revela aquello que falta en la experiencia que el texto nos ofrece, siendo la fabulación delirante el medio del cual se sirve Léolo para cubrir el agujero de una carencia fundamental: la palabra del padre, esa “trama simbólica” que arma y sostiene el espacio de la subjetividad.

La psicosis –lo demuestra bien el texto analizado– estaría en relación directa con la imposibilidad de construcción, de articulación de un espacio inconsciente, tal y como la palabra del padre lo introduce. La psicosis estaría causada, en última instancia, por la ausencia de la palabra paterna y por el dominio de una madre que convierte al hijo en objeto de un goce atroz. El texto de Lauzon nos ofrece una síntesis ejemplar de ese proceso de desintegración subjetiva que desemboca, finalmente, en la inmersión de Léolo en el océano de su propia locura. Nos ofrece el testimonio de lo que sucede cuando no ha sido construida la trama edípica que aseguraría la sujeción del ser en el campo de la palabra. Y nos proporciona, además, una prueba irrefutable de que la ausencia de lo simbólico estrangula toda posibilidad de existencia positiva.

De este modo, realiza el protagonista una serie de fallidos actos heroicos que podrían concentrarse en uno solo: la búsqueda de un nuevo nombre mediante la recusación del suyo propio. Así, *Leo Lozeau* será sustituido por *Léolo Lozonne*, un nombre imaginario que resulta de la anulación parcial de su ape-

llido paterno: Lozeau-no. Con lo cual, pretende el protagonista afirmarse en la negación diciendo: no soy Lozeau, no soy yo, sino otro. Mediante esta estrategia de repudio –que parece retomar, literalmente, el famoso enunciado de Rimbaud (“*Je suis un autre*”)–, el pequeño Léolo intentará romper con un linaje de tarados sometidos a la hegemonía de una madre siniestra. Pero, en la misma medida, se tratará de un acto sin garantía ni solución, porque no permitirá su inscripción en un orden simbólico de referencia y todo quedará atascado para él en el plano del Yo.

A su vez, y como bien anotan los autores del libro, nos proporciona la película una seria reflexión sobre una temática que conecta, directamente, con uno de los problemas centrales del universo de las vanguardias artísticas, tal y como lo encontramos esbozado, por ejemplo, en las obras de Artaud o Bataille: el problema de la escritura. Al igual que sucedió en el trayecto existencial de esos autores, el de Léolo va a estar marcado por la presencia redentora de la escritura –la única vía de escape de ese infierno que su familia representa. Y esta vía la abre el feliz hallazgo de un libro –el único libro que existe en la casa– en el que se encontraba escrita una frase enigmática a la que Léolo se va a aferrar y que usará como bandera de su propio desafío: “*Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas*”. A través de la lectura, y del posterior ejercicio de la escritura, tratará el protagonista de agarrarse al ser de la palabra, en un intento desesperado por reconquistar el orden simbó-

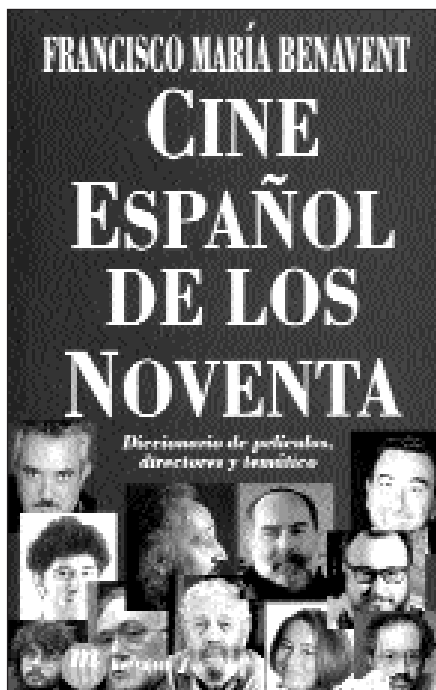
lico que nunca existió para él. Un orden que viene representado en la película por ese *domador de versos* imaginario destinado a ocupar, a llenar el lugar vacío del padre.

En virtud de esa conexión surrealista que nos ofrece el film, nos encontramos ante un torrente de imágenes plenas de negra poesía. Como sucede en las mejores obras de vanguardia, la mayor brutalidad está aquí ligada a la más depurada y elegante sutileza. De este modo, las numerosas correspondencias que encontramos en la obra van tejiendo toda una red de asociaciones poéticas que salvan el texto de la propia sordidez de la locura. El tesoro y la escoria, el agua y la luz, la palabra y el fuego, la cabeza y la luna, son algunos de los términos conjugados, que contribuyen a dotar de un brillo deslumbrante a la experiencia estética del film; una experiencia que, no obstante, desaloja cualquier atisbo de sentimentalismo facilón al abismarse en la sima de una vivencia quebrantada. Por todo ello, es *Léolo* un buen representante de ese cine postclásico que, como sabemos, parece encontrarse como impulsado, como obligado a desenmascarar, a descubrir, a revelar los horrores disimulados tras las puertas que cierran cualquier casa en cualquier lugar.

MANUEL CANGA



JOSÉ M. VELÁZQUEZ,
LUIS ÁNGEL RAMÍREZ
Festival de Cine de Alcalá de
Hénares, Madrid, 2000



FRANCISCO MARÍA BENAVENT
Mensajero, Bilbao, 2000

Recién concluida la singladura de los años noventa ya tenemos en el mercado los dos primeros acercamientos a lo que ha dado de sí la producción cinematográfica española. Obras que presentan la particularidad de centrarse cada una en un segmento diferente de la misma: el largometraje en *Cine español de los noventa* y el cortometraje en *Una década prodigiosa. El cortometraje español de los noventa*. Aunque el punto de partida es común, sus autores han escogido plan-

teamientos distintos en el acercamiento a su objeto de estudio. Así, Francisco María Benavent se ha decantado por construir su libro bajo la fórmula de un diccionario de películas, directores y temático, como se señala en su subtítulo; mientras que José M. Velázquez y Luis Ángel Ramírez han optado por ofrecer un repaso pormenorizado y detallado por todo el entramado que hacen posible unos filmes condenados en la mayoría de los casos a tener una difusión escasa.

Benavent, antes de entrar a comentar las películas, a lo que dedica casi la totalidad de su obra, aborda bajo el epígrafe de "Los noventa" un breve recorrido por varios aspectos de la década, desde la política cinematográfica al cine de las autonomías, pasando por los géneros. Si ya es discutible el poco espacio que ha dedicado a este texto introductorio, 24 páginas sobre un total de 662, lo más preocupante es la cantidad de lugares comunes y de inexactitudes que jalonan el mismo.

Entre las primeras se pueden citar las que hacen referencia a que el público de los noventa *"no entona ya despectivamente el 'es española'"* o el *"extendido fraude en el control de taquilla"*. Entre las segundas nos topamos con afirmaciones como que la cuota de mercado de 1999 era el doble de la de 1990, cuando en realidad se incrementó en 3,58 puntos, ya que se pasó del 10,4% al 13,98%. Es igualmente erróneo afirmar que en *"1994 llegó el primer acuerdo de las televisiones con el cine"*, hecho que se produjo en septiembre de 1983, y que suscribieron TVE, S.A. y seis asociaciones de productores.

Son tan sólo una muestra del poco rigor y apresuramiento con que se ha escrito esta parte del libro, que en cierta medida es extensible al resto, donde el análisis de los filmes asume un tono meramente impresionista e informativo, carente de un sentido verdaderamente crítico. Incluso el aspecto recopilatorio, que es su principal virtud, sobre la producción cinematográfica de la década es incompleto, dado que *"los casi seiscien-*

tos largometrajes alumbrados en los noventa", son en realidad 662 películas.

En un registro claramente opuesto se sitúa el trabajo de Velázquez y Ramírez sobre el cortometraje, ya que han decidido que sean los propios protagonistas *"productores, directores, equipos técnicos, distribuidores, críticos, exhibidores... una polifonía de voces a partir de la cuales indagar en las motivaciones de los que han hecho de los noventa un década prodigiosa en el cortometraje español"*. Con este claro objetivo dibujan cuál ha sido su evolución, que corre paralela a lo acontecido con el largometraje, ya que se ha pasado de una situación agónica a principios de la década al momento dulce con que se cerró. Como consecuencia de este giro el cortometraje ocupa en la actualidad *"un espacio cultural y mediático jamás imaginado por sus creadores a finales de los ochenta"*.

El contrapunto a este panorama y al indudable mejor acabado técnico global que ha experimentado la producción en su conjunto, algo a lo que han contribuido notablemente el aumento de los presupuestos, que han situado el coste medio en los cinco millones de pesetas, lo pone el problema de la distribución y exhibición de las obras, restringida a los festivales y a la televisión, que impide una adecuada amortización de las mismas, por lo que la financiación es tributaria totalmente de las ayudas estatales y autonómicas, a las que se dedica especial atención, resaltando el papel fundamental que éstas han desempeñado.

La radiografía que sus autores se habían planteado, y han logrado realizar,

sobre el cortometraje de los 90 se completa con dos anexos, en el que se recogen el censo de los trabajos realizados y la filmografía de los directores. Todo ello contribuye a hacer del libro una herramienta básica para comprender y

seguir la senda por la que ha transitado el cortometraje español de los noventa.

TXOMIN ANSOLA



GALLEGO & REY, MÁXIMO,
PERIDIS, EL ROTO
Fundación César Manrique,
Lanzarote, 2000

LÍMITES. NO MÁS
PARQUES TEMÁTICOS. SABIA
NUEVA QUE FRENE A LOS
MERCENARIOS.

Los pequeños enclaves, como las islas, sirven de gran ayuda no solamente para el disfrute de magníficos espacios naturales, sino también para ser más

consciente de las complejidades peninsulares y de los continentes enteros, en definitiva de la situación del globo terráqueo.

Lanzarote es un PARAÍSO y es LA ISLA DEL TESORO, como lo fueron antes tantas otras. Y traemos estas palabras de nuevo porque el impacto de estar en un paraje sublime no puede dejar indiferente a nadie mínimamente sensible. Y voy a hablar de lo peor porque esta maravilla desnuda está en peligro de extinción.

Es urgente volver a poner sobre la TIERRA, y mejor aún, escuchar lo que ésta nos está diciendo y que versa sobre las contradicciones del sistema, para no olvidar el ciclo económico expansivo y acelerado en el que habitamos, así como los alarmantes indicadores demográficos de consumo de energías, la escasez de recursos naturales, la hiperproducción de residuos y servicios públicos, la manipulación de la masa de emigrantes, el fin de la biodiversidad... que continúan generándose, conformando ya una situación extrema, demostradamente insostenible. Es historia negra en la costa del Mediterráneo, por poner otro ejemplo, la instrumentalización de los territorios usados como minas o fondo de reservas, catecismo del modelo de

TRANSTEXTOS

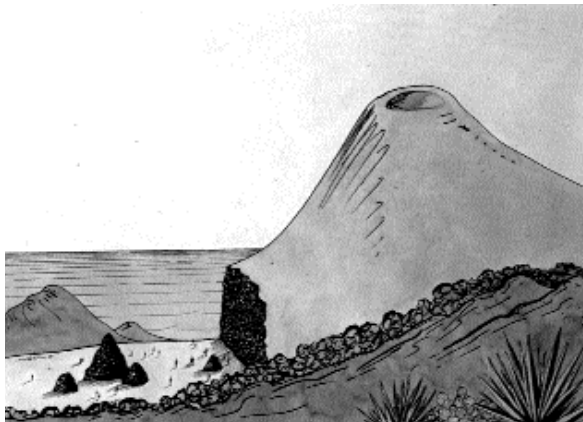
desarrollo neoliberal economicista hegemónico; la isla de Lanzarote, es otro caso incipiente que está moviendo billones en el sector turístico sin ofrecer mejoras sociales ni ecológicas al que la habita. Con el blanqueo del euro, en este momento, una vez más, no parece que existan los límites. Lanzarote es un paraje muy frágil, es poesía, como lo son todos los territorios en sí mismos, y los mismos habitantes que estamos aquí y que, DESCONOCIENDO ESOS MISMOS LÍMITES, somos mancillados, violados, despreciados, maltratados, mancillando a su vez, despreciando, violando... en una espiral que muy pocos queremos ver. César Manrique, artista lanzaroteño comprometido de fama internacional, tuvo la posibilidad de poder paralizar los posibles destrozos que un empresario o inversor “bárbaro”, sin escrúpulos, se atreviera a cometer. Manrique, creador de espacios imaginarios reales, respetuoso de los usos y formas propios de la isla, murió, pero nos

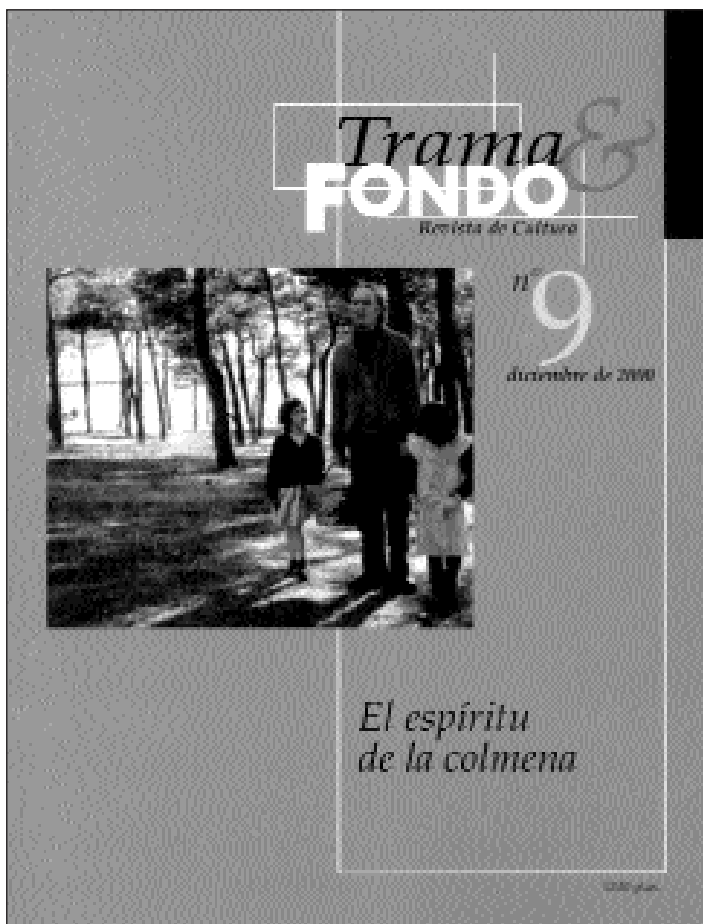
ha dejado, entre otras muchas obras arquitectónicas de integración espacial bellísimas, LA FUNDACIÓN que lleva su mismo nombre y que ha patrocinado una exposición en la que participan humoristas gráficos: Gallego & Rey, Máximo, Peridis y el Roto; una instalación “mediática” tremendamente crítica, y un texto que recoge todo esto y que recomendamos, donde varios autores se cuestionan a partir de datos muy concretos estos mismos temas ofreciendo además ALTERNATIVAS.

Con el vacío moral y utópico que atraviesa este sistema ya caduco de atrocidades... se impone la movilización cívica AUTOCONSCIENTE que reponda unida al poder organizativo internacional, como en buena medida –afirma Fernando Gómez Aguilera– está ocurriendo en Seattle, en Davos y recientemente en Praga.

YOLANDA CARRASCOSA

Mordisco al volcán, Máximo, 2000





José Luis Castrillón: *Hacia una construcción de lo simbólico en El espíritu de la colmena.*

Jesús González Requena: *Texto artístico, espacio simbólico (con El espíritu de la colmena como fondo).*

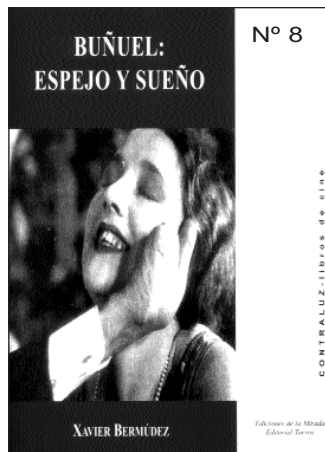
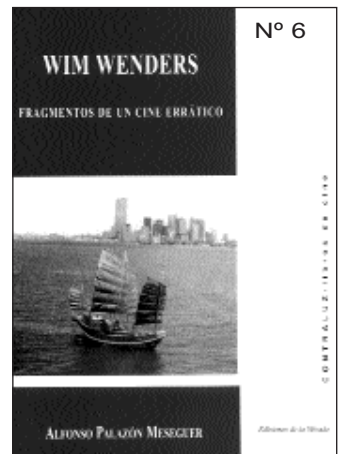
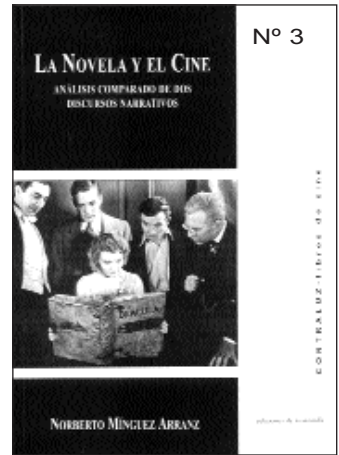
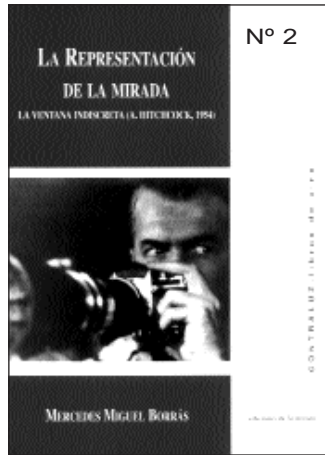
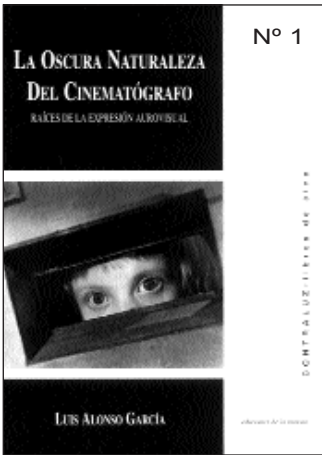
Luis Martín Arias: *Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice.*

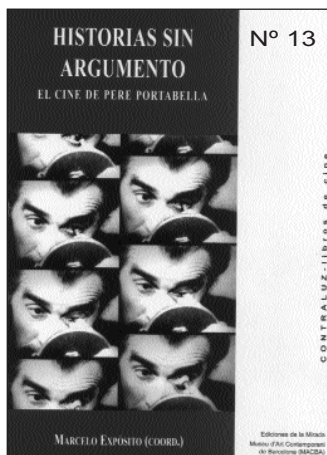
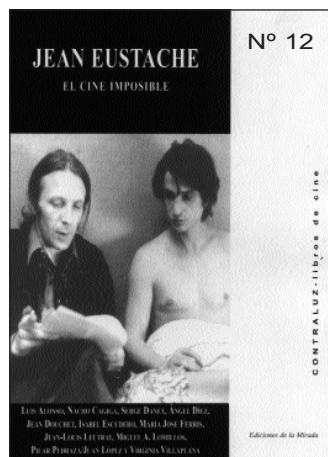
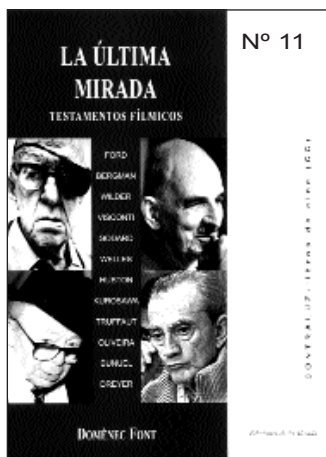
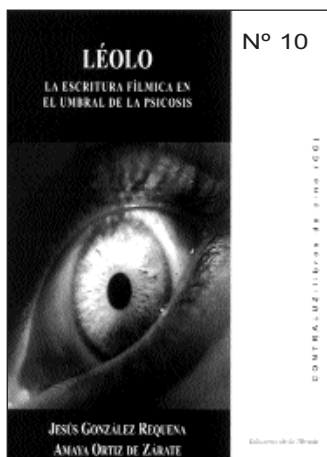
Manuel Delgado Ruiz: *Antropología y posmodernidad.*

Basilio Casanova: *El valor de un libro.*

Manuel Canga: *Travesía de David Salle en Bilbao.*

Contraluz





TÍTULOS PUBLICADOS

- 1 (CC). *La oscura naturaleza del cinematógrafo (Raíces de la expresión aurovisual)* / Luis Alonso García
- 2 (CC). *La representación de la mirada (La ventana indiscreta, A. Hitchcock, 1954)* / Mercedes Miguel Borrás (AGOTADO).
- 3 (CC). *La novela y el cine (Análisis comparado de dos discursos narrativos)* / Norberto Mínguez Arranz (AGOTADO).
- 4 (CC). *Un siglo en sombras (Introducción a la historia y la estética del cine)* / Vicente J. Benet
- 5 (CC). *Vida de fantasmas (Lo fantástico en el cine)* / Jean-Louis Leutrat
- 6 (CC). *Wim Wenders: fragmentos de un cine errático* / Alfonso Palazón Mesguer
- 7 (CC). *La memoria de las imágenes (Textos de la emoción, la lógica y la verdad)* / Wim Wenders

- 8 (CC). *Buñuel: espejo y sueño* / Xavier Bermúdez
- 9 (CVAM). *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta* / Nuria Enguita / Marcelo Expósito / Esther Regueira (coords.)
- 10 (CC). *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis* / Jesús González Requena - Amaya Ortiz de Zárate
- 11 (CC). *La última mirada (Testamentos fílmicos)* / Domènec Font
- 12 (CC). *Jean Eustache: el cine imposible* / Miguel A. Lomillos / Jesús Rodrigo (coords.).
- 13 (CC). *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella* / Marcelo Expósito (coord.)

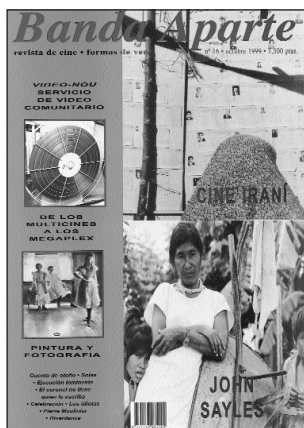
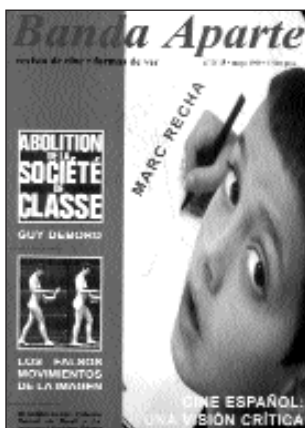
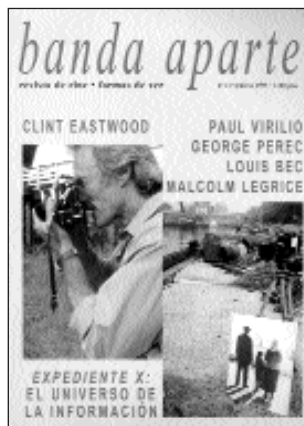
TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN

- Relatos imaginarios. Nuevas narraciones en torno al sujeto femenino* / Begoña Siles (coord.)
- Una poética de la ausencia. El espíritu de la colmena de Víctor Erice* / Miguel A. Lomillos.
- Y, sin embargo, se mueve. Conjeturas en torno al psicoanálisis y la imagen en movimiento* / José Antonio Palao (coord.).

Banda Aparte

revista de cine formas de ver

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS



OFERTA DE VENTA DE NÚMEROS ATRASADOS DISPONIBLES

Nos. 5 a 6. PVP: 750 ptas. Oferta: 500 ptas ejemplar.

Nos. 7 a 9. PVP: 950 ptas. Oferta: 500 ptas ejemplar.

Nos. 11 al 17. PVP: 1.500 ptas. Oferta: 750 ptas ejemplar.

Nos. 18 al 20. PVP: 600 ptas. Oferta: 500 ptas ejemplar.

Si un pedido incluye más de cinco ejemplares,
sobre el precio de oferta se la hará un 10% de descuento más.

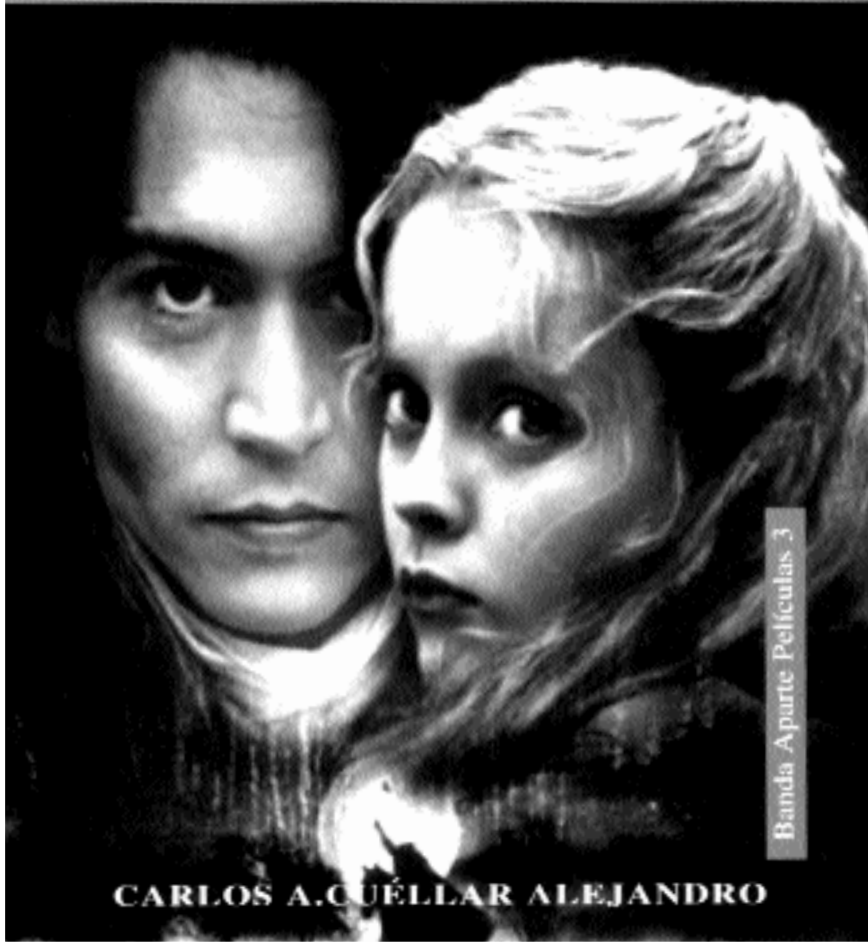
- Nº 1 (AGOTADO).** Martin Scorsese / Marc Recha. UNIVERSO TRÁPALA: Los falsos movimientos de la imagen.
- Nº 2 (AGOTADO).** Andrei Tarkovski. Nº 16. REENCUADRES: Cine iraní / John Sayles 1 / NUESTRO CINEMA: De los multicines a los megaplex / TOPONIMIAS: Video-Nou 1 / UNIVERSO TRÁPALA: Pintura y fotografía.
- Nº 3 (AGOTADO).** Atom Egoyan. Nº 17. REENCUADRES: Cine y clase obrera 1 / NUESTRO CINEMA: Veinte años de *Arrebato* / TOPONIMIAS: Video-Nou 2 / UNIVERSO TRÁPALA: Los falsos movimientos de la imagen 2.
- Nº 4 (AGOTADO).** Alfred Hitchcock / Guy Debord • Jean-Luc Godard. Nº 18. REENCUADRES PELÍCULAS: *Una historia verdadera* / REENCUADRES: John Sayles 2 / NUESTRO CINEMA: Cine español 1999: una visión crítica / TOPONIMIAS: Imaginando identidades 1.
- Nº 5.** Marguerite Duras / Jean-Luc Godard / Chantal Akerman / Richard Dindo. Nº 19. REENCUADRES PELÍCULAS: *La eternidad y un día - Así reían - Sé quién eres* / REENCUADRES: Agnès Varda / REENCUADRES: La imagen pornográfica.
- Nº 6.** Robert Bresson. Nº 20. REENCUADRES PELÍCULAS: *Invocación - Garage olimpo* / REENCUADRES: Cine y clase obrera 2. Del *free cinema* a la actualidad / NUESTRO CINEMA: Joaquim Jordà (*Monos como Becky*) - Vindicación del cine español / UNIVERSO TRÁPALA: Prácticas fotográficas entre dos siglos.
- Nº 7.** Theo Angelopoulos / David Cronenberg.
- Nº 8.** Cine alemán de entreguerras / S.M. Eisenstein.
- Nº 9/10 (AGOTADO).** Víctor Erice.
- Nº 11.** REENCUADRES: David Lynch / Tod Browning / Luis Buñuel. TOPONIMIAS / UNIVERSO TRÁPALA: El caso Lumière.
- Nº 12.** REENCUADRES: José Luis Guerín / Ángel García del Val / TOPONIMIAS: Juan Downey / UNIVERSO TRÁPALA.
- Nº 13.** REENCUADRES: Clint Eastwood / Expediente X / TOPONIMIAS: Paul Virilio • George Perec • Louis Bec • Malcolm Legrice.
- Nº 14/15.** REENCUADRES: Marc Recha / NUESTRO CINEMA: Cine español 1998: una visión crítica / TOPONIMIAS: Guy Debord /

BANDA APARTE PELÍCULAS 3

SLEEPY HOLLOW

TIM BURTON

El goce infantil de lo sobrenatural



Banda Aparte Películas 3

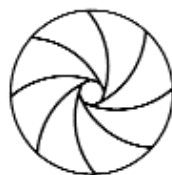
CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

Libro 11,5X16 cm. / 96 páginas / 36 fotos / 950 ptas.



RESTAURANTE
BERND KNÖLLER

Conde Altea, 33 Tel. 96 374 56 56
46005 VALENCIA



FOTGPRO, S.L.

Todas las marcas,
todos los equipos

**La tienda
del Profesional y el Amateur**

C/ CASTELLÓN, 2 - 46004 VALENCIA
TEL. Y FAX: 96 351 38 34

IVAC La Filmoteca

INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA I MUSEU VALÈNCIÀ DEL CINEMA

ediciones de la filmoteca



ARCHIVOS DE LA
FILMOTECA

Nº 57

Fragments de Luis Buñuel (III)
El último Pasolini
Lukács y el cine
Ópera y cine



Col·lecció
DOCUMENTOS

149

Emeterio Díez Puertas
*Historia del movimiento obrero
en la industria española del
cine. 1931-1999*



Col·lecció
CINEASTAS

141

Santiago Vila
*Rouben Mamoulian:
el estilo como resistencia*



Col·lecció
TEXTOS

142

Rafael Heredero García
*La censura del guión en
España: peticiones de redaje
para producciones extranjeras
entre 1968 y 1973*





OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Banda Aparte. Revista de cine - Formas de ver

Uno de los apoyos fundamentales para que una revista como la nuestra, pueda garantizar la continuidad son sus suscriptores.

Para todos aquellos **NUEVOS SUSCRIPTORES** de *BANDA APARTE*, lanzamos una **OFERTA DE SUSCRIPCIÓN** que incluye: un descuento del 20% sobre el precio global de la misma por un año y el obsequio de un libro, a elegir entre:

- *Marguerite Duras. El cine del desgarrado* / VV.AA.
- *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis* / VV.AA. (Coord. Arturo Lozano)
- *Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático* / Alfonso Palazón Meseguer

SI ERES LECTOR DE *BANDA APARTE* y crees necesario que exista una publicación como esta,

APOYANOS CON TU SUSCRIPCIÓN.

¡SÚBETE AL CARRO DE LA *BANDA*!

BANDA APARTE

UN ESPACIO CULTURAL E
INDEPENDIENTE DE INTERVENCIÓN
EN LA IMAGEN

CONTRAINFORMACION ACCION POLITICA EN LA RED

"Los que hacen la política y sus proveedores de información de masas promueven sistemáticamente el pensamiento unidimensional. Su universo de discurso está poblado de hipótesis que se autovalidan y que, repetidas incesante y monopolísticamente, se tornan en definiciones hipnóticas o dictados"

Marcuse. El hombre unidimensional



www.nodo50.org
ayuda@nodo50.org tlf/fax 913545041