Marta Álvarez (ed.)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2

Editions ORBIS TERTIUS

Universitas

Marta Álvarez (ed)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2

El presente volumen conjuga su interés por la representación de la figura autoral en las artes visuales –en un contexto presidido por la tensión entre su difuminación y afirmación– con otro más amplio por las formas autorreflexivas, de las cuales ese fenómeno es solo un ejemplo. Las mayúsculas del subtítulo, AutoRepresentacioneS no obedecen pues a un mero capricho: la R marca el final de la palabra autor, pero también separa el prefijo auto, que refiere en último grado a una instancia autorial pero sin exigir necesariamente personificación, remitiendo más bien a un lenguaje artístico de segundo grado, a un arte auto-consciente, un metaarte que refleja el mundo reflejándose a un tiempo. La S final da cuenta de una pluralidad de planteamientos que tiene su correlato en los diversos proyectos que confluyen aquí y que han reunido en estas páginas a investigadores universitarios y creadores para reflexionar acerca del cine, la fotografía, la pintura, la web o la televisión.

Colaboran en este estudio:

Marta Álvarez, Juan Carlos Baeza Soto, Paola Bellomi, Iván Bort Gual, María Cañas, Shaila García Catalán, Juan Francisco Ferré, Francisco Javier Gómez Tarín, Santiago Juan-Navarro, Emmanuel Larraz, Xosé Nogueira, Antonio Palao Errando, Antonio Pérez Bowie, Pascale Peyraga, Pascale Thibaudeau, Iván Villarmea Álvarez, Lauro Zavala.

9 782367 830094

ISBN : 978-2-36783-009-4
ISSN : 2265-0776
Prix France : 24,90 €

C.R.I.T. ea 3224

www.editionsorbistertius.fr

Imágenes conscientes

Marta Álvarez (ed.)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2

Éditions Orbis Tertius

Cette publication a bénéficié du soutien financier du C.R.I.T.
(Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles, EA 3224),
de l'Université de Franche-Comté,
que nous remercions vivement.

Nuestro más sincero agradecimiento al C.R.I.T. (EA 3224) por haber
financiado la impresión de este volumen.

© Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône, F- 21270 BINGES
© Les auteurs

Photo de couverture : María Cañas, Fotomontaje, Serie *Los Monstruos de Hollywood.*

ISBN Paperback: 978-2-36783-009-4
ISBN e-book: 978-2-36783-013-1
ISSN : 2265-0776

ÍNDICE

Presentación. Cuestionando al autor, **Marta Álvarez**.....9

I. Cine

El punto de vista en el audiovisual contemporáneo. Una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos, **Francisco Javier Gómez Tarín**.....27

La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico, **José Antonio Pérez Bowie** 47

Para analizar la metaficción en cine, **Lauro Zavala** 73

Más allá de la nación cubana: prácticas metatextuales en el cine "callejero" de Esteban Insausti, **Santiago Juan-Navarro**.....87

Autorretrato irónico del cineasta en Family Strip *(2009) de Lluis Miñarro,* **Emmanuel Larraz** 101

Reflexiones sobre y desde la imagen. Algunas notas acerca de la (meta)obra de José Luis Guerin, **Xosé Nogueira**.....119

El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: los filmes de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga, **José Antonio Palao Errando** 145

Io, don Giovanni *de Carlos Saura: entre afirmación y disolución del autor,* **Pascale Thibaudeau**.....165

El autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: Porto da Minha Infância, **Iván Villarmea Álvarez**.....181

II. Imagen fija

La tierra del internamiento y el cuidado del mundo. David Nebreda y las muecas del alma fotográfica, **Juan Carlos Baeza Soto** 201

In albis *(2007) de Alfonso Gortázar: en esperas de una nueva figuración pictórica,* **Pascale Peyraga** 215

III. Extensión del campo del autor

Fernando Arrabal 2.0: el autor y sus heterónimos en la era digital, **Paola Bellomi** 237

La obra agotada. Autoconsciencia y metadiscursividad en los episodios paródicos de las series de televisión, **Iván Bort Gual** 253

Las mejores intenciones de nuestros farsantes: co-incidencias entre Eduard Punset y Al Gore, **Shaila García Catalán** 273

IV. El autor sobre el autor

Entre el archivo y el espejo: María Cañas, La Archivera de Sevilla, **María Cañas, Marta Álvarez** 293

Acechando la oscuridad: el ilusionismo neobarroco de Peter Greenaway, **Juan Francisco Ferré** 309

Colaboradores 319

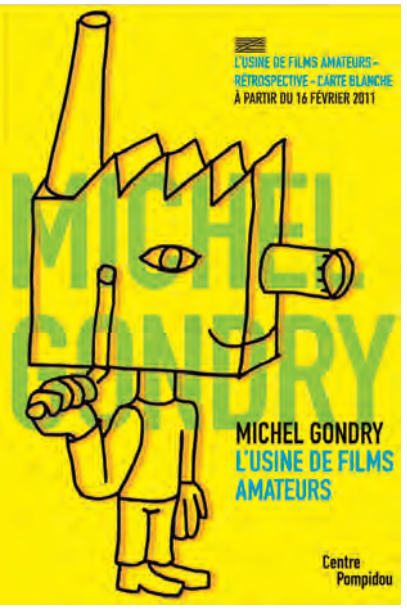
PRESENTACIÓN

CUESTIONANDO AL AUTOR

Marta Álvarez
Université de Franche-Comté
Francia

Sed humildes

Con un año de retraso, *L'Usine de Films Amateurs* que Michel Gondry anunció durante el festival de Cannes en 2011, abrirá sus puertas en diciembre de 2013 en Aubervilliers, en plena *banlieue* parisina, de manera permanente; abandona así el proyecto el carácter itinerante que ha tenido hasta ahora. En efecto, tras inaugurarse hace dos años en el Centre Pompidou de París (Centre Pompidou 2011b), la Fábrica ha pasado por Río, São Paulo o Moscú invitando al público a imitar a los dependientes del vídeo club de *Be kind, rewind!* (Michel Gondry, 2008), aquellos empleados que se veían obligados a rodar ellos mismos versiones de los filmes más populares: "À la manière de Jack Black et Mos Def dans le film de Michel Gondry, *Soyez sympas, rembobinez*, vous pouvez faire un film de A à Z en un temps record (3 h !)" (Centre Pompidou 2011a).



El hombre cámara: póster de la Usine de *films amateurs* de Michel Gondry en el Centre Pompidou de Paris.

Gerardo Tudurí reseña positivamente esta iniciativa de Gondry (Tudurí 2012). Sin duda "el gesto de dedicar una parte de su actividad a algo que no sean sus propios intereses de autor y abrir entornos populares de creación" (Tudurí 2012) no podía dejar de ser considerado como remarcable por uno de los integrantes del colectivo Cine sin Autor, que lleva años reflexionando en distintos foros acerca de la cuestión a la que su nombre hace referencia y que ha promovido "platós abiertos de cine popular" y acaba de abrir en el centro de creación contemporánea Matadero Madrid una Fábrica de Cine sin Autor. Las significativas diferencias de base que existen entre los dos proyectos, entre ellas la explícita orientación política del colectivo español, no esconden evidentes paralelismos: ambos se nos presentan como dos manifestaciones tal vez más conscientes que otras pero perfectamente coherentes en el contexto cultural actual, más allá del simple medio cinematográfico. Toman en cuenta la importancia de la función creativa en nuestras sociedades en un momento de multiplicación de pantallas y de dispositivos móviles de registro, de explosión de redes sociales y de plataformas de intercambio de archivos audiovisuales, circunstancias que han aportado al común de la población ganas –si no necesidad– de pasarse al otro lado de la cadena de producción. Los antiguos extremos tienden hoy a imbricarse y a confundirse, y dificultan y parecen volver inoperantes las oposiciones: productor / receptor, profesional / amateur,... cuestionando una vez más nociones como las de arte, obra y autoría. Las prácticas de las más jóvenes generaciones anuncian que la tendencia no hará más que confirmarse en los próximos años. En efecto, si los migrantes digitales han aprendido a utilizar las plataformas de intercambio de vídeos e imágenes de todo tipo en internet, la generación transmedia (Gil 2010a) ha crecido integrando esas actividades en su tiempo de ocio, y da muestra de una competencia técnica y creativa que haría palidecer a muchos profesionales de hace apenas unos cuantos lustros.

Llamamiento a los no autores del vídeo promocional de la Fábrica de Cine sin Autor.

La arrogancia de la que hace gala el espectador –convertido en productor audiovisual– es paralela a la ola de modestia que recorre a los creadores. Se diría que no han caído en saco roto las palabras del entonces presidente de la Academia del Cine Español, Alex de la Iglesia, cuyo discurso de apertura en la ceremonia de los Goya 2010 resaltaba la importancia de internet para el sector cinematográfico comenzando: "Hay que ser humildes"; sin duda humildad y generosidad exigen proyectos como los que hemos visto, que cuestionan la especialización y abogan por la extensión de la producción de imágenes a no profesionales, así como los llevados a cabo por otros cineastas que sin ir tan lejos privilegian el trabajo en grupo, firmando sus obras conjuntamente, desde los más experimentales Los Hijos hasta los más taquilleros Jaume Balagueró y Paco Plaza.

Ante este contexto, reviven viejas discusiones y reivindicaciones, como la del carácter artístico, que fue llegando sucesivamente, y no sin controversia, para la pintura, la fotografía y el cine. Se diría que hoy los representantes de estos ámbitos han olvidado lo que les costó adquirir cartas de nobleza en largos procesos de legitimación. ¿Insolencia de quien se siente lo suficientemente instalado como para no temer posibles degradaciones o consciencia de que las reglas del juego han cambiado definitivamente?

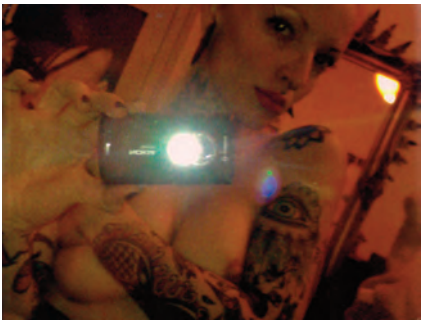
¿MALOS TIEMPOS PARA EL AUTOR?

From here on: a partir de ahora, es el título elegido para un manifiesto, una exposición y un libro que dan forma a un proyecto liderado por Joan Fontcuberta. No se trata de reflejar una tendencia estética sino de:

> […] una transformación radical en el mundo del arte, y esa transformación ha hecho que se tambalearan conceptos clave como son los de "autoría" y "obra original", a la vez que ha multiplicado las posibilidades de reproducción y circulación de las imágenes de una forma hasta hoy insospechada. Se trata de una verdadera revolución creativa que muchos nuevos artistas de la imagen están explorando en todo el mundo.
>
> Gracias a un *Todosnosotros*, dotado de un aparato fotográfico ojo-cerebro, insertado en un multiusos, la primera persona de un plural mayestático se convierte en artista y creador (Altaiò 2013: 6-7).

Los intentos de extensión de la función artística y de desposeer al autor de su carácter de demiurgo no son nuevos, remiten a otras épocas y figuras, particularmente a las vanguardias históricas. Estas abrieron el camino del apropiacionismo y convirtieron en arte una técnica que hoy todo el mundo practica: "el artista que es el centro de todas las miradas, el estudiante de bellas artes, mi vecina o mi primo, e incluso los directores artísticos de las grandes empresas de automóviles" (Chéroux 2013: 102). Y en ello consiste precisamente la novedad, en que las prácticas del arte más puntero y experimental coincidan con prácticas más que populares, masivas, y en que cualquiera se exprese utilizando las mismas herramientas e incluso los mismos medios de difusión que el artista.

Si la *remezcla* es una moda, podemos también considerarla como nuestro actual ecosistema cultural, como un útil de empoderamiento ciudadano y de inteligencia colectiva (Felipe Gil 2010b, 2010c, 2012). Para algunos es incluso el único gesto posible ante la actual masificación y saturación de imágenes: ¿para qué producir más en un mundo ya saturado de ellas? La apropiación se perfila a un tiempo como un impulso, un reflejo facilitado por la tecnología a nuestro alcance, pero también como un gesto reflexionado, ecológico, necesario ante la proliferación.



Imágenes que sirven de portada y contraportada al libro de Joan Fontcuberta *A través del espejo,* tomadas, como las demás que allí se recogen, de las redes sociales.

Adopción, y no apropiación, es la palabra que prefiere Joan Fontcuberta: "si la apropiación es privada, la adopción, al contrario, es por definición una forma de declaración pública […] no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan solo su tutela ideológica (es decir, prescriptora)" (Fontcuberta 2013: 122). En el breve "Por un manifiesto

postfotográfico" (Fontcuberta 2011), el fotógrafo incluye un decálogo, varios de cuyos puntos se refieren a una nueva conciencia autoral, respondiendo a la cuestión "¿Cómo opera la creación radical postfotográfica?":

> **1º** Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.
>
> **2º** Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).
>
> **[…]**
>
> **6º** En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).
>
> **[…]**
>
> **9º** En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.

Fontcuberta se propone "reformular la conciencia autoral" ante el "tsunami tecnocientífico y cultural que ha sacudido de forma brutal las conductas sociales" (Fontcuberta 2010) y ha borrado los límites entre espectador y autor... al menos en parte. Pues si en algún momento el replanteamiento sugiere una confusión entre las dos instancias –como cuando el fotógrafo se refiere a la estética de la recepción explicando que internet vuelve preceptiva la co-autoría que esta postulaba para el receptor–, lo cierto es que la labor del artista / autor sigue estando claramente delimitada, y diferenciada de la simple producción, que se considera hoy accesible a cualquiera:

> […] el gesto de creación más genuino, más coherente, no consiste en fabricar imágenes, sino en saber asignar *su* sentido a las existentes. Con lo cual la autoría −la artisticidad− ya no subyace en el acto físico de la producción −de imágenes, productos, o lo que sea−, sino en la prescripción de los valores que puedan contener o que puedan acoger: valores que subyazcan o que les sean proyectados. Este acto de prescripción (que remata el amago duchampiano) corrobora, por tanto, la formulación de un nuevo modelo de autoría que celebra el espíritu y la inteligencia, y que, como toda propuesta innovadora, entraña riesgos y provoca conflictos[1].

[1] El libro no está paginado.

No asistimos pues a la desaparición de la figura del autor, sino a una redefinición de la misma, que toma forma de un "suicidio simulado [...] sabiendo que este juego actualmente ya no engaña a nadie" (Chéroux 2013: 103). En efecto, hay que relativizar esos supuestos malos tiempos para el autor, Fernández Porta nos recuerda que ya duran mucho, que parten de la muerte del autor foucaultiana y llegan hasta las más recientes teorías del apropiacionismo y el plagio, que privilegian al sampleador y toman nueva forma en la idea de posproducción desarrollada por Nicolas Bourriaud, una "supuesta liberación anárquica del material artístico [que] se da de bruces con la imparable institucionalización corporativa de la obra", entre cuyas diversas realizaciones se halla "el nombre del autor convertido en marca" (Fernández Porta 2008: 102-103). Pensemos, sin necesidad de buscar ejemplos en la cultura más masificada –que solemos identificar como sinónimo de márqueting y de marca registrada–, en el caso de un David Lynch, representante de cierta escena independiente, convertido hoy en artista transmediático y reclamo del selecto y carísimo club parisino *Silencio*. En efecto, la figura del autor sigue afirmándose y fascinando, y el nombre de aquellos que han conseguido prestigio vale su peso en oro.

Podemos reconocer en este panorama autoral un nuevo ejemplo de la dualidad esencial en la que reposa la paradoja que, según Lipovetsky (2006), caracteriza nuestra *hipermodernidad*. Una dualidad que permite que la práctica generalizada de modos de expresión antes reservados al

Los comisarios de la exposición y el catálogo *From here on* incluyeron la obra fotográfica realizada por la gata Nancy Bean en colaboración con su dueño Christian Allen (autor de la foto de la derecha), quien colgó del cuello del animal la mini cámara con la que este va fotografiando su entorno.

medio artístico nos convierta a todos (solo) un poco en autores, mientras que por otro lado ciertos nombres se sacralizan y monetarizan. Los críticos y teóricos parecen repartirse de hecho estas últimas décadas entre atender a los fenómenos apropiacionistas o a la representación del propio autor en su obra, dando así cuenta de dos tendencias que conviven en el arte[2]. Son de hecho los mismos dispositivos que favorecen la creación de comunidades virtuales y la posibilidad de compartir que se encuentran en la base del apropiacionismo actual los que se ponen al servicio de un narcisismo y exhibicionismo que inunda la red y que va de lo más fatuo a lo más reflexivo.

AutoRepresentacioneS

En este contexto paradójico de difuminación y afirmación de la figura autoral, el presente volumen analiza su representación en las artes visuales, interés conjugado con otro más amplio por las formas autorreflexivas, de las cuales esa representación del autor es solo un ejemplo. De ahí que las mayúsculas del subtítulo, *AutoRepresentacioneS*, no obedezcan a un simple capricho: la R marca el final de la palabra autor, pero también separa el prefijo auto que refiere en último grado a una instancia autorial, pero sin exigir necesariamente personificación, remitiendo más bien a un lenguaje artístico de segundo grado, a un metaarte, metacine, metafotografía, metapintura, que refleja el mundo reflejándose a un tiempo.

La S final da cuenta de una pluralidad de planteamientos que tiene su correlato en los diversos proyectos que confluyen aquí: las jornadas que el profesor Jean-Claude Villegas, de la Universidad de Bourgogne dedicó a la representación del escritor y la labor de la Red

[2] Citaremos algunos trabajos con carácter meramente indicativo. El interés por el cine de metraje encontrado es una prueba de lo que acabamos de señalar, son esenciales al respecto los trabajos de Antonio Weinrichter (2009) y Gloria Vilches (2008), o el libro *Piedra, papel y tijera* (García López / Gómez Vaquero 2009) dedicado al *collage* cinematográfico, que recogía también estos temas. Otros investigadores insisten en el auge de la tendencia autorrepresentativa, es el caso de las tesis de doctorado de Luz Elena Herrera Zamudio (2007), quien aplica al cine el concepto de autoficción desarrollado por Vincent Colonna en literatura y de Ricard Mamblona Agüera (2012), que analiza el auge del documental performativo. Citemos, por último, el congreso que se celebra en Madrid en octubre de 2013, dirigido por Ana Casas: *La autoficción hispánica en el siglo XXI*, que presta atención, entre otras, a las artes visuales.

Internacional de Metaficción en el Ámbito Hispánico, que celebró su II congreso en Dijon en junio de 2012 y amplió la temática inicialmente literaria. Parte de los trabajos que hoy constituyen este libro provienen de esos días de debate, como muchas páginas de los volúmenes coordinados por Laura Scarano y Antonio Gil González que completan la serie *AutoRepresentacioneS*. Otros capítulos se han añadido a esos primeros, para ampliar el espectro de modalidades autoReflexivas y para dar entrada a la voz de los creadores, como Juan Francisco Ferré, cuyas novelas son verdaderos largometrajes –por la adaptación literaria de códigos fílmicos–, y que se enfrenta aquí a la obra de uno de los más señalados autores europeos de las últimas décadas, que está sabiendo como nadie adaptarse a los nuevos modelos postcinematográficos: Peter Greenaway. O como María Cañas, caníbal audiovisual que encarna esa dualidad de la que partimos, como artista apropiacionista que no renuncia a autorrepresentarse incluyendo su rostro o su cuerpo en sus obras, y que reconoce que ella *es* cada uno de sus trabajos, también esa hermosa mujer tigre (de la serie de fotomontajes *Los Monstruos de Hollywood*) que nos ha cedido como portada del libro.

La mayoría de las contribuciones que hoy presentamos indaga en el fenómeno cinematográfico, algo que no debería extrañarnos, inmersos como estamos en plena *pantalla global* (Lipovetsky / Serroy 2007), considerada por algunos marca de la muerte del cine y celebrada por otros como la prueba de la vitalidad de un séptimo arte que ha ampliado sus dominios. Y como muestra de ello, la diversidad de la concepción del hecho cinematográfico que se desprende de las obras aquí analizadas, desde las de dos veteranos, reconocidos autores en su sentido más estricto, Carlos Saura (Thibaudeau) y Manoel de Oliveira (Villarmea), pasando por las narrativas postclásicas del tándem González Iñárritu y Guillermo Arriaga (Palao Errando), hasta llegar a las propuestas más postcinematográficas de Lluis Miñarro (Larraz), José Luis Guerin (Nogueira) y Esteban Insausti (Juan-Navarro), cultivadores de un cine expandido y/o pequeño, deudor de las nuevas circunstancias de producción, que diversifica los lugares de exhibición y no teme adoptar una modalidad performativa. Muchos otros nombres y títulos de filmes aparecen en los trabajos de marcado carácter teórico que abren ese amplio apartado cinematográfico (Gómez Tarín, Pérez Bowie, Zavala),

y en los que se cuestionan directamente términos y conceptos esenciales para ocuparnos de estas cuestiones autorales y autorreflexivas, como metaficción y autoficción, recurrentes en el conjunto de los capítulos junto a otros como autorretrato o al más general autorrepresentación; términos de origen literario y pictórico, que relacionamos hoy con todo tipo de obras plásticas y audiovisuales.

No hemos querido sin embargo limitarnos al medio (post)cinematográfico, ejemplos de autorrepresentación en fotografía, pintura, pero también en televisión y en la web se hallan analizados en estas páginas. Los capítulos dedicados a los dos primeros medios nos permitirán comprobar la pervivencia de un tipo de representación autorreflexiva que, al cuestionarla, consolida de alguna manera la figura del autor que firma la obra, un artista que se representa y usa su cuerpo como territorio de experimentación. Constatamos así de nuevo el carácter de transición de este comienzo de siglo, en el que conviven tendencias variadas, entre ellas permanece una reflexión sobre el origen de la creación bien visible en la obra de Alfonso Gortázar (Peyraga), así como una particular atención al propio cuerpo del autor, quien realiza al fin una obra que funge de arteterapia y de reflejo de experiencias extremas de desdoblamiento, de la que es buen ejemplo la fotografía de David Nebreda (Baeza Soto).

La atención a medios masivos permite poner de manifiesto cómo estos reclaman para sí la autoría a la que otros parecen empeñados en renunciar. Las series televisivas se desarrollan a partir del concepto de creador, verdadera fuerza inventora y organizadora de mundos cuyas constantes serán recreadas lúdicamente en autorreflexivos episodios paródicos (Bort Gual). Los programas de divulgación, por su parte, resucitan la figura del autor demiurgo, que en el caso de Eduardo Punset parece no hallarse lejos de la figura divina y de la del gurú y cuyas estrategias es necesario analizar para mejor resistirse a ellas (García Catalán). No olvidamos tampoco que esos medios masivos, los más tradicionales como los más novedosos, contribuyen a la construcción de la figura autoral, aunque esta ejerza su principal labor creadora en otros medios, soportes y formatos; es el caso del ubicuo Arrabal (Bellomi), quien despliega su labor comunicativa ante todas las cámaras y en todas las pantallas que se hallen a su disposición.

Querríamos sin más dar paso a estos trabajos, pero antes hemos de dar las gracias a los muchos autores que las han hecho posibles, autorrepresentándose y / o escribiendo sobre autorrepresentación. Muchas gracias a Laura Scarano y a Antonio Gil, compañeros de serie; muchas gracias a Myriam Segura-Pineiro y a Jean-Claude Villegas, verdaderos hacedores del encuentro en Dijon que puso en marcha este proyecto, y más gracias todavía a Jean-Claude Villegas, cuidadoso y paciente editor de estas páginas.

Bibliografía

Altaiò, Vincenç (2013): "Vicenç Altaiò. Director d'Arts Santa Mònica", en Massip, Cinta (coord.): *From here on. A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil.* Barcelona: Editorial RM / Arts Santa Mònica, 6-7.

Chéroux, Clément (2013): "El oro del tiempo", en Massip, Cinta (coord.): *From here on. A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil.* Barcelona: Editorial RM / Arts Santa Mònica, 102-103.

Fernández Porta, Eloy (2008): *Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop.* Barcelona: Anagrama.

Fontcuberta, Joan (2010): "La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en Internet", en Fontcuberta, Joan: *A través del espejo*. Madrid: La Oficina Ediciones.

— (2011): "Por un manifiesto posfotográfico", en *La Vanguardia* (11.05), <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>, [fecha de consulta 07.08.2013].

— (2013): "From here on: apuntes introductorios", en Massip, Cinta (coord.): *From here on. A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil.* Barcelona: Editorial RM / Arts Santa Mònica, 118-126.

García López, Sonia / Gómez Vaquero, Laura (2009, ed.): *Piedra, papel y tijera. El* collage *en el cine documental.* Madrid: Ocho y medio / Comunidad de Madrid.

Gil, Felipe (2010a): "Generación transmedia", en *Embed.at. Audiovisual integrado*, 31.01, <http://embed.at/article13.html>, [fecha de consulta 07.08.2013].

— (2010b): "Remezcla audiovisual", en *Embed.at. Audiovisual integrado*, 08.07, <http://embed.at/article25.html>, [fecha de consulta 07.08.2013].

— (2010c): "Piratas de letra pequeña", en *Embed.at. Audiovisual integrado*, 15.02, <http://embed.at/article26.html>, [fecha de consulta 07.08.2013].

— (2012): "Photoshop para la democracia: Emigra o revienta", en *Embed.at. Audiovisual integrado*, 30.07, <http://embed.at/article74.html>, [fecha de consulta 07.08.2013].

Herrera Zamudio, Luz Elena (2007): *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna.* Madrid: Universidad Autónoma (tesis doctoral).

Lipovetsky, Gilles (2006): *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation.* Paris: Gallimard.

Lipovetsky, Gilles / Serroy, Jean (2007): *L'écran global*. Paris: Seuil.

Mamblona Agüera, Ricard (2012): *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital.* Tesis de doctorado, Universitat Internacional de Catalunya, <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/83917/Tesi_Ricard_Mamblona.pdf;jsessionid=B5EF701CB02A41BA1648F8D23DB02DA3.tdx2?sequence=5>, [fecha de consulta 09.08.2013].

Massip, Cinta (2013, coord.): *From here on. A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil.* Barcelona: Editorial RM / Arts Santa Mònica.

Tudurí, Gerardo (2012): "Cine XXI en marcha: las fábricas de films amateurs", en *Embed.at. Audiovisual integrado*, 15.02, <http://embed.at/article62.html>, [fecha de consulta 07.08.2013].

Vilches, Gloria (2008): "Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España", Montehermoso, in *venusplutón!com*, <http://venuspluton.com/magazine/biblioteca/article/usos-estilos-yformatos.html>, [fecha de consulta 09.08.2013].

Weinrichter, Antonio (2009): *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Webgrafía

Centre Pompidou (2011): "Michel Gondry", <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-a1fd399ef8b9af0273a71d363557d41&param.idSource=FR_E-6db2faa57c2328e5adb62f78f63d6>, [fecha de consulta 07.08.2013].

— (2011): "Michel Gondry: l'usine de films amateurs au Centre Pompidou", *Dailymotion*, <http://www.dailymotion.com/video/ximm2k>, [fecha de consulta 07.08.2013].

Cine sin autor, <http://www.cinesinautor.es/>, [fecha de consulta 10.08.2013].

Embed.at. Audiovisual integrado, < http://embed.at/>, [fecha de consulta 07.08.2013].

Fábrica de cine sin autor, <http://www.mataderomadrid.org/ficha/1536/fabrica-de-cine-sin-autor.html>, [fecha de consulta 10.08.2013].

Venusplutón.com! Músicas para ver, imágenes para oír (2008-2013), <http://venuspluton.com/>, [fecha de consulta 10.08.2013].

I

CINE

EL PUNTO DE VISTA EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO: UNA REFORMULACIÓN DE CONCEPTOS ENUNCIATIVOS Y NARRATIVOS

Francisco Javier Gómez-Tarín
Departamento de Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I de Castellón
España

Resumen: La herencia proveniente de la teoría literaria fue asumida por la teoría fílmica con pocas matizaciones y encuentra cada vez más problemas para su aplicación práctica en los análisis de los discursos audiovisuales. Nos parece esencial propiciar una adecuada reformulación del concepto punto de vista, suma y expresión del sentido que engloba, incardina y gobierna los diferentes recursos expresivos y narrativos que posibilitan la construcción de los discursos audiovisuales. El primer paso será pensar en cómo el ente enunciador se materializa y/o personifica en el texto y el uso que hace de tales recursos para construir la materia significante. Posteriormente, sobre tal base, estaremos en condiciones de relacionar la mirada enunciativa con la mirada en el texto, el discurso con el relato, para establecer, si hay cabida para ello, un marco relacional del punto de vista. Este texto no es un punto de llegada sino de partida.

Introducción

La herencia proveniente de la teoría literaria, desde Bremond, Genette, Gaudreault, Jost, Gardies, etc. (por citar autores de nuestro contexto más inmediato), que planteó perspectivas novedosas sobre los aspectos enunciativos relativos a narradores, focalización y ocularización en el seno del discurso audiovisual, y ha sido asumida –y no pocas veces olvidada– por la teoría fílmica con escasas matizaciones, encuentra problemas para su aplicación en los análisis de los discursos audiovisuales.

En textos previos (Gómez-Tarín 2010 y 2011), nos hacíamos eco de esta problemática y proponíamos una nueva catalogación de las posibles manifestaciones y/o personificaciones del autor en el texto audiovisual, así como una reformulación de los conceptos de focalización y ocularización. Ahora bien, con independencia de retomar nuestras conclusiones anteriores como punto de partida para la propuesta que aquí aportamos, la interrelación entre todos estos conceptos nos parece esencial para propiciar una adecuada reformulación del *punto de vista*, suma y expresión del sentido que los engloba, incardina y gobierna.

Lo que intentamos aquí es establecer un marco de reflexión que, mediante la eliminación de multitud de etiquetas poco funcionales, aborde las interconexiones que los procesos enunciativos llevan a cabo para construir el punto de vista en los discursos y cómo este elemento esencial se transforma en el eje sustancial a través del cual el proceso hermenéutico puede desarrollarse por parte del analista (y, en su caso, ¿por qué no?, del mismo espectador). El primer paso para ello es pensar en cómo el ente enunciador se materializa y/o personifica en el texto y el uso que hace de los recursos expresivos y narrativos para construir la materia significante. Sobre tal base, estaremos en condiciones de relacionar la mirada enunciativa con la mirada en el texto, el discurso con el relato, para establecer un marco relacional del *punto de vista*.

Tres ejes: narrador, saber y audiovisión

Todo discurso audiovisual es el resultado de una actividad enunciativa que dispone los recursos expresivos y narrativos en torno a la transmisión de tres parámetros de base: quién narra (enunciación), qué saber se vehicula (focalización) y cómo se formula audiovisualmente (y perceptivamente) el relato (ocularización y auricularización). La constitución de un *punto de vista* afecta tanto al discurso en origen como al proceso hermenéutico y este es uno de los problemas con que nos encontramos al abordar las teorías desarrolladas al respecto. La propuesta de François Jost, a partir de Genette, para separar la focalización (saber) de la ocularización (visión) y auricularización (sonido), con ser oportuna y, desde nuestra perspectiva, más que correcta, generaba una grieta por la que han ido penetrando algunas contradicciones: lo que para Genette era un todo indesligable, se parcializaba y etiquetaba de manera diferente al aplicarlo al audiovisual. En esta operación importaba más la relación narrador–personaje o enunciación–personaje que el efecto transmisor de información al espectador, si bien Jost (1987: 67-71) dejaba intuir que lo importante era el flujo informativo. Por otro lado, el propio Todorov (1981) ya había generado un cuadro de relaciones de saber narrador–personaje y Casetti y Di Chio (1991: 246) profundizaron en las de narrador–narratario y sus vínculos con el ente enunciador.

Al tratar discursos audiovisuales, la posición de la cámara, el aparato tecnológico, dependiente de una elección enunciativa, condiciona las definiciones del saber y de la visión. Es por ello que la formulación planteada por André Gardies (1993: 102-108), separando tres términos, *localización* (posición de la cámara, de orden tecnológico), *mostración* (visión, punto de vista óptico, ocularización) y *polarización* (saber, focalización) resulta especialmente estimulante. La propuesta es más que sugerente porque no sólo no confunde los elementos "saber" y "ver" sino que establece entre ellos un orden jerárquico: el "aparato" que filma (la cámara, antes prácticamente ausente de las reflexiones teóricas de otros autores) produce un componente visual al actuar sobre el profílmico (localización) que deviene en un determinado punto de vista que adjudicamos a un narrador o a un personaje (mostración) y sobre el que se desarrolla un flujo de saberes (polarización) en los que intervienen los tres elementos en comunicación: enunciador, personaje y espectador.

El protagonista del proceso es en realidad el espectador, se trata de constituir su saber.

Ciertamente, todo plano implica la colocación de la cámara en un lugar concreto del espacio físico; se trata de una cuestión mecánica, tecnológica, que obedece al modo en que se genera la imagen filmofotográfica. La posición de la cámara no es el resultado de un procedimiento aleatorio sino de una decisión en torno a aquella parte del profílmico que va a ser filmada (según lugar, objetivo, angulación, etc.). Este proceso es el que se denomina *localización* e implica la construcción de la mirada, que no es otra cosa que un gesto fundador que, de acuerdo con los principios de la esfera especular, ya instaura desde su concepción el ojo espectatorial. Consecuencia inmediata de la construcción del ojo por la localización, que actúa al nivel del plano, es la *mostración*, que produce la mirada y actúa al nivel del sintagma (Gardies, 1993: 195). Sus características son similares a las formuladas por Jost para la ocularización y la auricularización (en realidad, la mostración es la suma de ambas y Gardies no deja de señalarlo, incluso con la implementación de un tipo de enunciador exclusivo para la música, *le partiteur*).

El tercer parámetro es la *polarización* que se ocupa de la articulación de las informaciones producidas o transmitidas por el conjunto de materias de la expresión (icónica, verbal y musical) y no sólo constituye la relación de "saberes" en el seno del filme sino que tiene por consecuencia el posicionamiento del espectador ante la narración (Gardies 1993: 202-203). La polarización es coincidente con el concepto de focalización en Jost pero añade la incorporación del espectador al flujo narrativo; el saber espectatorial también es generado por el filme y forma parte de su entidad discursiva. Al igual que afirma Jost, la conciencia del saber asertivo (que implica ocularización y auricularización) entre el espectador y un personaje no presupone necesariamente una coincidencia óptica (Gardies 1993: 197).

Una esencia: el punto de vista

Los tres ejes decisorios del ente enunciador en el seno del relato audiovisual (narradores, focalización y ocularización/auricularización) actúan, en nuestro criterio, dialéctica y simultáneamente para construir el punto de vista. Para nosotros el punto de vista es una posición/perspectiva

de carácter moral e ideológico ante el mundo que tiene su origen en la autoría del discurso y su destino en el proceso hermenéutico, sean o no coincidentes los resultados finales de la fruición. Por tanto, en la línea que construye tal perspectiva hay dos tipos de discurso: el discurso en origen (voluntad enunciativa) y el discurso del texto (resultado de la interpretación espectatorial), siendo este último el que podemos denominar, de facto, el discurso-discurso, el verdadero discurso, puesto que es la actualización hermenéutica la que le confiere vigencia. En tanto su actualización no se de, únicamente nos podemos referir a un *espacio textual* (término este acuñado en su día por Jenaro Talens y Juan Miguel Company cuyo eco mereció ser mucho más contundente pero que contó con el problema habitual en nuestros lares de no ser formulado en inglés ni propuesto por la teoría anglosajona).

Lo que importa es qué información es transmitida al espectador por la suma de todos estos factores, atendiendo a ellos de forma simultánea. El *ente enunciador*, denominado *autor implícito* o *meganarrador* (la terminología nos es indiferente, aunque nos inclinamos por la utilización del término meganarrador) siempre está presente en todo relato audiovisual, puesto que es la figura teórica, el ente conceptual que lo edifica. Tal enunciador puede o no tener presencia explícita en el significante, bien a través de marcas, bien mediante enunciaciones delegadas, de acuerdo al siguiente esquema:

Meganarrador (siempre presente y en la cima de la jerarquía, ya que controla todo):

- ***Oculto*** → Transparencia enunciativa.
- ***Manifiesto***:
  - *Mediante procesos significantes* → Quiebra la transparencia a través de su evidenciación mediante marcas enunciativas en el significante.
    - *Con desvelamiento del dispositivo.* Siempre gradual.
    - *Sin desvelamiento del dispositivo.* Siempre gradual.
  - *Como instancia narradora*:
    - *Rótulos* → Informaciones e índices.
    - *Voces* (enunciación delegada): **MATERIALIZACIÓN**
      - *Over* (narrador no personaje).
      - *Off* (narrador autor, en casos extremos).
    - *Narradores* (enunciación delegada): **PERSONALIZACIÓN**
      - *De primer nivel* (gestión del relato marco global que se dirige al espectador o a un narratario externo al mismo).
        - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
        - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.
      - *De segundo a* n *nivel*: (gestión de subrelatos que se dirigen a narratarios explícitos o hipotéticos pero internos).
        - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
        - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.

Un segundo paso es poder determinar, además de las figuras de narrador en que el ente enunciador se apoya, la visualización que lleva a cabo. Para ello, no solamente habrá que fijarse en los narradores sino en la transmisión de los saberes (focalización) y visión – sonido (ocularización y auricularización).

Si la focalización es el saber que se transmite a través del ente enunciador o de un personaje que protagoniza la narración, podemos reducir a dos los términos clasificatorios: omnisciente (correspondiente tanto al relato con focalización externa como al de espectadora en Jost) e interna. Ciertamente, cuando Jost establece las diferenciaciones para matizar el carácter de disparidad cognitiva entre espectador y personaje, considera habilitables una focalización externa y otra espectadora, pero el relato planteado de forma omnisciente ya abarca estas dos posibilidades y toda la gama de opciones que las recorren. No obstante, cabe una nueva matización en este territorio del narrador omnisciente, ya que el

ejercicio de tal omnisciencia puede ser pleno (acceso a todos los puntos de vista y a todas las situaciones, incluso a la intimidad de los personajes) o limitado (cuando los personajes son abordados desde una posición testimonial, muy similar a lo que sería una focalización externa en la terminología de Jost, pero con un anclaje personalizado). Este sería nuestro esquema:

Focalización:

- *Interna.*
- *Omnisciente.*
  - Plena.
  - Limitada.

Del mismo modo, por lo que respecta a la ocularización (y, subsidiariamente, a la auricularización), cabría distinguir –en términos de Jost– entre 0 u omnisciente, interna (primaria y secundaria) y modalizada. No obstante, ya que la modalizada se corresponde con una propuesta asimilable a la omnisciente, privilegie o no la dimensión del espectador, que es precisamente lo que hace que se multipliquen las tipologías, la ocularización y auricularización internas no necesitan subdividirse en primaria y secundaria puesto que la secundaria también implica una marca, aunque ésta sea de carácter deducible. La clasificación debe optar por suprimir estos términos y hablar de marcas, lo que resulta mucho más concreto; así, las excepciones se barajan desde la perspectiva de la gradualidad que debe presidir cualquier opción taxonómica y, en el caso de la interna, podemos hablar de marcas explícitas y marcas implícitas. Lo cual plantea el siguiente esquema tipológico:

Ocularización y auricularización:

- *Interna*.
  - Con marca explícita.
  - Con marca implícita.
- *Omnisciente*.

El intento por cruzar a nivel de narradores esta serie de propuestas nos da el siguiente cuadro resumen:

Meganarrador (siempre presente y en la cima de la jerarquía, ya que controla todo):
- ***Oculto*** → Transparencia enunciativa. Presumiblemente la focalización y la ocularización/auricularización serán omniscientes.
- ***Manifiesto***:
  - *Mediante procesos significantes* → Sigue siendo el meganarrador, que permanece físicamente oculto, como es lógico, pero que quiebra la transparencia a través de la evidenciación mediante marcas enunciativas, en mayor o menor grado, del dispositivo. En este caso, que es simultáneo al resto y puede compartirlos, se puede dar cualquier tipo de focalización y ocularización/auricularización.
    - *Con desvelamiento del dispositivo.*
    - *Sin desvelamiento del dispositivo*.
  - *Como instancia narradora*:
    - *Rótulos* → Sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia mediante la inscripción de tal marca. Como en el caso anterior, aunque habitualmente la focalización y la ocularización/auricularización serán omniscientes, puede darse cualquier tipo de relaciones, ya que esta marca es también simultánea y compartida.
    - *Voces* (enunciación delegada): **MATERIALIZACIÓN**
      - *Over* (narrador no personaje). Presumiblemente, la focalización y la ocularización/auricularización serán omniscientes.
      - *Off* (narrador autor) → Si se manifiesta como autor. Sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia al identificarse a sí mismo y vincularse al relato. Presumiblemente, la focalización será interna (caso del relato autodiegético) de forma gradual y la ocularización/auricularización será omnisciente.
    - *Narradores* (enunciaciones delegadas): **PERSONALIZACIÓN**
      - *De primer nivel*: presumiblemente, el narratario será asimilado al espectador, la focalización será interna, y la ocularización/auricularización será omnisciente o interna.
        - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
        - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.
      - *De segundo a* n *nivel*: presumiblemente, el narratario será asimilado a un personaje, la focalización será interna, y la ocularización/auricularización será interna u omnisciente.
        - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
        - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.

El punto de vista en origen siempre vendrá determinado por la voluntad autoral; el punto de vista en el momento de la fruición dependerá

de la capacidad del espectador para sumar al texto su propio bagaje cultural y su comprensión del mundo; el texto, de acuerdo con los recursos utilizados, propiciará una mayor o menor apertura de la lectura y de la participación espectatorial.

Dos ideas: el esquema global y la puesta en relación

Para visualizar más gráficamente la propuesta es conveniente establecer un mapa de relaciones que intente ligar los diferentes parámetros, puesto que todos ellos son susceptibles de dialécticas interactivas:

NARRADORES		FOCALIZACIÓN	OCULARIZACIÓN	PROCEDIMIENTO
MEGANARRADOR	*ENUNCIACIONES DELEGADAS*			
OCULTO		OMNISCIENTE	OMNISCIENTE	TRANSPARENCIA
MANIFIESTO	PROCESOS SIGNIFICANTE	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	EXTRAÑAMIENTO
MANIFIESTO	INSTANCIA NARRADORA: RÓTULOS	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	INFORMACIONES e ÍNDICES
MATERIALIZADO	INSTANCIA NARRADORA: VOZ *OVER*	OMNISCIENTE	OMNISCIENTE	ENUNCIACIÓN DELEGADA HETERODIEGÉTICA
MATERIALIZADO	INSTANCIA NARRADORA: VOZ *OFF*	INTERNA GRADUAL HASTA AUTODIEGÉTICA	OMNISCIENTE	ENUNCIACIÓN DELEGADA SEGÚN GRADO
PERSONALIZADO	PRIMER NIVEL	INTERNA	OMNISCIENTE / INTERNA	HOMODIEGÉTICA / HETERODIEGÉTICA
PERSONALIZADO	SEGUNDO NIVEL	INTERNA	OMNISCIENTE / INTERNA	HOMODIEGÉTICA / HETERODIEGÉTICA

En este proceso hemos dejado de lado los términos homodiscursivo y heterodiscursivo, que nos parecen una complicación innecesaria, y, al mismo tiempo, hacemos hincapié en que la utilización de los conceptos intradiegético y extradiegético responde mejor a una posición en el relato en tanto estratos siempre condicionados por la estructura formulada por el meganarrador y, por lo tanto, resultan asimismo innecesarios para nuestros propósitos (otra cosa muy diferente sería su uso en el seno de la teoría literaria, de la que intentamos despegarnos cordial pero firmemente). Sobre el siguiente esquema estableceremos una reflexión que nos ayudará a generar los términos de la aplicación posterior de nuestras propuestas:

Resumen global de parámetros

						Focalización	Ocularización	Enunciación	Punto de vista		
									ORIGEN	FRUICIÓN	
Meganarrador						Omnisciente	Omnisciente	No marcada: transparencia	Naturalizado	Naturalizado	Cerrado
	Oculto										
	Manifiesto					Combinable	Combinable	Marcada: extrañamiento	Marcado gradual	Abierto gradual	Según nivel
		Procesos significantes									
		Instancia narradora				Combinable	Combinable	Marcada: informaciones / índices	Marcado limitado	Abierto limitado	
			Rótulos								
			Materialización			Omnisciente	Omnisciente	Marcada: delegada heterodiegética	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
				Voz over		Interna Gradual	Omnisciente	Marcada: delegada hasta autodiegética	Marcado limitado	Abierto gradual	Según marcas
				Voz off							
			Personalización								
				Primer nivel							
					Homodiegético	Interna					
							Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas
							Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
					Heterodiegético	Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
				Segundo a n nivel							
					Homodiegético	Interna					
							Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas
							Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
					Heterodiegético	Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas

Es pertinente hacer una distinción entre diégesis y universo diegético, al tiempo que establecemos que la relación historia (lo que se cuenta), relato (cómo se cuenta) y diégesis (parte de la historia que se representa) es triádica. Si partimos de la base de que la historia / significado es el conjunto de elementos que forman parte del mundo posible generado por el discurso y que éste se establece dialécticamente entre los dos polos intervinientes (emisor – receptor / autor – espectador), debemos anclarnos en el relato / significante para determinar hasta dónde alcanza la diégesis y qué universo diegético vehicula hacia el espectador. Es evidente que nos tendremos que manejar siempre con diferentes niveles y habrá que referirse a ellos cuando elaboremos reflexiones de diverso índole sobre los textos audiovisuales. Habrá, pues, un mundo real, un mundo posible y un mundo proyectado, todos ellos vinculados al universo diegético promovido por el discurso, si nos situamos en la intersección entre el contexto espectatorial, el significante del texto audiovisual y la lectura-interpretación que el espectador haga con tales parámetros.

Mundo posible, mundo real, mundo proyectado son tres conceptos que se relacionan con el espacio-tiempo construido por el discurso audiovisual (dejaremos de lado si ficcional o no), por el contexto vivencial autoral y espectatorial, y por la percepción espectatorial, respectivamente. Las producciones audiovisuales responden a una concepción de mundo posible, cuya coherencia otorga el estatuto de verosimilitud, que repercute directamente en la generación de imaginarios sociales; estos imaginarios, a su vez, afectan dialécticamente a la relación entre espectador y contexto —confirmando su comprensión del mundo que le rodea o modificándola— a través del constructo de intermediación, que no es otra cosa que el mundo proyectado, en el que el espectador hace suya de forma transitoria la percepción generada por el audiovisual y la cruza con su bagaje vivencial, socio-cultural y contextual.

En el nivel del significante, hablaremos de diversos universos diegéticos en los casos en que se produzcan relatos imbricados en el seno del relato marco o cuando en un film haya diferentes bloques narrativos. La diégesis es aplicable tanto al conjunto del film como a cada uno de los narradores, puesto que los relatos pueden o no estar relacionados con una situación espacio-temporal inscrita en el marco global. Desde esta perspectiva, el meganarrador se situaría siempre en el estrato extradiegético

global del relato e intervendría en el nivel intradiegético a través de enunciaciones delegadas y marcas en el significante, pero podría también personificarse a nivel autodiegético o como narrador de primer nivel (en este caso, enunciación delegada asimismo) siempre y cuando su relato vehiculara una diégesis a la que fuera ajeno en la perspectiva espacio-temporal (por ejemplo, la invitación a presenciar *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock ante el telón, el director de orquesta en *Moulin Rouge*, (Baz Luhrmann, 2001), el "barco" en *Titanic* (James Cameron, 1997); o un narrador de primer nivel que cuenta "todo" el relato al espectador cuando no se sitúa en la temporalidad de este relato, sea como voz *over* (el caso de *Bienvenido Mr. Marshall*, Luis García Berlanga, 1953) o como personaje (el caso de *La Ronda, La Ronde*, Max Ophüls, 1950) –autor personificado, pero enunciación delegada asimismo–, *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) –narrador que cuenta la historia desde un espacio-tiempo imposible, la muerte–, y tantos y tantos films en que el narrador de primer nivel (que cuenta "todo") se sitúa en el presente para contar algo del pasado, con lo que podría, a su vez, ser también homodiegético, aunque esto es fuertemente discutible, ya que no puede asegurarse que es la misma persona (el paso del tiempo reformula su identidad en la historia). Cuestión esta que, si bien en los niveles de estratos intra y/o extradiegéticos puede teorizarse con cierta facilidad, afecta poco a la constitución del punto de vista, de ahí nuestra reticencia a valorar el estrato por encima de la generación del punto de vista o, al menos, nuestra inclinación por hacerlo de forma independiente.

Siguiendo con este planteamiento, en la medida en que se produjeran relatos dentro del relato y estos no estuvieran vinculados entre sí y/o con el relato marco, para cada nuevo narrador habría un nuevo nivel diegético para el que se convertiría el de origen en extradiegético, salvo que su contenido supusiera una expansión por compleción (cubriendo una elipsis) o adición (incorporando nuevos elementos)

Una voluntad pseudoconclusiva: la aplicación

El juego teórico se queda en elucubración y malabarismo cuando no puede anclarse en su aplicación práctica. Precisamente el pragmatismo que supone su chequeo con los productos audiovisuales concretos es lo

que nos permite afianzar los marcos teóricos de partida y avanzar ampliando, retipologizando, asumiendo contradicciones y, en su caso, destruyendo bases que considerábamos fiables para construir otras nuevas. Esto es mucho más evidente en un momento como el presente en que los citados discursos están en una fase de mutabilidad e hibridación absoluta, con lo que las concepciones cerradas parecen "hacer agua" con facilidad e incluso ya no sirven en muchos casos.

Tratamos de establecer nuevas bases que nos permitan dilucidar si esta vía de constitución del punto de vista puede ser útil al enfrentarla a los relatos audiovisuales contemporáneos. Tales relatos no pueden ni deben limitarse a la cinematografía por lo que, aunque aquí no tenemos el espacio ni consideramos oportuno reflexionar en términos específicos, sí creemos que hay una serie de posibilidades que deberemos atender en un futuro inmediato:

1 El cine contemporáneo, como piedra angular.

2 La relación entre cine documental y cine de ficción. Hibridación.

3 Las partículas narrativas contextualizadoras y/o envolventes de los discursos audiovisuales (créditos, *teasers*, *trailers*, continuidades…)

4 Las secuencias-tipo o secuencias-paradigma.

5 Las series dramáticas en televisión.

6 Los microrrelatos (cortos, pero también micrometrajes, con independencia del soporte: móviles, etc.)

7 Los videojuegos en sus distintas formulaciones.

8 El cine en la red.

9 Los relatos hipermedia en la web: *webdoc* y similares.

10 Los multimedia e hipermedia.

11 Las multipantallas como máxima expresión de la *mise en abîme*.

12 La realidad virtual y la realidad extendida.

13 Los relatos en todo tipo de nuevos soportes que con seguridad surgirán en el futuro inmediato.

La lista podría ser ilimitada en la práctica pero tiene el valor de situarnos ante un objeto de trabajo que constatamos como prácticamente inabarcable y para el que es necesario un cierto orden y disciplina. Intentaremos, pues, para concluir, una ejemplificación *grosso modo* de los conceptos formulado en el cuadro de referencia.

Hemos visto la gran facilidad que supone identificar cada uno de estos conceptos en los discursos clásicos, cuando la pretensión de naturalización, de transparencia enunciativa (por cierto, nunca posible en su totalidad) hacía viable una relación biunívoca entre el discurso en origen y la interpretación por parte del espectador. El punto de vista aparece como naturalizado en ambos momentos del proceso, obteniendo en consecuencia un discurso cerrado que no otorga al espectador excesivos instrumentos de reflexión o de participación activa. Es el relato hegemónico y, por lo tanto, no requiere ejemplificaciones.

Del mismo modo, la capacidad de que el espectador intervenga y actualice el discurso durante la fruición mediante su proceso hermenéutico depende en gran medida del nivel de apertura que el ente enunciador haya generado a través de las marcas enunciativas en virtud de los procesos de extrañamiento, que serán de carácter gradual. Pensemos en películas clásicas, que han sido valoradas siempre como paradigmas del discurso de la transparencia, como es el caso del cine de John Ford, por poner un ejemplo de todos conocido y muy relevante. En títulos como *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) o en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), el conjunto del relato se mantiene en un "tono" propio del clasicismo y del borrado enunciativo, pero hay momentos esenciales en los que el meganarrador introduce parámetros significativos que desbordan tal tipo de discurso: el *travelling* que empuja al personaje femenino en el inicio de *The Searchers*, añadido a la composición del encuadre, o el cierre del *flash back* en *El hombre que mató a Liberty Valance* en que la cámara permanece con Tom, el personaje interpretado por John Wayne, cuando el relato está focalizado en el senador, interpretado por James Steward, es decir, se visualiza algo que no puede estar en su saber. Algo similar ocurría con la secuencia del paso del tiempo en el matrimonio de Kane narrada por el personaje interpretado por Joseph Cotten, en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), quien no podía conocer esos hechos pero sin embargo los narraba. Estos elementos se

constituyen en marcas que ponen en evidencia la quiebra de la transparencia y ceden el control de la interpretación al espectador. Es gradual siempre, porque pueden ser elementos mínimos o máximos (pensemos en *Moulin Rouge*, al inicio, con esos movimientos de cámara imposibles que desvelan abiertamente el dispositivo o las películas en que el propio aparato cinematográfico se muestra abiertamente como tal).

Precisamente la gradualidad es la consideración esencial que hemos de aplicar a este tipo de teorizaciones. La norma es la ausencia de norma, solamente necesitamos herramientas para no perdernos en una maraña de posibilidades prácticamente infinita. Los procesos significantes, e incluso la materialización a través de rótulos, confieren al relato informaciones suplementarias más o menos relevantes; pueden ser aportaciones de datos prácticamente asépticos, en el caso de informaciones, pero también pueden llevar un plus de significación, ya que no es lo mismo un rótulo que rece "abril de 1964" que otro que indique "abril de 1968", y, en este sentido, nos hacemos eco del excelente rótulo inicial de *Centauros del desierto*, "Texas 1868".

Decimos que el meganarrador, que nunca podrá estar físicamente en el film puesto que es solamente un concepto teórico, un ente conceptual, se manifiesta a través de tales marcas en el significante, que conocemos como marcas enunciativas y son múltiples, pero es esencial comprender que estas marcas salpican cualquier tipo de discurso audiovisual y no entran en contradicción con los elementos que constituyen el punto de vista ya mencionados: el sistema de narradores, la focalización y la ocularización / auricularización. Son elementos combinables. Y por tanto abren el discurso en la medida de su fuerza.

El meganarrador se manifiesta o se personifica, y aquí interviene la enunciación delegada como concepto básico. Puesto que el citado ente enunciador no tiene cuerpo físico, su manifestación solamente puede ser a través de voces, de marcas y/o de rótulos, como ya hemos visto; sin embargo, puede personalizarse mediante la delegación de su enunciación en los narradores de primer y de segundo nivel. Esta delegación no otorga un cheque en blanco al narrador introducido en el relato, sea o no personaje (homo o heterodigético), ya que el meganarrador conserva toda su potencia autoral, de ahí que, dependiendo de la profundidad de las marcas enunciativas, los discursos resultantes sean más o menos abiertos, siempre con la limitación que impone una figura

narradora que está intermediando entre el ente enunciador y los narratarios (dentro o fuera del relato). Pensemos, por ejemplo, en el momento en que el personaje interpretado por Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin´in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952) narra los primeros momentos de su acceso y posterior éxito en Hollywood; las imágenes no se corresponden con el relato del personaje, con lo cual se evidencia que, pese a la existencia de un narrador de segundo orden, cuya enunciación le es delegada por el meganarrador, el control sobre las imágenes sigue permaneciendo en las manos del ente enunciador que las utiliza con rotundidad para, además de provocar la hilaridad de los espectadores, comentar contradictoriamente la experiencia del protagonista que la cuenta.

En consecuencia, estos narradores pueden jugar con la subjetividad pero siempre controlados por el meganarrador, de ahí que veamos como posibles muy diversas ocularizaciones si bien la focalización debe ser, por definición, interna. El nivel dependerá de sus interlocutores y de la relación con el relato marco. Así, un narrador de primer nivel cuenta toda la historia, sea cual sea el tipo de ocularización, es quien abre y cierra lo que denominamos el *relato marco*; por su parte, los narradores de segundo orden cuentan subrelatos y tienen frente a sí como receptores de su narración a narratarios que forman parte de la diégesis (la tripulación del barco de rescate en *Titanic*, pongamos por caso)

Podrá constatarse ahora que, efectivamente, nos encontramos ante un punto de partida. Las dificultades para aplicar este tipo de esquemas teóricos crecen en función del tipo de discursos, ya que no es lo mismo enfrentarse a un texto audiovisual clásico que a un texto hipermedia o a un videojuego. Toda complejidad y ambigüedad es posible y deseable, puesto que enriquece el relato y permite que la participación del espectador sea más crítica, convirtiéndolo en un ente cocreador gracias a su labor interpretativa. El reto es ahora dar pasos concretos y consolidar la experiencia efectiva con las producciones audiovisuales desde el análisis de las mismas sin miedo a desaconsejar algunas definiciones o, en su caso, generar otras que puedan resultar novedosas. Con estas premisas estamos seguros de que hay mucho camino a recorrer pero se comienzan a colocar las piezas capaces de conducirnos a un destino más productivo.

Bibliografía

Casetti, Francesco / Di Chio, Federico (1991): *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós.

Gardies, André (1993): *Le récit filmique.* Paris: Hachette.

Gómez-Tarín, Francisco Javier (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido.* Santander: Shangrila Ediciones.

Gómez-Tarín, Francisco Javier (2011): *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración.* Santander: Shangrila Ediciones.

Jost, François (1987): *L´Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon: P.U.L.

Todorov, Tzvetan (1981): "Les catégories du récit littéraire", en *Communications núm. 8: L´analyse structurale du récit*. Paris: Éditions du Seuil.

Filmografía

Cameron, James (1997): *Titanic.*

Donen, Stanley / Kelly, Gene (1952): *Cantando bajo la lluvia* (*Singin'in the rain*).

Ford, John (1956): *Centauros del desierto* (*The searchers*).

— (1962): *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Balance*).

García Berlanga, Luis (1953): *Bienvenido, Mr. Marshall.*

Hitchcock, Alfred (1960): *Psicosis* (*Psycho*).

Luhrmann, Baz (2011): *Moulin Rouge.*

Ophüls, Max (1950): *La Ronda* (*La Ronde*).

Welles, Orson (1941): *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*).

Wilder, Billy (1950): *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset boulevard*).

LA PRESENTIFICACIÓN DE LA INSTANCIA NARRADORA EN EL RELATO CINEMATOGRÁFICO

José Antonio Pérez Bowie

Universidad de Salamanca

España

Resumen: Se analiza el recurso, no demasiado frecuente en el cine, mediante el cual la categoría abstracta del "narrador fílmico" aparece corporeizada en un sujeto humano. Se establecen en primer lugar las características constitutivas de ese ente abstracto responsable de la enunciación del filme distinguiéndolo de los narradores internos. Posteriormente se establece una tipología de sus diversas manifestaciones y se comentan ejemplos de cada una de ellas: voz *over*, personaje ajeno a la diégesis que actúa como narrador, personaje que representa al director del filme, el director real en filmes autobiográficos o ensayísticos, el guionista o el autor (real o ficcionalizado) del texto literario que se adapta*.

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2011-26511 financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

Preliminar

La existencia de un narrador fílmico extradiegético no es algo admitido de modo unánime por los teóricos del cine; aunque la mayoría sí reconoce la necesidad y la operatividad de dicha categoría, ésta no goza de una adhesión absoluta y hay estudiosos que desde presupuestos cognitivistas cuestionan su existencia considerándola un concepto teórico impuesto desde el ámbito de la narratología y perfectamente prescindible.

Podría ser definido como la instancia primaria a la que ha de atribuirse la narración fílmica y la que maneja todos los códigos que la hacen posible; situada fuera de la diégesis, tiene una posición privilegiada no sólo por su capacidad de organizar el desarrollo de la historia sino, además, por su control de todos los mecanismos discursivos que la sustentan. Como apunta Casetti, la confusión en torno a esta categoría radica en el hecho de que se la puede considerar simultáneamente "como una instancia de mediación que asegure el *paso* de una virtualidad a una realización, o como un acto lingüístico que asegure la *producción* del discurso"; pero en un caso o en otro ni el proceso ni su sujeto se presentan nunca como tales sino que han de ser deducidos del resultado, es decir, del enunciado en el que aparecen inscritos: se dan a conocer "sólo por indicios, sólo por una serie de emergencias internas del film" (Casetti 1989: 43). Quienes la defienden (Chatman 1989, Casetti 1989, Gaudreault y Jost 1995) se apoyan en la distinción de Benveniste entre mensajes que llevan la marca del enunciador (discurso) y mensajes que parecen decirse a sí mismos por no llevar marca personalizada del hablante (historia); y partiendo de ella sostienen que aun cuando el cine ha tratado de borrar esas marcas enunciadoras (en la etapa clásica de Hollywood, por ejemplo) no dejaba de ser un *discours*, aunque enmascarado como *histoire*; lo cual se justificaba por su propósito de facilitar un intercambio imaginario que posibilitase al espectador producir sus propios nexos con la expresión, dando la impresión de autorizar y controlar el espectáculo de la película y llegar a considerarse la fuente discursiva del filme (Stam *et al*. 1999: 129). Desde una aplicación sistemática

al cine de los conceptos de la narratología literaria, estos autores defienden la necesidad de un narrador básico, responsable último de la emisión del filme y postulan la necesidad para el análisis de la narración cinematográfica, de esa instancia que sería el responsable último de la enunciación: la polifonía del cine, su espesor significante, impide que, frente al relato literario, la voz del narrador interno pueda recubrir la del narrador fundamental.

La posición contraria la defienden quienes partiendo de unos presupuestos cognitivistas e interesados especialmente por el proceso de visionado, sostienen que la fuente de la que emana el discurso narrativo en el cine no es sino una convención por la cual el espectador asigna la etiqueta de narrador a posteriori a ciertos efectos específicos. Teóricos como David Bordwell y Edward Branigan argumentan que esa categoría es una consecuencia de la aplicación mimética de los modelos lingüísticos y que no existe nada semejante a una presencia humana o sujeto parlante que pueda considerarse como fuente del relato; resulta más fácil –dicen– afirmar que los hechos "se cuentan a sí mismos". Bordwell tras una amplia argumentación acaba afirmando que la narración cinematográfica se comprende mejor entendiéndola como la organización de un conjunto de indicaciones para la comprensión de la historia, lo que presupone un receptor, pero no un emisor: el narrador no es sino el producto de principios organizativos específicos, de ciertos factores de la historia y de la preparación mental del espectador; de ahí que no sea el narrador quien crea la narración sino la narración la que, apelando a normas históricas de visionado, crea al narrador (Bordwell 1996: 49-62) [1].

Creo que podemos apelar al intento conciliador de Robert Stam, quien apoyándose en la teoría de Ryan sobre el *narrador impersonal* sostiene que el discurso de éste implica dos actividades: construir el mundo

[1] Son evidentes las concomitancias entre estas teorías y la crítica que Christian Metz, en su negativa a la concepción del cine como *lengua*, hace a las teorías eisenstenianas sobre el montaje y a su equiparación de plano y palabra: al dotar a un *habla* concreta (el modelo de Griffith) del rango de *lengua*, el cineasta ruso está proponiendo ese modelo como único *lenguaje* posible y aleja al resto de las *hablas* del paradigma impuesto. Así, señala Metz, gran parte de los cineastas y críticos hasta los años 40 pensaron que el cine se comprendía gracias al paradigma del montaje, a su sintaxis, "cuando en realidad la sintaxis del filme se entiende porque comprendemos el filme y sólo después de haberlo comprendido" (Metz 2002: 67).

ficcional y referirse a él como si tuviera existencia autónoma previa al acto ilocucionario (frente al *narrador personal* que no crea el mundo ficcional sino que sólo da cuenta de él); su carencia de personalidad humana permite al espectador imaginar que se está confrontando directamente al universo ficcional, dejando de lado cualquier reflexión sobre la forma de discurso narrativo. Se trata, pues, de dos actividades distintas, la de creación del mundo y la de reflexión sobre ese mundo; y el *lapsus* temporal entre el tiempo de los hechos y el tiempo del relato puede entenderse en términos de la distinción entre construcción del mundo ficcional por parte del narrador y la actividad de referirse a él como algo preexistente (Stam *et al.* 1999:138-142).

Estas aclaraciones introductorias tienen el propósito de situar el marco teórico en el que me voy a mover a la hora de analizar aquellos casos en los que el cine, tras renunciar a los presupuestos de invisibilidad de la instancia narradora acude a hacerla presente. Pero obviamente, la introducción de un narrador personalizado, aunque sea extradiegético, supone siempre la existencia de un segundo nivel de ficción, pues ese sujeto no podrá ser nunca el enunciador de la ficción marco sino de una ficción en segundo grado o ficción enmarcada; es decir un seudo-enunciador producido por el aparato productor de la enunciación que lo utiliza como álter ego atribuyéndole, en el intento de enmascarar esa condición de narrador secundario o delegado, unas funciones que está incapacitado para desempeñar.

He tomado como título de esta intervención variándolo ligeramente el sintagma "presentificación diegética del productor" acuñado por Lucien Dällenbach para caracterizar la *mise en abyme* enunciativa en el relato literario, es decir a la atribución de la responsabilidad de la enunciación a un personaje situado en el interior de la diégesis (Dällenbach 1977:100). En su exhaustivo trabajo sobre el cine dentro del cine Dominique Blüher se interesa especialmente por explicar la motivación diegética de aquellos fragmentos del texto fílmico que se desmarcan claramente del resto del texto (imágenes que pertenecen a un segundo nivel ficcional y que se muestran en una pantalla incluida dentro de la diégesis, aunque también pueden pertenecer a una película que se está rodando o que sólo exista en la imaginación de un personaje) para abordar la cuestión de la delegación del poder enunciativo y clasificar las técnicas de imbricación mediante las que se produce el paso de un

nivel a otro (Blüher 1996:12-15). Aquí me interesará exclusivamente centrarme en las diversas manifestaciones de la presencia de ese narrador, a quien, pese a estar "producido" por el discurso, se le atribuye la "producción" del mismo e interrogarme, al mismo tiempo, por las funciones que puede desempeñar. Blüher se encarga de subrayar que la instancia "responsable" de la producción del texto es por definición extratextual e irrepresentable. Sólo que en los casos de reflexividad plena el filme enmarcado parece ser asumido por una instancia diegética que mediante juegos metalépticos se dota de un apariencia y de unos poderes extradiegéticos con el fin de crear la ilusión de una instancia a la vez diegética y extradiegética, de una instancia que representa y no representa a la instancia productora primera, extratextual y por tanto irrepresentable (Blüher 1996: 18-19).

Obviamente, hay que distinguir esta instancia a la que se atribuye la plena responsabilidad de la enunciación del filme (no sólo de la historia sino también del discurso o totalidad del aparato productor de aquella) de los narradores secundarios insertos en el interior de la diégesis que sólo asumen la responsabilidad de la historia; es decir sólo son dueños de la palabra y no de la puesta en imágenes en que sus palabras se transfiguran.

Tras estas aclaraciones pasemos a trazar una tipología de las diversas manifestaciones fílmicas de esa "presentificación" de la instancia narradora presuntamente básica.

El enunciador invisible: La voz *over*

Es la manifestación más frecuente y conocida. Aunque se trate de una voz, su condición extradiegética le confiere unos poderes semejantes a los del narrador omnisciente del relato literario, con su ubicuidad y sus poderes demiúrgicos, que controla plenamente el universo ficcional del cual se considera responsable absoluto: organiza el orden de los acontecimientos, administra la temporalidad, conoce el pasado y el futuro de los personajes y tiene acceso a lo más íntimo de sus pensamientos e incluso a sus sueños. Es una voz totalmente asimilable a la divina, que a veces puede identificarse con ella, como sucede en *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life!*, Frank Capra, 1946); o, si no, con una instancia todopoderosa muy similar, como es el caso de *Bienvenido,*

míster Marshall (Bardem y Berlanga, 1953). El grado de intervención de este narrador no visible puede variar en función de si su intervención se limita sólo a introducir la historia y subrayar su condición de *constructo* que debemos a su discurso, o, por el contrario, actúa alterando el desarrollo de los acontecimientos, interviniendo presuntamente sobre las imágenes (mediante su congelación, ralentización, rebobinado, etc.) o proponiendo desarrollos paralelos. Conviene trazar las diferencias entre esta voz, clara manifestación de una instancia superior a quien se identifica sin dificultad con la instancia responsable del universo diegético que se muestra a los ojos del espectador, y otras voces *over* de inferior estatus; Christian Metz se refiere a ellas como voces *yuxtadiegéticas* (de personajes que pertenecen a la diégesis pero que no están representados en el filme) y *peridiegéticas* (de comentaristas invisibles que no proceden de la diégesis pero sí de su entorno, un entorno a la vez vago y próximo) (Metz 1992: 135-150).

El narrador extradiegético personificado

La responsabilidad de la enunciación es asumida por un personaje ajeno a la diégesis que aparece en la pantalla al comienzo (aunque también en otros momentos de la historia) para presentárnosla como producto suyo. Al igual que en el caso anterior, su función puede limitarse a introducir la historia o, por el contrario, a intervenir directamente en el modo de presentación de los acontecimientos. Hay que señalar los orígenes teatrales de este personaje narrador vinculado a las teorías distanciadoras de Brecht y que ha tenido una presencia importante en el teatro del siglo XX (Abuín 1997:51-59). Su presencia en la pantalla suele tener una intencionalidad humorística que se utiliza para mitigar o hacer más aceptable la inverosimilitud de la historia.

Un ejemplo de esta categoría lo tenemos en *El Destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1945). La película está basada en *El fantasma*, un relato de Wenceslao Fernández Flórez que se mueve dentro de los parámetros clásicos y cuyo argumento gira en torno a las desdichas que acaecen al protagonista (Teófilo Arnal) por desoír las advertencias que su amigo Tomás le hace, desde más allá de la muerte, como le había prometido. Al ser trasladada a la pantalla la historia sufre una reelaboración a fondo con la introducción de un narrador extradiegético

personificado (el Destino), que actúa como sujeto de la enunciación y artífice de la historia. Dicho personaje dispone el desarrollo de la trama, la comenta, incorpora nuevos elementos de corte folletinesco, interpela a los espectadores y a los presuntos responsables de la construcción del universo ficcional (los técnicos del estudio) y manipula los acontecimientos para conducirlos a un *happy end*, pues no culmina, como en la novela, con el suicidio del protagonista sino con su salvación *in extremis* por el espectro de su amigo. La inclusión de este narrador, personificación de una abstracción, introduce en el filme una dimensión metaficcional de la que carecía el relato originario ya que el citado personaje no se limita a establecer un primer nivel enunciativo actuando como narrador de una historia enmarcada, sino interviene como un *deus ex machina* que mueve los hilos de la ficción cinematográfica y que se manifiesta en las interpelaciones directas al espectador, en la advertencia sobre lo disparatado de la historia que va a contar o en la referencia a la parafernalia de los rodajes (por ejemplo, ordenando apagar una luz a alguien situado fuera de campo) [2].

Una mujer bajo la lluvia (Gerardo Vera, 1992) constituye otro ejemplo de esta instancia narradora. La obra teatral en la que se basa (*La vida en un hilo*, de Edgar Neville, que procedía, a su vez, de una película del propio autor) poseía una evidente dimensión metaficcional que servía para presentar en clave lúdica la historia de Mercedes, la protagonista, quien con la ayuda de una vidente contempla el rumbo que hubiera seguido su vida de no haber elegido al hombre equivocado entre los dos que la pretendían. El juego metaficcional desarrollado por Neville en la escena es mantenido por Gerardo Vera en su versión cinematográfica mediante el recurso a la figura de un narrador extradiegético personalizado. Dicho narrador, interpretado por Javier Gurruchaga, sale en la secuencia inicial de detrás de un telón y se dirige a los espectadores con un parlamento que comienza "Buenas noches. Ustedes han venido aquí con el propósito de escuchar una buena historia"; y continúa refiriéndose a las posibilidades vitales (apuntadas por la vidente en la

[2] Un detallado análisis de esta adaptación cinematográfica así como de otras basadas en relatos de Wenceslao Fernández Flórez puede hallarse en la tesis doctoral de Héctor Paz Otero (Paz Otero 2008). Más información sobre esta película y sobre otras adaptaciones de Fernández Flórez, en Castro de Paz 1998.

pieza teatral) que desechamos continuamente al tener que elegir en cada alternativa que la existencia nos brinda: "Cada día el destino nos ofrece dos o más caminos y acabamos eligiendo sólo uno (...). Por haber entrado a esta sala no sólo pueden vivir una vida distinta a la que iban a vivir sino absolutamente diferente a la que pudieran haber vivido si no hubieran venido aquí. Les voy a contar la historia de una mujer..." Al retirarse se abre el telón sobre un espacio "real", el de la floristería donde comienza la acción, en el curso de la cual, va añadiendo, de vez en cuando, comentarios en *over.* En algún momento, incluso, nos hace retroceder en el tiempo (dando marcha atrás a las imágenes) para que asistamos al desarrollo de la otra opción. Mediante la intervención de este narrador se eliminan las apelaciones al público que lleva a cabo Mercedes en el texto teatral, ya que ello atentaría contra las convenciones de la mímesis cinematográfica en la cual resulta admisible que un narrador heterodiegético se dirija al público, pero no que lo haga uno de los personajes de la diégesis. La vocación naturalista del cine hace difícil mantener en la pantalla el delicado equilibrio entre realidad y ficción que se produce sobre el escenario (Pérez Bowie 2004: 291-293).

La recuperación de la figura del *griot* (narrador popular) en el cine africano postcolonial

El cine africano y de la diáspora africana ha cultivado a menudo las estrategias de la oralidad, recurriendo a la figura del *griot* o contador de cuentos como conductor de la historia que se narra en la pantalla y en la que se suelen recoger los relatos iniciáticos y los mitos fundadores de la comunidad[3]. Novelistas como Ousmane Sembene se convierten en cineastas para llegar a públicos analfabetos, con lo que el cine hereda su función social del *griot* (archivo viviente de la tradición oral de la tribu) aunque no la ideología conservadora de esta figura. A pesar de que van desapareciendo de la vida comunitaria africana, su estilo de narración oral, desplegado como un recurso formal, aparece en varias películas de cineastas de ese continente en las que un narrador-*griot* explica los temas de la película, a menudo mirando directamente a la

[3] Las estrategias de la oralidad están presentes incluso en películas que no se basan en narrativas orales; así una película como *Yaaba* (1989), de Idrissa Ouedraogo, está marcada por las pausas, repeticiones y ritmos del habla (Shohat y Stam 2002: 289).

cámara; por ejemplo, *Guimba, un tyran une époque* (1995) del malinés Cheik Oumar Sissoko o *Jom* (1981) del senegalés Ababacar Samb-Makharam (Shohat-Stam 2002, 289-290)[4].

El director ficcionalizado

Esta posibilidad aparece en ciertos filmes metaficcionales como estrategia humorística; entre los ejemplos posibles puede citarse *Un final made in Hollywood* (*Ending Hollywood*, 2002), de Woody Allen, que cuenta la historia de un director de cine (interpretado por el propio Allen) quien sufre una súbita ceguera de causas psíquicas y ha de enfrentarse al rodaje de su película evitando que el equipo se de cuenta de su incapacidad. Un ejemplo más antiguo de nuestra cinematografía lo tenemos en *Intriga* (1942) de Antonio Román, basada en *Un cadáver en el comedor*, relato policiaco paródico de Wenceslao Fernández Flórez en el que el asesino resulta ser el propio escritor; en su versión cinematográfica se presenta una disparatada historia policiaca en cuya secuencia final se revela el carácter de ficción enmarcada que tiene la historia cuando el actor protagonista se enfrenta al director y al equipo de rodaje (cuya presencia se descubre en ese momento) negándose a continuar interpretando una película tan absurda. Esta aparición de un cineasta como personaje de ficción suele producirse también en filmes que se presentan como una reflexión personal del director con componentes autobiográficos del director real, que es interpretado por un actor: entre otros ejemplos puede citarse *Otto e mezzo* (1963), en la cual Marcelo Mastroianni, el protagonista, es un trasunto innegable del propio Fellini,

[4] Estos autores comentan que "las narrativas influidas por la tradición oral no están ni mucho menos limitadas a las películas africanas ni los *griots* son los únicos modelos de oralidad" y señalan ejemplos como *Ashes and embers* (*Cenizas y ascuas*, 1982), de Haile Gerima y *Daughters of dust*, de Julie Dash, donde las ancianas cuentan historias de resistencia que habían sido reprimidas; en *To sleep with anger* (1990), de Charles Burnett se recurre a la tradición oral de la figura del embaucador; en películas de indígenas norteamericanos como *Surviving Columbus. The story of the Pueblo people* (1990), de Diane Reyna, y *Hopi: Songs of the fourth world* (1983) "los ancianos cuentan la historia de la tribu lanzando de este modo un desafío oral y mítico a la versión eurocéntrica de la conquista y difuminando los límites entre historia documental (con supuestos científico-racionalistas) y la explicación poética de mitos" (Shohat-Stam 2002: 290).

o *El fabuloso mundo de Alex* (Paul Mazursky, 1970), en la cual Donald Sutherland interpreta a un cineasta ocioso en busca de inspiración después del éxito de su primera película; claramente autobiográfica, al igual que la anterior, es una sátira del mundo de Hollywood [5]. Aunque en esta posibilidad, como en la siguiente, la presencia del director real, entraríamos en el territorio de la autoficción. Sin duda, el caso más interesante, en el sentido en que ese juego se pone al servicio de una reflexión de hondo calado sobre los límites de la realidad cinematográfica lo constituyen las películas de Abbas Kiarostami *Y la vida continúa* (1992) y *A través de los olivos* (1994). La primera de ellas narra el viaje del director (interpretado por un actor) a la búsqueda del niño protagonista de una película suya anterior (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, 1987) para comprobar si ha sobrevivido al terremoto que asoló la región donde aquella primera película se rodó. En *A través de los olivos* (1994) se reconstruye el rodaje de una escena de la primera película para mostrar los dispositivos de la puesta en escena y cuestionar el efecto de impresión de realidad que provocaron las películas anteriores.

El director real: Autoficción y cine-ensayo

El propio director puede aparecer también como intérprete encarnando dentro de una historia de ficción (pero con innegable base autobiográfica) a un director que presenta evidentes similitudes con el personaje real; es lo que sucede en películas como *La noche americana* (*La nuit americaine*, 1973), de François Truffaut, *Recuerdos* (*Stardust Memories*, 1980) de Woody Allen [6]. Se trata de evidentes casos de autoficción

[5] Un caso claramente diferente (por no tratarse exactamente de "presentificación de la instancia enunciadora") lo constituyen aquellos filmes con considerable contenido autobiográfico, en los cuales el director, que es interpretado por un actor, no se presenta en el acto de crear la película sino como presunto protagonista de la historia que narra (su infancia o una determinada etapa de su vida). Como ejemplos pueden citarse *América, América* (Elia Kazan, 1963) y *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1981).

[6] Se pueden equiparar estas apariciones con las estrategias teatrales de situar sobre la escena un personaje que representa al Autor (interpretado por un actor): *Ana Kleiber* y *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre. Aunque en alguna otra obra teatral de Sastre la función narrativa es encomendada a un personaje histórico que aparece, lógicamente, encarnado por un actor: *Los últimos días de Enmanuel Kant* es narrada por el escritor E.T.A. Hoffmann y *La sangre y la ceniza*, biografía de Miguel Servet, por Sebastián de Castrillón.

en los que el cine se apunta a la corriente literaria cada vez más frecuente en la narrativa contemporánea. El concepto, formulado por Serge Doubrovsky, remite a la utilización que un escritor hace de sus propias vivencias y del mundo y las personas que lo circundan para crear una ficción literaria en la que el protagonista tiene su mismo nombre y apellidos. Se produce, así, una correspondencia entre el narrador-personaje y el autor, el cual ha llevado a cabo una hibridación de elementos autobiográficos y ficticios, pero cuyo resultado no pertenece estrictamente a ninguno de esos ámbitos en tanto que sus respectivos límites se ven cuestionados (Alberca 2007, 155-159). El caso de la autoficción cinematográfica ha sido objeto de una reciente tesis doctoral de Luz Helena Herrera Zamudio en la que aplica el modelo establecido por Vicent Colonna para el ámbito literario. Analiza detenidamente toda la casuística que presenta ese fenómeno en la pantalla que denomina como el "protocolo nominal" y su relación con la identidad, el protocolo modal y su relación con la ficción y las funciones que desempeñan las distintas manifestaciones de la autoficción cinematográfica (biográfica, especular, fantástica e intrusa). Aunque la autora limita su estudio a aquellos casos en los que director y guionista son la misma persona (Herrera Zamudio 2007, 50-51) y se centra exclusivamente en tres filmes en los que se produce esa coincidencia: *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, Woody Allen, 1992), *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992) y *Caro diario* (Nani Moretti, 1993). Pero, en nuestro caso, que es el de la presentificación de la instancia enunciadora, es mucho más frecuente que la figura con la que esta se identifica sea la del director, en su calidad de responsable máximo del universo diegético que ofrece la pantalla. Aunque en seguida pasaré a detenerme en otros filmes en los que la figura que aparece como narrador corporeizado es la del guionista o la del autor del texto literario en el que se ha basado la película. Según la tipología que traza Herrera Zamudio y ampliándola a la figura del director tendríamos las siguientes posibilidades:

◊ Autoficción biográfica: obras de ficción en las cuales la narración gira alrededor de un núcleo narrativo elemental, que es exhibido como verídico y cuyo protagonista es homónimo del autor (Herrera 2007: 86). Lo real es la materia base con que se moldea lo ficticio. La proximidad del autor-narrador con su personaje es máxima, aunque no se trate de un hecho real. Las películas de

Nani Moretti *Caro diario* (1993) y *Aprile* (1998) constituyen un buen ejemplo.

◊ Autoficción especular: no se trata sólo de que un personaje se identifique con el autor sino de un personaje (que es el autor mismo) al que vemos creando la propia obra en que aparece. Esta categoría podría ejemplificarse con filmes como *La noche americana* (*La nuit americaine*, 1973), de François Truffaut o *Recuerdos* (*Stardust Memories*, 1980) de Woody Allen

◊ Autoficción fantástica: el autor posee una libertad completa para generar imágenes ficticias relacionadas con su identidad y puede ubicarse en otro tiempo o en otro espacio sin dejar de ser él mismo. Es el caso de *Ocurrió cerca de su casa* (*C'est arrivé prés de chez vous*, 1992) de Remy Belvaux, en la que éste, director y guionista, se desmitifica convirtiéndose en cómplice de los asesinatos que realiza el protagonista: interpreta a un director de cine (también llamado Remy) que se abandona y participa en la espiral de violencia gratuita que progresivamente va rodando (el director con su equipo va siguiendo día a día a un *psychokiller*) para acabar siendo víctima de ella.

La presencia del director real como enunciador del filme es un factor definitorio de otro formato cinematográfico que goza de cada vez más auge: el llamado *filme ensayo*, cuyos límites pueden a veces confundirse con los de la autoficción fílmica pero que constituye un campo perfectamente autónomo, mucho más cercano al filme documental que al filme de ficción, aunque a menudo juega a difuminar los límites entre ambos. Aunque el auge de este formato se ha producido en fecha reciente, fue André Bazin quien le confirió cierto estatus institucional en un escrito sobre la película de Chris Marker *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1958). Existen otras reflexiones previas, como los textos teóricos de Hans Richter (*El ensayo fílmico. Una nueva forma de película documental*, 1940) y de Alexandre Astruc (*La caméra-stylo*, 1948). Quizá el rasgo más definitorio de este formato (perfectamente diferenciado de otras prácticas cinematográficas situadas al margen de la ficción) sea, como en su homólogo literario, la tensión discursiva, consecuencia de la proyección del yo individual sobre la escritura con

la que está dando cuenta del mundo y que aúna objetividad y subjetividad. Català vincula el *filme-ensayo* a la modalidad "reflexiva" apuntada por Nichols en su libro sobre el cine documental, a la que atribuía una sensibilidad hacia aspectos subjetivos y emotivos considerados hasta entonces ajenos a ese formato cinematográfico. Y describe su estructura básica como "una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se constituyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión"; a ello añade, como otra de sus características esenciales "la incorporación de la identidad del cineasta en el proceso de reflexión y de representación de la reflexión" mediante la que se superan a la vez los mecanismos del documental reflexivo y las carencias de la irreflexión vanguardista (Català 2005, 133-135) [7]. Dentro de estas características señaladas, caben manifestaciones del género muy diversas entre sí, aunque esa incorporación de la identidad del cineasta determina, en la mayoría de los casos, su presencia en la pantalla como responsable del discurso y de la reflexión personal que éste conlleva. Veamos unos cuantos ejemplos.

Un caso paradigmático lo constituyen algunos de los filmes del realizador iraní Mohsen Makhmalbaf en los que nos encontramos con un cine concebido como "espacio de autorreflexión y de intercambio" [8]. Por ejemplo, *Salaam cinema* (1995) construida a partir de las reacciones de un grupo numeroso de personas que acuden a un *casting* para la próxima película del propio Makhmalbaf quien las entrevista sin

[7] Català insiste en marcar las distancias entre el *filme-ensayo* y otras prácticas experimentales estructuradas en torno a una percepción lírica ya que en aquél el ejercicio de reflexión es fundamental mientras que en éstas basta con que el espectador se mantenga en su actitud pasiva para que el dispositivo siga funcionando y sea recibido en toda su intensidad. La reflexión del espectador debe seguir a la del realizador, acompañar a las imágenes "en su deambular por el territorio recién creado, en su creación de ese territorio". Esa disposición activa permite un *flujo de conciencia* "no sólo consciente de sí mismo, sino también *vuelto sobre sí mismo* para proponer una reflexión sobre el propio flujo" (Català 2005: 154-155). Una amplia información sobre este formato cinematográfico puede encontrarse en el volumen editado por Antonio Weinrichter donde se recogen una serie de importantes aproximaciones teóricas al mismo (Weinrichter 2007).

[8] Expresión de Ángel Quintana que sirve de título a su trabajo sobre el cine de Mohsen Makhmalbaf en González García 2008.

confesarles que la película se elaborará con el material rodado durante el mismo *casting*. Con ella Makhmalbaf intenta poner en comunicación a director y público a partir de lo que éste cree que es el cine, y a través del cine y sus funciones, resumidas en los papeles de los actores y del director, revisar los roles y actitudes que están en la base del autoritarismo. En otra posterior, *Un momento de inocencia* (1996), Makhmalbaf vuelve a hacer de sí mismo para contar un episodio de su juventud: su atentado contra un policía durante la dictadura del Sha Reza Palevi. La historia es el proceso de rodaje de la película al que asiste también el policía agredido, el cual se encarga de asesorar al joven actor que desempeña su papel a la vez que Makhmalbaf dirige al otro actor que lo interpreta a él mismo[9]. Con este tipo de propuestas, según Ángel Quintana, el director induce a una reflexión sobre la "crisis figurativa que altera los principios del ilusionismo propios de la civilización occidental", basados en "otorgar una clara prioridad al efecto que la ilusión de la escena provoca al espectador". De ese modo, la combinación entre la pulsión metalingüística y la recuperación de la capacidad de reproducir la realidad, que caracterizan según Giorgio de Vicenti (1993:19) al cine de la modernidad, define plenamente la obra de estos cineastas iraníes con su deseo de captura de la realidad y su voluntad autorreflexiva en torno al acto de representación (Quintana 2008: 154-155).

En el cine de otros países del Tercer Mundo también es frecuente encontrar este tipo de prácticas en las que la presencia del propio narrador implica una puesta en cuestión de los límites entre ficción y documento, además de una reflexión sobre el propio discurso cinematográfico y sus posibilidades, que sitúa estas películas en el territorio del ensayo. Puede citarse al respecto *Bye bye Africa* (1999), del realizador

[9] Makhmalbaf aparece también haciendo de sí mismo en *Close-up* (Kiarostami, 1990), basada en el caso real de un sujeto, Ali Sabzian (quien también aparece en la película) que suplantó la personalidad del cineasta para conquistar a una chica prometiéndole que interpretaría uno de sus filmes. Se trataba de un experimento revolucionario en el que, en palabras de Ángel Quintana, "el acto de captura de la realidad no cesaba de ser cuestionado a partir de una serie de procesos de autorreflexividad" de manera que "la estructura en abismo permitía que la realidad se convirtiera en ficción y pasara a ser reconstruida mientras que la ficción adquiría un tono de documental" (Quintana 2008: 151).

chadiano Mahamet-Saleh Haroun. En ella un director de cine (interpretado por el propio Haroun) vuelve desde Francia al Chad al recibir la noticia de la muerte de su madre. Lleva consigo una cámara digital y a partir de las escenas que rueda desarrolla una reflexión personal sobre lo íntimo y lo colectivo, confrontando su condición de exiliado, casado con una mujer blanca y con hijos mestizos, con la situación en que vive su propio pueblo, sumido en una situación de guerra interminable consecuencia del proceso descolonizador (González García 2011: 45-47). Otro ejemplo sería *La vie sur terre*, de Abderrahmane Sissako (1999) en la que Dramane, el protagonista (interpretado por el propio Sissako), escribe desde París una carta a sus padres en Mali, a quienes luego visita; se establece, así, el contraste entre la vida del primer mundo y las precarias condiciones de la vida en África.

Ese carácter ensayístico derivado de la voluntad reflexiva lo encontramos también en *Intervista* de Federico Fellini (1987). Mientras que en *Otto e mezzo* asistíamos a una ficción autobiográfica en la que el personaje del realizador era interpetado por Marcelo Mastroianni, esta otra película se aproxima más al formato de cine-ensayo: el propio Fellini aparece como centro y a la vez como conductor de la película, la cual parte de la ficción de una entrevista que pretende hacerle el equipo de una televisión japonesa. El resultado es una amalgama de notas, falso documental, autorretrato irónico, manifiesto artístico y confesión personal en donde, en palabras de José Luis Guarner, Fellini

> […] evoca recuerdos de su primera visita a Cinecittà […], presenta a su equipo y se ofrece a sí mismo como espectáculo, pero significativamente no como maestro del cinema sino como diligente y aplicado artesano en medio de su troupe para revelar alguno de los trucos que se ocultan en su cofre de mago (Guarner 1990)[10].

Muy próximo al cine ensayo están aquellos casos de falsos documentales en los que la presencia del realizador cumple irónicamente la función autentificadora de la veracidad de lo que se presenta en la

[10] En el libro *Solos ante la cámara*, editado por Ramón Esparza y Nekane Parejo, se recogen varios trabajos sobre filmes autobiográficos de cineastas como Godard, Oliveira, Kitano o Moretti, que entrarían dentro de esta categoría de cine-ensayo (Esparza/Parejo 2011).

pantalla. Un filme paradigmático en este sentido es *Fraude* (*F for Fake*, 1973) de Orson Welles. Éste es el conductor del filme e interviene constantemente comentando las entrevistas con los personajes (Elmir de Hory y Clifford Irving, autor de la falsa autobiografía de Howard Hughes), presentando los materiales a través de la moviola, manipulando las cintas. La secuencia inicial ya contiene un guiño irónico en cuanto Welles aparece haciendo trucos de magia a un niño en el andén de una estación mientras un equipo lo filma. A continuación el equipo los sitúa ante un panel en blanco y registra las palabras que dirige a los espectadores: "Les diré que esta película trata sobre el fraude, la trampa, las mentiras […]. Casi todas las historias poseen algo de mentira, pero esta vez no, se lo prometo. Durante la próxima hora todo lo que verán será verdad y basado en hechos reales". En la narración posterior introduce datos biográficos suyos (junto con los de los personajes entrevistados) en los que comenta la importancia que la mentira ha tenido en su carrera: sus inicios teatrales en Dublín fueron posibles gracias a una mentira (aseguró que era un actor conocido en Nueva York); su éxito radiofónico se basó en otra mentira (la emisión de *La guerra de los mundos*) lo que le garantizó su paso inmediato a Hollywood donde debutó con un filme mentiroso (*Ciudadano Kane* como supuesta biografía de Hearst). El parlamento con el que cierra el filme descubre la doble mentira que ha contado en la última parte (Picasso seducido por Oja Kodar le regala los 22 cuadros que ha pintado con ella como modelo; y la igualmente falsa rectificación posterior de que los 22 cuadros fueron falsificados por el abuelo de Oja Kodar) mientras hace levitar, tendido y cubierto con una sábana, al actor que ha hecho de abuelo: "En los últimos 17 minutos he mentido como un loco. Los mentirosos profesionales esperamos ofrecer la verdad. Su nombre pomposo es el arte. Picasso dijo que el arte es la mentira que nos hace descubrir la verdad" [11].

[11] Aunque escape al tema que nos ocupa, que es la presentificación de la instancia enunciadora, pueden mencionarse algunos *biopics* (obra de otro realizador) que tienen como protagonista a un director famoso y que se centran de modo especial en la historia del rodaje de alguna de sus películas, que ha adquirido la condición de obra de culto; entre ellos, el propio Welles en *RKO 281* (Benjamin Ross, 1999) que recrea las circunstancias del rodaje de *Ciudadano Kane* o *Cazador blanco, corazón negro* (Clint Eastwood, 1990) sobre el rodaje de *La reina de África* (John Huston, 1951) en la que se adapta la novela de Peter Viertel sobre su experiencia en el rodaje de la película. Puede añadirse también *Ed Wood* (1994) en la que Tim Burton narra la vida del fracasado realizador norteamericano.

El autor real

Es un recurso menos frecuente, pero en algunos filmes que parten de un texto literario, se muestra en pantalla al autor del mismo presentándolo como responsable de la enunciación. La intencionalidad de dicha presencia puede ser diversa.

Detengámonos en primer lugar en el caso de *Zalacaín* (Juan de Orduña, 1954), donde tras una secuencia inicial (sobre la que se imprimen los títulos de crédito) en que se presenta la aldea vasca y al sepulturero que introduce en un buzón una carta dirigida a Baroja, aparece el propio autor en su despacho conversando con el realizador a quien dirige las siguientes palabras:

> Cuando escribí hace años sus aventuras me limité a contarlas con la sequedad realista de un biógrafo, pero me dejé en el tintero las extrañas circunstancias que me hicieron conocer su vida. Ahora que usted quiere llevarlas a la pantalla pensé que podían interesarle...

Con estas palabras pronunciadas ante los espectadores por el autor del libro adaptado se justifican las mutaciones que introduce Orduña respecto del relato original, así como la narración compleja a que se somete la linealidad de la historia mediante un complicado *puzzle* (influencia evidente de *Ciudadano Kane*) constituido por los relatos que las tres mujeres que amaron a Zalacaín, hacen a Baroja (encarnado ahora por un actor joven) junto a su tumba en el cementerio de la aldea [12].

En otros casos, la aparición del autor puede tener una intención homenajeadora, que, a la par, puede servir para subrayar el evidente componente autobiográfico que poseía el relato originario. Es el caso de *El cielo protector* (*The Sheltering Sky*, 1989) de Bernardo Bertolucci, donde el autor, Paul Bowles ya anciano, se dirige a los espectadores desde el mismo espacio (un café o un restaurante de Tánger) donde se mueven sus personajes como si los estuviera rememorando. Su primera

[12] En una película anterior basada en otra novela de Baroja, *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946), el autor aparece al final de la misma como narratario de la historia que le ha contado el protagonista, al que promete narrar sus peripecias en una novela.

aparición tiene lugar ya iniciado el filme (00h 07min); desde una mesa apartada en un café observa el grupo formado por Kit, Port y Tunner y pronuncia unas frases que no pertenecen a la novela: "Kit y Port nunca se habían fijado objetivos concretos. Tal vez por eso habían cometido el error de contemplar el tiempo de forma confusa. Para ellos un año era igual a otro. Cualquier cosa que les pudiera ocurrir sucedería como por casualidad". En su segunda aparición (00h 30min), sentado en un restaurante, contempla la mesa donde cenan Kit y Port junto a Mrs. Lyle y su hijo Eric; las palabras que pronuncia tampoco pertenecen al texto de la novela: "En vez de esforzarse por suavizar cualquier tensión entre los dos, ella había decidido ser intransigente en todo. Aquella esperada reunión tendría lugar, sin duda, tarde o temprano, pero todo debía depender de él". La última aparición se produce en la secuencia final (02h 08 min), en el café del comienzo, adonde llega Kit de regreso de su aventura en el desierto tras haber perdido a su marido; al acercarse ella, le pregunta "¿Te has perdido?", y ante su respuesta afirmativa Bowles comenta a la cámara:

> Como no sabemos cuándo vamos a morir llegamos a creer que la vida es un pozo inagotable. Sin embargo, todo sucede sólo un cierto número de veces y no demasiadas. ¿En cuántas ocasiones vendrá a la memoria aquella tarde de tu infancia, una tarde que ha marcado el resto de tu existencia, una tarde tan importante que ni siquiera puedes concebir tu vida sin ella? Quizá cuatro o cinco veces, quizá ni siquiera eso. ¿Y cuántas veces más contemplarás la luna llena? Quizá veinte y, sin embargo, todo parece ilimitado.

Estas palabras sí pertenecen al texto original pero no a ese momento final de la historia sino que reproducen las atribuidas a Port en la novela y que nos son transmitidas a través de la memoria de Kit, quien las recuerda después de la muerte de aquél, introducidas por el siguiente comentario del narrador: "Había olvidado por completo la tarde de agosto, poco más de un año atrás, en que sentados en el césped, a la sombra de los arces, contemplaban la tormenta que se acercaba remontando el valle del río y hablaron de la muerte. Port había dicho:…" (Bowles 1992: 212).

Otra justificación distinta tiene la presencia de Jorge Amado en la secuencia inicial de *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996), basada en su novela homónima. El autor aparece sentado en la placita del

pueblo donde transcurre la acción leyendo en voz alta algunos párrafos del prólogo de la novela en los que siembra dudas sobre la verosimilitud de los hechos narrados en ella: "No asumo ninguna responsabilidad sobre la exactitud de los hechos; sobre todo, porque cada uno tiene su propia verdad […]. Y en el caso que nos ocupa, no discierno ningún término medio de acuerdo entre las partes" (Amado 1998: 19-21). Y concluye confiando en que, al final de la película, alguien le pueda aclarar "la moraleja de esta historia, si es que tuviera alguna, cosa que dudo". Su voz vuelve a escucharse (ahora no corporeizada) en la secuencia de cierre leyendo las frases finales de la novela relativas a la sustitución de la placa que daba nombre a la calle principal del pueblo ("En su lugar, clavaron otra, de madera, construida por una mano artesanal y anónima. CALLE DE LA 'LUZ DE TIETA'. Mano artesanal y anónima. Mano del pueblo") (Amado 1998: 821), mientras en la pantalla se muestran las imágenes de dicha operación. Con la presencia del autor y de su breve discurso el realizador ha pretendido, sin duda, hacer una mínima referencia a la importante dimensión metadiscursiva que posee la novela y que su traslado a la pantalla ha obligado a eliminar. El desarrollo de la historia originaria se interrumpe por las frecuentes intervenciones del narrador, en las que manifiesta sus dudas por la idoneidad del lenguaje utilizado, hace referencia al proceso de construcción del relato, rectifica informaciones, se disculpa ante los lectores por su excesivo intervencionismo, manifiesta sus dudas sobre la verosimilitud de los hechos que narra, etc. La intervención de Jorge Amado con sus palabras iniciales sobre el relativismo de la verdad y su negativa a asumir responsabilidad sobre los acontecimientos que van a ser presentados, ha de entenderse, pues, como un intento de conservar mínimamente en la película ese componente metadiscursivo de difícil tratamiento cinematográfico.

El autor representado

Esta última modalidad de presentificación de la instancia narradora corresponde a aquellos casos en los que la aparición en la pantalla del autor del texto literario como enunciador de la historia (imposible en algunos casos por haber fallecido) se sustituye por la de un actor que lo interpreta. Es el caso de *Madame Bovary* (Vincent Minnelli, 1949) que se abre y cierra con el proceso en el que Gustave Flaubert (interpretado

por Charles Mason) se vio envuelto tras la publicación de la novela y refuta las acusaciones de inmoralidad que le imputaron. Otro ejemplo es *Le Plaisir* (Max Ophüls, 1952) que adapta dos cuentos ("Le Masque", "La Maison Tellier") y una novela corta ("Le Modèle") de Guy de Maupassant; oímos la voz del presunto autor (perteneciente al actor Peter Ustinov), quien al principio del filme aparece a oscuras ante la pantalla para ir introduciendo y comentando sus propios relatos; con ello se crea un vínculo de unión entre las tres historias al servir su voz como hilo conductor que las sutura. Una variante de esta modalidad la constituye la película *Smoke* (Wayne Wang, 1995), desarrollo de un relato de Paul Auster ("El cuento de Navidad de Auggie Wren"); el autor aparece en ella con el seudónimo de Paul Benjamin (representado por el actor William Hurt) y en una de las secuencias finales escucha, sentado en un bar, la narración completa del cuento que da origen a la película, de boca del personaje de Auggie Wren (interpretado por Harvey Keitel).

En otros filmes el sujeto que asume la responsabilidad de la enunciación no es una figuración del autor del libro adaptado sino del guionista. Es lo que sucede en *Infiel* (*Trolösa*, 2000), de Liv Ullman, en la que el actor Erland Josephson interpreta al personaje de Ingmar Bergman, autor del guión, quien va construyéndolo a medida que escucha las confidencias de los dos personajes protagonistas que se le aparecen y le van narrando la historia de su infidelidad con un amigo del matrimonio; la película está, además, rodada en la casa real de Bergman.

Y podría citarse, para concluir, una variante especialmente compleja de la presencia del autor del guión cinematográfico como presunto responsable de la enunciación: la película de Spike Jonze *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, 2002). En ella, el guionista Charlie Kaufman, interpretado por Nicholas Cage, se incluye como personaje en la ficción que está escribiendo a partir del libro *El ladrón de orquídeas*, de Susan Orlean. Kaufman, guionista, se desdobla en dos personajes: Charlie Kaufman y su hermano gemelo Donald (ambos interpretados por Nicolas Cage), el primero de los cuales incorpora el lado idealista e intelectual mientras que el segundo representa el lado relacionado con los aspectos comerciales y las exigencias de la industria. La película muestra el proceso de la historia originaria hasta que llega a convertirse en guión.

Bibliografía

Abuín, Anxo (1997): *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Amado, Jorge (1998) [1996] (trad. Montserrat Mira): *Tieta do Agreste.* Barcelona: Ediciones B.

Blüher, Dominique (1996): *Le cinéma dans le cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle (tesis doctoral, ejemplar mecanografiado).

Bordwell, David (1996) [1985]: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Bowles, Paul (1992 [1949] (trad. de Aurora Bernárdez): *El cielo protector.* Barcelona: RBA Editores.

Casetti, Francesco (1989) [1996]: *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Castro de Paz, José Luis (1998): "Lujo y miseria, realismo y fantasía, fascinación y reflexión: Wenceslao Fernández Flórez y el cine español de los años cuarenta", en Castro de Paz, J.L. / Pena, J. J. (coords.): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Orense: Festival Internacional de Cine Independiente, 31-48.

Català Josep M. (2005): "Film-ensayo y vanguardia" en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 109-158.

Chatman, Seymour (1990) [1978]: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Meridiens Klincksieck.

De Vicenti, Giorgio (1993): *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Patriche Editrice.

Esparza, Ramón / Parejo, Nekane (coords.) (2011): *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Barcelona: Luces de Gálibo.

González García, Fernando (ed.) (2008). *Mosen Makhmalbaf: del discurso al diálogo*. Granada: Filmoteca de Andalucía y Festival de Granada.

— (2011): "Mahamat-Saleh Haroun: de la confrontación a la competición", *Quaderns* 7, 41-54).

Gaudreault, André / Jost François (1995) [1990]: *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Guarner, José Luis (1990): "*Entrevista*, de Fellini" en *Fotogramas* 1768, noviembre.

Herrera Zamudio, Luz Elena (2007): *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo de Vicent Colonna*. Madrid: Universidad Autónoma (tesis doctoral).

Metz, Christian (1992): *L'énnonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck.

– (2002) [1968]: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2 vol.

Paz Otero, Héctor (2008). *Adaptaciones cinematográficas en los 40 de las novelas de Wencesalo Fernández Flórez ambientadas en Galicia*. Vigo: Universidad (tesis doctoral).

Pérez Bowie, José A. (2004). "Las servidumbres naturalistas del cine (sobre algunas adaptaciones cinematográficas recientes de textos teatrales 'problemáticos')", en Floeck, W / Vilches, Mª. F. (eds.): *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 283-302.

Quintana, Ángel (2008): "El cine como espacio de reflexión y de intercambio: la tentación minimalista de Mosen Makhmalbaf", en F. González García (ed.): *Mosen Makhmalbaf: del discurso al diálogo*. Granada: Filmoteca de Andalucía / Festival de Granada, 151-168.

Shohat, Ella / Stam, Robert (2002) [1994]: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

Stam, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1999) [1992]: *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Weinrichter, Antonio (ed.) (2007): *La forma que piensa. Tentativa en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Filmografía

Allen, Woody (1980): *Recuerdos* (*Stardust memories*).

Allen, Woody (1992): *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*).

Allen, Woody (2002): *Un final made in Hollywood* (*Ending Hollywood*).

Belvaux, Remy (1992): *Ocurrió cerca de su casa* (*C'est arrivé près de chez vous*).

Bertolucci, Bernardo (1989): *El cielo protector* (*The sheltering sky*).

Burnett, Charles (1990): *To sleep with anger*.

Burton, Tim (1994): *Ed Wood.*

Capra, Frank (1946): *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life!*).

Dash, Julie (1991): *Daughters of dust.*

Diegues, Carlos (1996): *Tieta do Agreste.*

Eastwood, Clint (1990): *Cazador blanco, corazón negro* (*White Hunter, Black Heart*).

Fellini, Federico (1963): *Otto e mezzo.*

Fellini, Federico (1987): *Intervista.*

Ferrero, Pat (1985): *Hopi: Songs of the fourth world.*

García Berlanga, Luis (1953): *Bienvenido, míster Marshall.*

Gerima, Haile (1982): *Ashes and embers.*

Haroun, Mahamet-Saleh (1999): *Bye bye Africa.*

Huston, John (1951): *La reina de África* (*The african queen*).

Jonze, Spike (2002): *El ladrón de orquídeas (Adaptation).*

Kazan, Elia (1963): *América, América* (*America, America*).

Kiarostami, Abbas (1987): *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*)

Kiarostami, Abbas (1990): *Close-up* (*Nema-ye Nazdik*).

Kiarostami, Abbas (1992): *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*).

Kiarostami, Abbas (1994): *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*).

Lauzon, Jean-Claude (1992): *Léolo.*

Makhmalbaf, Mohsen (1995): *Salaam cinema.*

Makhmalbaf, Mohsen (1996): *Un momento de inocencia* (*Nun va goldoon*).

Marker, Chris (1958): *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*).

Mazursky, Paul (1970): *El fabuloso mundo de Alex* (*Alex in Wordenland*).

Minnelli, Vincent (1949): *Madame Bovary.*

Miró, Pilar (1981): *Gary Cooper que estás en los cielos.*

Moretti, Nani (1993): *Caro diario.*

Moretti, Nani (1998): *Aprile.*

Ophüls, Max (1952): *Le plaisir.*

Orduña, Juan de (1954): *Zalacaín.*

Ouedraogo, Idrissa (1989): *Yaaba.*

Reyna, Diane (1992): *Surviving Columbus. The story of the Pueblo people.*

Román, Antonio (1942): *Intriga.*

Ross, Benjamin (1999): *RKO 281.*

Ruiz Castillo, Arturo (1946): *Las inquietudes de Shanti Andía.*

Sáenz de Heredia, José Luis (1945): *El destino se disculpa.*

Samb-Makharam, Ababacar (1981): *Jom.*

Sissako, Abderrahmane (1999): *La vie sur terre.*

Sissoko, Cheik Oumar (1995): *Guimba, un tyran une époque.*

Truffaut, François (1973): *La noche americana* (*La nuit américaine*).

Ullman, Liv (2000): *Infiel* (*Trolösa*).

Vera, Gerardo (1992): *Una mujer bajo la lluvia.*

Wang, Wayne (1995): *Smoke.*

Welles, Orson (1941): *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*).

Welles, Orson (1973): *Fraude* (*F for fake*).

PARA ANALIZAR LA METAFICCIÓN EN CINE

Lauro Zavala

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco

México

Resumen: La metaficción es la ficción autorreferencial. En este trabajo presento un modelo para el estudio de la metaficción en la narrativa cinematográfica. Se trata de un modelo que permite reconocer la presencia de cuatro recursos retóricos (hiperbolización, minimización, transformación y tematización) aplicados a cada uno de los diez recursos narrativos del cine: título, inicio, imagen, sonido, montaje, puesta en escena, género, estilo, intertexto y final. Se explora cada uno de estos mecanismos en la historia del cine de ficción, y se propone distinguir entre la metaficción moderna y la posmoderna, a partir de los mecanismos de intertextualidad.

La metaficción puede ser considerada como algo más que un recurso audiovisual. Puede ser entendida como aquello que distingue a la modernidad narrativa. Su estudio ha desafiado todas las teorías cinematográficas, llegando a afirmarse que es imposible teorizar sobre ella, pues cada texto metaficcional subvierte la idea misma del cine (L. Hutcheon 1980). Sin embargo, esta afirmación no tiene sustento, pues las estrategias de metaficcionalización son muy precisas y pueden ser objeto de un análisis formal.

En este trabajo propongo un modelo para reconocer 50 estrategias metaficcionales en cine, a partir del reconocimiento de cuatro mecanismos retóricos específicos (S. Lauzen 1987): *hiperbolización, minimización, transformación* y *tematización*, aplicados a cada uno de los diez elementos narrativos del discurso cinematográfico, es decir: *título, inicio, imagen, sonido, edición, puesta en escena, género, estilo, intertexto y final*.

La metaficción puede ser considerada como una forma de intertextualidad, que es sin duda la estrategia productiva que define los procesos semióticos de la cultura contemporánea. A partir de esta consideración, en el modelo propuesto señalo una distinción precisa entre la metaficción moderna (*pretextual*, apoyada en la relación con textos individuales) y la metaficción posmoderna (*architextual*, apoyada en la relación con reglas de género). Esta distinción se deriva de la distinción entre la intertextualidad moderna y la posmoderna (Pavlicic 2008).

En esta presentación del modelo de análisis señalo algunos ejemplos específicos pertenecientes al canon del cine producido en Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica a lo largo del siglo XX.

Algunos antecedentes canónicos

Al ser la metaficción uno de los elementos que definen a la narrativa moderna y posmoderna, sus manifestaciones más diversas se encuentran ya en el *Quijote* de 1605. La modernidad literaria y cinematográfica

consiste, precisamente, en la toma de conciencia de un sistema de convenciones narrativas, las convenciones de la tradición clásica.

Los estudios sobre metaficción son muy recientes. El término *metaficción* fue propuesto por el escritor norteamericano Philip Glass en un ensayo publicado en 1962, es decir, hace apenas poco más de 50 años (Currie 2006). Y aunque este término y su estudio fueron retomados y difundidos por diversos narratólogos en los siguientes años, la importancia de la metaficción empezó a ser reconocida de manera más sistemática a partir de la publicación del trabajo inicial de la canadiense Linda Hutcheon, *The Metafictional Paradox*, en 1980.

Sin embargo, la metaficción tiene antecedentes tan importantes en la tradición novelística como *Jacques le fataliste* (1796) del escritor francés Denis Diderot; *Tristram Shandy* (1759-1767) del escritor irlandés Laurence Sterne, y *At Swim-Two-Birds* (1939) del también irlandés Flann O'Brien, entre muchísimas otras novelas de los últimos cuatro siglos.

En los estudios cinematográficos, la referencia obligada sobre metaficción es el estudio de Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992), donde el autor señala la conveniencia de utilizar categorías de la crítica dialógica (derivada del pensador ruso Mijaíl Bajtín) y el concepto de extrañamiento (originado en el formalismo ruso y desarrollado por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht) para estudiar la metaficción en películas de directores como Federico Fellini, Alfred Hitchcock y Woody Allen, entre muchos otros. Poco después, Christopher Ames, en *Movies about Movies* (1997) señala la importancia de las películas que tematizan el hecho de hacer, escuchar, ver y recordar cine, en casos tan conocidos como *Sunset Boulevard* (1950), *Cantando bajo la lluvia* (1952), *Nace una estrella* (1954) y *La rosa púrpura del Cairo* (1985).

Todavía está por ser escrita una *Enciclopedia de la metaficción*, donde se podrá estudiar una tradición de ruptura en cientos de cuentos, novelas, minificciones y películas.

En esta tradición, la creación de una narratología deconstructiva pondrá en evidencia cómo lo que está en juego en la metaficción es un mayor énfasis en los procesos de recepción y creación, más que en las formas y las estructuras de la narración, es decir, un énfasis en los

procesos de construcción de sentido más que en las estructuras internas de la significación textual. Pero el primer paso para llegar a esta propuesta consiste en reconocer los mecanismos textuales que se construyen en el interior de la metaficción, desde una perspectiva formalista.

En el modelo que presento a continuación es evidente que los mecanismos de *actualización* metaficcional (que complementan los mecanismos de *tematización* del acto de crear o interpretar ficción) corresponden a las estrategias de *hiperbolización, minimización* y *subversión* de las convenciones narrativas.

Un recorrido por el cine contemporáneo

El estudio de la metaficción en el cine analógico permite reconocer los elementos específicos de la narrativa cinematográfica. Veamos algunos ejemplos ilustrativos de los mecanismos señalados en el caso de películas consideradas como parte del canon occidental.

El *incipit* contiene el programa narrativo de manera explícita o alusiva, y en el caso de la narrativa cinematográfica, este programa puede estar contenido en la secuencia inicial de créditos, aunque muchas películas no necesariamente inician con esta secuencia. Entre las estrategias de metaficcionalización del inicio encontramos la tematización del título durante la secuencia de créditos (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1962); el inicio *in medias res* (*Amén*, Costa Gavras, 2002); el final en reversa (*Amnesia*, Christopher Nolan, 2000), y el suspenso explícito (*La soga*, Alfred Hitchcock, 1948).

Por otra parte, la composición de la imagen cinematográfica está muy ligada al desarrollo tecnológico del medio. Entre las estrategias de metaficcionalización cinematográfica podemos reconocer la saturación de imágenes, es decir, una ausencia total de texto narrativo, diálogos o cualquier otro recurso a la palabra, como en los documentales poéticos *Kooyaniskatsi* (1982) y *Powaqqatsi* (1988); el empleo estilizado del blanco y negro (*Manhattan*, Woody Allen, 1979); la tematización del color como elemento narrativo que da consistencia al relato (*Mi vida en rosa*, Alain Berliner, 1997), y el empleo de recursos anacrónicos, como señalizar el final de una secuencia al cerrar el diafragma con el iris característico del cine mudo (*El niño salvaje*, Francois Truffaut, 1970).

Además de la imagen visual, el sonido es un componente completamente distintivo de la narrativa cinematográfica, y entre los mecanismos metaficcionales que lo emplean podemos reconocer la hiperbolización mitificadora de su importancia vital (*Diva*, Jean-Jacques Beineix, 1981); la elocuencia dramática en los momentos de silencio deliberado (*Pi*, Darren Aronofsky, 1998); el empleo de una asincronía programática y deliberada entre imagen y sonido (*Eika Katappa*, Wener Schroeter, 1969), y el empleo metafórico de una música compuesta en un contexto completamente distinto al de la película (*2001: Odisea del espacio*, Stanley Kubrick, 1968).

La naturaleza de la edición es uno de los terrenos más importantes de la narrativa cinematográfica clásica, pues tiene como objetivo naturalizar aquello que es producto de un sistema de convenciones. Entre las estrategias modernas para hacer consciente este artificio encontramos la presencia excesiva de hechos que no tienen conexión entre sí (*Vidas cruzadas*, Robert Altman, 1993); la organización fragmentaria del relato (*Sospechosos comunes*, Bryan Singer, 1995); la presentación de hechos implausibles (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2004), y la yuxtaposición de los planos del relato, como parte del procedimiento más radical de la metaficción brechtiana, es decir, la metalepsis (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985).

La implementación de la instancia narrativa es fundamental para la construcción de sentido por parte del espectador. Este sistema de convenciones puede ser hiperbolizado al multiplicar las voces narrativas (*He Says, She Says*), o bien puede ser minimizado al tener un narrador ausente, es decir, al organizar el relato íntegramente a partir de una cámara subjetiva (*La dama del lago*, Robert Montgomery, 1947). Por otra parte, el sistema de convenciones del narrador puede ser subvertido cuando se tiene un narrador en primera persona que produce un relato conjetural, de tal manera que el espectador nunca tiene la certidumbre sobre cuál puede ser la posible verdad narrativa (*Amnesia*, Christopher Nolan, 2000). Y todas estas posibilidades pueden ser tematizadas al tener como protagonista a un director de cine que está atento a éstas y muchas otras decisiones acerca de la película que está haciendo (*Stardust Memories*, Woody Allen, 1980).

La estructura narrativa es una de las estrategias más importantes de convencionalidad, y las convenciones de la narrativa mítica son las

más relativizadas en el cine moderno. La hiperbolización de la estructura narrativa da lugar, naturalmente, a la mise-en-abyme (*Ocho y medio*, Federico Fellini, 1963) y a la presencia de un esquema narrativo previo, que es asumido deliberadamente (*Dónde estás, hermano*, Joel Coen, 2000). La minimización de esta estructura ocurre en la elaboración de cortos extremadamente breves. La subversión de las convenciones estructurales se presenta al proponerse una secuencia alterna de lectura (*Nashville*, Robert Altman, 1985). Y todo lo anterior es tematizado cuando la película consiste en ofrecer la biografía detallada de un personaje cuya existencia misma es apócrifa (*Zelig*, Woody Allen, 1983).

Las convenciones genéricas establecen reglas de verosimilitud, y pueden ser objeto de reflexión en ocasiones muy diversas, como cuando se alude explícitamente a géneros extracinematográficos, tales como la telenovela (*Misterio*, Marcela Fernández Violante, 1980); al realizar el trabajo de dirección sin ver a los actores (*El ciego*, Woody Allen, 2002); al narrativizar lo ordinario en su calidad de extraordinario (*Danzón*, María Novaro, 1991), y al mostrar cómo la capacidad de fabulación oral es uno de los juegos de seducción más riesgosos (*La mujer del Titanic*, Bigas Luna, 1997).

El estilo cinematográfico es un terreno abierto a la experimentación, y así es utilizado en el caso de las variantes de animación derivadas de una película digital, a la manera de ejercicios de estilo (*Animatrix*, 2003). Algo similar ocurre con los cortometrajes experimentales, en los que puede haber un título sin película, o en aquellos donde los objetos adquieren una personalidad más marcada que la de los seres humanos, o donde la música es motivo de imágenes abstractas que corresponden al ritmo de la música (como ocurre, respectivamente, en los cortometrajes *Begone Dull Care*, 1948; *Neighbours*, 1962, y *Canon*, 1964, todos de Norman McLaren). Una forma de subversión estilística la encontramos en el género del documental poético, que llega a ser una especie de lipocine (*Baraka*, Ron Fricke, 1992). Y la tematización del estilo puede dar lugar a proponer que la película se convierta en un juego en el que se apuesta la existencia misma del mundo (*Matrix*, Andy y Lana Wachowski, 1999).

La puesta en escena es el componente narrativo que integra a los otros, y rebasa lo estrictamente profílmico, es decir, lo que se encuentra frente a la cámara. Esto es así porque la puesta en escena involucra la

composición del encuadre, el empleo del sonido y los elementos de iluminación, actuación, escenario, edición y estructura narrativa. En algunos casos, alguno de estos elementos adquiere mayor peso que los demás, como puede ser el exceso de detalles hasta llegar a la saturación barroca (*Underground*, Emir Kusturica, 1995). En otros casos, un elemento de la puesta en escena puede ser minimizado hasta llegar al ascetismo formal, volviéndose casi puramente alegórica (*El cubo*, Vincenzo Natali, 1997).Y también pueden coexistir diversos mundos simultáneos o irreconciliables en la misma puesta en escena (*Solaris*, Andrei Tarkovski, 1972). O simplemente el espacio puede convertirse en uno de los personajes, tal vez el más conspicuo de la historia (*Moebius*, Gustavo Mosquera, 1996).

Los personajes, a su vez, condensan los elementos señalados hasta aquí, y pueden cumplir una función hiperbólicamente paradójica, como es el caso de los enanos en las películas de algunos directores contemporáneos (Werner Herzog o David Lynch). También puede ocurrir que los personajes estén representados solamente por una letra inicial (*Matrix*); pueden contar con un *doppelgänger* (en el cine negro clásico), o pueden dirigir la palabra directamente al espectador, como una forma de metalepsis brechtiana (*Sin aliento*, Jean-Luc Godard, 1960; *Orlando*, Sally Potter, 1992; *Zoot Suit*, Luis Valdez, 1981).

Los recursos intertextuales también pueden ser objeto de las estrategias metaficcionales, si recordamos que la metaficción es una forma de intertextualidad (y, a su vez, la intertextualidad puede ser entendida como una forma de metaficción). Por ejemplo, alguna secuencia de cine neobarroco puede estar anclada simultáneamente en varis códigos audiovisuales, como el cine documental en blanco y negro, las series de televisión para la familia, el sitcom norteamericano y el video casero (como en la secuencia *I Love Mallory* de *Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994). En otros casos podemos encontrar una minimización de la misma naturaleza intertextual al presentar una cita cinematográfica, es decir, al incorporar un fragmento de la película que los personajes están viendo en la historia (como en la secuencia climática de *Algo para recordar*, que es vista por varios personajes en una secuencia melodramática de la comedia romántica *Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993). Uno de los casos más conocidos de intertextualidad subversiva es la extrapolación de una historia canónica en un contexto ajeno al original,

como ocurre con frecuencia en las numerosas adaptaciones de las obras de William Shakespeare al cine (por ejemplo, en *Trono de sangre*, Akira Kurosawa, 1957). Por su parte, el mismo intertexto puede ser tematizado por la instancia narrativa, como en gran parte del cine de vanguardia (como ocurre en *Prenom: Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983).

Por último, detengámonos un momento en el final narrativo, que siempre conviene estudiar en su relación con el *incipit*. En algunos casos, la historia presentada es objeto de finales alternativos (*Zoot Suit*). En otros casos, la trama puede resistirse a tener ningún final (*Mundos paralelos*, Petr Václav, 1993). También es posible que en la película haya al menos un final simulado, que engaña a un espectador distraído (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985). O el final puede ser el tema del final mismo de la historia (*Pleasantville*, Gary Ross, 1998).

Tipología de estrategias metaficcionales en cine

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Inicio	Título tematizado en los créditos (*Psicosis*)	Inicio in medias res (*Amén*)	Final en reversa (*Amnesia*)	Suspenso explícito (*La soga*)
Imagen	Saturación de imágenes (*Powaqqatsi*) (*Kooyaniskatsi*)	Blanco y negro estilizado (*Manhattan*)	Color tematizado (*Mi vida en rosa*)	Recursos anacrónicos (*El niño salvaje*) (*Iris en b & n)*
Sonido	Mitificación (*Diva*)	Silencios (*Pi*) (*Katappa*)	Asincronía (*Eika)*	Metaforización (*2001*)
Edición	Profusión de hechos sin conexión (*Vidas cruzadas*)	Fragmentos (*Sospechosos comunes*)	Narración no plausible (*Mulholland*)	Yuxtaposición diegética: Metalepsis (A) (*Purple Rose*)
Narrador	Múltiples voces (*He Says, She Says*) (*77 Sunset Strip*)	Narrador ausente (*La dama del lago*)	Narración sospechosa: "Tal vez..." (*Amnesia*)	Tematización del director (*Noche americana*) (*Stardust memories*)

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Estructura	Mise en Abyme (*8 1/2*) Esquema impuesto parcialmente (*Dónde estás, hno.*)	Escala: Una o dos imágenes (*short shorts*)	Secuencia alterna de lectura (*Nashville*)	Biografía de personaje inexistente (*Zelig*)
Género	Alusión a género extracinematográfico (*Los payasos*) (*Misterio*)	Reseña de películas inexistentes (*El ciego*)	Lo banal y lo extraordinario (*Danzón*)	Ficción como un juego (*La mujer del Titanic*)
Estilo	Ejercicios de estilo (*Animatrix*)	Título sin película (*McLaren*)	Lipocine (*Baraka*)	Película como juego (*Matrix*)
Puesta en escena	Exceso de detalles (*Underground*) Descripción contradictoria (*Lost Highway*)	Descripción ausente o mínima (*El cubo*)	Mundos paralelos o simultáneos. (*Solaris*)	Espacio como personaje (*Moebius*)
Personajes	Sin una función particular (*dwarfs* en David Lynch)	Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre (Hnos. Coen)	Doppel-gänger (*Blade Runner*)	Personaje habla al espectador: Metalepsis (B) (*Orlando*) (*Zoot Suit*)
Intertexto	Metaparodia (*NBK: I Love Mallory*)	Citación *textual* (*Sleepless in Seattle*)	Cambio de *contexto* (*Trono de sangre*)	Tematizar *intertexto* (*Carmen* / Godard)
Final	Finales alternos (*Zoot Suit*)	Ausencia de final (*Mundos paralelos*)	Finales simulados (*Brasil*)	Final tematizado (*Pleasantville*)

Comentario final

La importancia de la metaficción es cada día más evidente, y rebasa el estudio de la narrativa cinematográfica. Encontramos tematizada o puesta en evidencia la frontera convencional entre la ficción y la realidad inmediata del lector o espectador en la escritura de las ciencias sociales (historia, etnografía o psicoanálisis), en el periodismo cotidiano (en prensa, radio, televisión o internet), en las industrias culturales (publicidad televisiva, música popular, videoclips) y, por supuesto, en las estrategias reflexivas de la docencia universitaria.

Ya en las postrimerías del siglo XX se hablaba de un *meta-pop* para hacer referencia a la autorreferencialidad en la cultura urbana (M. Dunne 1992). Hoy en día podemos hablar de una tendencia a la deconstrucción y a la relativización de toda clase de fronteras convencionales o naturalizadas.

El modelo que he presentado es sólo una propuesta para cartografiar de manera sistemática y detallada un terreno estratégico de la cultura contemporánea.

Bibliografía

Ames, Christopher (1997): *Movies about Movies. Hollywood Reflected*. The University Press of Kentucky.

Currie, Mark, (1995, ed.): *Metafiction*. New York: Longman Critical Readers.

Dunne, Michael (1992): *Metapop. Self-Referentiality in Contemporary American Popular Culture*. Jackson and London, University Press of Missouri.

Genette, Gérard (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hutcheon, Linda (1991) [1980]: *The Metafictional Paradox*. London: Routledge.

Lauzen, Sarah (1986): "Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title", en Larry McCaffery (ed.): *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York / Westport / Connecticut / London: Greenwood Press, Movements in the Arts, num. 2, 93-116.

Pavlicic, Pavao (2008): "La posmodernidad moderna y la posmoderna", en *Versión. Estudios de Comunicación y Política* 18, UAM Xochimilco.

Stam, Robert (1992): *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Filmografía

Allen, Woody (1979): *Manhattan.*

— (1980): *Stardust Memories.*

— (1983): *Zelig.*

— (1985): *The Purple Rose of Cairo.*

— (2002): *El ciego*(*Hollywood ending*).

Altman, Robert (1985): *Nashville.*

— (1993): *Vidas cruzadas* (*Short cuts*).

Aronofsky, Darren (1998): *Pi.*

Beineix, Jean-Jacques (1981): *Diva.*

Berliner, Alain (1997): *Mi vida en rosa* (*Ma vie en rose*).

Coen, Joel (2000): *Dónde estás, hermano* (*O' brother, where art thou*).

Chung, Peter / Jones, Andrew R. / Kawajiri, Yoshiaki / Koike, Takeshi / Maeda, Mahiro / Morimoto, Kôji / Watanabe, Shinichirô (2003): *The Animatrix.*

Ephron, Nora (1993): *Sleepless in Seattle.*
Fellini, Federico (1963): *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*).
Fernández Violante, Marcela (1980): *Misterio.*
Fricke, Ron (1992): *Baraka.*
Gavras, Costa (2002): *Amen.*
Gilliam, Terry (1985): *Brazil.*
Godard, Jean-Luc (1960): *Sin aliento* (*À bout de souffle*).
— (1983): *Prénom: Carmen.*
Hitchcock, Alfred (1962): *Psicosis* (*Psycho*).
— (1948): *La soga* (*Rope*).
Kubrick, Stanley (1968): *2001: Odisea del espacio* (*2001: a space odyssey*).
Kurosawa, Akira (1957): *Trono de sangre* (*Kumonosu-jô*).
Kusturica, Emir (1995): *Underground.*
Luna, Bigas (1997): *La mujer del Titanic.*
Lynch, David (2004): *Mulholland Drive.*
McLaren, Norman (1948): *Begone Dull Care.*
— (1962): *Neighbours.*
— (1964): *Canon.*
Montgomery, Robert (1947): *La dama del lago* (*Lady in the lake*).
Mosquera, Gustavo (1996): *Moebius.*
Natali, Vincenzo (1997): *El cubo* (*Cube*).
Nolan, Christopher (2000): *Amnesia* (*Memento*).
Novaro, María (1991): *Danzón.*
Potter, Sally (1992): *Orlando.*
Reggio, Godfrey (1981): *Kooyaniskatsi.*
— (1988): *Powaqqatsi.*
Ross, Gary (1998): *Pleasantville.*
Schroeter, Werner (1969): *Eika Katappa.*
Singer, Bryan (1995): *Sospechosos comunes* (*The usual supects*).
Stone, Oliver (1994): *Natural born killers.*
Tarkovski, Andrei (1972): *Solaris.*
Truffaut, François (1970): *El niño salvaje* (*L'enfant sauvage*).
Václav, Petr (1993): *Mundos paralelos* (*Paralelní svety*).
Valdez Luis (1981) : *Zoot Suit.*
Wachowski, Andy / Lana (1999): *Matrix.*

MÁS ALLÁ DE LA NACIÓN CUBANA: PRÁCTICAS METATEXTUALES EN EL CINE "CALLEJERO" DE ESTEBAN INSAUSTI

Santiago Juan-Navarro

Florida International University

EE.UU.

Resumen: La obra de Esteban Insausti se enmarca dentro del contexto del audiovisual cubano surgido tras el fin de la Guerra Fría y la crisis derivada del Periodo Especial (1991-1997). En torno a la Muestra de Cine Joven, que desde el 2000 se realiza cada año en La Habana, ha florecido una nueva generación de cineastas independientes que recurren a las tecnologías digitales para expresar una visión crítica y novedosa de su realidad posnacional. El presente ensayo estudia la naturaleza autorreflexiva y experimental de la cinematografía de Insausti, prestando especial atención al neovanguardismo de su documental *Existen* (2005), realizado, como el resto de su obra, al margen del aparato cultural del Estado y lejos del carácter doctrinario de las metanarrativas dominantes en el cine cubano posterior a la Revolución.

Tras el derrumbe de la industria cinematográfica cubana a finales del siglo XX, como resultado de la crisis del Periodo Especial, se produjo un *boom* de películas independientes y de bajo presupuesto dentro de un contexto crecientemente posnacional y globalizado. En *On Location in Cuba* (2009) Ann Marie Stock se ha referido a este fenómeno como "Street Filmmaking" ("cine callejero"), ya que consiste en producciones realizadas al margen de la industria estatal y con una gran precariedad de medios. Entre todos estos filmes, de calidad desigual, destaca la obra innovadora de Esteban Insausti. Tanto sus documentales como sus cortos y largometrajes de ficción combinan la estética del vídeo arte, la publicidad y los vídeo clips dentro de una mirada interrogadora que busca desmarcarse de los mitos nacionales que durante más de 50 años marcaron obsesivamente la producción del ICAIC (el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas).

Si bien la metatextualidad (la relación crítica de un texto con otro) había estado presente en los orígenes mismos del cine del ICAIC durante la década de los 60, los experimentos formales de la llamada Edad de Oro del cine cubano tuvieron un abrupto fin con el Primer Congreso de Educación y Cultura y el comienzo del llamado Quinquenio Gris (1971-1976). Habrá que esperar casi 30 años para encontrar un cine que recupere lo mejor de las neovanguardias, pero despojándolas de su contenido propagandístico y distanciándose de las prácticas institucionales[1]. La crisis económica vivida en los 90 había obligado a recurrir a formas alternativas del audiovisual para abaratar los costes de producción. Hacia finales de esa década la práctica totalidad de la producción y exhibición cinematográficas en Cuba estaban dominadas ya por el soporte digital. Con la excepción de las coproducciones con

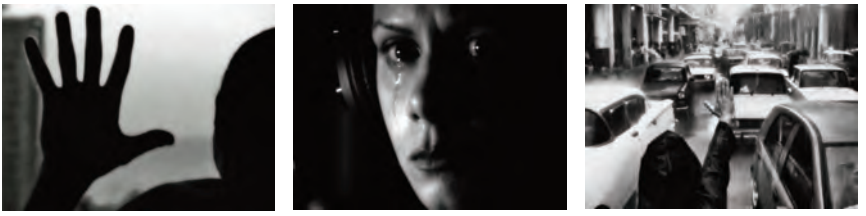
[1] Si bien el cine de los 70 estuvo dominado por el socialrealismo y el "contenidismo", la década siguiente vio un tímido resurgir de los experimentos autorreflexivos en la obra de Juan Carlos Tabío. Desde cortos, como *Dolly Back* (1986), hasta algunos de sus largometrajes más recientes, como es el caso de *Aunque estés tan lejos* (2003), la obra de Tabío ha mostrado un marcado interés por la representación del cine dentro del cine dentro de una estética fuertemente influenciada por la teoría dramatúrgica de Bertolt Brecht (Juan-Navarro 2006).

España, el celuloide terminó por convertirse en una reliquia y los realizadores empezaron a experimentar con el vídeo, transformándolo pronto en su herramienta básica de trabajo (Venegas 2009: 37). Simultáneamente, una nueva generación de realizadores empezaba a luchar por abrirse camino. La Muestra de Nuevos Realizadores creada en 2001 sirvió de catalizador para este grupo de jóvenes cineastas. En su mayor parte se trataba de alumnos de las escuelas de cine y de arte que buscaban expresarse al margen de los cauces tradicionales. El sistema burocrático y endogámico del ICAIC lo convertían en un espacio no siempre atractivo para jóvenes que preferían producir de forma alternativa e independiente. Es en este contexto en el que surge la obra de Esteban Insausti.

Licenciado en Medios de comunicación audiovisual, en el Instituto Superior de Arte, Insausti es el representante más destacado (y también el mejor preparado) de esta nueva generación. Además de director, es el guionista, productor ejecutivo, fotógrafo y productor musical de la mayoría de sus trabajos. Ha realizado, además, posgrados en *marketing*, dramaturgia, estética y semiótica. Aunque desde sus inicios colaboró esporádicamente con el ICAIC siempre ha mantenido una admirable y difícil independencia respecto a los organismos institucionales del cine nacional, un cine que desde el Periodo Especial ha sobrevivido gracias al sistema de coproducciones con España (Hernández Morales 2007: 75).

Fotogramas de *Las manos y el ángel* (2002) y *La sed de mirar* (2004).
Cortesía de Esteban Insausti.

El carácter experimental de la obra de Insausti puede apreciarse desde sus mismos orígenes. No parece casual que su primer trabajo, *Documentos* fuera un "Homenaje a Jean-Luc Godard". Con su segundo corto, *Más de lo mismo* (2000), comienza sus colaboraciones esporádicas con el ICAIC y poco después participa en el largometraje independiente de Juan Carlos Cremata, *Nada* (2001), como director de la segunda unidad. *Las manos y el ángel* (2002), un nuevo corto, es un homenaje al músico de jazz cubano Emiliano Salvador, padre de Angélica Salvador, su esposa y editora habitual de sus trabajos. El documental mezcla seis formatos diferentes de vídeo y sonido con material de archivo. Su lenguaje vanguardista intenta ser la expresión visual de las atrevidas creaciones musicales de Salvador. Otro de sus cortos es de nuevo un homenaje a un artista experimental: *La sed de mirar* (2004) explora la obra de Jorge Herrera, el más arrebatado de los cámaras del cine cubano, conocido por sus experimentos con la fotografía de alto contraste y el manejo frenético de la cámara en mano en filmes como *La primera carga al machete* (1969) y *Lucía* (1969).



Fotogramas de *Luz roja* (2003). Cortesía de Esteban Insausti.

El reconocimiento internacional habría de llegarle finalmente en 2004 como consecuencia del estreno de su mediometraje de ficción *Luz roja*, incluido en la desigual trilogía *Tres veces dos* (2003). "Luz roja" explora la soledad y la incomunicación en un marco urbano, que si bien se identifica con La Habana, podría tener lugar en cualquier ciudad del mundo. Los rasgos nacionales (y nacionalistas) que habían sido la marca de identidad de casi todos los filmes cubanos están aquí ausentes. Por el contrario, el consabido tema de la identidad (nacional o individual) es cuestionado en *Luz roja*. Los protagonistas, un psiquiatra onanista que sólo se relaciona con dementes y una locutora ciega que dirige un

programa de autoayuda al que nadie parece prestar atención, devienen metáforas de un mal social cuya solución se revela en última instancia como imposible.

Pero es en su corto documental independiente, *Existen* (2005), donde mejor puede apreciarse lo que llamaría el metacine posnacional de Esteban Insausti. Producido por él mismo a través de su propia compañía (Sincover), al margen de los grandes organismos paraestatales del audiovisual (el ICAIC o el ICRT)[2], *Existen* es un lúcido homenaje al cine de vanguardia. En este filme de 21 minutos, que combina metrajes filmados en Hi8, Betacam y mini-DV con material de archivo en 35 mm, Insausti entrevista en las calles y plazas publicas de La Habana a un grupo de locos notables. Lo que en un principio parece un estudio sobre la locura, acaba por convertirse en una insólita meditación sobre la Cuba contemporánea.

Su intención de homenajear la tradición del cine experimental cubano queda establecida en el paratexto de la dedicatoria del filme: "a Nicolás Guillén Landrián". Guillén Landrián fue uno de los grandes documentalistas del cine iberoamericano y el más injustamente olvidado. Este sobrino "pródigo" del laureado poeta cubano Nicolás Guillén representa en gran medida el reverso del célebre Santiago Álvarez. Si Álvarez gozó no sólo del reconocimiento y la adulación en su patria, sino también en el exterior, Guillén Landrián quedó pronto fuera de circulación. Algunos dicen que no se le perdonó que en *Coffea Arábiga* presentara

[2] Sobre la naturaleza independiente de sus filmes dentro del complejo marco de la producción cinematográfica en la Cuba actual, Insausti ha declarado: "Sincover es el grupo independiente con el que he realizado toda mi obra, o sea, se produce al margen de la institución, en régimen de cooperativa; como son los casos de *Luz roja* (tercera historia del largometraje *Tres veces dos*), o de manera absolutamente independiente. La complejidad del asunto radica en que nadie tiene acceso real, personal o jurídico a certámenes de carácter gubernamental como son Ibermedia, por ejemplo, mucho menos a la distribución de estos contenidos audiovisuales y así, hasta la distribución. En este instante Sincover aparece en los créditos como co-productor del proyecto de ficción *Larga Distancia,* a la vez que se legalizó como registro de marcas y patentes en la isla, pero hasta ahí. El absurdo institucional es tal, que para que en mi propio país me reconozcan en términos jurídicos como productor tendría que pertenecer a una institución española, EGEDA, que es el «extraño» y poco comentado caso de 5ta Avenida. Como sabes la tecnología democratizó las formas de realización y producción, pero otra cosa es el acceso a los fondos de financiamiento, distribución o la exhibición final de un producto en cualquier medio, donde el estado es quien decide, y este poder continúa en manos de unos pocos" (Juan-Navarro 2012).

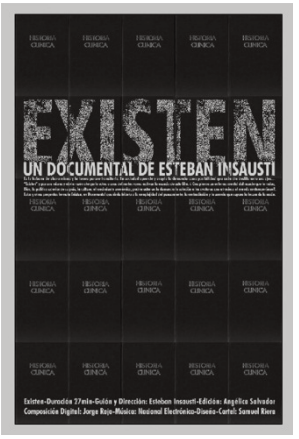
al Comandante al compás de la canción de los Beatles, "The Fool on the Hill" ("El loco de la colina"). Por supuesto, las razones de su ostracismo fueron mucho más complejas, pero lo cierto es que su obra fue censurada y el propio cineasta, tras más de dos décadas de cárcel, psiquiátricos y todo tipo de vejaciones, tuvo que abandonar el país[3]. Dejó un legado de 18 documentales que según Paulo Antonio Paranaguá representan "la obra más insólita e irreverente jamás realizada en la isla" (316), unos documentales que a comienzos del siglo XXI empezaron a ser rescatados por los jóvenes realizadores cubanos[4].

Pero la dedicatoria es, como todo el documental de Insausti (y como toda la obra de Guillén Landrián), ambivalente. En Guillén Landrián ve Insausti una fuente de inspiración estética, pero también un motivo de reflexión sobre la lucidez y/en la locura. *Existen* habla de tipos marginales, como marginal fue en lo personal y lo artístico Guillén Landrián. Habla de locos, como de loco fue tachado el sobrino de Nicolás Guillén. Pero también habla de algo mucho más importante (o por lo menos de mayor alcance): la posibilidad de recurrir al arte como desafío, de apropiarse del discurso oficial y de convertirlo en objeto de parodia. Y es que *Existen* se revela como la antítesis del cine de propaganda que dominó durante décadas la producción del ICAIC. No hay aquí discursos teledirigidos ni pretensiones didascálicas. El filme de Insausti socava la continuidad y fluidez del medio cinematográfico, cuya hermenéutica se sugiere ambigua y contingente, difiriendo cualquier atisbo de clausura al acto de la recepción mediante una obra que sólo sugiere caminos, sin llegar nunca a imponerlos.

---

[3] La odisea personal de Guillén Landrián ha sido descrita en detalle por Manuel Zayas en varios artículos (véase, por ejemplo, "Nicolás Guillén Landrián: muerte y resurrección" [2010]), así como en su correspondencia personal publicada por *Encuentro en la red* (29 de julio de 2005). Para un estudio detallado del documental *Coffea Arábiga* dentro de su contexto histórico y cinematográfico, véase el ensayo de Alberto Elena (2006). Elena desmonta el mito del anticastrismo militante del cineasta, sin dejar por ello de subrayar la incompatibilidad de su estética cinematográfica con el contexto político en que vivía Cuba a finales de los 60.

[4] Esteban Insausti jugó, de hecho, un papel crucial en la popularización del cine de Guillén Landrián entre los jóvenes realizadores: "Fui uno de los artífices junto a Jorge Luis Sánchez de exhibir de manera pública la obra de Nicolás Guillén Landrián, autor que ya conocía desde mis primeros años de estudios en el Instituto Superior de Arte, como una manera de hacer justicia a un verdadero vanguardista de la escuela cubana del documental, y que, desafortunadamente, continúa siendo un perfecto desconocido para la gran audiencia de su país" (Juan-Navarro 2012).

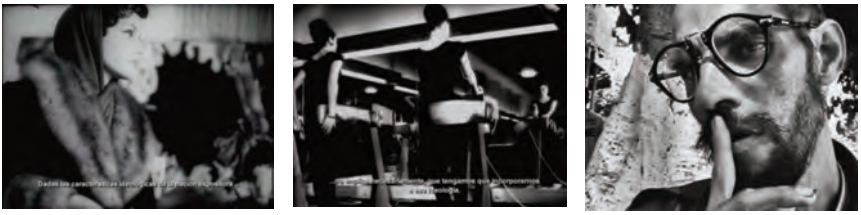


Cartel anunciador y fotogramas de *Existen* (2005).
Cortesía de Esteban Insausti.

El eje organizador del documental lo forman, en primera instancia, las entrevistas con psicóticos que Insausti fue encontrando en las calles de La Habana. Con una cámara al hombro se desplazó en bicicleta por la ciudad. Cuando daba con un tipo "interesante", entablaba conversación y, una vez establecida cierta confianza, filmaba las entrevistas (Stock 2009: 208). La completa espontaneidad del método se refleja claramente en el resultado. En primerísimos planos los dementes entrevistados comparten su visión de Cuba y del mundo, sus esperanzas y sus derrotas. No hay un narrador omnisciente o ningún otro tipo de

hilo conductor o mediador; sólo las entrevistas que son constantemente interrumpidas por un sinfín de datos e imágenes, a veces subliminales y aparentemente aleatorias. De entre el abundante material acumulado, el cineasta fue detectando extraños patrones que parecían surgir también espontáneamente: "detrás de sus caóticas respuestas y su extraña lógica –admite Insausti en una entrevista– había siempre cierto grado de coherencia" (Stock 2009: 208-209).

Un segundo eje estructural actúa de contrapunto a las entrevistas y comunica lo que podríamos llamar la versión "oficial" y supuestamente racional de la realidad, pero que finalmente se revela como absurda e igualmente delirante: lo forman en su mayor parte fragmentos de la revista de actualidades NotiCuba, un noticiero de propaganda gubernamental que sería absorbido por el ICAIC. En todos los casos, este *found footage* o "metraje encontrado", sí tiene un narrador omnisciente que dirige la respuesta del espectador dentro de los patrones didácticos del cine de propaganda. El contrapunteo temático (y sus connotaciones ideológicas) es algo que quizá no resulte obvio a primera vista, debido al ritmo frenético de la cinta, pero que va surgiendo claramente después de sucesivos visionados. El documental se abre con un reportaje de NotiCuba sobre una exposición de arte, ciencia y cultura soviéticas en La Habana de 1959, en un momento en el que, si bien se marcaban las distancias, se empezaba a vislumbrar una relación cada vez más estrecha con los países del COMECON. A continuación, Manuel, uno de los "locos" que más reaparece en el filme, propone una serie de soluciones para escapar de la crisis que ha venido arrastrando el país desde el Periodo Especial. La receta incluye recaudar fondos y establecer convenios con todos los países, menos con Rusia, "hasta que ésta no vuelva a ser la Unión Soviética". Al tener el espectador una perspectiva distanciada, se da cuenta de que lo demencial de la propuesta de Manuel palidece en comparación con la risible visión de la Unión Soviética como utopía tecnológica y sociedad del bienestar que había presentado segundos antes el reportaje de NotiCuba. A fin y al cabo el Periodo Especial no fue sino el resultado del hundimiento de esa utopía, con el consiguiente abandono a su suerte de la economía cubana que hasta entonces había dependido de la ayuda soviética.



Existen (2005). Primera feria soviética en La Habana (NotiCuba, 1959) y entrevista con Manuel. Cortesía de Esteban Insausti.

Este mismo patrón habrá de repetirse a lo largo de toda la cinta. Por razones de tiempo me limitaré a comentar esquemáticamente algunos de ellos: un nuevo reportaje de NotiCuba plagado de cifras y datos sobre las excelencias de la cría de cerdos en una empresa citrícola da lugar a una digresión de Manuel, que se lamenta de la creciente ausencia de jamón en las croquetas de la cafetería, un problema que, afirma con total seriedad, "hay que resolver cuanto antes". La cinta retoma el triunfalista reportaje de NotiCuba que termina con el consabido lema: "¡Adelante cubanos, la Victoria es nuestra!". Poco después, el propio Manuel, al que le falta media dentadura, se pregunta: "¿Por qué estás triste? ¿Por qué estás melancólico? Si lo mejor, lo mejor en la vida, en la vida cubana, lo mejor es estar alegre." El contrapunto, de nuevo, lo ofrece otro reportaje de NotiCuba que presenta imágenes del carnaval de La Habana poco después del triunfo de la Revolución. Entre el público asistente se encuentra el Líder Máximo. "Hay que estar alegre", sentencia Manuel tapándose la boca para no mostrar su sonrisa desdentada. En un tercer reportaje del Noticiero el locutor comenta exaltado los detalles del proyecto de construcción de un rascacielos de 50 pisos en "Alturas de Alamar". El edificio, por supuesto, no se construyó nunca, pero como si el documental anticipara la reacción incrédula del espectador, un rótulo anuncia que "Roma no se construyó en un día". Lo importante en el contexto del filme es, de nuevo, la superposición de imágenes de proyectos grandiosos avalados por un discurso oficial grandilocuente y racionalista con una realidad contemporánea descrita en términos de descomposición y ruina, una realidad poblada por seres como el siguiente de los entrevistados que, si bien no construye rascacielos, es capaz de deletrear el alfabeto al revés a una velocidad vertiginosa

y de ofrecer la más fantástica definición de la cubanía: "Ser cubano es completamente la parte posterior de lo que es la cuarta tercera novena de las causas ideológicas que tienen que ver con la procesión de la parte tercera de la intensificación de la naturaleza".

Existen (2005). Entrevista e imágenes del carnaval de La Habana (NotiCuba, 1959) presidido por Fidel Castro.
Cortesía de Esteban Insausti y la Cinemateca Cubana.

Existen deconstruye los mitos nacionales propagados durante más de 50 años por una retórica oficial imbuida de una visión teleológica de la historia nacional que empezó a naufragar hace dos décadas. Esta versión oficial de la identidad y el destino de Cuba se valió del audiovisual (los noticieros, los documentales y el cine de ficción) en una vasta campaña propagandística que tuvo un gran impacto nacional e internacional. Las nuevas generaciones de realizadores, como Insausti, o bien se distancian de ese proyecto insostenible, o bien lo someten a una implacable revisión.

Dentro de las estrategias metaficcionales propias del cine de vanguardia, Insausti recurre a múltiples modalidades de la "transtextualidad" que Genette define como "todo lo que pone a un texto en una relación manifiesta o secreta con otros textos" (1982: 7). Desde la paratextualidad inherente a la dedicatoria que abre el documental a la metatextualidad que opone su filme a los modelos retóricos que dominaron una gran parte del audiovisual cubano desde el Quinquenio Gris, pasando por la intertextulidad en forma (1) de cita (inserción de metrajes de noticieros, anuncios publicitarios, o simples imágenes de archivo), o (2) de alusión (referencia, entre otras, a las estrategias deconstructivas del cine de propaganda en la obra de Nicolás Guillén Landrián).

Pero lo que más llama la atención es la extraña correspondencia entre el bombardeo de cifras de los noticieros y el bombardeo de información caótica de los entrevistados. Aunque a simple vista pueda parecer aleatorio, el montaje general del filme responde en términos generales a una alternancia entre la grandiosa y edulcorada versión oficial de la historia que transmiten los noticieros y la desoladora y alucinada visión marginal de los locos. El carácter aparentemente fortuito de las técnicas del collage y el "metraje encontrado" hace que esta oposición, que conlleva una lectura política, haya pasado desapercibida entre los críticos (incluidos sus lectores más atentos como Ann Marie Stock). Según Stock, Insausti renuncia a tomar partido en el filme (2009: 211); pero si su carga política no se hace explícita en el propio texto eso no significa que no sea lo suficientemente obvia como para que el espectador medianamente inteligente sea capaz de atar cabos.

En esto sigue Insausti la "dialéctica del espectador" de Tomás Gutiérrez Alea[5]. A la manera del teatro épico brechtiano (que tanto influyera en las teorías de Alea), las tesis y antítesis, que se suceden vertiginosamente en el cortometraje, sólo pueden encontrar una síntesis en el espectador. En el breve espacio del corto sería absurdo explorar las causas de la debacle, de esa demencia en la que habitan los personajes del filme y la sociedad cubana en general. Tampoco parece relevante apuntar soluciones. De hacerlo se caería en la retórica moralista y doctrinaria del cine de propaganda, que es sistemáticamente deslegitimado en el filme. Se limita, en cambio, a mostrar un contraste brutal entre el sueño de la utopía originaria y la pesadilla de la distopía actual. Y lo hace poniendo en primer plano la manipulación y el artificio, usando el montaje sin ocultar la sutura, revelándola constantemente, subrayando la heterogeneidad de los múltiples materiales reciclados, su artificio, de modo que el espectador sea consciente de que tanto la realidad histórica como su representación son construcciones sociales y que, como tales, pueden (y a menudo deben) cambiarse.

[5] El propio Insausti ha reconocido la influencia de los textos de Gutiérrez Alea: "La *Dialéctica del espectador* fue uno de los textos de Titón que más estudié en los años del I.S.A. Fue incluso uno de los documentos que más revisité en el momento de prepararme para optar por la carrera de Dirección. La lucidez de Titón no envejece" (Juan-Navarro 2012).

Bibliografía

Elena, Alberto (2006): "De incierta manera: *Coffea Arábiga* (Nicolás Guillén Landrián, 1969)", en Amiot, Julie / Berthier, Nancy (eds.): *Cinéma et Révolution cubaine*. Lyon: Université Lyon 2-GRIMH, 69-78.

Hernández Morales, Sergio Luis (2007): *Cine cubano: el camino de las coproducciones*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela / Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Juan-Navarro, Santiago (2006): "Brecht en La Habana: autorrefencialidad, desfamiliarización y cine dentro del cine en la obra de Juan Carlos Tabío", en Hernández, Sandra (ed.): *Le cinéma cubain: identité et regards de l'intérieur*. Nantes: Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l´Interculturalité - Université de Nantes, 125-135.

Juan-Navarro, Santiago (2012): "Entrevista con Esteban Insausti", 09.06, inédita.

Genette, Genette (1982): *Palimspestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

Gutiérrez Alea, Tomás (1982): *Dialéctica del espectador.* La Habana: Cuadernos de la Revista Unión.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003): "*Coffea Arábiga*", en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 316-318.

Stock, Ann Marie (2009): *On Location in Cuba: Street Filmmaking during Times of Transition*. Chapel Hill: The University of North Carolina.

Venegas, Cristina (2009): "Filmmaking with Foreigners", en Hernández-Reguant, Ariana (ed.): *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*. New Palgrave Macmillan, 37-50.

Zayas, Manuel (2010): "Nicolás Guillén Landrián: muerte y resurrección", en *Cinémas d´Amérique latine*, 18, 121-135.

Filmografía

Cremata, Juan Carlos (2001): *Nada*.

Guillén Landrián, Nicolás (1968): *Coffea Arábiga*.

Herrera, Jorge (1969): *La primera carga al machete*.

— (1969): *Lucía*.

Insausti, Esteban (1997): *Documentos, Homenaje a Jean-Luc Godard.*

— (2000): *Más de lo mismo.*

— (2002): *Las manos y el ángel.*

— (2003): *"Luz roja." En Tres veces dos*.

— (2004): *La sed de mirar.*

— (2005): *Existen*.

— (2009): *Larga distancia*.

NotiCuba (1959).

Tabío, Juan Carlos (1986): *Dolly Back*.

— (2003): *Aunque estés tan lejos.*

AUTORREPRESENTACIÓN IRÓNICA DEL CINEASTA EN FAMILYSTRIP (2009) DE LLUIS MIÑARRO

Emmanuel Larraz

Université de Bourgogne

Francia

Resumen: Lluis Miñarro (Barcelona, 1949), el productor español más original de los últimos años, acaba de estrenar una primera película documental, *Familystrip*, que se inscribe dentro de la corriente de los documentales autoficcionales. Se tratará de mostrar cómo esta obra presentada por el propio director como muy sencilla, "como un cine directo, sin segundas tomas, sin artificios", esconde bajo la aparente naturalidad, toda una reflexión sobre las estrategias de representación y la fugacidad de la vida así como una crónica de la sociedad española desde los ya lejanos años de la República.

En el año 2009, Lluis Miñarro, sin duda el productor español más original y creativo de la última década, sorprendió con el estreno de una primera película documental titulada *Familystrip* en la que se había filmado a sí mismo en compañía de sus padres: Francisco Miñarro Bermejo y María Luz Alberto Calvo, ya muy mayores y a punto de celebrar el 65 aniversario de su boda

Se inscribía así en una corriente que se ha desarrollado recientemente en todas las cinematografías, de películas en primera persona que podríamos calificar de autobiográficas o autoficcionales. Recordemos por ejemplo que en España, en ese mismo año 2009, el periodista y realizador catalán Albert Solé recibió el *Goya* al mejor largometraje documental por *Bucarest, la memoria perdida*, que evocaba su propia vida y la de su padre, el político Jordi Solé Tura desde el exilio en la Rumanía de los años sesenta hasta la vuelta a España en el tardofranquismo y la transición democrática. Limitándonos a los directores más conocidos, también podemos citar al americano Jonathan Caouette con *Tarnation* (2004), película montada en gran parte a partir de fotografías y vídeos caseros, a la japonesa Naomi Kawase, que en *Tarachine* (2006), llegó a filmar su propio parto para contraponer luego las imágenes así conseguidas con otras de la decadencia física de su abuela adoptiva. En América Latina, donde el documental está muy vivo, se pueden citar, entre otros muchos, los nombres de los argentinos Albertina Carri, *Los rubios* (2003), Andrés di Tello, *La televisión y yo. Notas de una libreta (*2000), Nicolás Prividera, *M (*2007), donde el director es el protagonista que aparece en la pantalla, Lupe Pérez, que se auto representa en *Diario argentino* (2007) durante un viaje de retorno a su país...

En Francia, Agnès Varda, "la abuela de la *Nouvelle Vague*", ganó, siempre en 2009, el *César* al mejor documental con *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*), evocación de su vida y de su obra, en compañía de su esposo Jacques Demy.

En el caso de la primera película realizada por Lluis Miñarro, vamos a ver cómo esta obra minimalista presentada a menudo como un simple retrato tierno y delicado de los padres, como un cine directo y sin artificios, esconde debajo de la aparente sencillez una reflexión sobre las estrategias de la representación y la fugacidad de la vida así como una crónica de la sociedad española desde los ya lejanos años de la República.

La mirada irónica

Aunque sea su primera película como director, está claro que Lluis Miñarro sabe mucho de cine. Empezó siendo cinéfilo como muchos españoles de su generación (nació en 1949), luego fue animador de un cineclub, crítico en la revista *Dirigido por* y terminó fundando, en 1989, una productora audiovisual, *Eddie Saeta*. Además de producir cine publicitario para mantener económicamente la empresa, ha conservado el espíritu de un cinéfilo en su aventura personal de productor y ha logrado tener, en veinte años, buena parte del cine de autor más interesante que se ha realizado en España.

Entre las películas notables que ha producido *Eddie Saeta* podemos citar: *Cosas que nunca te dije* (1996), de Isabel Coixet, que fue rodada directamente en inglés (*Things I never told you); Las manos vacías* (2003), de Marc Recha; *En la ciudad de Sylvia* (2007), de José Luis Guerin; *El cant dels ocells* (2008), de Albert Serra, o *La mosquitera* (2010), de Agustí Vila.

También ha trabajado con grandes directores no españoles como Manuel de Oliveira en *El extraño caso de Angélica* (2010) y el tailandés Apichatpong Weerasethakul, que ganó la Palma de Oro en Cannes, en 2010, con *Uncle Boonmee who can recall his past lives* (*El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*).

Lluis Miñarro ha declarado varias veces que la labor del productor debe ser creativa en la medida en que debe ayudar a producir talento, respetando siempre la creatividad del realizador. Ha logrado crear un estilo de cine lo mismo que lo hicieron, antes que él en España, productores tan importantes como Elías Querejeta o Pere Portabella.

Pero cuesta creerlo del todo cuando insiste en la sencillez de su primer documental, en el que pretende haberse dejado llevar por la intuición en una película sin ninguna pretensión, ya que se concibió como un regalo para los padres, para la familia. Si la primera intención del director fue en efecto retratarse con los padres y también grabar las diferentes sesiones en las que posaban frente al pintor Francisco Herrero, que también aparece en la pantalla a veces, así como, de manera fugaz, otros miembros del reducido equipo de filmación, también es cierto que hubo*, a posteriori*, un sofisticado trabajo de montaje tanto de la banda de imágenes como de la banda de sonido, que ha sido especialmente cuidada. Y cuando filma, la ironía de la mirada del director tanto sobre sus padres como sobre sí mismo, es la que le permite cierto distanciamiento con el narcisismo inherente a todo autorretrato.

Ya pudiera llamar la atención el título en inglés, que es algo confuso y dificulta la recepción ingenua de las imágenes. En una declaración a un periodista de *ABC* (José Eduardo Arenas) Miñarro intenta justificar este título inglés por la premura con la que tuvo que acabar el montaje para que la película pudiera ir al Festival de Karlovy Vari (donde fue premiada): "Hubo que prepararla con celeridad para el festival de Karlovy Vari y lo decidí a última hora, luego no quise traducirlo como «estriptis familiar». Me parecía arrogante" (Arenas 2010).

Es cierto que cuando los dos protagonistas, María Luz Albero Calvo, la madre, que lleva la voz cantante, y Francisco Miñarro Bermejo, el padre, cuentan detalles de su vida íntima, "se desnudan" metafóricamente ante el pintor y ante la cámara. Pero recordemos que *Family strip*, en dos palabras, también significa *historieta*, *cómic*, así que el título podría igualmente referirse irónicamente a las tiras que se publicaban, el siglo pasado, en casi todos los países del mundo a partir de los originales que producía en los Estados Unidos la mayor empresa de *cómics* que había creado el mítico William Randolph Hearst.

La película, compuesta de siete bloques que evocan la vida de la familia Miñarro a lo largo de más de sesenta años y que corresponden a los siete días de rodaje en Barcelona, en el año 2002, entre el 9 de febrero y el 8 de marzo, puede leerse como una historieta de siete viñetas separadas cada vez, de manera muy marcada, por un fundido en negro. Se puede pensar por otra parte que Lluis Miñarro es muy consciente

de la inevitable subjetividad del artista (escritor, pintor, fotógrafo o cineasta) cuando intenta representarse a través de su propia mirada. La ironía es entonces un imprescindible antídoto para evitar caer en la exaltación exagerada de la propia persona o de los familiares. Si por ejemplo el cineasta es el primero que aparece en la pantalla, a los cinco minutos aproximadamente del principio de la película, en un plano cercano y con un ligero contrapicado que le favorece, y si cuando posa con los padres ocupa el lugar central en la composición del cuadro, va a intentar rebajar esta perspectiva tan favorable más tarde. Por ejemplo, cuando recuerda la madre lo feo que era cuando nació, sugiere bromeando que "tampoco ha cambiado tanto".

Deja de bromear cuando se entera de que el padre se hubiera conformado con tener los dos primeros hijos y, de haber sido así, él, que era el tercero, no hubiera existido y no hubiera habido lógicamente, ni cuadro ni película.

También existe en esta película lo que podría llamarse la terrible ironía de la vida que el cineasta ha sabido valorar al dedicarla al joven pintor Francesc Herrero. Después de aparecer a lo largo del rodaje como un personaje divertido, muy vital, cariñoso con los padres del director a los que les pregunta por sus vivencias más íntimas, se anuncia, en el último plano y con la pantalla totalmente en negro que decidió quitarse la vida cuando tenía 27 años: "Dedicated to Francesc Herrero who decided to end his days at 27 years".

Si de los dos ancianos queda el retrato que les hizo, además de las imágenes y las conversaciones grabadas por la cámara, del joven y misterioso artista solo quedan algunos planos fugaces en los que se le ve dibujando, mezclando los colores o pintando... La ironía de la vida

que los espectadores sólo pueden captar *a posteriori,* hace que cuando se le oye canturrear mientras pinta, siempre se trata de canciones tristes cuya letra va a adquirir una dimensión premonitoria:

> Ay qué solo estoy,
> Sólo me espera la muerte,
> Ay qué sólo estoy,
> ¿Cuándo cambiará mi suerte?

Por otra parte la muerte inesperada del pintor unos meses después de finalizar el rodaje, explica que Lluis Miñarro dejara pasar bastante tiempo antes de retomar, siete años después, el material filmado pensando que podía tener cierto interés.

El retrato pictórico y el autorretrato cinematográfico

En la película coexisten dos retratos, el pictórico de Lluis Miñarro y sus padres y el autorretrato cinematográfico que realiza el cineasta al decidir filmarse no sólo en compañía de la familia sino también con los amigos, en siete sesiones en los siete días durante los cuales posaron. En ese retrato cinematográfico aparecen, además de los tres miembros de la familia Miñarro, el pintor Francesc Herrero, el cámara y la sonidista del reducido equipo de filmación y, en el momento de la celebración del cumpleaños, una amiga japonesa, Hisako. Afirmando el carácter no ficcional de la película, se muestra varias veces la cámara en la pantalla. Una vez está filmada al final de un pasillo del piso familiar, en un "travelling" hacia adelante, como si fuera un personaje más. Otra vez, está asociada, en un plano cercano, a Lluis Miñarro, recordando que es la herramienta del director y también se ve, en otro plano, al cámara cuando está mirando por el visor.

Está claro que *Familystrip* no tenía un guión previo y que el autorretrato del director no era el motivo primero de la filmación, como pudo pasar por ejemplo con Jean-Luc Godard, cuando decidió, a los 65 años, que debía elaborar con *J-L G / J-L G: autoportrait de décembre 1995*, una imagen de sí mismo que fuera, según proclamó entonces, "fiel a lo que pensaba". La película de Miñarro ha ido tomando forma, bastantes años después del rodaje, en el proceso del montaje a partir del material filmado. En esta selección de las imágenes el cineasta aparece lógicamente a menudo, sea en planos cercanos, ocupando toda la pantalla, sea en planos de conjunto, cuando está posando con los padres o hablando con el pintor y el equipo técnico. Como ya se dijo, en la composición de la pintura, siempre ocupa el centro y como está de pie, detrás de los padres sentados en sendas sillas, domina el espacio y tiene una actitud protectora. Aparece como un hijo atento y responsable al que, por ejemplo, se le ve acariciando con cariño el pelo blanco de la madre o explicar al padre con mucha paciencia lo que van a hacer. No deja de preocuparse por saber si están cansados cuando la sesión se hace algo larga: "Ya empezarán a estar cansados ¿No?"

Ellos han tomado entre las manos un objeto para estar más cómodos. En el caso de la madre se trata de una muñeca que tenía antes encima de la cama y en el caso del padre de un avión en miniatura y esa actitud tiende a infantilizarlos mientras que el hijo se reviste de la autoridad del adulto.

Asumiendo ese papel les explica, cuando recuerdan incidentes por motivo del acoso sexual que sufrían las mujeres en el tranvía, en la época de Franco, que ese comportamiento lo causaba la represión sexual terrible que sufrían: "Estaban tan reprimidos que cada uno hacía lo que podía". Y en una de las pocas confesiones sobre su infancia, el

cineasta recuerda que él también fue una víctima de esos años de oscurantismo, de represión y miedo, por ejemplo cuando "le metían mano", de pequeño en el cine y él se quedaba tan "acojonao" que no se atrevía ni a decírselo a su hermana con la que iba: "Se ponían al lado y te tocaban las piernas".

Uno de los procedimientos clásicos en la evocación del pasado familiar, la consulta de los álbumes de fotos, se utiliza con moderación. En una foto en blanco y negro, como la mayoría de los planos de la película, el padre va nombrando a los cinco hijos que tuvieron y luego se muestra, en un primer plano, una bellísima foto de Francisco y Mari Luz cuando se casaron, lo que permite dejar constancia del inclemente paso del tiempo que tan bien puede expresarse en el cine[1].

Esta conciencia del paso del tiempo es una constante a lo largo de los siete bloques que estructuran la película. Ya desde la primera sesión de pintura, subraya la madre, después de que se oiga el reloj de cuco, que: "¡ya pasó otra hora!". También está relacionado ese paso del tiempo con la celebración de varios aniversarios. El origen mismo del cuadro y de la película está en el deseo por parte del cineasta de celebrar con sus padres el 65 aniversario de su boda, y durante las sesiones de pintura, en la cuarta jornada, el 25 de febrero, celebra Lluis Miñarro su propio cumpleaños. En una secuencia alegre aparecen los tres

[1] Como ejemplo de la importancia que se concede últimamente a los álbumes familiares recordemos que se anunciaba, del 20 al 22 de septiembre de 2012, un curso de la Universidad Menéndez Pelayo titulado: "Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico". Y se explicaba que "la fascinación por la relación entre la fotografía y la memoria ha llevado a muchos artistas a explorar y desarrollar métodos de re-imaginar, re-poner y re-contextualizar muchas imágenes sacadas de álbumes familiares, privadas hasta entonces" (UIMP 2012).

personajes de la familia Miñarro reunidos con el pintor y el reducido equipo de filmación al que viene a sumarse una amiga japonesa que trae un regalo. Durante la comida que se organiza en el piso se siente el cariño familiar y la amistad que suelen permitir al homenajeado asumir la edad y asimilar la huida del tiempo.

Un primer plano sobre una cerámica regalada al padre y puesta en la pared recuerda otro aniversario, el de Paco Miñarro, al que sus amigos de "la colla del Garraf" felicitaron de esta manera cuando cumplió 80 años en 1991.

Las imágenes del principio y del fin de la película, también relacionadas con la evocación del paso del tiempo, son de otra naturaleza, lo que ya se expresa por el uso del color cuando las imágenes filmadas en el piso de Barcelona están en blanco y negro. Antes de los títulos de crédito, las primeras imágenes, al empezar la película, son planos fijos sobre un agua rizada en ondas, de un color gris azulado que, asociadas con la letra de la canción del griego Georges Moustaki, cantada en francés: *En Méditerranée,* parecen referirse al lugar en el que va a desarrollarse la acción. Son imágenes difíciles de definir y es imposible saber si se trata de imágenes mentales, de ensoñaciones o de recuerdos. Quizás sean un buen ejemplo de las "imágenes-tiempo" de las que habló el filósofo Gilles Deleuze oponiéndolas a las "imágenes-movimiento". Unas imágenes que no son "imágenes-recuerdo" sino que pertenecen a lo que él llama el "recuerdo puro" que nos permite ser contemporáneos del niño que fuimos así como el creyente se siente el contemporáneo de Cristo:

> Ce n'est pas dans l'image-souvenir, c'est dans le souvenir pur que nous restons contemporains de l'enfant que nous avons été, comme le croyant se sent contemporain du Christ. L'enfant en nous, dit Fellini, est contemporain de l'adulte, du vieil homme et de l'adolescent. Voilà que le passé qui se conserve prend toutes les vertus du commencement et du recommencement : c'est lui qui tient dans sa profondeur ou dans ses flancs l'élan de la nouvelle réalité, le jaillissement de la vie (Deleuze 1985: 121-122).

La letra de la canción de Georges Moustaki, que se refiere a la belleza trágica del Mediterráneo y a su rica historia, fuente de una vitalidad que "como un hermoso estío no teme al otoño", ha sido evidentemente escogida por el director con la intención de dar una dimensión

poética a las imágenes que van a sucederse y también para sugerir que él mismo se define como alguien que pertenece a esta cultura del Mediterráneo que une Atenas y Barcelona:

Dans ce bassin où jouent
Des enfants aux yeux noirs,
Il y a trois continents
Et des siècles d'histoire,
Des prophètes, des dieux,
Le Messie en personne.
Il y a un bel été
Qui ne craint pas l'automne,
En Méditerranée.

Il y a l'odeur du sang
Qui flotte sur ses rives
Et des pays meurtris
Comme autant de plaies vives,
Des îles barbelées,
Des murs qui emprisonnent.
Il y a un bel été
Qui ne craint pas l'automne,
En Méditerranée. [...]

Dans ce bassin, je jouais
Lorsque j'étais enfant.
J'avais les pieds dans l'eau.
Je respirais le vent.
Mes compagnons de jeux
Sont devenus des hommes,
Les frères de ceux-là
Que le monde abandonne,
En Méditerranée.

Le ciel est endeuillé,
Par-dessus l'Acropole
Et liberté ne se dit plus
En espagnol.
On peut toujours rêver,
D'Athènes et Barcelone.
Il reste un bel été
Qui ne craint pas l'automne,
En Méditerranée.

De manera parecida al montaje de la secuencia de apertura, al final de la película, antes del último plano en negro que anuncia el suicidio del pintor Francesc Herrero, también aparecen imágenes en color acompañadas en la banda de sonido por un fragmento de la ópera *The Fairy Queen* de Henry Purcell (1659-1695). Se ven espléndidos bosques otoñales filmados con unas lentas panorámicas verticales hacia la copa de los árboles y "travellings" circulares que se suceden en unos fundidos encadenados que pueden sugerir el paso del tiempo contrastando con la inmutabilidad de la naturaleza, y recordar la fragilidad del ser humano prometido a la muerte.

La pequeña y la gran historia

Familystrip, película que recoge las sesiones en las que los Miñarro posan ante el pintor Francesc Herrero, es todo lo opuesto a un film de acción y podría hablarse, reutilizando el título de una película de Manuel de Oliveira, de *Um filme falado* (2003)[2]. Los recuerdos de Paco Miñarro y su esposa, seleccionados en el montaje por el director para realizar una película relativamente corta de 70 minutos, se convierten en un testimonio muy revelador de lo que fue la España de la República, la Guerra Civil y el Franquismo. Además, Lluis Miñarro, nacido en 1949, sugiere que él también ha recibido la influencia de esta historia reciente. En la página web de la película, se la presenta como "un film improvisado, inicialmente destinado a ser un regalo familiar" que se ha convertido "de forma inesperada en la crónica de una generación que desaparece y que transmite de forma oral las resonancias de la España marcada por el catolicismo y la Guerra Civil" (Eddie Saeta 2009).

[2] Con, entre otros actores, Leonor Silveira, Catherine Deneuve, John Malkovich e Irene Papas.

Confirmando los relatos que se encuentran en los libros de historia y que hablan de la alegría del pueblo cuando se proclamó la Segunda República, el 14 de abril de 1931, Mari Luz dice que recuerda cómo "estalló la República". Y cuando el cineasta pretende corregirla, ella insiste en que se trató en efecto de una verdadera explosión: "Es que fue un estallido el cambio ese de gobierno. Salía por las calles la gente cantando el himno de la República".

Muy numerosas son, a lo largo de toda la película, las alusiones a la influencia asfixiante de la Iglesia católica, ya desde los años de la República y luego durante la larga Dictadura. No hacen más que confirmar por ejemplo el testimonio de Luis Buñuel, que había nacido con el siglo, en febrero de 1900, y que recordaba, en sus conversaciones con Jean-Claude Carrière, la omnipresencia de la iglesia "que se manifestaba en todos los detalles de la vida" y ese "horror al sexo" que él nunca entendió pero que debía tener "razones de todo tipo, teológicas, históricas, morales y también sociales" (Buñuel 1982: 22). Las palabras de Mari Luz confirman con detalles pintorescos que suenan a auténticos el carácter terrible del control de la sociedad por una iglesia intolerante y obsesionada por "el pecado". Buñuel hablaba de la total separación entre hombres y mujeres que hacía más ardorosos los torpes impulsos de los jóvenes, y la madre del cineasta recuerda que las chicas bien criadas se educaban en el miedo al menor contacto con los chicos de los que debían desconfiar, tratando de no estar nunca a solas con uno. Con el pudor que ha heredado de su educación estricta, evoca con cierta gracia el pánico que la invadió cuando, sin saber de qué se trataba, le llegó "eso" y empezó a sangrar, "creyendo que se le habían roto las tripas". La ignorancia y el miedo que de ella se derivaba siguieron dominándola cuando se echó novio. Evoca entonces los estrictos usos amorosos de los años treinta. Primero se hacía la petición de mano y cuando se aceptaba el compromiso del novio, éste podía ir un rato a casa cuando salía del trabajo. Nuca hubo un beso por increíble que pueda parecer, y el primero, como lo confirma el marido, fue cuando Paco Miñarro se despedía de la novia para irse al frente. Siguiendo en la misma vena, que es la que les divierte, lo mismo que al joven pintor que no deja de preguntarles, los dos ancianos evocan luego la noche de bodas, que fue todo un fracaso ya que ella, sin saber nada de nada y con mucho miedo, se acostó vestida. También parece increíble lo que cuenta después,

recordando que, siendo ya maestra en un parvulario, llegó a preguntarle a la directora, "cómo se quedaba el ombligo después que nacían los niños" y cómo se resistía a admitir lo que le dijo esa señora con una expresión muy gráfica que "los niños por donde entraban, salían".

Como es fácil de entender los miembros del clero, que perseguían tan obsesivamente el pecado, no siempre eran ejemplares y Mari Luz cuenta que perdió la fe el día en que un cura le preguntó en confesión si cuando se acariciaba, "lo hacía con el dedo o con la almohada". Sin embargo los padres del cineasta añoran lo que llaman "el amor de antes" que ellos conocieron y que ha aguantado durante 65 años de matrimonio.

A pesar de que se haya defendido Lluis Miñarro de haber tenido la menor intención de hacer antropología cultural al filmar a sus propios padres, encontramos en *Familystrip* unos datos interesantes sobre el difícil control de la fertilidad en los años de la Dictadura y sobre las estrategias que podían adoptar ciertas mujeres que deseaban tener muchos hijos como entonces se estilaba. Mari Luz confiesa que consiguió "enredar" varias veces al marido, que ya se hubiera conformado con el niño y la niña: "*Esto* no me ha venido le decía. Entonces éramos jóvenes y se aprovechaba". Esto, dicho siempre con pudor, significa que el marido se aprovechaba para no "hacer el saltito", o no daba "marcha atrás", como también se decía familiarmente, fiándose del famoso "método Ogino" al que se refieren el padre y la madre y que tantos embarazos ha provocado.

Los sufrimientos de los duros años de la posguerra se evocan también con discreción pero con unos detalles que no pueden olvidarse. El director por ejemplo alude al hambre que pasó su padre, recluido durante nueve meses en Galicia, en el campo de concentración instalado en el monasterio de Santa María de Olla, diciendo, riéndose, que "sólo comían castañas". La solidaridad de la población del entorno se traduce por el hecho que los presos escribían cartas a sus familiares y las tiraban fuera del recinto del monasterio, donde las recogían los vecinos que las echaban al correo.

En Barcelona la madre debía hacer muchas horas de cola: "desde las tres de la mañana, en una tienda que abría a las ocho, para ser de las primeras y poder comer algo". Y la anciana no consigue borrar de la memoria el llanto de su hermana pequeña, que lloraba pidiendo pan

mientras que los hermanos mayores eran capaces de conformarse. El padre, que habla menos, recuerda el trabajo agotador cuando tenía que "hacer dos turnos" y volvía a casa tan exhausto que se echaba a dormir, despertándose luego para comer la tortilla que le preparaba la esposa.

Al contestar a una pregunta del joven pintor sobre la película que están grabando, la madre dice que le parece bien que se haga y que "la historia de los Miñarro" permitirá recordarlos cuando ya no estén, que es "una cosa para el mañana". Por su parte, el director reconoce que esta obra, que ya tiene su espacio propio, le ha servido "para comprender algunas cosas y constatar algunas carencias que no son exclusivamente suyas ni de un específico país o sector" (Eddie Saeta 2009). Esta es sin duda la fuerza del cine, su magia. La cámara, como dijo Wim Wenders cuando se le preguntó por qué filmaba, conserva de manera admirable lo que ha grabado, y cuando esa cosa ya haya desaparecido, lo que permanecerá es la verdad de la mirada: "la vérité du regard sur ce moment de l'existence de cette chose, elle, n'est pas perdue; moi peut-être, mais pas ce moment-là de ma vie" (Skorecki / Daney 1987). En el caso de *Familystrip*, vemos que la historia particular de una familia mediterránea contemporánea, con sus grandezas y sus miserias, es capaz de alcanzar una dimensión universal, invitando al espectador a reflexionar sobre la vida misma.

Ficha técnica

FAMILYSTRIP, 70 Minutos/ B-N y Color/ 35mm/ 2009/
V.O Castellano;
Una producción de EDDIE SAETA, S.A

ACTORES

María Luz Albero Calvo	Madre
Francesc Miñarro Bermejo	Padre
Lluis Miñarro	Hijo
Francesc Herrero	Pintor

EQUIPO TECNICO

Idea y Dirección	Lluis Miñarro
Imagen	Pablo G. Pérez de Lara
	Christophe Farnarier
Montaje	Sergi Dies
	Valentina Mottura
Sonido	Verónica Font
Mezclas	Francesc Nadal
Música	Georges Moustaki
	Jimmy Fontana
	Henry Purcell

Bibliografía

Arenas, José Eduardo (2010): "*Familystrip*, retrato de amor y muerte", en *ABC* (28.05), <http://www.abc.es/20100528/cultura-cine/familystrip-201005271808.html>, [fecha de consulta: 10.06.2013].

Buñuel, Luis (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.

Deleuze, Gilles (1985): *L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit.

Eddie Saeta (2009): "Pressbook Famlystrip", <http://www.eddiesaeta.com/familystrip/>, [fecha de consulta: 10.06.2013].

Skorecki, Louis / Daney, Serge (dir., 1987): "Pourquoi filmez-vous?", *Libération* hors-série, mayo.

UIMP (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2012): "Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico", <http://www.uimp.es/uimp/home/homeUIMP-dina.php?jcj=ACTIVIDADES_ACADEMICAS&juj=3002&lan=es&jpj=plan=61LX&any=2012-13&verasi=N&lan=es&tipo=ACA>, [fecha de consulta: 24.07.2013].

Filmografía

Caouette, Jonathan (2004): *Tarnation.*

Carri, Albertina (2003): *Los rubios.*

Coixet, Isabel (1996): *Cosas que nunca te dije* (*Things i never told you*).

Godard, Jean-Luc (1994): *J-L G / J-L G: autoportrait de décembre.*

Guerin, José Luis (2007): *En la ciudad de Sylvia.*

Kawase, Naomi (2006): *Tarachine.*

Miñarro, Lluis (2009): *Familystrip.*

Oliveira, Manuel de (2003): *Um filme falado.*

— (2010): *El extraño caso de Angélica (O estranho caso de Angélica*).

Pérez, Lupe (2007): *Diario argentino.*

Prividera, Nicolás (2007): *M.*

Recha, Marc (2003): *Las manos vacías.*

Solé, Albert (2008): *La memoria perdida.*

Serra, Albert (2007): *El cant dels ocells.*

Tello, Andrés di (2000): *La televisión y yo. Notas de una libreta.*

Varda, Agnès (2009): *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*).

Vila, Agustí (2010): *La mosquitera.*

Weerasethakul, Apichatpong (2010): *El tío Boonme que recuerda sus vidas pasadas* (*Loong Boonmee raleuk chat*).

REFLEXIONES SOBRE Y DESDE LA IMAGEN. ALGUNAS NOTAS ACERCA DE LA (META)OBRA DE JOSÉ LUIS GUERIN

Xosé Nogueira

Universidad de Santiago de Compostela

España

Resumen: Proponemos en este texto el acercamiento a una serie de claves presentes en la producción de un cineasta muy singular, José Luis Guerin, cuya obra ha ido configurando un itinerario que va de lo fílmico a lo posfílmico al tiempo que tendía puentes con otras formas de expresión audiovisual, en lo que ha sido (sigue siendo) una propuesta de representación marcada por su alto grado de autoconsciencia y voluntad metadiscursiva. Explorador, al mismo tiempo, de la realidad y de la intrínseca dimensión fantasmal, espectral, de la imagen cinematográfica, Guerin se internará en las fisuras de la representación fílmica, en las transfiguraciones que comporta, pero también en las transformaciones a las que se ha visto sometida, hasta llegar a su actual estado de tránsito a través de una nueva y despojada escritura inmersa en la no ficción y enunciada desde sí mismo*.

* La elaboración de este texto ha sido realizada en el marco del proyecto de I+D+i Narrativas cruzadas: hibridación, transmedia y performatividad en la era digital. Ref. FFI2012-35296, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

0.

Si, siguiendo a Jean-Claude Biette, un cineasta es aquel que expresa un punto de vista sobre el mundo y sobre el cine en el acto de hacer su film, entonces José Luis Guerin es un verdadero cineasta. Y, además, es un cineasta tremendamente moderno, en el sentido de ser muy autoconsciente sobre la práctica fílmica que lleva a cabo, de haber desarrollado –a partir de un profundo conocimiento de su medio de expresión– una actitud profundamente autorreflexiva sobre el hecho de filmar.

Si, siguiendo a Lauro Zavala, la metaficción puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción (Zavala 2010: 339), entonces el cine de Guerin –todo él– es absolutamente metaficcional. Todavía más: "Se ha caracterizado desde sus comienzos por la radicalidad con que ha abordado la función metadiscursiva que acompaña inevitablemente toda propuesta de representación" (Talens 2011: 26). Hasta tal punto es así que, si partimos de la clasificación tipológica más general acerca de las estructuras que presenta el metacine, constatamos como la obra cinematográfica de nuestro cineasta presenta manifestaciones que pueden ser inscritas en todas ellas: desde el cine dentro del cine (*Innisfree*), pasando por el cine que reflexiona sobre sus propios medios expresivos convirtiendo el propio acto de la enunciación en eje temático del filme (*Tren de sombras*, *En construcción, En la ciudad de Sylvia, Guest*), hasta la intertextualidad como metaficción (*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*). Tipologías que no se presentan cerradas, sino que pueden ser intercambiables entre los diferentes títulos de una obra que, en los últimos tiempos, ha llegado a los recintos museísticos a través de la fotosecuencialización (*Las mujeres que no conocemos*), las instalaciones (*La dama de Corinto*) o la correspondencia cinematográfica (*Correspondencia Jonas Mekas – J. L. Guerin*).

1.

Lo primero que hay que decir, pues, de José Luis Guerin es que es uno de los más singulares (por no decir grandes) creadores de la historia del cine (y ahora ya del audiovisual) español, a pesar de su relativamente exigua obra (ocho largometrajes –buena parte de ellos de carácter *documental*–, independientemente de sus últimas instalaciones, en casi treinta años de dedicación a la profesión). Un cineasta, además, muy poco conocido para el público mayoritario (aunque el estreno de *En construcción* [2003], filme bendecido por crítica, galardones y público en España, constituyó una excepción puntual y provisoria), cuya obra ha estado circunscrita en buena medida a la alta estima de la crítica y la cinefilia (con regular presencia en Festivales, Filmotecas y Ciclos de todo el mundo) frente a la marginación de los circuitos de exhibición comercial. Y precisamente de ahí nacerá su penúltima película hasta el momento, *Guest* (2010), como veremos.

Quizás no podía ser de otra manera. Porque, al igual que ocurre con un selecto grupo de cineastas contemporáneos, la obra gueriniana, su visionado y recepción, constituye todo un ejercicio de enriquecimiento de nuestra mirada en un momento en que una mayoría de los espectadores cinematográficos (sobre todo los más jóvenes) tienen una percepción de las películas tremendamente condicionada por los usos y tendencias de una gran parte del cine de consumo actual (e insistimos en el témino 'cine de consumo'): un cine, por un lado, muy exclamativo, muy tendente al subrayado, muy preocupado de dirigir la mirada del espectador (de otra manera: un cine que se desenvuelve en una pantalla bastante 'despótica', por así decir) y, por otra parte, un cine que gusta de la narración sincopada.

Características éstas que, a base de ser repetidas incesantemente, han configurado al espectador medio de nuestra contemporaneidad (y eso sin contar con el hecho de que, durante décadas, la educación de ese espectador ha estado muy condicionada visualmente por la televisión generalista y por los usos de ellla derivados: interrupciones publicitarias, práctica del *zapping*...). En consecuencia, ese espectador es un receptor impaciente, ansioso y, además, bastante pasivo.

De hecho, el propio Guerin es muy consciente de esta circunstancia, como demuestran estas declaraciones suyas[1]:

> Muchos espectadores actuales están acostumbrados a eso, y en consecuencia no miran, y no saben ver. El espectador tiene que concluir la película, tiene que cerrarla con su mirada [...] Yo creo en el placer de la narración, del desarrollo secuenciario, que hoy en día padece de una devaluación. Es eso que te permite contemplar a un personaje en una unidad de espacio y de tiempo (Torres 2001: 51).

De una cita tan breve podemos inferir ya, no obstante, una serie de claves importantes: Guerin conoce los usos y costumbres del público mayoritario y, aun así, se va a situar conscientemente en la periferia de la producción 'institucional', esto es, se va a dirigir a un espectador activo, un espectador con el que realiza un pacto: debe acompañarlo en la observación, en el desentrañamiento de un conjunto de signos, debe ser él –en definitiva– quien complete la película. Evidentemente, Guerin sabe que este posicionamiento va a circunscribir su cine a un público minoritario –aunque él no lo busque a propósito–, aquel que procura en un filme algo más que un producto de entretenimiento con el que pasar un buen rato de distracción. De ahí que aludiésemos a esa condición de realizador singular, de cineasta-isla, parte de un pequeño archipiélago que constituirían un escogido grupo de directores (y no vamos a hacer ahora un listado de nombres; algunos de ellos irán surgiendo en las páginas siguientes). En este sentido, va a operar como los cineastas que siempre le interesaron (y le interesan): aquellos que adoptaron una postura personal, creativa, frente al código cinematográfico, es decir, los que utilizan la cámara para crear, no para reproducir; los que practican el cinema como escritura, no como espectáculo sin más.

Por eso, las películas de Guerin –pero también las películas que inspiraron a Guerin– configuran y constituyen, entre otras cosas, un muy provechoso seminario de *reeducación* de nuestra mirada, una mirada

[1] Advertimos ya de entrada que, a lo largo de este texto, dejaremos hablar bastante al cineasta (una estrategia en sí misma *metaficcional* en nuestro discurso), y esto por dos motivos fundamentales: porque sus palabras son siempre muy reveladoras de su manera de entender el cine; y porque demuestran una constante coherencia –como veremos– entre pensamiento y acción en el desarrollo de su filmografía.

que tendrá que empezar a trabajar sobre todos los contenidos del encuadre, una mirada que se hará paciente, que se deslizará despacio por el recorrido de los planos-secuencia tan queridos para Guerin, una mirada que tendrá que ser capaz de captar eso tan difícil de capturar como es el tiempo cinematográfico.

2.

En este punto de partida, se hace necesario también recordar un par de apuntes biográficos del cineasta[2].

El primero tiene que ver con las raíces de su afición al cine, que vienen del singular legado recibido de su abuelo (a quien no conoció): un proyector Pathé Baby para películas mudas y 250 latas en las que el viejo aficionado guardaba su colección (filmes de Charles Chaplin, Max Linder y Abel Gance; alguno de Griffith, René Clair y películas de la vanguardia francesa y, sobre todo, *westerns*, muchos *westerns*). Comenzó así una inmersión infantil en el mundo del cine (completada con las sesiones de los programas dobles cinematográficos) de la que ya no saldría. Aquella herencia de su abuelo fijó en Guerin dos principios:

– el gusto por ver numerosas veces los filmes que más le apasionan, sin cansarse nunca de esas imágenes (aunque las conozca de memoria o las tenga ya en su casa almacenadas en diversos formatos);

– la invariable fidelidad a ese género del *western* que formó parte de su educación sentimental; según Guerin, el género que mejor reivindica la épica (y, con ella, al centauro errante, individualista, en último término solitario). Aunque, puestos a matizar, más que al *western*, Guerin se mantiene absolutamente fiel a John Ford. Porque, si bien en su adolescencia prefería los *westerns* de Anthony Mann y de Howard Hawks, más adelante llegó a la conclusión de que es John Ford "quien mejor sabe cómo mirar a los personajes"

> Y también a qué personajes mirar: al final de *La diligencia*, cuando llega el esperado duelo definitivo, la cámara no busca el enfrentamiento de los contendientes sino la angustia de la mujer que no sabe si el hombre que ama volverá a su lado. Es un ejemplo entre otros muchos. [...] donde Hawks hubiera

[2] Para un acercamiento a la biofilmografía de Guerin en sus orígenes, v. Sara Torres 1992.

> mostrado –también con gran talento– una escena de acción, Ford prefiere mostrar la impresión de la acción a través de los sentimientos de alguien que no participa directamente en ella (Torres 1992: 39).

Otro episodio importante en la formación cinematográfica de nuestro cineasta se inicia en su adolescencia, cuando comienza a frecuentar las sesiones de la Filmoteca de Barcelona. Allí conoce a una serie de compañeros de inquietudes (Manuel Huerga, Eugeni Bonet, Juan Bufill y otros) con los que mantendrá apasionadas discusiones, intensos debates y análisis de los filmes vistos. Guerin recuerda el descubrimiento durante este período de muchos itinerarios a través de las retrospectivas y los ciclos cinematográficos a los que asistía: el expresionismo alemán, el realismo poético francés, el *Free Cinema* británico; y, sobre todo, los primeros contactos con los cineastas a los que va a considerar sus maestros: directores como Jean Vigo, Ingmar Bergman, Yasujiro Ozu, Roberto Rossellini, Flaherty o, por supesto, Dreyer.

Uno de los cineastas a los que descubre en esa época, Robert Bresson, va a ser el nombre más importante en un momento determinado de su vida. El hecho de ser *bressoniano* le daba una identidad, un lugar en el mundo lejos de la frivolidad que, según él, comenzaba a dominar en aquel momento –caminando hacia la década de los años 80– la producción cinematográfica más comercial. Para Guerin, el cinematógrafo ha tenido mucho de cuestión litúrgica desde sus primeros rodajes; y, como Bresson, quería ser un artista comprometido con su arte.

Tal es así que la marca bressoniana se hace patente en su primer largometraje *Los motivos de Berta* (1983), filme que trata del paso de la adolescencia a la madurez de una joven en un entorno rural (Sotoluengo, un pueblo de la meseta castellana) y auténtico destilado de sus experiencias en el ámbito del cortometraje (habría que recordar aquí un título como *Memorias del paisaje* [1980], el primero de sus cortos que conoció distribución comercial, rodado en 16 mm.), tanto a nivel conceptual como formal, en las que ya había puesto de manifiesto que el punto de partida de su ideario –como él mismo manifestó (Llinás 1984: 61)– arrancaba en los dos primeros párrafos de las *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson: *a)* Desembarazarme de errores y falsedades acumulados. Conocer mis recursos, estar seguro de ellos; *b)* La facultad de aprovechar bien mis recursos disminuye cuando su número aumenta (Bresson 1979: 9).

De manera que *En los motivos de Berta* Guerin, pese a su condición de *debutante*, se muestra como un cineasta muy consciente de los límites de su trabajo, un trabajo realizado con un presupuesto mínimo (unos 8 millones de pesetas: 50.000 euros actuales) y fotografiado voluntariamente en blanco y negro, en el que procede a una serie de despojamientos –empezando por el color– para quedarse con aquellos elementos que él considera esenciales al medio: la luz, los sonidos, la fragmentación... procediendo a un vaciado sistemático del encuadre. En sus palabras: "La expresión de lo máximo a partir de lo mínimo" (Llinás 1984: 65). Principio que, para Guerin, debe regir no sólo el cine sino el arte en general. En este sentido, por ejemplo, filma casi toda la película con un objetivo de 50 mm., el que más se acerca a la visión humana. Es poco partidario de los grandes angulares y se autoprohíbe el zoom. Para entendernos, Guerin se identifica mucho más con Ozu que con Orson Welles.

De aquí surge otra característica que va a mantener a lo largo de su trayectoria: su obsesión por la mirada, una mirada pura y rigurosa, casi cartesiana. Para Guerín, lo que define las cosas es la mirada. Si es que hay una mirada. De manera que, aunque el espectador pueda no llegar a percibirlo, cada uno de sus planos –y de los elementos que lo componen– proviene de una exigencia ineludible que el autor puede justificar con un rigor casi científico. Así sucede ya con todos los elementos visuales y sonoros de *Los motivos de Berta*:

> Cada uno tenía una función muy concreta y singular: el molinillo de café me interesaba por el juego que me proporcionaba su sonoridad; el cesto de mimbre [Berta aparece haciendo un cesto] señala la vida pausada, artesanal y familiar de ese microcosmos labriego; el cazamariposas define la personalidad infantil de determinado personaje, al igual que el artilugio de la cabaña, descaradamente sacado de los maravillosos ingenios que se inventaban los burlescos americanos del cine mudo y viene directamente de Keaton. Luego está el ventilador, que es un objeto que viene del *exterior* […] el ventilador se integra con todo esto, propone un progreso científico (Llinás 1984: 67).

En su primer largometraje, Guerin procede a poner en escena, pues, toda la memoria fílmica personal que había ido acumulando y seleccionando, nutrida por cineastas pioneros, clásicos y post-clásicos que, lejos de toda estandarización o mecanización, habían procedido

por reflexión, en cuyas películas todo tenía su porqué: cineastas como Griffith, Eisenstein, Murnau, Gance o Lubitsch; la importancia evocadora de los paisajes abiertos de Dovjenko, Renoir o Dreyer (para quien el silencio era tan importante; como será esencial para el Guerin de *Tren de sombras* [1997], donde el silencio va a ser absoluto, al igual que en *Unas fotos en la ciudad de Silvia* [2007]); la inspiración y referencia sonora en Jacques Tati a la hora de explorar las posibilidades semánticas del sonido (algo que tiempo después cobrará plena evidencia en su filme *En construcción* [2001]); o la inspiración hitchcockiana a la hora de utilizar el fundido para llamar la atención sobre un objeto o un personaje).

Habrá, entonces, un posicionamiento, la adopción de una postura personal, creativa, frente al código cinematográfico (y aquí siempre planeará la figura de John Ford, en quien Guerin ve a uno de los cineastas que mejor reasumieron desde un punto de vista creador las exigencias de ese modo de representación institucional, por utilizar la terminología de Burch). Es decir, tomar la realidad como materia prima y punto de partida para luego transfigurarla mediante la visión cinematográfica.

¿Y qué mejor película que *Innisfree* (1990) –singularísima y hermosísima muestra de cine dentro del cine y de reflexión sobre el medio– para disfrutar de esa operación de transfiguración de la realidad?

3.

Innnisfree va a constituir la primera consecución de una de las búsquedas más profundas de Guerin como cineasta: la de combinar el género documental con el homenaje a lo que él considera el mejor cine de ficción, operación que, en último término, va a suponer el difuminado de las fronteras entre ambas formas expresivas. Un trayecto que, por lo demás, tampoco él inventó (a Flaherty podríamos remitirnos) y en el que, por supuesto, no estará solo (ahí tenemos, muchos años después, a la cineasta Chantal Akerman –compañera de jurado de la sección Orizzonti en la Mostra de Venecia de 2008–, recogida por la cámara digital de Guerin en *Guest* **[Fig. 1]** mientras manifiesta: "Quiero decir que no hay diferencia entre el documental y la ficción. ¡No la hay! Una buena película de ficción siempre tiene algo de documental, y un buen documental siempre tiene algo de ficción. Por lo que, como jurado,

Fig. 1

decidimos no hacer tal distinción"), pero del que será uno de sus más renombrados representantes en el cine contemporáneo (así, durante la primera media hora de la misma *Guest*, vemos como Guerin es preguntado en diversos coloquios acerca de las presuntas fronteras entre documental y ficción). Porque todo en el cine de Guerin va a ser ficción y realidad.

Y, de hecho, *Innisfree* ("Isla libre", en traducción literal del gaélico) se construye como un viaje entre la ficción y la realidad, entre el ayer y el hoy de unos personajes y su entorno. Guerin viaja en el otoño de 1988 a uno de los lugares míticos de su imaginario, el condado de Cunga St. Feichin, en el centro de la región irlandesa del Commenmmara, donde John Ford había filmado décadas atrás *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1950) –a su vez ambientado en 1927–, y descubre una cosa que le fascina: los habitantes del lugar habían incorporado a sus vivencias aquel rodaje y el universo de ficción que había construido. Tal descubrimiento impactó hondamente en el cineasta, ya que venía a ser la constatación de un convencimiento que albergaba: el de que la memoria era algo necesario en el cine, que cada película era un profundo diálogo con la realidad (y, al mismo tiempo, un diálogo con el propio medio). En definitiva: podría incorporar a John Wayne y a Maureen O'Hara al *casting* de su documental.

A partir de ahí, Guerin va recogiendo los testimonios de los habitantes del condado que habían participado en el rodaje fordiano y también los de aquellos a los que les había sido legada esa experiencia como si fuese ya parte de una leyenda. Esto le permite establecer un peculiar vínculo con la ficción de *El hombre tranquilo* a través de la rima entre

Fig. 2

Fig. 3

pasajes extraidos de aquel filme (fragmentos de imagen y/o sonido, fotogramas congelados) y el paisaje (físico y humano) actual. Salpicando ese complejo mosaico (al que se unen fotografías del rodaje fordiano) hay un hilo conductor que juega a asociar los dos ámbitos: la joven Shivaun O'Leary, que vuelve al pueblo para integrarse en su cotidianeidad **[Fig. 2]** y que, más tarde, aparece vestida como Mary Kate, la protagonista del filme de Ford interpretada por Maureen O'Hara **[Fig. 3]**.

Innisfree no es, entonces, como bien apuntaba Rafael. R. Tranche,

> […] simplemente una película sobre otra película. Su vínculo con *El hombre tranquilo* es mucho más complejo e intenso. Se trata de una propuesta llamativa: cómo un texto puede entrar en relación directa con otro texto [...] el film de Guerín entra y sale con soltura de *El hombre tranquilo* sin quedar ensombrecido por su peso, trabajando sus referencias pero sin agotarse en ellas (Tranche 1997: 913).

Ese es uno de los grandes méritos del filme de Guerin (y, por extensión, de todo su cine): visitar lugares y acciones construidos por otra mirada (en este caso, la que instauró John Ford) que ahora son de nuevo contemplados y capturados. Se retoma, pues, el itinerario de Sean Thorton/John Wayne para, a partir del mismo, establecer uno propio con nuevas significaciones (que incorpora viejas leyendas orales y actos sociales[3] sin olvidar realidades como la secular emigración irlandesa o la actividad del IRA).

[3] Con una constatación relevante, que también señaló Tranche: la mitología moderna de Hollywood se transformó en mito tradicional con sus espacios ritualizados y sus propias leyendas orales (y, por supuesto, con sus *souvenirs*).

Y en este nuevo itinerario, el vector tiempo (y aquí otra de las claves guerinianas: la reflexión acerca del paso del tiempo sobre la vida y las imágenes y lo que ese proceso significa; el servirse del tiempo como un elemento de composición) comporta la creación de rimas y enlaces entre ambos filmes no sólo a nivel compositivo (el registro de la luz, el color, la atmósfera), sino también en lo que concierne a los mecanismos dramáticos. Recordemos algunos ejemplos en este sentido:

– dos parejas de jóvenes enamorados repiten el mismo trayecto y acciones que los protagonistas del filme de Ford **[Figs. 4-7]**

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

– Sean Thorton lanza su sombrero y éste es recogido en el plano siguiente de *Innisfree* por una niña del lugar **[Figs. 8-9]**; una idea, por lo demás, muy eisensteniana, la de confrontar lo Viejo con lo Nuevo, presente sobre todo en la última parte de la película

Fig. 8

Fig. 9

– un escolar encuentra las medias que Mary Kate se había quitado a la orilla del río **[Figs. 10-11]**

Fig. 10

Fig. 11

Y, sobre todo, la creación de unas visiones fantasmales, espectrales, que bien podrían situarse entre ambos universos fílmicos:

– los planos que cierran la carrera de caballos, donde aparece esa nueva Mary Kate observando su sombrero colgado del poste **[Fig. 12]**, el mismo que Sean Thorton –ahora convocado fantasmáticamente, observando la nueva escena **[Fig. 13]**– no quiso recoger;

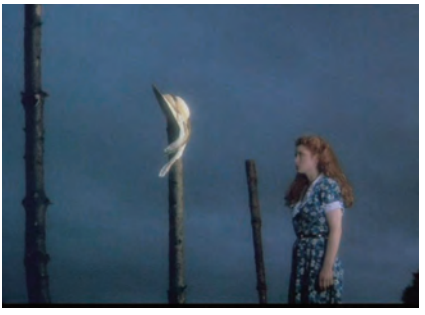


Fig. 12

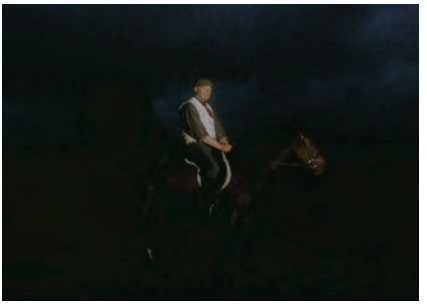


Fig. 13

– la visión fantasmal de Shivaun O'Leary apareciendo y difuminándose en el bosque vestida nuevamente como Mary Kate **[Fig. 14]**

Fig. 14

Esta dimensión fantasmal, espectral de la imagen cinematográfica –expresada en la idea de André Bazin de que el cine es un trozo de vida embalsamada, un mecanismo que puede atrapar el tiempo– va a presidir todo el cine gueriniano:

> Como André Bazin o Roland Barthes, conoce (y se desgarra con) la contradicción última que atraviesa el cinematógrafo: hacer vivir eternamente a los muertos para poner brutalmente su ausencia ante nuestros ojos doloridos. El intento de profundizar en ese dolor, en ese *punctum* barthesiano más allá del análisis, [es] al que Guerín se dirige apasionado (Castro de Paz / Cerdán 2007: 122-123).

La constante visita a ese reino de las sombras del que hablaba Gorki en su condición de espectador cinematográfico (al que más adelante, en *Guest*, Guerin invocará directamente), su continuo planear, preside el diálogo incesante de Guerin con sus referentes cinematográficos, consciente de que, como ya estableció Godard (figura ineludible para nuestro cineasta, tanto en el plano cinematográfico como en el vital), el cine necesita de su materia primordial, de sus imágenes, para explicar por qué los sentimientos de pérdida y melancolía laten siempre, de un modo u otro, por debajo aun de sus más optimistas y reconfortadoras ficciones. De este modo,

> En el transcurso de los […] largometrajes que […] ha dirigido hasta la fecha, y que configuran una de las filmografías más insólitas del cine español, el cineasta no ha cesado de explorar la relación que podemos llegar a establecer entre lo visible y lo invisible, entre la realidad y sus fantasmas (Quintana 2007: 54).

Así, el tren de sombras gorkiano y sus espectros se formalizan, se intentan rescatar, en su siguiente –y quizás más importante– película (filmada en la Alta Normandía) desde sus mismos título y subtítulo: *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (1997) **[Fig. 15]**. Auténtico filme-límite de estremecedora belleza formal, como lo definió José Luis Castro de Paz, "un rigoroso ensaio sobre a representación da realidade e a construcción da ficción a través do cinematógrafo" (Castro de Paz 2001: 11-12), una experiencia audiovisual asombrosa, una propuesta multidisciplinar que investiga en las esencias del cinema (en busca de una "rememoración de la infancia del cine", como se puede leer en los créditos iniciales) a partir no sólo de sus precursores sino también del teatro, la fotografía e incluso de la pintura abstracta, construida a partir de la última (y falsa) película familiar supuestamente rodada en los jardines de su *château* y alrededores por un abogado parisino y cineasta *amateur* llamado Gérard Fleury, desaparecido en las orillas del lago de Le Thuit una madrugada de invierno de 1930 cuando salió en busca de la luz adecuada para completar la filmación de una vista paisajística.

Fig. 15

Tren de sombras es una película en la que el espectador deviene co-realizador (si bien Guerin –y en esto su cine posterior no hará más que profundizar– resulta ser el auténtico protagonista del filme, (auto)representado en este caso por Fleury), ya que tiene que reconstruir la historia que hay tras las imágenes, además de completar la cesura que inevitablemente existe entre ellas[4]. Un espectador al que el cineasta devuelve literalmente la virtud de la ensoñación y al que le hace

[4] Una cesura que sigue obsesionando a Guerin: "Entre dos fotos [fotogramas] siempre hay un misterio para un cineasta […] un tiempo fugado", declaraba a raíz de la presentación de su videoinstalación *Las mujeres que no conocemos* (2007), exhibida en el Pabellón de España de la Biennale de Venecia [en: www.youtube.com/watch?v=rWToBFpVSn8]. Cuestión que ya latía poderosamente en el seno de otra película española no menos singular: *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979).

comprender que el lenguaje cinematográfico es como un alfabeto: se pueden escribir con él novelas, pero también ensayos y poemas.

Fig. 16

De manera que Guerin convoca a sus "actores espectrales"[5] **[Fig. 16]** para seguir una estrategia parecida a la de *Innisfree*: comenzar con un registro 'documental' –en este caso, el de la imagen primitiva de los pioneros– para luego ir incorporando los signos de la puesta en escena (el color, los intérpretes, como casi siempre, no profesionales...), creando rimas y suturas entre el *pasado* y el presente **[Figs. 17-18]**, al tiempo que va articulando una suerte de *hiperrepresentación* que le sirve para tomar una cierta distancia con lo representado (Company / Marzal 1999: 133) y que le (nos) permite indagar en los recodos del encuadre, consciente de la incapacidad de la mirada humana para domeñar todo lo que puede atrapar el ojo de la cámara.

Fig. 17

Fig. 18

Y ahí, también, el *punctum* barthesiano **[Fig. 19]**, la constante adhesión emocional de Guerin con los motivos de sus filmes, su enamoramiento del tema que le ocupa o la fascinación por su protagonista

[5] Así fueron definidos por Tomás Pladevall, director de fotografía del filme. V. "Sobre la fotografía de Tren de sombras" (Pladevall 2008: 29).

femenina[6], esa mujer fantasmal, soñada e ideal que persigue obsesivamente (¿ingenua y voluntariamente, procurando una *inocente* mirada seminal, quizás?) a través del tiempo, que se vuelve a aparecer en los bosques, que habita en los deteriorados fotogramas que manifiestan la imposibilidad de su captura **[Figs. 20-21]**, aunque su espectro se intente traer a la vida **[Fig. 22]**:

Fig. 19

Fig. 20

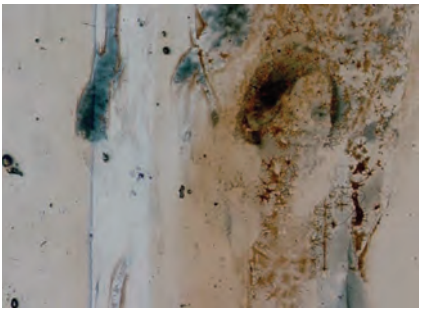


Fig. 21

Fig. 22

> [...] tratar de comprender cómo la forma fílmica puede tejer los sentidos de ese sensible e insondable haz de hilos deseantes que conforman, sin acabar nunca la prenda, las miradas del sujeto. Ante su resplandeciente objeto de deseo (el bello cuerpo adolescente de la hija de Fleury, Hortense), el cineasta […] acecha, violenta el celuloide, se aproxima a él hasta dejar su

[6] Ya desde sus primeros y juveniles ejercicios en Súper-8: "Me fascinaba hacer retratos de chicas. Pensaba en Rembrandt y Saskia. Esas relaciones largas entre un pintor y su modelo siempre me han fascinado". Declaraciones extraídas de un coloquio celebrado con Guerín en el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) en 1992.

aliento, intenta literalmente penetrarlo, buscando desesperado ese lugar imposible del encuentro, de la culminación del deseo (Castro de Paz / Cerdán 2007: 123).

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

La imposibilidad de la satisfacción del deseo. Primero fue Berta (Silvia Gracia), ahora Hortense (Juliette Gaultier); más adelante será Sylvia, esa mujer que conoció veintidós años atrás en Estrasburgo **[Fig. 23]** y cuyo rostro no recuerda, a la que ahora buscará en todas las mujeres hermosas de la ciudad, a la manera de un contemporáneo Scottie hitchcokiano (aunque "al Scottie de Guerin sólo le vale con el original y rechaza las imitaciones" [Pena 2007: 46]) **[Fig. 24]**. Una persecución condenada al fracaso, a un nuevo fantasma evanescente **[Fig. 25]** pero que dará como fruto el tríptico de 2007 conformado por el largometraje ficcional *En la ciudad de Sylvia* (en el que el posible rostro de Silvia sería el de Pilar López de Ayala), la película construida con fotografías digitales *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (presunto y maravilloso borrador personal de la anterior) y la ya citada videoinstalación *Las mujeres que no conocemos*, a través del cual esa estrategia tan presente en cierta literatura contemporánea, la de la ficcionalización de las experiencias vitales, cobra una plena formalización fílmica.

Fantasmas, espectros, pues. Incluso sus restos físicos, como los que surgen del cementerio romano que aparece durante el proceso de demolición de un inmueble del barrio chino barcelonés en *En construcción*:

> Mientras la cámara mostraba los restos arquitectónicos de un mundo agónico que se extinguía con el siglo, se encontró con las ruinas de un cementerio romano que le desveló cómo las piedras del pasado esconden siempre los restos de los que transitaron por ese espacio, es decir, los fantasmas de los muertos. Guerín acaba abrazando al Roberto Rossellini de *Viaggio in Italia* (1953) (Quintana 2007: 54).

Unas ruinas, un fantasma, que pueden ser los del propio cine **[Fig. 26]**. Así, llegados a *Guest*, emerge la proyección espectral de *Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948), la hermosa película sobre el fantasma femenino **[Fig. 27]**. Y es que Guerin, en este nuevo e infortunado contexto de la globalización, se ha visto progresivamente desplazado de aquello que llamábamos cine y de sus circuitos y, como otros cineastas que eran paradigma de una modernidad que repensara la figurabilidad, el tiempo y la materialidad de las imágenes fílmicas, ha encontrado en el museo un ámbito para su trabajo:

Fig. 26

Fig. 27

> El museo me ofrece un margen de libertad y de experimentación, me permite ir hacia atrás, hacer una película muda, en blanco y negro, poder dotar de una carga semántica la escala de una proyección, poder trabajar ecos muy sutiles y probar lenguajes nuevos... (Fernández-Santos 2010: 44).

Aunque:

> El museo nunca puede reemplazar a la sala de cine, yo permaneceré en ellas aunque sólo sea como acto de resistencia. Por muy hostil que sea la sala comercial, creo en esa ética de la resistencia. Si me quieren marginar que sean otros los que lo hagan. Yo necesito seguir formando parte de la dinámica de los viernes: la de las películas que se estrenan (Fernández-Santos 2010: 44).

Después de crear para la Bienal de Venecia, como ya se ha señalado, el proyecto *Las mujeres que no conocemos*, en 2010 presenta en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia su nueva instalación, *La dama de Corinto*, en la que parte de la *Naturalis Historiae* del erudito romano Plinio el Viejo (siglo I de nuestra era) para fijarse en la hermosa leyenda del origen de la pintura; de ahí su título, pues fue a una hija del alfarero Butades de Sición a la que primero se le ocurrió trazar a la luz de una candela el perfil de la sombra de su amado (proyectada por esa misma luz) sobre una pared **[Fig. 28]**, ante la inminente partida de aquél a la guerra. De este modo, "el origen de la pintura fue una imagen erótica, un poco a medias entre el presagio y el conjuro" (Calvo Serraller 2011: 19). Pero todavía más: "La pintura no nace a partir de la observación del modelo, sino de su proyección" (Guerin 2011a: 23).

Fig. 28

Y pone en estrecha relación ese origen con la protohistoria pictórica del cine a través de una instalación con imágenes en blanco y negro consistente en dos piezas audiovisuales de 25 minutos propuestas en forma epistolar, como metafórica correspondencia (y sobre las cartas cinematográficas hablaremos enseguida) con la mecenas que hizo posible la instalación, tituladas *Carta a Ana Portinari nº 1* y *Carta a Ana Portinari nº 2*. Estas dos piezas se proyectan sucesivamente en el interior de una 'capilla' sobre una pantalla flanqueada, a izquierda y derecha, por dos sarcófagos sobre los que reposan, echadas, las estatuas de sus ocupantes: "La idea de momificar el tiempo y el mito original está también ahí, en la necesidad de perdurar" (Guerin 2011a: 25). Se trata, en definitiva, de recuperar los orígenes: "Cuando más en crisis estamos, cuanto más nos sentimos perdidos en medio del consumo masivo de imágenes, más fuerte es la exigencia y la necesidad de volver atrás y de bucear en los orígenes" (Guerin 2011a: 23).

El cine se ha convertido en una otra cosa, y Guerin busca cómo seguir escribiendo (escribiéndose) en ese nuevo formato. Ahora, su cámara digital (foto o cinematográfica) se ha convertido en una *cámara-moleskine*, por utilizar el término acuñado por Harkaitz Cano (2010: 132 y ss.)[7], que comple(men)ta los mapas y cuadernos del cineasta en su perseguir o en su transitar **[Figs. 29-30]**, registrando la realidad de una nueva forma y desde una nueva posición, muy alejada ya de la imagen primigenia o de la clásica (aunque éstas –o las ruinas de éstas– sigan siendo evocadas: el cine siempre como nutriente; y la memoria,

Fig. 29

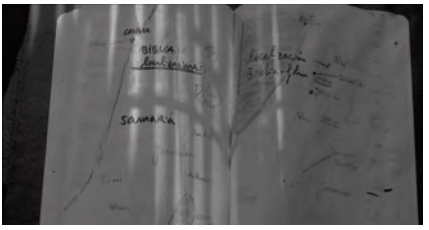


Fig. 30

[7] Aunque el autor se refiere más específicamente a la cámara que incorporan los teléfonos móviles, nos ha parecido pertinente aplicar también el término a este caso.

Fig. 31

las capas que conforman esa realidad **[Fig. 31]**). Ya el autor, siempre enérgico (aunque también melancólico), es un hombre desterritorializado, cuyo continuo vagar comparte con su espectador, hasta el punto de hacerse –aunque sea indirectamente– presente en el encuadre [**Figs. 32-33**]: valga esta su penúltima película, *Guest* ("diario de registros" o "película en soliloquio" [Guerin *dixit*] realizada absolutamente en solitario, sin guión previo y con una cámara doméstica digital por todo equipo, mientras asistía a festivales de todo el mundo a los que había sido invitado –*guest*– para presentar *En la ciudad de Sylvia*[8]), para darnos cuenta de que constituye una perfecta ejemplificación de la frase que coronaba la convocatoria que dio lugar a este volumen: "La reducción de equipos humanos y materiales que permite hoy la tecnología reduce la distancia entre la obra y su creador, al tiempo que favorece una escritura fílmica y *posfílmica* del yo que se sitúa en algún lugar entre la ficción y la no ficción".

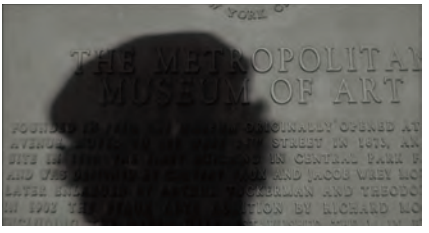


Fig. 32

Fig. 33

[8] Concretamente, entre el 29 de agosto de 2007 y el 7 de septiembre de 2008: «[…] me desafié a mí mismo aceptando sin exclusión todas aquellas citas de certámenes y festivales que me requirieran como invitado. No importaba la simpatía por el destino ni la relevancia de la convocatoria: iría a todas; e intentaría ver algo en cada lugar, dejando una huella de ese paso fugaz en el dibujo veloz captado de un solo trazo» (Guerin 2011b: 8).

No puede extrañarnos, entonces, su encuentro en *Guest* con uno de sus cineastas de referencia, Jonas Mekas **[Fig. 34]**, el padre de los diarios filmados, en precisa definición de Quim Casas (Casas 2010: 34), que precedió al inicio de la correspondencia cinematográfica entre ambos (*Correspondencia Jonas Mekas – J. L. Guerin*, 2011), en lo que constituye la –por ahora– nueva etapa de ese preguntarse, de esa aventura en el territorio de lo posfílmico.

Fig. 34

Bibliografía

Biette, Jean-Claude (1996): "Qu'est-ce qu'un cineàste?", en *Trafic* 18, 8.

Bresson, Robert (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F.: Ediciones Era. (1ª edic. en francés: *Notes sur le cinématographe* [1975]. Paris: Gallimard).

Calvo Serraller, Francisco (2011): "Dama", en *El País. Babelia* (08.01), 19.

Cano, Harkaitz (2010): *Ojo y medio. Cine, literatura, tv y otras artes funerarias*. Donostia-San Sebastián: Meettok.

Casas, Quim (2010): "Cuaderno de registros. *Guest*", en *Dirigido por* 404, 34-35.

Castro de Paz, José Luis (2001): "A cámara lúcida. Tren de sombras", en VV. AA.: *Imaxes dunha década (1991-2001)*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia, 11-12.

Castro de Paz, José Luis / Cerdán, Josetxo (2007): "Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España (Algunas ideas en torno a la condición autorreflexiva de nuestro cine desde una perspectiva histórica)", en VV. AA.: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 110-124.

Company, Juan Manuel / Marzal, José Javier (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic.

Fernández-Santos, Elsa (2010): "Guerin, entre ruinas y sombras", en *El País* (16.12), 44.

Guerin, José Luis (2011a): "La dama de Corinto", en *Cahiers du cinéma. España* 41, 22-25.

Guerin, José Luis (2011b): "Notas. De un lado estaba el deseo de unir el cine y el viaje", en *Guest. Textos*. Madrid: Versus Entertaiment.

Llinás, Francesc (1984): "Contra corriente (Entrevista con José Luis Guerin)", en *Contracampo* 36, 61-69.

Pena, Jaime (2007): "Contracampo", en Losilla, Carlos / Pena, Jaime (coords.): *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*. Festival Internacional de Cine de Gijón, 45-47.

Pladevall, Tomás (2008): "Sobre la fotografía de Tren de sombras", en *Innisfree, Tren de sombras, Unas fotos en la ciudad de Silvia. Textos.* Madrid: Versus Entertaiment, 29-33.

Quintana, Àngel (2007): "La ciudad espectral y sus fantasmas", en Losilla, Carlos / Pena, Jaime (coords.): *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*. Festival Internacional de Cine de Gijón, 54-56.

Talens, Jenaro (2011): "Diario de un hombre con cámara", en *Cahiers du cinéma España* 42, 26.

Torres, Maruja (2001): Entrevista: José Luis Guerin. "La realidad nunca te traiciona", en *El País* (19.10), 51.

Torres, Sara (1992) "Los motivos de Guerín", en *Nosferatu* 9, 38-47.

Tranche, Rafael. R. (1997): "Innisfree", en Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995). Flor en la sombra.* Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 912-914.

Zavala, Lauro (2010): "Una taxonomía estructural de estrategias metaficcionales en cine y literatura", en Beristáin, Helena – Ramírez Vidal, Gerardo (comps.): *El cuerpo, el sonido y la imagen*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 339-350.

Filmografía:

Dieterle, William (1948): *Jennie* (*Portrait of Jennie*).

Ford, John (1939): *La diligencia* (*Stagecoach*).

Ford, John (1950): *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*).

Guerin, José Luis (1980): *Memorias del paisaje* [cortometraje].

Guerin, José Luis (1983): *Los motivos de Berta.*

Guerin, José Luis (1990): *Innisfree.*

Guerin, José Luis (1997): *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit.*

Guerin, José Luis (2003): *En construcción.*

Guerin, José Luis (2007): *En la ciudad de Sylvia.*

Guerin, José Luis (2007): *Unas fotos en la ciudad de Sylvia.*

GUERIN, José Luis (2010): *Guest.*

GUERIN, José Luis (2011): *Correspondencia Jonas Mekas – J. L. Guerin.*

ROSSELLINI, Roberto (1953): *Viaggio in Italia.*

MÉLIÈS, Georges (1902): *Le Voyage dans la Lune.*

ZULUETA, Iván (1979): *Arrebato.*

VIDEOINSTALACIONES:

GUERIN, José Luis (2007): *Las mujeres que no conocemos.*

GUERIN, José Luis (2010): *La dama de Corinto.*

EL AUTOR IMPLÍCITO COMO MODULADOR DEL SENTIDO EN LAS NARRATIVAS NO LINEALES POSTCLÁSICAS: LOS FILMS DE ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU Y GUILLERMO ARRIAGA

José Antonio Palao Errando

Universitat Jaume I

España

Resumen: Uno de los fenómenos más notables que se pueden observar en el seno del discurso fílmico postclásico es la proliferación de las poéticas narrativas no lineales. Estas propuestas textuales acometen una proyección de la trama sobre el argumento que dificulta el goce de la transparencia narrativa del cine clásico y de las propuestas afines al llamado Modo de Representación Institucional. Este espesor discursivo trae a primer plano la necesidad de un responsable del sentido. Un espacio muy adecuado para el análisis de esta neoemergencia de la figura del *Meganarrador* o *Autor Implícito* son tanto las propuestas narrativas del tándem Iñárritu / Arriaga, en los casos en los que colaboran como director y guionista (*Amores perros*, *21 Gramos*, *Babel*) como en los casos en que Arriaga dirige él mismo (*Lejos de la tierra quemada*) o en colaboración con directores como Tommy Lee Jones (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*)*.

* El presente estudio ha sido financiado con la ayuda del Proyecto de Investigación de la convocatoria Universitat Jaume I-Bancaja, con el título "Análisis de los flujos de transferencia de conocimiento entre los sistemas educativos superiores y la industria del videojuego", código 11I301.01/1, para el periodo 2012-14, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

1. El fenómeno y su tratamiento

Desde hace más de una década en el seno del cine hegemónico, es decir, el que parte de Hollywood y aledaños, se ha generalizado una tendencia estético-narrativa al extrañamiento del relato y a lo que hemos llamado (Palao 2007) la *proyección de la trama sobre el argumento*, enturbiando la transparencia propia del Modo de Representación Institucional en el que este cine dominante se ha encarnado históricamente. El llamado *cine postclásico* se ha visto poblado, pues, de propuestas narrativas que diversos autores han bautizado respectivamente como *puzzle films* (Buckland 2009), *mind game films* (Elsaesser 2009) o *multi-protagonist films* (Azcona 2009, Orellana 2012). Desde hace unos años (Palao 2008) hemos venido sosteniendo la hipótesis de que este fenómeno, esta textura de la que se dotan deliberadamente las propuestas fílmicas postclásicas, es una reacción del cine, en su autoconciencia semiótica e institucional, contra las tendencias hipertextuales e interactivas que dominan el panorama narrativo digital como las narrativas colaborativas en línea, los videojuegos, etc. Impostando la trama lo que se consigue es librar a la propuesta fílmica del capricho compulsivo del espectador, al que se emplaza en su función hermenéutica, fortaleciendo el gesto semántico y propiciando la interpretación simbólica, al no renunciar la instancia enunciativa a su lugar y presentar la estructura narrativa como un semblante insoslayable que hay que atravesar puesto que se impone como una propuesta formal en sentido fuerte: el filme es así, se presenta bajo ese orden secuencial y como tal exige ser descifrado (veremos si, finalmente, interpretado[1]) con las asociaciones y efectos metafóricos que su disposición secuencial indica.

Esta tendencia ha ido generando nuevos modos de producción textual que han erigido una poética del relato novedosa respecto al cine

[1] Para esta diferencia entre *interpretación* y *decodificación* (o desciframiento), vid Palao (2009).

clásico del que proceden[2]. Desde el lado de la plástica de la puesta en escena, hemos ido observando ciertos procedimientos que han ido obteniendo su carta de naturaleza en el cine actual. Por ejemplo, el *sintagma multimedia* (las persecuciones del cine de acción son su más logrado ejemplo), en el que una determinada secuencia narrativa es presentada en su escansión en diversos encuadres e interfaces (pantallas de ordenador, *smart advices*, monitores de video-vigilancia, etc.) para las que la pantalla cinematográfica actúa como *pantalla huésped*. Todo ello da lugar a una *myse en abyme dinámica* y a una figura clave en este cine postclásico: el *raccord ontológico,* denominación con la que hemos querido señalar que el *raccord*, como procedimiento basilar de la articulación discursiva audiovisual, ejerce una función especial en el cine actual que no se limita a construir la compacidad espacio-temporal de la secuencia, sino que remite a la geometría meganarrativa del film al establecer la correspondencia entre diversas secuencias distantes en el interior del enunciado fílmico y connotar, por tanto, una consistencia ontológica del mundo profílmico.

Por otro lado, la propia textura narrativa de los enunciados fílmicos se sostiene también en una poética transformada respecto a los moldes clásicos. La dialéctica *núcleo-catálisis* (Barthes 1972), perfectamente asentada en la narrativa fílmica clásica, presenta nuevas figuras. Muchos filmes no lineales o tendentes a proponer un juego mental en el espectador comienzan con una secuencia desencajada, flotante, que el espectador ha de suponer encadenada en el argumento pero que la trama le presenta de forma enigmática. Hemos llamado a esta secuencia *pronúcleo* porque, lógicamente, lo que se propone al espectador es que esta imagen será esencial en el desarrollo y comprensión (compacidad causal) de la trama, cuya apuesta es el desvelamiento de su nuclearidad. Pero probablemente el recurso más característico de estas narrativas no lineales y con una estructura actancial multiprotagonista sea lo que hemos dado en llamar *hipernúcleo*. Se trata de una acción que resulta nuclear a todas las líneas narrativas del film. Es un recurso esencial en la narrativa fílmica postclásica porque unifica textualmente el mundo dislocado del relato y concede al mundo de la diégesis una compacidad que está

[2] Para una primera aproximación a la batería retórica del cine postclásico vid. Palao (2012 y 2013). Respecto a la cuestión del cine clásico y su vigencia paradigmática en el estilo postclásico vid. Bordwell (2006), Thompson (1999) y Thanouli (2008 y 2009)

siempre en riesgo por las acrobacias narrativas en las que se ve escandido. Hemos dividido el *hipernúcleo* en dos tipos principales: hablamos de *hipernúcleo monodiegético* si las líneas narrativas que se citan en él pertenecen al mismo universo de ficción (la poética Iñárritu-Arriaga es su ejemplo, probablemente, más consumado). Pero puede ser, como en el caso de múltiples filmes de David Lynch o Christopher Nolan, que las líneas narrativas de un filme pertenezcan a universos o niveles ontológicos distintos; en tal caso, hablamos de *hipernúcleo polidiegético*.

Hay algunos otros elementos narrativos en los que el cine postclásico marca su discontinuidad respecto al modelo clásico. Hemos señalado el uso de la catálisis, mucho más sometida al plan central del relato en el cine de acción, por ejemplo. De ahí que hayamos bautizado a este uso de las funciones satélite (Chatman 1990) como *catálisis pronuclear,* porque, más allá de su función indicial, su papel en la economía narrativa consiste en anticipar y naturalizar las acciones propiamente nucleares. Pero, probablemente, la mutación más explícita, por tener lugar respecto a un recurso narrativo muy naturalizado en el cine clásico, es la producida en la plástica y funcionalidad del *flashback*. En las propuestas fílmicas clásicas el *flashback* aparecía casi siempre diegetizado, focalizado como evocación narrativa de la memoria de un personaje, y siempre aparecía marcado en su inicio y su final, por medio de variadas fórmulas visuales, como disrupción de la línea narrativa principal para evitar cualquier tipo de desorientación en el espectador. Sin embargo, la narratividad postclásica, precisamente porque busca el goce cognitivo de la recomposición, no se siente obligada a marcar los *flashbacks* en el enunciado ni tampoco, lógicamente, a insertarlos en la trama por medio de la focalización intradiegética. Ello conlleva, pues, una textura extrañada respecto al hábito narrativo estándar porque, de una estructura narrativa basada en la hipotaxis (una trama principal en la que las secuencias rememorativas se insertan como complemento del relato), pasamos a una composición paratáctica, basada en la yuxtaposición de elementos secuenciales al margen de la causalidad, de la transparencia, narrativa. De una secuencia a otra puede haber habido un salto adelante o atrás sin que la competencia diegética de un personaje, en tanto que narrador intradiegético, la autorice y naturalice. Además, estas inserciones que desnaturalizan la trama pueden estar sujetas, no sólo a saltos y dislocaciones, sino incluso a su reiteración *hipernuclear* o *pronuclear,* conculcando

un principio básico del cine clásico como es la linealidad narrativa, el avance irreversible de la acción a través de la trama (Bordwell 1997). La consecuencia es inmediata: esta intransitividad, esta opacidad del enunciado narrativo, se resuelve en una insoslayable advocación hermenéutica. Cuando el espectador advierte que la trama no es un simple vehículo del argumento y de su incuestionable lógica causal es inevitable que se interrogue por la responsabilidad enunciativa como causa del discurso, ya que éste no se presenta como una apacible traslación de la compacidad diegética. Es decir, que la disyuntiva del espectador es: ¿debo asentir y descifrar el mensaje fílmico como un relato o como una propuesta poética?, ¿debo aceptar la predominancia relativa del discurso y captar el sentido de las unidades en tanto colisiones por su yuxtaposición paratáctica, o bien debo aceptar la propuesta como un simple juego cognitivo (*puzzle* / *mind game* film) y quedarme con la predominancia absoluta de la historia[3], y la trama es un simple juego barroco? La cuestión es si en el lugar de la lógica (ficcionalmente) autoconsistente de la diégesis debemos apelar a una intención enunciativa en el sentido de la *metalepsis* (Genette, 2006). Creemos que el asunto no es baladí y por ello una de las preocupaciones principales en nuestro trabajo indagatorio de los últimos tiempos ha sido cernir la especificidad de los modelos de representación postclásicos, con todas sus acrobacias formales, en su diferencia con el cine poético, experimental o de vanguardia. Su asimilación o no ha de tener consecuencias semio-hermenéuticas, sí, pero también políticas.

2. La poética Iñárritu / Arriaga

Hay una poética fácilmente reconocible patentada por este tándem, cimentada en la trilogía (título no oficial pero acuñado por la crítica y los espectadores) que constituyen *Amores perros* (2000), *21 grams* (2003) y *Babel* (2006) y certificada por el éxito incuestionable de crítica y público, que rápidamente reconoció sus estilemas, siendo la dislocación narrativa el rasgo formal más patente y exclusivo del modelo. Pero, si se nos permite, creo que podemos añadir una característica más a la propuesta: su invitación a la hermenéutica *ready made*. En efecto, no sólo entre la crítica, donde las lecturas *estudioculturalistas,*

[3] Utilizamos los términos *historia* y *discurso* en el sentido de Genette (1989) y Chatman (1990).

desde la perspectiva de género o postcolonial, han proliferado, sino que estos filmes se presentaron siempre con el marchamo de una profunda reflexión existencial (sobre el amor y la pasión en los tiempos de la cólera, la dimensión metafísica del amor y del alma y la profunda incomunicación humana en tiempos de globalización, respectivamente) cuya crudeza en la puesta en escena no hacía sino refrendar. Con ello, la invocación autoral se hacía aún más perentoria y explícita. Examinemos, siquiera sea someramente, los filmes para ver si estas apreciaciones gozan de algún fundamento.

2.1. *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000)

La película está dividida en tres capítulos perfectamente demarcados y reconocibles, titulados por un nombre masculino y otro femenino en cada caso:

> — *Octavio y Susana*. Dos cuñados pertenecientes al umbral inferior de la clase obrera. El mal trato que Susana recibe de su marido y hermano de Octavio propicia el acercamiento entre ambos, situación a la que Octavio le concede una trascendencia mucho mayor que Susana. Octavio decide implicarse en peleas ilegales de perros con su rottweiler Cofi con el fin de conseguir dinero para que puedan huir juntos.
> — *Daniel y Valeria*. Dos amantes de clase acomodada, ella actriz y él productor audiovisual. Llegamos a su historia justo en el momento en que él decide abandonar a su esposa para irse a vivir con ella. El accidente que constituye el *hipernúcleo* del film, y en el que Valeria resulta gravemente herida, truncará sus planes de una vida despreocupada y feliz.
> — *El Chivo y Maru.* El Chivo es una especie de indigente que comparte su vida con una variopinta jauría. Al avanzar la trama, sabremos que en realidad se gana la vida como sicario y que fue guerrillero, motivo por el cual abandonó a su familia y su acomodada vida de profesor universitario. Maru es la hija que abandonó y cuyo recuerdo persiste obsesivamente en él.

El punto en el que se reúnen las tres tramas, que no tienen ningún otro en común aunque a veces el meganarrador nos ofrezca pistas falsas en ese sentido, es el *hipernúcleo*: un violento accidente de automóvil entre el coche de Octavio y el de Valeria, al que El Chivo asiste como simple espectador. El tratamiento que esta secuencia va a recibir es significativo, pues se nos va a presentar en tres ocasiones subvirtiendo el imperativo de linealidad narrativa propio del modelo hegemónico. Además, al ofrecérsenos cada vez desde el punto de vista narrativo –que no visual– de uno de los personajes, se implementa la fuerza cohesiva de la *ontología del raccord*: es evidente la morosidad y el subrayado con el que se nos ofrecen los mismos contenidos icónicos desde perspectivas distintas en cada uno de los tres despliegues del accidente en el seno del filme. La primera vez que se nos presenta el accidente es como *pronúcleo*. En el comienzo del film asistimos *in medias res* a una frenética persecución en coche, desde el punto de vista de Octavio, que viaja con un amigo y Cofi malherido, sin que tengamos dato alguno para ubicar la acción y a los personajes. La segunda vez, vemos el accidente cuando ya estamos introducidos en la historia de Valeria y de Daniel, luego ya conocemos los antecedentes de los dos personajes directamente implicados en el choque. En esta ocasión, la versión es reducida y elíptica, dando por conocidos planos y fragmentos de secuencia. De hecho, se limita a presentarnos el choque como fin de la secuencia en la que Valeria sale a comprar vino para la cena, subrayando su carácter azaroso.

Sin embargo, en su tercera presentación el despliegue de acciones y puntos de vista se amplía. Al no estar El Chivo directamente implicado en el accidente, su posición de espectador se (con)funde en el montaje con la del *meganarrador*[4] y así se refuerza el *raccord ontológico*. El caso es que esta presentación del *hipernúcleo* nos indica ya algo esencial: con esta ampliación del campo gobernada por la perfecta correspondencia entre puntos de vista en la materialidad de los planos, se nos sugiere que todo lo que se nos ha presentado hasta ahora como un enigma en la trama va a ser tratado como un secreto. Con otras palabras, que lo que se ofrecía al desciframiento (narrativo) y a la interpretación (poético-hermenéutica) del espectador es un saber que existe previamente

[4] Vamos a utilizar este término de Gaudreault y Jost (1995) como alternativa propiamente fílmica a la figura más general y conocida del *autor implícito* acuñada por Booth (1978). En el caso del *meganarrador*, la cuestión visual también está implicada.

a estas operaciones y que está en poder –¿de quién si no?– del *autor implícito*. El meganarrador, pues, ya no es tanto el responsable de un sentido que el espectador habrá de articular, sino de un saber sobre la coherencia –la lógica causa-efecto– del relato. De hecho, durante todo el filme hemos ido viendo salpicadas pequeñas secuencias insertas de las otras tramas del relato en el cuerpo principal de la que ocupaba el enunciado fílmico en cada momento. En la trama 1, sin que sepamos por qué, es decir, con una dimensión metaléptica, hemos visto referencias a las otras dos. Éstas desaparecen completamente cuando la trama 2 ocupa el cuerpo del filme. Pero al llegar la historia de El Chivo, volvemos a ver referencias a las otras dos. No sólo por corte metaléptico directo, sino porque, aprovechándose de la fragmentación y dislocación temporal que el filme muestra en todo su recorrido, se nos vuelven a mostrar acciones y planos que en su primera aparición fueron enigmáticos, pero que ahora se muestran encadenados, en plena coherencia sintagmática. Además, El Chivo pasa por espacios y lugares que hemos visto habitados por los personajes de las dos historias anteriores, con lo que el efecto de compacidad ontológica de la diégesis queda reforzado. En definitiva, el meganarrador cede en sus prerrogativas metafóricas, poéticas, para apoyarse en el andamiaje narrativo, metonímico, del Modo de Representación Institucional y no desasosegar radicalmente al espectador.

2.2. *21 grams* (Alejandro González Iñárritu, 2003)

Aunque los estilemas del tándem Iñárritu /Arriaga permanecen perfectamente reconocibles en *21 gramos*, el procedimiento en esta película es sutilmente distinto del de *Amores Perros*. Aquí, el recurso esencial que activa el desorden temporal del argumento en su escansión en la trama es el *flashforward* en dirección al *hipernúcleo* (recordemos, la acción en la cual se reúnen todas las tramas del film) que en este caso sí está motivado diegéticamente. Los protagonistas son tres:

— *Paul*: Un hombre gravemente enfermo del corazón y cuyo matrimonio está en franca decadencia.
— *Cris*: Una feliz madre ama de casa de clase acomodada aunque con un turbulento pasado de adicciones.
— *Jack*: Un expresidiario de clase baja que parece haber encontrado su camino en un cristianismo apologético y fanático.

La película comienza con un *pronúcleo*: Jack fumando desnudo en la cama. Es un *flashforward* ininteligible para el espectador hasta que consiga implicarlo en la lógica sintagmática del film. La historia narrada es la siguiente: Jack atropella y mata a toda la familia, marido y dos hijas, de Cris. Paul recibe en trasplante el corazón del marido muerto y desarrolla una irresistible curiosidad primero y atracción después por la viuda. En esta trama nos encontramos con un doble *hipernúcleo*. Primero, el atropello, ocurrido en fuera de campo. Están todas las tramas representadas, dado que ese corazón del marido de Cris va a ser después el de Paul. Y, después, el encuentro de los tres protagonistas en un motel, al final de la película, tras el conato de asesinato de Jack, que Paul no se atreve a culminar, en venganza por el mal hecho a su amada y al primer propietario de su corazón. Pues bien, todos los *flashforward* corresponden a esa última acción: Paul en la cama fumando, Cris esnifando cocaína en el baño, ambos frente a una piscina vacía… Visualmente, el incremento de información narrativa va acompañado de una ampliación progresiva de la escala de los planos donde la mayor cantidad de elementos mostrados en campo va sintagmatizando los contenidos icónicos y narrativos. Además, las dos imágenes de Paul, tanto fumando en la cama del motel, como completamente intubado en el hospital (es aquí donde se recogen con su voz las reflexiones sobre la muerte y los "21 gramos" que pesaría el alma) y acompañado de un vuelo de pájaros en el firmamento urbano, van flotando por el enunciado fílmico como un leitmotiv.

Ahora bien, un detalle que puede pasar casi inadvertido, nos indica la patencia del gesto autoral en *21 grams*. El film acaba con un collage intersecuencial al que se superponen la música extradiegética y la voz en *off* de Paul con sus últimas reflexiones antes de la muerte. Son imágenes que muestran tanto hechos del pasado (el padre con las dos niñas…) como del futuro (Cris entrando en la habitación vacía de sus hijas, la piscina del motel nevada...). Pero hay una especialmente significativa. Se trata de una secuencia en la que Cris estaba con su hermana en la piscina. Hemos visto que al irse se volvía hacia ella, pero ahora vemos además el contraplano que provocó esa sonrisa y que antes no se mostró: su hermana le muestra el puño con el dedo corazón erguido. Hay pues un saber meganarrativo que decide cómo y cuándo puede ver y saber el espectador. De hecho, con su atmósfera entre mística y

esotérica, probablemente sea éste el filme de todos los que aquí examinamos en el que la significancia metafórica se imponga con más evidencia a la propia simbólica metonímica del relato.

2.3. *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006)

Babel es la película que encumbra definitivamente al tándem Iñárritu-Arriaga en el panorama internacional. No deja de tener influencia en este hecho el éxito de *Crash* (Paul Haggis, 2004), Oscar a la mejor película en 2005, que naturaliza en Hollywood la narrativa no lineal y el *flashback* metaléptico y que redunda en que *Babel* gane en 2007 el Oscar a la mejor película extranjera. El filme nos narra cuatro tramas:

> — *Marruecos*. Trata de la vida de una familia marroquí perteneciente a un paupérrimo ámbito rural, que se ve alterada por la compra que el padre hace de un rifle de caza.
> — *Marruecos / USA*. Un matrimonio norteamericano, en evidente crisis de pareja, que hace turismo por Marruecos. Ella resulta gravemente herida al recibir un disparo por parte de uno de los hijos de la familia marroquí con su nuevo rifle.
> — *México / USA*. La historia de la sirvienta del matrimonio anterior que ante esta situación, que provoca el retraso en la vuelta de sus empleadores, se ve impedida de asistir a la boda de su hijo, al otro lado de la frontera mexicana. La drástica decisión que toma es llevarse a los niños que cuida, hijos del matrimonio, con ella.
> — *Japón*. Las desventuras de una adolescente japonesa sordomuda y la conflictiva relación con su padre.

Dentro de cada trama la historia se nos presenta linealmente, pero en su alternancia entre ellas hay enormes saltos temporales que hacen que no conozcamos hasta el final de la película, en *après coup*, sus temporalidades relativas. *Babel* es la única de todas las películas que abordamos en este texto que no comienza con un *pronúcleo* y/o *hipernúcleo*. La secuencia marroquí dura 8'38", desde la compra del rifle hasta que el niño realiza el disparo al autobús de turistas. Éste es el auténtico *hipernúcleo* del filme: *núcleo* porque es el origen de todas las acciones relevantes; *híper*, porque en él están presentes todas las tramas y es el hecho que las vincula, incluida la japonesa, pues de allí

procede el rifle, cosa que no sabremos hasta el final de la película. Además, la indagación sobre el padre de Chieko se aprovecha por la enunciación para erguir un muy postclásico "semblante de thriller" haciéndonos creer que se está investigando la muerte de su madre –un suicidio– cuando al final sabremos que se le busca para verificar cómo llegó su rifle de caza a Marruecos.

Que el filme no comience con un *pronúcleo* lo convierte, tal vez, en especialmente proclive a que el espectador busque un amparo mega-narrativo, es decir, un sentido implícito más allá de la concatenación metonímica de las unidades narrativas y su suplementación connotativa. De ahí, la facilidad hermenéutica: la incomunicación, la globalidad, la distancia de lo próximo, la interacción con lo lejano... Pero el caso es que el propio desorden narrativo tiende a un cierre absoluto que sella la trama por la coherencia contundente del argumento. En el final del film, tenemos el contraplano de la conversación telefónica entre el padre en Marruecos y los niños en San Diego, que tiene un valor definitivo para la comprensión del film. Al repetirse la secuencia, pero desde el punto de vista opuesto, la sensación que se transmite al espectador es la de que ahora conoce un secreto, que ahora todo cuadra en el *puzzle* temporal que ha sido la trama, y que a través de este *raccord ontológico* entre San Diego y Marruecos, el argumento queda completamente maridado con ella. O, con otras palabras, que el *Modo de Representación Institucional* ha tomado definitivamente el lugar del *Autor Implícito* garantizando a su vez el sentido narrativo y la compacidad del universo diegético.

2.4. *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005)

Abordaremos ahora dos proyectos en cuya elaboración sólo intervino Guillermo Arriaga. En *The three burials of Melquiades Estrada*, se nos narran los esfuerzos del vaquero Peter Perkins por dar sepultura en su lugar de origen a su amigo Melquiades, abatido por un disparo. La película se convierte en un viaje delirante con el cadáver y el policía de frontera Mike Norton que, tras mucho indagar, resulta ser el accidental asesino de Melquíades. Accidental, porque el *hipernúcleo*, que es el tiroteo en el que Melquiades muere, tiene varios protagonistas casualmente coincidentes: unos cazadores que por allí pasaban y que disparan

contra un chacal, pero al ir a acercarse a su presa abatida, que permanece en fuera de campo, lanzan una imprecación que nos indica que en realidad han disparado a otra cosa; el propio Melquíades, que es quien realmente abate al chacal para defender a sus cabras; y Mike Norton, que ha ido al paraje a masturbarse y al oír los disparos cree que Melquíades, inmigrante ilegal, le está disparando y es él quien realmente le abate. La acción se nos presenta tres veces a lo largo del filme, desde el punto de vista de los tres tiradores jugando con el enfoque y el *raccord ontológico* en el eje para ir ampliando la información del espectador.

Los saltos temporales se han convertido aquí en puro estilema, pues su uso, a diferencia de los filmes de Iñárritu es puramente banal: se trata de estos dos *flashbacks* metalépticos (no focalizados en un personaje) en los que consisten las dos re-presentaciones del *hipernúcleo*, y después de recuerdos diegetizados que Perkins evoca de su amigo muerto y que, si no están claramente marcados en el enunciado fílmico, es para salvaguardar la marca de fábrica de la que Arriaga, en este caso, es depositario. Además, el concepto de *hipernúcleo*, hacia el que anuncia el *pronúcleo*, es aquí muy débil, porque tenemos dos tramas que convergen pero no colisionan.

2.5. *Lejos de la tierra quemada* (Guillermo Arriaga, 2008)

Tras lo que parece ser la ruptura del tándem, por motivos que en absoluto nos incumben, Arriaga decide en este filme ponerse tras la cámara y asumir la responsabilidad íntegra de mantener en pie el modelo que entre ambos erigieron. La película nos narra la historia de una mujer que regenta un restaurante, Sylvia, con un sino marcado por la promiscuidad y el vacío existencial. El origen está en un nefando recuerdo traumático que la mantiene en un estado constante de irredenta culpabilidad. El filme, de hecho, comienza con un *pronúcleo* que es ese mismo recuerdo traumático: una edificación ardiendo en medio de una pradera. Es decir, que el *pronúcleo* es aquí del orden del *flashback* como en la poética convencional del thriller postclásico (vid. Palao, 2007 y 2012) y más concretamente del sobreexplotado thriller de amnesia. En este último caso, por ejemplo, la ignorancia del espectador está diegetizada en la focalización del protagonista, que busca el contexto para una secuencia de la que sólo posee fragmentos. Pero aquí la cosa cambia

ligeramente, para hacer honor al modelo profesado. Los saltos temporales, que se producen continuamente, no están marcados por la focalización en Sylvia, sino que obedecen al arbitrio del meganarrador, es decir, que éste viste todos los atributos del narrador omnisciente que bucea en el pasado en busca de la explicación, de la motivación, de las acciones del presente. De tal modo, que el raccord en el eje es la mejor plasmación plástica de esa omnisciencia, y del auténtico trayecto narrativo del thriller postclásico, que no es otro que el camino (*methodos*) del espectador para lograr el saber que posee el meganarrador. Con un *raccord en el eje*, pues, comienza la película: un plano lejano del incendio que pasa por corte directo a un plano cercano con el refuerzo del *raccord* sonoro.

El filme, en fin, se nos presenta como un enjambre de sintagmas alternados que van acercándose al desvelamiento de un secreto. Partiendo del tiempo 0 que es el presente de Sylvia, vamos cambiando, sin saber en principio qué relación pueda haber entre ambas tramas, al presente de Santiago y su hijita. De ahí al pasado de Mariana (nombre auténtico de Sylvia), que a su vez se compone también de dos subtemporalidades: antes del incendio, donde el protagonismo lo tienen la madre de Mariana y el padre de Santiago, y después de éste, donde los dos adolescentes encarnan la acción principal. El auténtico núcleo del relato es el plano de Mariana llorando ante el imprevisto resultado de su acción. Es un *flashback* metaléptico porque, si bien está focalizado en el espionaje a que Mariana somete a su madre en los encuentros con su amante, el meganarrador (*el gran imaginador,* usando el término recogido por Gaudreault y Jost (1995)) nos ofrece la escena en el interior del remolque que ni ella, ni ningún otro personaje de la historia, pueden conocer. El tema de la conversación de los amantes es precisamente el pecho amputado de ella, que es el emblema de su deseo y de su demanda de amor. Es la castración femenina, pues, lo que se escapa a la focalización de Mariana: nada quiere saber del deseo de su madre, que es lo que la hace mujer. Por eso, a su vez, rechaza la maternidad cuando le llega y se libra al desenfreno de ser objeto sucesivo de los hombres. Pero desde nuestro punto de vista, la pregunta es ¿qué autoriza al meganarrador a estar en el secreto de la madre (que no es otro que el ser también mujer)? ¿Qué consecuencias narrativas puede tener este puente entre la enunciación y el espectador, sin contacto con la trama de Mariana/Sylvia?

3. ¿El autor o el modelo?

Como hemos podido ir comprobando, es parte del éxito y clave del asentimiento espectatorial que los filmes de Iñárritu y Arriaga prometan una lección moral a partir de un mensaje metafórico que se superpondría a las peripecias narradas. Se trataría de una moraleja, poco clara en su formulación, si se quiere, pero evidente en su presencia, a la vez efectiva y fantasmática. Y, por supuesto, el desorden de la trama es el principal gesto semántico en esa dirección, porque al violentar la ilación causal del argumento parece proponer un sentido para el filme distinto de la pura concatenación metonímica de las unidades narrativas. Por ejemplo, la propia yuxtaposición de las secuencias parecería invitar a su desciframiento semántico, casi diríamos en la estela del *montaje de atracciones*, antes que a su comprensión narrativa. Sirva como ejemplo la presentación contigua de unas familias y otras en *Babel* (la vida de los niños marroquíes huyendo de la policía frente a la que llevan los norteamericanos correteando en sus juegos por la casa) o en *21 grams* (la relación paterno-filial que establecen Cris por un lado y Jack por el otro con sus vástagos, de amor y complicidad en el primer caso y de cruel severidad en el segundo). Es decir, ¿el mensaje es de tipo poético-metafórico o predomina la simbólica connotativa del relato?[5]

La gran dicotomía de la que pretendemos dar cuenta es la que existe entre el Modelo de Representación hegemónico y el autor implícito: o la historia se explica a sí misma (es autoconsistente) o es vehículo metafórico sometido a una *intentio auctoris*, aunque ésta sea implícita. Precisamente, la segunda opción es la subversiva, aunque ello pueda chocar desde un planteamiento emancipador clásico (marxista). Ya la modernidad cinematográfica reivindicó la figura del autor frente a la masificación industrial del cine de Hollywood: reivindicación del cine como arte, como praxis significante, frente al *show business*; como producción enunciativa y puesta en escena, no como reduplicación (reafirmación del estado presente) del mundo.

[5] Precisamente, uno de los aspectos que queremos abordar en el curso de esta investigación es una indagación rigurosa de la distancia hermenéutica entre el cine postclásico y el cine experimental, a través de los dos autores objeto de esta aportación pero también del examen de los últimos films de David Lynch, Christopher Nolan, Michel Gondry o Spyke Jonze, entre otros. Se trata de establecer la distancia entre el *sujeto poético* y el *meganarrador* como semblantes del *autor implícito.*

La cuestión es que hemos ido viendo que si bien el *autor* se proclama en principio como sede del sentido, *acaba resultando el gestor de la compacidad, de la completud, del mundo*. El lector sabe que hay una promesa de orden, pues la deconstrucción del argumento por la trama no deja de prometer la recomposición, el maridaje definitivo de ambos, sobre la base de un mundo completamente sometido al Principio de Razón Suficiente y sus cadenas inferenciales y de un sujeto sólidamente posicionado en él: en un buen *puzzle* no faltan piezas, a pesar del semblante de fragmentación y sinsentido que pueda mostrar en un principio. *Es la ley de oro del Hollywood postclásico: el juego cognitivo, perfectamente sometido al principio del placer, ejerce como sucedáneo, como simulacro, de la actividad hermenéutica*. Ésta estaría del lado del despertar, del desvelamiento del sujeto como sostén del mundo y de la contingencia de su deseo y sus mociones pulsionales. Pero lo hermenéutico anclado en lo cognitivo se convierte en moraleja ideológica, no en subversión auténtica. El estilo de Iñárritu y Arriaga no conculca jamás las leyes sagradas del Modelo de Representación Institucional. Tanto las leyes del *raccord* y del montaje, como las del relato, si bien son llevadas al límite, jamás descubren lo *real* de su sustento enunciativo, sino que, en todo caso, provocan una invocación de la figura del meganarrador, lo cual es muy distinto de mostrar las huellas del sujeto de la enunciación, porque éste es un sostén inconsciente, mientras que el meganarrador es una figura que ofrece al espectador un cobijo exegético y garantiza la consistencia última del universo narrativo.

Bibliografía

Azcona Montoliú, Mª del Mar (2009): "A time to love and a time to die: Desire and narrative structure in *21 grams*", en *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 31.2: 111–123

Barthes, Roland (1972): "Introducción al análisis estructural de los relatos" en VV.AA. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 18-22.

Booth, Wayne C. (1978 [1961]): *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.

Bordwell, David (2006): *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bordwell, David (et alii) (1997): *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo producción hasta 1960.* Barcelona: Paidós.

Buckland, Warren (2009): *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. Oxford: John Willey & sons.

Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso*. Madrid: Taurus.

Elsaesser, Thomas (2009): "The Mind-Game Film", en Buckland, Warren: *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. Oxford: John Willey & son, 13-21.

Gaudreault, André. Jost, François (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Genette, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen

Genette, Gérard (2006): *Metalepsis*. Barcelona: Reverso

Orellana Gutiérrez de Terán, Juan (2012): "Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Iñárritu", *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10, 1158-1171. <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/090.Las_mixtificaciones_narrativas_en_el_cine_de_Alejandro_Gonzalez_Inarritu.pdf> [fecha de consulta 25.07.2013].

Palao Errando, José Antonio (2007): "La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo",

en Marzal Felici, Javier / Gómez Tarín, Fco. Javier (eds.): *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 177-193.

Palao Errando, José Antonio (2008): "Corredores sin ventanas, acrobacias sin red: linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo", en Tortosa, Virgilio (ed.): *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante. pp. 280-312.

Palao Errando, José Antonio (2009): "A favor de la interpretación: por una semiótica a la altura de los tiempos", en: *X Congreso Mundial de Semiótica.* A Coruña. 21-26 de septiembre. International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). Alojado en la Bocc de la Universidade de Beira Interior: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/errando-jose-a-favor-de-la-interpretacion.pdf>, [fecha de consulta 25.07.2013].

Palao Errando, José Antonio (2012): "Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico", en *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 10, 94-114. <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf>, [fecha de consulta 25.7.2013].

Palao Errando, José Antonio (2013): "Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica postclásica". Valencia: *L'Atalante* 15 (en prensa).

Thanouli, Eleftheria (2008): "Narration in World cinema: Mapping the flows of formal exchange in the era of globalization", en *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 6, 1, 5-15.

Thanouli, Eleftheria (2009): *Post-classical cinema: an international poetics of film narration*. London: Wallflower.

Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge (Massachusets): Harvard University Press.

Filmografía

Arriaga, Guillermo (2008): *Lejos de la tierra quemada (The Burning Plain).*

González Iñárritu, Alejandro (2000): *Amores perros.*

González Iñárritu, Alejandro (2003): *21 gramos (21 Gramms).*

González Iñárritu, Alejandro (2006): *Babel.*

Haggis, Paul (2004): *Crash.*

Jones, Tommy Lee (2005): *Los tres entierros de Melquiades Estrada (The Three Burials of Melquiades Estrada).*

IO, DON GIOVANNI DE CARLOS SAURA: ENTRE AFIRMACIÓN Y DISOLUCIÓN DEL AUTOR

Pascale Thibaudeau

Université Paris 8

Francia

Resumen: La película de Carlos Saura *Io, don Giovanni* dedicada a la génesis de la ópera de Mozart se une a la larga lista de obras que giran en torno al mito de don Juan y, al centrarse en el personaje del libretista Lorenzo da Ponte, le añade una nueva variación metatextual. Diversos cruces ficcionales y metaficcionales se producen en este film construido como una "mise en abyme" del proceso creativo. Álter ego del cineasta, Lorenzo da Ponte constituye una figura múltiple y compleja mediante la cual Carlos Saura interroga una vez más el estatuto de autor y la función autorial.

La película *Io, don Giovanni* (2009), producción hispano-italiana de Carlos Saura, tiene como tema la génesis de la ópera *Don Giovanni* y se centra en torno al personaje del libretista Lorenzo da Ponte y a su colaboración con Mozart. Forma parte de un conjunto de películas dedicadas a las artes escénicas (teatro, baile, música, ópera) en las que Carlos Saura multiplica las variaciones en torno a dos grandes temas de predilección: el proceso creativo y la permeabilidad entre la realidad extradiegética, la realidad diegética y la ficción intradiegética.

A la realidad extradiegética corresponden los elementos de la biografía de Lorenzo Da Ponte, su exilio a Viena, su encuentro con Mozart y su colaboración artística, así como varias obras en torno al personaje de don Juan que existen fuera de la película, desde el texto fundador de Tirso de Molina hasta la adaptación cinematográfica de Joseph Losey en 1979.

Por realidad diegética nos referimos a la historia de Lorenzo Da Ponte ficcionalizada por la película de Carlos Saura, y por ficción intradiegética remitimos a la ópera *Don Giovanni* compuesta por Mozart a partir del libreto de Da Ponte, ópera que tiene por supuesto una existencia extradiegética pero que se nos presenta aquí como un *work in progress* interno a la realidad diegética.

Se trata pues de una película abiertamente metaficcional que multiplica las *mises en abyme*, en donde podemos reconocer procedimientos narrativos y estéticos propios del universo fílmico de Carlos Saura. Como en otros filmes, la figura del cineasta se proyecta en un álter ego creador. Puede ser un director como en *Tango* o *Salomé*, un coreógrafo como en *Bodas de sangre* o *Carmen*, o un libretista como es el caso aquí. Es decir que hay que abordar esta película dedicada a la escritura del libreto de Da Ponte incluyéndola en una reflexión mucho más amplia sobre la creación artística iniciada por Carlos Saura en los años 70 con películas como *Elisa vida mía* o *Los ojos vendados* y desarrollada a partir de *Bodas de sangre* y *Carmen* en los 80. En estas películas

en las que representa varios procesos creativos (la escritura, la puesta en escena teatral, la coreografía, la composición musical) y todo el trabajo colectivo desarrollado alrededor de un artista, el cineasta, no sólo se proyecta a sí mismo sino que cuestiona su propia práctica cinematográfica pasándola por el filtro de las otras artes.

Cabe pues considerar *Io, don Giovanni* desde la perspectiva de una investigación personal, a la vez narrativa, estética y formal, que se despliega a lo largo de una filmografía en la que Saura interroga la relación entre las artes escénicas y el arte espectral del cine, la relación aporética entre el cuerpo y la imagen, al mismo tiempo que intenta aproximarse al misterio de la creación. Así declaró a propósito de esta película que lo que quería sobre todo era trabajar sobre la relación entre Da Ponte y Mozart, sobre la alquimia creadora que se produce entre ambos, y que el personaje de Da Ponte como creador le interesaba más que el de don Juan (Saura 2010).

Sin embargo, es preciso subrayar de entrada otro elemento que matiza esta afirmación de la autoría: la importancia concedida por el cineasta a la dimensión colectiva de la experiencia artística en todas sus películas dedicadas a las artes escénicas. En *Io, don Giovanni*, la génesis de la ópera es presentada como un proceso colectivo, no solamente en la ósmosis creativa que se produce entre el libretista y el compositor, sino en la participación –activa o pasiva– de otros personajes, así como en el trabajo en común de los músicos y de los cantantes. Como en los musicales de Saura, lo que vemos sobre todo son los ensayos. Pocas secuencias ocurren delante de un público, porque lo que le interesa es dar cuenta del proceso creativo, de la elaboración del espectáculo más que del resultado. El resultado puede verse en la realidad extradiegética, en el escenario de un teatro; en cambio, lo que pretende la película es mostrar la cara oculta, no accesible al público, hacernos acceder a este lugar invisible en donde nace la obra.

La práctica metaficcional, como apunta Vincent Colonna en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), puede considerarse, por sus modalidades especulares, como una de las cuatro grandes categorías de la autoficción (Colonna 2004: 119-134) en la que el autor se refleja a sí mismo en la *mise en abyme* de otra obra, de otro autor, y en la práctica de la metalepsis (Genette 2004).

En esta película, Carlos Saura elabora una falsa autoficción en la que hace de don Juan una proyección del propio Da Ponte, y esta primera autoficción especular se desdobla a su vez en otra en la que la creación operística se convierte en el reflejo de la creación cinematográfica.

La dimensión metaficcional de *Io, don Giovanni* se puede analizar desde tres grandes ejes: 1) la imbricación metatextual a partir de la cual Saura construye esta enésima variación en torno al mito de don Juan cuya autoría es múltiple; 2) la permeabilidad visual instaurada entre los distintos niveles diegéticos y de representación; 3) la cuestión de la autoría y del "Io" del título, tanto desde una perspectiva diegética como extradiegética.

Como suele hacerlo, Saura se toma muchas libertades con las realidades históricas aunque haya hecho un largo trabajo de documentación previa. Construye la intriga y los personajes mezclando elementos de la realidad histórica con otros tomados de varias obras de ficción, entre las que destacan por supuesto el libreto de Da Ponte pero también el *Burlador* de Tirso de Molina y el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Estas dos obras marcan, en España, la evolución del mito entre la edad barroca y la época romántica, y sirven de polos entre los que Saura elabora al personaje de Da Ponte puesto que le atribuye rasgos propios del personaje de don Juan. Es decir que el Da Ponte imaginado por Saura es un escritor que se proyecta a sí mismo en el personaje que está recreando, lo cual significa que, desde una perspectiva intradiegética, el don Juan creado por Da Ponte es una emanación autoficcional en la que el libretista integra elementos de su vida disoluta. Volvemos a encontrar aquí un procedimiento de superposición entre el creador y su personaje iniciado en *Carmen* con la fusión entre el coreógrafo interpretado por Antonio Gades y el personaje de don José, y retomado en otros filmes. Para elaborar a un Da Ponte libertino, Saura se ha basado menos en las *Memorias* escritas por Da Ponte que en las de Casanova, del que aparece como un auténtico discípulo. En efecto, es obvio que a Saura no le interesa reconstituir fielmente la vida de Da Ponte, ni siquiera la génesis de la ópera *Don Giovanni* tal como la han establecido los historiadores y musicólogos, sino poner *en abyme* el acto de creación a partir del proceso de contaminación que afecta mutuamente al creador y al objeto creado. De este modo, el personaje de Da Ponte es constituido por capas sucesivas entre las que encontramos elementos biográficos

del personaje histórico, rasgos de varios héroes donjuanescos y características inspiradas en la figura de Casanova. El interés de esta composición estriba en la asociación estrecha entre la vida supuesta del libretista y la escritura del libreto, lo cual permite la emergencia de una figura híbrida en la que se mezclan varios personajes históricos, ficticios y míticos.

La película propone de Da Ponte el retrato de un libertino, masónico, libre pensador y amigo de Casanova, próximo a los distintos avatares barrocos de don Juan, pero, a la inversa de ellos, se enamora de una aparición femenina, Anetta, quien lo ilumina literalmente: cuando la ve por primera vez, una luz repentina y sobrenatural (cinematográfica) parece surgir del rostro angelical e inundar el semblante embelesado de Lorenzo. Esta encarnación de la inocencia y de la pureza, no es tanto la heredera de la donna Anna creada por Da Ponte, como de la doña Inés de Zorrilla. El Da Ponte de Saura comparte pues este rasgo esencial con los don juanes románticos que ganan su salvación –cuando la obtienen– gracias al poder del amor terrenal, única fuerza capaz de apaciguar la ira divina. Esta revelación no determina en seguida en el personaje de la película un cambio de comportamiento, sino que va a oscilar, a lo largo del film, entre la aspiración a una pureza de los sentimientos y su actitud libertina, hasta que finalmente elija el amor único y absoluto encarnado por Anetta. La decisión de Lorenzo, al final de la película, de condenar a su don Juan al infierno, corresponde por su parte a un deseo explícito de expiación de sus propios pecados.

El cineasta construye así un personaje palimpsesto donde interfieren la tradición barroca y la tradición romántica, donde se expresa un conflicto a la vez personal, literario y teológico. Las referencias a los hipotextos barrocos y románticos activan, desde nuestra época posmoderna, una compleja red transtextual en la que los textos se responden, se prolongan y se comentan. Esta imbricación de las fuentes textuales encuentra su traducción plástica inmediata en una estética fundada en un principio de permeabilidad visual de los distintos niveles diegéticos, fruto de la larga investigación escenográfica del cineasta.

En efecto, Saura, con la colaboración de Vittorio Storaro, elabora una escenografía propia de las artes escénicas y no del realismo propio del cine. En esto, hace exactamente lo contrario de Joseph Losey, quien adaptó, en 1979, la ópera en decorados naturales y afílmicos (Souriau

1953). Paradójicamente, la elección de Losey, alabada por la crítica cuando salió la película, hace más visibles, por contraste, las convenciones operísticas, como apunta el filósofo Clément Rosset:

> [il se produit] une déperdition paradoxale d'effet lorsqu'on passe d'une scène moindrement figurative [le théâtre, l'opéra] à la scène la plus hautement et parfaitement figurative, celle du cinéma. [...] Pour réussir l'adaptation cinématographique d'une pièce ou d'un opéra, le cinéaste doit toujours [...] se rappeler qu'il a à évoquer un certain espace d'ordre théâtral et rester dans les limites de crédibilité de celui-ci. C'est une faute et un contresens que de prétendre en sortir, de faire appel aux "extérieurs" pour mieux rendre la réalité de tel tableau de pièce ou d'opéra [...]. Un tel procédé revient à substituer l'effet proprement scénique, et donc à *éliminer* celui-ci (Rosset 2001: 72-73).

Es precisamente lo que no hace Saura, quien decide exhibir el dispositivo teatral y escenográfico, no sólo en las escenas que tienen lugar en el teatro, durante los ensayos de la ópera, sino durante la totalidad de la película. Los espacios interiores, exteriores y los paisajes de la realidad diegética están tratados como telones de fondo pintados, decorados de teatro o pinturas animadas. Esta escenografía no remite exclusivamente al mundo del teatro y de la ópera sino que está íntimamente vinculada a las formas pictóricas y fílmicas.

Por ejemplo, la llegada de Da Ponte a Viena es introducida por un cuadro animado en el que se desplaza una carroza (Fig. 1) evocando la pintura de paisajes pero también algunas linternas mágicas que permitían poner en movimiento a unos personajes u objetos sobre un decorado pintado en placas de cristal. Aquí la tecnología digital permite recrear, lejos de cualquier pretensión realista, la magia de las imágenes animadas primitivas.

La imagen pintada y el telón de fondo constituyen la casi totalidad de los decorados, sin embargo, observamos una diferencia entre los telones de fondo del espacio teatral donde ensayan los artistas y los decorados de la realidad diegética. En el espacio del teatro, la materialidad del decorado es perceptible en los pliegues y en las imperfecciones visibles (Fig. 2), en cambio en la realidad diegética (Fig. 3), la planeidad de los telones revela la presencia del artefacto al mismo tiempo que evoca la bidimensionalidad de la imagen cinematográfica. Se trata de *opera-foils* (porque se emplean en la escenografía de las óperas), es decir

Fig. 1: Carlos Saura, *Io, don Giovanni*, 2009.

Fig. 2: Carlos Saura, *Io, don Giovanni*, 2009.

Fig. 3: Carlos Saura, *Io, don Giovanni*, 2009.

Fig. 4: Carlos Saura, *Io, don Giovanni*, 2009.

Fig. 5: Carlos Saura, *Io, don Giovanni*, 2009.

Fig. 6: Carlos Saura, *Io, don Giovanni*, 2009.

paneles plastificados y translúcidos que permiten un control muy preciso de la luz y pueden utilizarse, como aquí, para proyectar imágenes. Saura los utiliza en todos sus musicales desde *El amor brujo* en 1986, y en *Io, don Giovanni* éstos le permiten, gracias a cambios de iluminación, pasar de un espacio a otro. Este procedimiento fue inaugurado en *Goya en Burdeos* (1999), donde inició una reflexión, prolongada aquí, sobre la relación entre la transparencia de la imagen cinematográfica y la opacidad de la imagen pictórica[1].

Así vemos una noche a Da Ponte trabajando en el libreto, sentado delante de un escritorio; paulatinamente el muro de la habitación se convierte en una pantalla translúcida a través de la cual vemos a Mozart componiendo la música de la ópera en su clavicordio (Fig. 4). En el plano siguiente ya hemos pasado al apartamento del compositor. En este ejemplo, el *opera-foil* permite pasar de un espacio a otro y poner de manifiesto, a través de la permeabilidad visual de los espacios de creación, hasta qué punto la obra que se está gestando actúa como un vínculo invisible que une a los dos artistas.

Pero estas pantallas crean también una permeabilidad entre la realidad diegética y la ficción operística participando de las relaciones complejas que existen entre los distintos niveles diegéticos. Cuando Da Ponte le presenta a Mozart su proyecto de escribir un nuevo Don Juan, el muro del salón de Mozart se transforma en pantalla transparente por la que accedemos a un espacio mental en el que se proyecta la imaginación de los dos artistas (Fig. 5). En otra secuencia, el cineasta da la luz al personaje de donna Elvira mediante el mismo procedimiento: Da Ponte irrumpe en la sala de billar donde está jugando Mozart para contarle que ha puesto fin a su relación con Adriana Ferrarese y que ésta quiere vengarse saboteando la ópera. Le explica al compositor:

> Da Ponte: Le he prometido un papel principal que no existe.
> Mozart: ¿Un papel principal? ¿Qué le parece una mujer orgullosa que, seducida y abandonada, jura vengarse?
> Da Ponte: ¡Claro! Entonces, además de donna Anna, ponemos detrás de don Giovanni a otra mujer furiosa.
> Mozart: Espero que al menos esa segunda mujer no se llame Adriana Ferrarese.
> Da Ponte: ¿Cómo le suena donna Elvira?

[1] Véase el análisis de la relación estética entre cine y pintura desarrollada en *Goya en Burdeos* (Thibaudeau 2005: 139-151).

En este preciso momento los actores se inmovilizan como en una imagen congelada mientras la cámara avanza hacia el muro del fondo que deja aparecer por transparencia a Adriana Ferrarese interpretando el papel de donna Elvira (Fig. 6). El procedimiento pone de manifiesto la porosidad entre el espacio diegético (el billar) y el espacio escénico, a la vez escenario teatral y escenario de una proyección fantasmática donde Adriana Ferrarese canta la traición de su amante interpretando el aria "Mi tradi quell'alma ingrata" de donna Elvira, en la décima escena del segundo acto de la ópera. El límite entre la realidad diegética (la vida de los personajes) y la ficción intradiegética (la ópera) es abolido por la transparencia del telón de fondo, que produce una suerte de metalepsis visual en la que coinciden dos personajes femeninos en una sola figura pero también el personaje de don Juan y el de Da Ponte. Vincent Colonna ha comentado estos juegos especulares, y lo que observa para la literatura es totalmente válido para el cine:

> Dans les meilleures de ces réalisations, c'est la duplicité de la littérature, l'artifice de ses figures qui s'expose. La fiction littéraire se montre alors non comme le lieu d'une illusion (un vieux reproche), mais comme un laboratoire où ses mécanismes sont démontés et présentés à l'examen réjoui du lecteur (Colonna 2004: 132).

En vez de buscar la neutralización de los efectos escenográficos propios del lenguaje teatral, el cineasta recrea, en la secuencia mencionada anteriormente, un efecto visual propio del cine: el fundido encadenado. Sin embargo, el fundido encadenado, que suele ser a menudo en el cine una figura de la temporalidad, abre aquí sobre el espacio, real o fantasmático, de la representación. Es decir que tenemos un fenómeno de contaminación entre dos formas, una teatral y otra fílmica, que dan lugar a una nueva forma híbrida en la que se exhibe la transparencia de la imagen cinematográfica y su superficie como pantalla[2].

Como la mayoría de los autores que han actualizado el mito de don Juan en el siglo XX, Saura excluye lo sobrenatural y el enfrentamiento con la aparición del comendador, salvo como representación en el escenario

[2] "[...] tous les décors du film *Io, don Giovanni* sont des immenses agrandissements de photos imprimées sur support plastique et c'est grâce à la lumière qu'on passe au travers d'une photo. L'idée était de faire un film qui soit un mélange d'opéra, de théâtre et surtout de cinéma" (Saura 2010).

operístico, en la corte de Viena. En cambio, no se encuentra ningún equivalente en la ficción diegética. En la permeabilidad instaurada entre los distintos niveles ficcionales, hemos visto que el que condena a don Juan no es Dios sino Lorenzo Da Ponte, el autor de la obra, es decir el álter ego de Saura. De la misma manera, la luz que ilumina el rostro de Anetta manifestando el poder hipnótico de su aparición, no es la luz celestial sino la del cine, la única capaz de hacernos creer, durante el tiempo de la proyección, en la existencia de lo que Clément Rosset llama "un outre-monde" (Rosset 2001: 81-88).

Hemos subrayado que las dos ficciones tienden a fusionar gracias a una escenografía que refuerza la permeabilidad de los dos niveles diegéticos, esta fusión afirma la imposibilidad, para el mito, de sustraerse al espacio de la representación al que parece estar condenado. Cuando sale de este espacio, desaparece: la inscripción lacónica final ("Lorenzo Da Ponte murió en Nueva York, casado y con hijos, a los 87 años") devuelve brutalmente al espectador a la dura realidad de la sala de cine. El Da Ponte / don Juan de Saura no ha sido devorado por las llamas del infierno, tampoco fue salvado por el amor de la dulce y pura Anetta, sino que acabó casado y padre de familia. Aunque la vida muy novelesca de Da Ponte está llena de aventuras y anécdotas poco comunes, Saura decide poner de relieve, al final de la película, la banalidad de un destino "normal" y acabar a la vez con el héroe libertino y con el héroe romántico.

Si puede existir alguna tentación de establecer un paralelismo entre el destino de Da Ponte y la vida personal del propio Saura, sería reducir demasiado el alcance de este final en el que el cineasta proclama que la ilusión es mucho más excitante que la realidad. En el juego de espejos que instaura entre el mundo y el teatro, la salvación del hombre no está en un más allá en el que ya nadie cree, ni tampoco en el amor, sustituto de la fe elevado al rango de meta absoluta de una vida por los románticos, todavía menos en el ideal burgués del matrimonio y de la familia. Si existe todavía alguna manera de salvarse, parece apostar la película en este último plano de estética abiertamente antinaturalista (retoma el mismo decorado exterior que en Fig. 3, pero con una luz nocturna más artificial todavía), es en la creación y en la investigación constante de nuevas formas de expresión artística donde hay que buscarla.

Al enfrentamiento anunciado por el título de la obra de Tirso entre el "burlador" y el "convidado de piedra", el título del film responde con una fusión entre un sujeto ("io") y un mito ("don Giovanni") que es al mismo tiempo una ópera. A la oposición inicial, sucede una ambivalencia que concierne tanto al sujeto "io" como al límite entre la realidad y la ficción. En efecto, hemos visto que entre Da Ponte y don Juan por una parte, y entre Da Ponte y Saura por otra parte, se teje una serie de correspondencias que hacen del libretista el álter ego del personaje y del cineasta a la vez, no tanto desde el punto de vista de la vida privada como en la proyección de la figura del creador y del proceso de elaboración de una obra. ¿Quién es este "io" enunciado en el título? No corresponde a la voz de ningún narrador intra o extradiegético. ¿Podría ser el personaje de Da Ponte el que se haría cargo así de la totalidad de la enunciación fílmica? ¿El autor? Pero en este caso ¿qué autor? ¿Da Ponte? ¿Saura? ¿Casanova? ¿Mozart? ¿Podría ser el propio mito independizado de sus innumerables autores? A pesar de la reivindicación aparente de este "io", persiste una indecidabilidad de la función autorial que puede remitirnos a la dimensión colectiva de la creación propia de cualquier trabajo teatral, operístico o cinematográfico. La ópera, el teatro, el baile y el cine son artes colectivas y Carlos Saura, a la vez que se inscribe en la tradición de la "politique des auteurs", insiste siempre mucho sobre este aspecto, especialmente en sus musicales. Si en algunos, como *Tango*, *Carmen*, *Salomé* aparece, como en *Io, don Giovanni,* la figura del autor en tanto que gran ordenador del proceso creativo, en otras películas tiende a borrarse en provecho de una entidad autorial colectiva, como es el caso en sus musicales no narrativos (*Sevillanas, Flamenco, Iberia, Fados, Flamenco flamenco*). Esta tendencia visible en las películas dedicadas a las artes escénicas puede inducirnos a leer el "io" del título, más que como la designación de un sujeto único, como la voz de la película en donde la obra se nombra a sí misma emancipándose de su creador, lo cual es una característica propia del mito. Al mismo tiempo que afirma la presencia de una instancia autorial, la película va difuminando sus contornos en un juego especular que acaba diluyéndola. Como bien apunta Vincent Colonna: "La métalepse et sa figure jumelle, la mise en abîme [...] ont fasciné les écrivains qui ont expérimenté à l'envi leurs effets retors et contradictoires, de dédoublement,

de naturalisation, d'autolégitimation, de circularité, d'échappée, de retournement et d'aporie" (Colonna 2004: 131). Como ellos, Carlos Saura explora en *Io, don Giovanni* la complejidad de la figura autorial cuestionando, a través del personaje palimpsesto de Da Ponte, su propio estatuto de autor.

Bibliografía

Casanova, Giacomo (1999): *Histoire de ma vie*. Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins".

Colonna, Vincent (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Éditions Tristram.

Da Ponte, Lorenzo (2000): *Mémoires de Lorenzo Da Ponte, librettiste de Mozart*. Paris: Mercure de France, coll. "Le temps retrouvé".

Genette, Gérard (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, coll. "Poétiques".

Rosset, Clément (2001): *Propos sur le cinéma*. Paris: PUF, coll. "Perspectives critiques".

Saura, Carlos (2010): Conferencia de prensa en el "Festival du Cinéma Espagnol de Nantes", (27.03.2010), <http://www.cinespagne.com/pageactualite/carlosSaura-Don-Giovanni-interview.php>, [fecha de consulta: 05.10.2012].

Souriau, Étienne (1953): *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.

Thibaudeau, Pascale (2005): "Transparence et opacité: décors, toiles et écrans dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura", en Delrue, Élisabeth (dir.), *Goya, image de son temps. De l'Espagne des Lumières à l'Espagne libérale*. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions.

Filmografía

Losey, Joseph (1979): *Don Giovanni*.

Saura, Carlos (1977): *Elisa, vida mía*.

— (1978): *Los ojos vendados*.

— (1981): *Bodas de sangre*.

— (1983): *Carmen*.

— (1986): *El amor brujo*.

— (1992): *Sevillanas*.

— (1995): *Flamenco*.

— (1998): *Tango*.

— (1999): *Goya en Burdeos.*

— (2002): *Salomé.*

— (2005): *Iberia.*

— (2007): *Fados.*

— (2009): *Io, don Giovanni.*

— (2010): *Flamenco, flamenco.*

EL AUTORRETRATO URBANO DE MANOEL DE OLIVEIRA: *PORTO DA MINHA INFÂNCIA*

Iván Villarmea Álvarez

Universidad de Zaragoza

España

Resumen: Manoel de Oliveira le ha dedicado tres documentales a su ciudad natal: *Douro Faina Fluvial* (1931), *O Pintor e a Cidade* (1956) y *Porto da Minha Infância* (2001). El tránsito entre estas películas revela las transformaciones de Oporto a lo largo del siglo XX, así como los cambios en la mirada del propio Oliveira, que ha pasado de una posición objetiva y omnisciente hacia otra más subjetiva e implicada. *Porto da Minha Infância*, en concreto, regresa a lugares y encuadres que ya aparecían en las obras precedentes, pero esta vez adoptando una perspectiva autobiográfica: así, Oliveira explica ahora su relación con la ciudad en primera persona, abordando su pasado e identidad en términos de memoria. La intención de este artículo, por lo tanto, es analizar *Porto da Minha Infância* desde la perspectiva de la autoficción, estableciendo relaciones con aquellas películas que emplean un dispositivo similar dentro de la obra de Oliveira.

El autorretrato es un género que sitúa al autor en el centro de su discurso sin seguir necesariamente una lógica narrativa. Su desarrollo dentro del cine de no-ficción procede del auge de las estrategias performativas durante los últimos cuarenta años en todos los campos de la no-ficción: por ejemplo, desde la década de los ochenta, el cine etnográfico se ha convertido en 'autoetnografía' o en 'etnografía doméstica' (ver Russell 1999: 275-314 y Renov 2004: 216-229), las convenciones del *direct cinema* estadounidense han evolucionado hacia una 'estética del fracaso' (ver Arthur 1993: 126-134), e incluso los documentales institucionales parecen cosa en los últimos años de cineastas dispuestos a contar su vida, como Manoel de Oliveira en *Porto da Minha Infância* (2001) o Terence Davies en *Of Time and the City* (2008)[1]. Estos dos títulos, junto con otros como *News from Home* (Chantal Akerman, 1977), *Lightning over Braddock* (Tony Buba, 1988), *Roger & Me* (Michael Moore, 1989), *Les hommes du port* (Alain Tanner, 1995) o *My Winnipeg* (Guy Maddin, 2007), pueden ser considerados como 'autorretratos urbanos' dado que todos ellos son documentales performativos en los que el cineasta construye su propio yo en relación con su ciudad natal o de adopción. En estas películas, el espacio está siempre mediatizado por las experiencias personales que los directores han vivido allí, es decir, que se representa habitualmente como un 'lugar de memoria', tomando prestado el concepto del historiador francés Pierre Nora y llevándolo al terreno de la experiencia individual (ver Nora 1984, 1987, 1992).

El caso de *Porto da Minha Infância* se distancia de los anteriores ejemplos asociados con el documental social –en concreto, *Lightning over Braddock*, *Roger & Me* y *Les hommes du port*– para anticipar el enfoque lírico y ensayístico de los autorretratos urbanos más recientes –sobre todo *My Winnipeg* y *Of Time and the City*. Esta película, además, combina el recurso al metraje de archivo –la imagen real del pasado– con la práctica de la reconstrucción ficcional –la imagen del pasado

[1] En ambos casos, estos documentales fueron encargados como películas oficiales de un mismo evento cultural, sólo que en diferentes ediciones: el primero para Porto Capital Europea de la Cultura 2001, y el segundo para Liverpool Capital Europea de la Cultura 2008.

según el presente– en secuencias en las que un actor interpreta el papel del joven Manoel de Oliveira. Esta decisión de puesta en escena lleva la película hacia el terreno de la autoficción, pero sin abandonar por ello el dominio documental. Oliveira, ante todo, documenta su relación con Porto desde la lógica de la memoria, explorando lo que podríamos denominar, tergiversando la famosa frase de John Grierson, como 'la falsificación creativa de la realidad'. Así, lo que importa en esta obra no es tanto lo que el cineasta recuerda –el paisaje urbano ya desaparecido, los acontecimientos del pasado, las emociones pasajeras, etcétera– sino la forma en la que lo recuerda.

La memoria del siglo XX

La extraordinaria longevidad de Manoel de Oliveira (n. 1908) le ha permitido desarrollar una carrera cinematográfica que se expande desde el cine mudo a la era digital: su vida ha transcurrido durante prácticamente todo el siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI, aunque su mentalidad puede remontarse hasta al mismísimo siglo XIX. Teniendo en cuenta estas circunstancias vitales, Xurxo González ha afirmado que su estilo cinematográfico supone un vínculo entre diferentes periodos de la historia del cine: desde distintos movimientos relacionados con la modernidad, como las vanguardias de los años veinte, el neorrealismo de los cuarenta o las nuevas olas de los sesenta, hasta las reinterpretaciones postmodernas de géneros como el cine histórico o los dramas de época (González 2004: 35, 72).

Su primer trabajo, *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), es una sinfonía urbana tardía que presenta muchas similitudes con *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) y *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (Dziga Vertov, 1931): de la primera toma la estructura de 'un día en la vida de una ciudad', así como su interés por los ritmos internos de la metrópolis moderna; mientras que con la segunda comparte el objetivo de retratar una comunidad urbana a través de su actividad laboral. En aquella época, *Douro, Faina Fluvial* intervino en la tarea global de crear el lenguaje cinematográfico, por lo que enseguida se convirtió en un hito significativo dentro de la historia del cine portugués.

Una década más tarde, el largometraje de ficción *Aniki Bóbó* (Manoel de Oliveira, 1942) anticipó muchas de las propuestas del neorrealismo italiano, como el rodaje en exteriores, el empleo de actores no profesionales o su interés por personajes poco y mal representados hasta el momento, como los niños. Por desgracia, *Aniki Bóbó* no tuvo mucho éxito comercial, a pesar de haberse estrenado durante el único periodo en el que el cine portugués gozó de un público amplio capaz de sostener una industria cinematográfica local. La consecuencia inmediata de este fracaso para Oliveira fue permanecer inactivo como cineasta hasta el rodaje, quince años después, de su segundo documental sobre Oporto, *O Pintor e a Cidade* (Manoel de Oliveira, 1956).

Esta película, junto con las dos anteriores, forma una trilogía modernista sobre la vida cotidiana a orillas del río Duero. Dado que las tres aparecen citadas en *Porto da Minha Infância*, parece oportuno comentar brevemente sus parecidos y diferencias, prestando especial atención a *O Pintor e a Cidade*. Este documental combina ideas y motivos procedentes de *Douro Faina Fluvial* con ciertas novedades formales, como sus experimentos con el color, y una mayor autoconciencia con respecto al tema de la representación. Sus principales leitmotivs son el movimiento de la gente en el espacio público, las escenas y costumbres de la vida cotidiana, y los hitos arquitectónicos de la ciudad, como la Torre de los Clérigos, la Avenida de los Aliados o el Puente Don Luis I, que ya había sido filmado de manera similar en *Douro Faina Fluvial*. Esta iconografía procede de representaciones anteriores de la ciudad, sobre todo de pinturas decimonónicas, que Oliveira incluye en el metraje para inscribir su documental dentro de esa tradición.

Al igual que muchas otras sinfonías urbanas, *O Pintor e a Cidade* utiliza la estructura temporal de 'un día en la vida de la ciudad': a lo largo de toda una jornada, la cámara sigue al pintor António Cruz, que funciona como narrador implícito de la película. La vida urbana se representa de nuevo como el producto de la unión del tiempo de trabajo, de desplazamiento y de ocio, mientras que los habitantes de Oporto aparecen retratados como un colectivo anónimo. No obstante, la mirada de António Cruz establece un punto de vista individualizado sobre el espacio urbano que revela la presencia de ciertas personas que destacan entre la multitud, como una vieja mendiga o varios policías, breves destellos de la pobreza y la represión que asolaban la sociedad portuguesa

durante la dictadura salazarista. Otra diferencia con respecto a *Douro Faina Fluvial* es que esta vez la imagen cinematográfica de la ciudad está mediatizada por su representación pictórica: Oliveira filma los mismos lugares, vistas y encuadres que pinta António Cruz, contribuyendo de esta manera a su producción y consolidación como hitos urbanos. Ambos artistas tratan de capturar lo real, pero Oliveira, como ha señalado González, revela también el artificio de la representación:

> [Oliveira] quiere establecer una comparación contrapuntística entre la realidad, tomada como motivo, y la creación artística. Este documental supone el primer paso en la preocupación del cineasta por presentar y teatralizar una imagen encuadrada por un ritual estético, analizando la realidad de las sombras, dejando patente la naturaleza del artificio y permitiendo obtener información sobre la configuración del engaño y las peculiaridades de la percepción (González 2004: 57).

Al mostrar el proceso creativo de las pinturas de António Cruz, *O Pintor e a Cidade* explicita su condición de reproducción de la realidad: en la secuencia final, Oliveira monta una imagen de la Ribeira de Oporto seguida por varias acuarelas de esa misma vista, cada una más abstracta que la anterior. La película se sitúa así dentro de la tradición del documental reflexivo, aunque no incluya ningún plano en donde se vea la cámara o cualquier otra pieza del equipo de rodaje. Incluso podría decirse que *O Pintor e a Cidade* anticipa la reflexión que *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992) desarrollará cuatro décadas más tarde sobre el fracaso del cine y de la pintura a la hora de alcanzar una representación fiel de la realidad. El director de este último título, Víctor Erice, ha recordado en un texto sobre la obra de Oliveira que "todo lo que vemos se presenta como teatro, de tal modo que el cine, al asumir la idea de la modernidad, se encuentra ante dos alternativas: filmar el espectáculo de la vida o bien filmar el espectáculo de la escena" (Erice 2004: 30). Teniendo en cuenta que *Aniki Bóbó* fue el intento más claro por parte de Oliveira de filmar el espectáculo de la vida, *O Pintor e a Cidade* sería en cambio su primera película interesada en el espectáculo del teatro, es decir, en los métodos y dispositivos dedicados a representar –o más bien habría que decir aquí recrear– la realidad.

Por extraño que parezca, Oliveira ha encontrado más facilidades para hacer películas al final de su vida, justo cuando parecía que se iba a retirar (González 2004: 67). A principios de los años setenta, la que

iba a ser 'su última película' inauguró una serie de cuatro adaptaciones literarias que después se conocerían como la 'Tetralogía de los Amores Frustrados': *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1972), *Benilde ou a Virgem Mãe* (Manoel de Oliveira, 1975), *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1979) y *Francisca* (Manoel de Oliveira, 1981). Desde entonces, Oliveira trabaja a un ritmo vertiginoso, sobre todo para su edad, filmando prácticamente una película por año. Este periodo, que podemos definir como profundamente postmoderno, combina películas históricas sobre los discursos y narrativas que sustentan Portugal, como *Non, ou a Vã Gloria de Mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) o *Palavra e Utopia* (Manoel de Oliveira, 2000), con títulos que abordan problemas más recientes, como la situación socio-económica de las clases populares urbanas, en *A Caixa* (Manoel de Oliveira, 1994), o el abandono que sufre una población rural muy envejecida, en *Viagem ao Princípio do Mundo* (Manoel de Oliveira, 1997). La característica más destacable de todas estas películas, como ha explicado González, es su tendencia a integrar relatos autobiográficos y declaraciones filosóficas dentro de sus narrativas, que pretenden dejar prueba de la existencia del cineasta para la eternidad:

> Oliveira le da valor a la palabra, escenifica conversaciones que cubren elipsis y que le permiten incorporar sus observaciones sobre el mundo. Como si fuera un viejo sabio, la proximidad de su muerte le faculta para contar historias ejemplares y hacer glosas utópicas sobre el destino del mundo; su espíritu combativo ya quedó relegado a los tiempos pasados, ahora está cansado y afronta las cosas con distancia, teorizando, cuestionándose la relatividad de las cosas. [...] El director hace patente su disconformidad ante la situación del mundo y el camino que lleva la humanidad [mediante] estas glosas desencantadas, [con las que] pretende hacer un doble trabajo; por un lado ser ejemplificante para aleccionar al espectador y, por otra, exhortar sus propios 'pecados' ante la proximidad del trance final (González 2012).

Este deseo de trascendencia ha llevado al director portugués João Mário Grilo a afirmar que "Oliveira filma, hoje, para Deus" (Grilo 2006: 129). Al margen de si Oliveira se siente "un instrumento divino" o no (González 2012), lo que sí está claro es que él se implica a nivel ontológico en sus últimos trabajos: puesto que cada nueva película que dirige bien podría ser la última, la tentación de expresar su última voluntad

está siempre presente, una situación de la que Oliveira se aprovecha para emprender una reescritura infinita de sus viejas ideas[2]. La memoria se ha convertido sin duda en uno de los temas principales de su obra postmoderna, pero él no la entiende tanto como una colección estable de vivencias que se pueden recuperar con toda fidelidad, sino más bien como una fuente incontrolable de inspiración para explorar su propio ser, su pasado y el imaginario histórico de su país.

Estas últimas películas comparten una misma mirada elegiaca hacia todas aquellas personas y costumbres que se han ido quedando atrás debido al paso del tiempo (González 2012). Su tono tiene mucho que ver con lo que los portugueses llaman '*saudade*', un estado emocional que no es exactamente lo mismo que la nostalgia, la añoranza, la melancolía o la soledad, sino más bien la conciencia profunda de cualquiera de estos sentimientos. El diccionario de la Real Academia Galega define este término como "[un] sentimiento íntimo y estado de ánimo provocado por el deseo de algo ausente que se extraña y que se presenta bajo distintas formas, que van desde realidades concretas (una persona amada, un amigo, la tierra, la patria...) hasta la trascendencia plena y misteriosa" (García y González 1997: 1090). Un claro ejemplo de *saudade* sería la declaración de intenciones inicial de *Porto da Minha Infância*, en donde Oliveira admite implícitamente que podría no llegar a conseguir su objetivo: "Recordar momentos dum passado longínquo é viajar fora do tempo. Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar". La memoria, por lo tanto, se entiende como una materia prima que alimenta la creatividad, dado que todo lo que el cineasta ya no sea capaz de recordar debe ser imaginado a través de la autoficción.

Autorretrato del artista como anciano y como adolescente

Oliveira recurre a distintas técnicas y dispositivos en *Porto da Minha Infância* para convocar a los fantasmas de su pasado, creando un palimpsesto visual en el que coexisten numerosos materiales: metraje de archivo del primer tercio del siglo XX, imágenes de *Douro Faina Fluvial*, *Aniki Bóbó* y *O Pintor e a Cidade*, vistas de Oporto a comienzos

[2] A estas alturas, sin embargo, sus títulos más recientes como *Singularidades de una chica rubia* (*Singularidades de uma Rapariga Loura*, 2009), *El extraño caso de Angélica* (*O Extranho Caso de Angélica*, 2010) y *O Gebo e a Sombra* (2012) ya ni siquiera presentan esta intención testamentaria.

del siglo XXI, y por último reconstrucciones ficcionales de episodios significativos. La banda sonora, además, alterna un comentario en primera persona con pasajes de música clásica y canciones populares que refuerzan la dimensión emocional de las imágenes. El conjunto de todas estas estrategias trata de representar la lógica de la memoria asumiendo que ni las imágenes ni la narración son suficientes por sí mismas para evocar los paisajes mentales del cineasta en toda su complejidad.

En varias ocasiones, el documental recurre al contraste entre vistas antiguas y contemporáneas de la superficie urbana para criticar sus transformaciones, aunque en el fondo Oliveira no está tan interesado en recuperar el pasado como en establecer un diálogo con él. La asociación constante entre lugares y recuerdos deriva así en una retroalimentación recíproca: por una parte, cada nueva visita a los lugares de memoria del cineasta facilita el acceso a capas cada vez más profundas de su ser, mientras que por otra, sus relatos personales permiten viajar en el tiempo hacia el pasado del lugar, hacia una ciudad ya desaparecida. De esta manera, Oliveira representa el pasado y el presente de forma simultánea, además de su propia evolución como individuo a lo largo del tiempo, aunque en todo momento desconfíe de su propia capacidad para recordar. Por este motivo, *Porto da Minha Infância* tiende continuamente hacia la autoficción: la película pone en escena determinados recuerdos mediante secuencias reconstruidas que ostentan el mismo valor documental que el metraje de archivo, puesto que revelan el funcionamiento de la memoria del cineasta.

Estas recreaciones no intentan reproducir la apariencia real del pasado, sino que construyen su imagen desde el presente. A veces, y esto es quizás la cualidad más sorprendente de estas escenas, los personajes ayudan al cineasta a recordar algún detalle olvidado, como cuando sus dobles en la ficción le susurran determinadas palabras justo antes de que él las pronuncie. Esta idea sugiere que los recuerdos no pasan tanto del creador a sus creaciones, sino al revés: las vivencias del cineasta no dan origen a la ficción, sino que es la propia ficción la que guía el relato de esas vivencias. Además, los dos actores que encarnan al joven Oliveira en este documental son sus nietos Jorge y Ricardo Trêpa, una elección de casting basada en su parecido físico que refuerza indirectamente el predominio del presente –la ficción– sobre el pasado –la memoria.

Desde un punto de vista documental, como ha explicado Laura Rascaroli, *Porto da Minha Infância* no puede considerarse un autorretrato del artista adolescente, porque ese personaje sólo está presente en ausencia, ya sea descrito por la voz en off o sustituido por dobles (Rascaroli 2009: 175). Al no tener ninguna prueba audiovisual de su existencia, el público tiene que confiar en las palabras del narrador, que en realidad son una de las dos pruebas que contiene la película de la existencia de otro personaje: el artista ya anciano. La otra prueba sería la aparición física del propio Oliveira en la secuencia que recrea una de sus frecuentes visitas al teatro. Esta inscripción visual funciona como un juego de espejos: el viejo y verdadero Oliveira interpreta el papel de un actor que encarna a un ladrón en una obra de teatro, mientras que su doble está viendo esa misma obra desde un palco [Imágenes 1 y 2]. Esta segunda imagen, además, es prácticamente idéntica a un plano de *Inquietude* (Manoel de Oliveira, 1998) en el que la cámara encuadra otro palco desde una posición similar. Por consiguiente, dado que algunas de las recreaciones ficcionales de *Porto da Minha Infância* parecen estar inspiradas en la puesta en escena de películas anteriores, podríamos afirmar que en este documental el pasado se visualiza como una ficción del presente, en la que Oliveira se retrata a sí mismo como un viejo cineasta que trata de recordar mediante estas secuencias reconstruidas. Después de todo, buena parte de la veracidad de su autorretrato radica en su testimonio, y cualquier testimonio, como advirtió Bill Nichols, le da menos prioridad a lo que ocurrió en el pasado en sentido estricto que a lo que más adelante se cree que pasó o a sus posteriores significados e interpretaciones (Nichols 1993: 177).

Imagen 1: Manoel de Oliveira interpretando el papel de un actor teatral sobre el escenario.

Imagen 2: Jorge Trêpa –segundo por la izquierda– interpretando el papel del joven Oliveira.

Este diálogo entre pasado y presente se desarrolla tanto en términos temporales como espaciales. Por ejemplo, una estrategia habitual para insertar los recuerdos del cineasta dentro del tiempo histórico es el

montaje de recreaciones ficcionales como contraplano del metraje de archivo: en la secuencia en la que un hombre sube a lo alto de la Torre de los Clérigos, varios planos contrapicados del doble de Oliveira mirando hacia arriba puntúan el documento original, dando la impresión de que la imagen del hombre subiendo a la torre procede de la mirada del cineasta [Imágenes 3 y 4].

Imágenes 3 y 4: *Porto da Minha Infância*, metraje auténtico de un hombre subiendo a la Torre de los Clérigos (izquierda) puntuado por varios planos del doble de Oliveira mirando hacia arriba (derecha)

Otras veces, determinadas escenas de la vida burguesa, como el paseo ritual por la Avenida das Tilias, se muestran hasta en dos ocasiones: primero a través de imágenes de archivo y después mediante su reconstrucción en el mismo emplazamiento. Este detalle revela el cuidado con el que Oliveira asocia sus recuerdos con los espacios reales en donde transcurrieron, como cuando yuxtapone viejas imágenes de sus lugares de memoria junto con planos contemporáneos de sus avatares actuales sobre la superficie urbana: su pastelería preferida, la Confeitaria Oliveira, era una sucursal de Pull & Bear en 2001; el Café Central, el lugar en donde se encontraba con sus camaradas bohemios en los años treinta, era una oficina bancaria; y el primer teatro construido en la ciudad, el Cinema High-Life, se convirtió en el Cinema Batalha ya en 1947, y posteriormente cerró justo en el cambio de siglo [Imágenes 5 y 6].

Imágenes 5 y 6: *Porto da Minha Infância*, Confeitaria Oliveira, antes y ahora.

La única excepción a esta dinámica es el Café Majestic, que todavía permanece abierto gracias a la belleza de sus interiores *art deco*: en 1983, este establecimiento fue declarado Edificio de Interés Público, y más adelante, ya en los años noventa, fue restaurado y reabierto como una reliquia de la 'Belle Époque'. En este lugar, Oliveira filma la esquina exacta en donde escribió la planificación del rodaje de *Gigantes do Douro*, una película que nunca llegaría a realizar por culpa de la censura. Esta idea del retorno a 'la escena del crimen' aparece en otros autorretratos urbanos, como en *Les hommes du port*, aunque en esa película Alain Tanner regresa a varios lugares que ya no son como los que él conoció. Por el contrario, Oliveira encuentra un Café Majestic poco menos que embalsamado en su apariencia original, pero eso no parece alegrarle tanto como debería. Durante esta escena, su voz mantiene el mismo tono '*saudosista*' que en el resto de la película, quizás porque la conservación de este espacio hace más evidente su propio proceso personal de envejecimiento. Por este motivo, el cineasta se siente emocionalmente más próximo a lugares desaparecidos, como los viejos clubes nocturnos, que a aquellos, como el Café Majestic, que todavía permanecen en pie.

Imágenes 7 y 8: *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (izquierda) y su reescritura posterior en *Porto da Minha Infância* (derecha).

La comparación psicogeográfica que ofrece la clave de la película es la reescritura de *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (Aurélio Paz dos Reis, 1896). *Porto da Minha Infância* incluye el metraje original de este título pionero, así como su versión contemporánea, en la que Oliveira recrea aquella escena primigenia [Imágenes 7 y 8]. La vieja fábrica de camisas situada en el número 181 de la Rua de Santa Catarina se convirtió en 2001, curiosamente, en las oficinas de 'Oporto 2001, Capital Europea de la Cultura', una de las compañías productoras del documental junto con Madragoa Filmes, Gemini Films y la televisión pública portuguesa. Por lo tanto, al sustituir a las costureras que salían de ese lugar en 1896 por trajadores contemporáneos (incluyendo a un

actor que encarna al cineasta Aurélio Paz dos Reis), Oliveira combina hasta cuatro niveles de lectura dentro de un mismo plano: primero documenta la Rua de Santa Catarina en 2001, después reproduce un documento anterior del mismo emplazamiento, además recrea su propio proceso de rodaje, y por último hace realidad sus fantasías cinéfilas.

Este homenaje a Paz dos Reis sugiere que el cine es un elemento esencial para conservar la memoria de la ciudad y del cineasta. De hecho, las citas directas a *Douro Faina Fluvial*, *Aniki Bóbó* y *O Pintor e a Cidade* contribuyen a dar la impresión de que Oliveira recuerda el pasado de su ciudad a través de las películas que rodó allí. El conjunto de estos cuatro trabajos ambientados en Oporto –*Douro Faina Fluvial*, *Aniki Bóbó*, *O Pintor e a Cidade* y *Porto da Minha Infância*– constituye una tetralogía que muestra la evolución del paisaje urbano y sus representaciones a lo largo del tiempo, estableciendo una historia visual de la ciudad a partir de imágenes que pertenecen a distintos periodos y estilos cinematográficos. Este elogio de la habilidad del cine para estimular la memoria está por suerte muy lejos de ser ingenuo, ya que el cineasta admite las limitaciones de su dispositivo en la narración. Su frustración ante la imposibilidad de recordarlo todo es, de nuevo, una expresión de *saudade*:

> Graças ao cinema, podemos ver e rever estes bocados, mas recordar coisas que só em nós viveram, só a memória de cada um o pode fazer. E fazê-lo não será a melhor maneira de nos dar a conhecer? Porém, com a passagem do tempo, muitas memórias ficaram sepultadas.

Oliveira ha asumido que el cine sólo puede conservar pequeños fragmentos de memoria, lo que no le impide seguir filmando para crear nuevos recuerdos. En este sentido, el director portugués ha llegado a la misma conclusión que Nicholas Ray en *Relámpago sobre el agua* (*Lightning over Water*, Nicholas Ray y Wim Wenders, 1980), en donde el cineasta estadounidense afirmaba durante una conferencia en Vassar que "the closer one comes to an ending, the closer one moves to a rewriting that is a beginning". Así, las secuencias reconstruidas de *Porto da Minha Infância* no son sólo un intento de recuperar los recuerdos del pasado, sino una forma de crear nuevos recuerdos para el futuro: el recuerdo de haber realizado otra película, e incluso el recuerdo del acto del recuerdo, dado que muchas veces recordamos nuestras vivencias a través de su relato posterior.

Imágenes 9 y 10: *Porto da Minha Infância*, paisaje automovilístico.

La película termina con un paisaje automovilístico filmado desde el Viaduto do Cais das Pedras, un pequeño puente sobre el río Duero que recorre unos doscientos metros en paralelo a la orilla. Gracias a la curva de esta infraestructura, la ciudad se ve durante unos segundos desde la perspectiva del río, mimetizando la misma visión que los viejos navegantes portugueses tenían de Oporto antes de partir hacia lo desconocido [Imágenes 9 y 10]. El final de este plano refuerza esta idea al hacer zoom sobre el mural de azulejos que se encuentra en la Iglesia Matriz de Massarelos y que incluye un retrato del Infante Don Enrique, apodado precisamente el Navegante debido a sus esfuerzos por patrocinar la navegación ultramarina.

La conclusión de *Porto da Minha Infância* relaciona metafóricamente la desembocadura del río con el final del relato autobiográfico de Oliveira, así como los descubrimientos ultramarinos con el descubrimiento de la vida a través del cine: el plano final muestra un faro en la bruma del anochecer, una imagen simbólica que vincula la amplitud infinita del horizonte con las posibilidades infinitas de la pantalla cinematográfica. Ese faro en concreto, además, es el Farolim de Felgueiras, el mismo que ya había aparecido en los planos de apertura y cierre de *Douro Faina Fluvial*. Por lo tanto, al buscar un final para su autorretrato urbano, Oliveira encuentra la imagen fundacional de su carrera cinematográfica y la reescribe, estableciendo un eterno retorno cinematográfico que le permite cumplir su propósito de viajar fuera del tiempo: "a cidade está a ser renovada", dice el cineasta, "mas por muito que lhe

façam é sempre o meu Porto de infância com um fio d'ouro a correr a seus pés"[3]. Gracias al cine, el retorno de Oliveira a sus orígenes implica un nuevo comienzo, que en realidad no hace más que seguir el ejemplo de su ciudad natal: renovar determinadas características para seguir igual que siempre, incluso cuando ya no es posible seguir exactamente igual.

[3] El nombre portugués del río Duero ('río Douro') suena literalmente como 'río de oro'.

Bibliografía

Arthur, Paul (1993): "Jargons of authenticity (three American moments)", en Renov, Michael (ed.): *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 108-134.

Erice, Víctor (2004): "Manoel de Oliveira", en Folgar de la Calle, José María / González, Xurxo / Pena, Jaime (coords.): *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 27-32.

García, Constantino / González González, Manuel (coords.) (1997): *Diccionario da Real Academia Galega*. A Coruña / Vigo: Real Academia Galega / Edicións Xerais, Editorial Galaxia.

González, Xurxo (2004): "As paisaxes do tempo en Manoel de Oliveira", en Folgar de la Calle, José María / González, Xurxo / Pena, Jaime (coords.): *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 33-77.

González, Xurxo (2012): "O Sebastianismo de Manoel de Oliveira", *Acto de Primavera* (11.12), <http://actodeprimavera.blogaliza.org/2012/12/11/el-sebastianismo-de-manoel-de-oliveira/> [fecha de consulta: 17.12.2012].

Grilo, João Mário (2006): *O cinema da não-ilusão. Historias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.

Nichols, Bill (1993): "'Getting to know you…': knowledge, power, and the body", en Renov, Michael (ed.): *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 174-191.

Nora, Pierre (dir.) (1984, 1987, 1992): *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Rascaroli, Laura (2009): *The personal camera. Subjective cinema and essay film*. London: Wallflower Press.

Renov, Michael (2004): *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Russell, Catherine (1999): *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*. Durham, London: Duke University Press.

Filmografía

Akerman, Chantal (1977): *News from Home.*

Buba, Tony (1988): *Lightning over Braddock.*

Davies, Terence (2008): *Of Time and the City.*

Erice, Víctor (1991): *El sol del membrillo.*

Maddin, Guy (2007): *My Winnipeg.*

Moore, Michael (1989): *Roger & Me.*

Oliveira, Manoel de (1931): *Douro, Faina Fluvial.*

— (1943): *Aniki Bóbó.*

— (1956): *O Pintor e a Cidade.*

— (1972): *O Passado e o Presente.*

— (1975): *Benilde ou a Virgem Mãe.*

— (1979): *Amor de Perdição.*

— (1981): *Francisca.*

— (1990): *Non, ou a Vã Gloria de Mandar.*

— (1994): *A Caixa.*

— (1997): *Viagem ao Princípio do Mundo.*

— (1998): *Inquietude.*

— (2000): *Palavra e Utopia.*

— (2001): *Porto da Minha Infância.*

— (2009): *Singularidades de uma Rapariga Loura.*

— (2010): *O Extranho Caso de Angélica.*

— (2012): *O Gebo e a Sombra.*

Paz dos Reis, Aurélio (1896): *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança.*

Ray, Nicholas / Wenders, Wim (1980): *Lightning over Water.*

Ruttmann, Walter (1927): *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt.*

Tanner, Alain (1995): *Les hommes du port.*

Vertov, Dziga (1931): *Entuziazm: Simfoniya Donbassa.*

II

IMAGEN FIJA

LA TIERRA DEL INTERNAMIENTO Y EL CUIDADO DEL MUNDO. DAVID NEBREDA Y LAS MUECAS DEL ALMA FOTOGRÁFICA

Juan Carlos Baeza Soto
Universidad de Cergy-Pontoise
Francia

Resumen : David Nebreda ofrece su cuerpo como objeto de arte. En un primer movimiento idealiza íntimamente la soberanía del cuerpo declarando que éste no es un objeto. Pero luego, su cuerpo representa las peculiares dudas que persisten sobre el caos de la realidad material y síquica no sólo del creador sino también del propio espectador. El sujeto se convierte en objeto de estudio y el cuerpo adquiere entonces un valor representativo que gracias al sufrimiento el artista cuestiona a través de su propia representación. Su singular visión del cuerpo revela por consiguiente que considerar al otro o al doble como materia artística es un acto soberano del deseo de belleza y de orden que no excluyen la manipulación ni tampoco la tiranía del alma.

"Désormais la folie est exilée"
Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique
(1961, [1972]: 56-59)

El cuerpo bloquea el inestable equilibrio del alma, es por lo que David Nebreda, nacido en Madrid en 1952, trabaja sobre el tema del autorretrato fotográfico declarando sin ambages la necesidad que tiene el hombre contemporáneo de combatir una sociedad gobernada por la producción de objetos de consumo. La parte de utilitarismo contemporáneo que persiste hace presagiar sin embargo ciertas paradojas, pues la fotografía o la serie de fotos es el medio artístico más utilizado por el mundo consumista actual a través de la publicidad o las imágenes reproducidas *ad nauseam* en las redes sociales, y es al tiempo el medio que ofrece a David Nebreda, según sus propias palabras, una "situation mentale nettement plus étendue [car] c'est une activité plus vaste" (Millet 2011: 75) que el dibujo, que practica igualmente gracias a su formación clásica de Bellas Artes. Aparece así en su obra un "yo" fotográfico en el que se superponen los diferentes estratos de su alma, y que viene a ser un posible conglomerado del alma contemporánea.

En efecto, en la pérdida del cuerpo graso del consumo o en el cuestionamiento del equilibrio del ideal griego, David Nebreda analiza a través de su propia ficción fotográfica el extraño desposeimiento que invalida la soberanía del *cogito* técnico contemporáneo. Su obra revela la restitución por el arte del "yo" íntimo, que muestra −por medio de la provocación, de lo mórbido o de la muy científica anorexia física y espiritual− una aleación obligatoria entre melancolía artística y sacrificio personal, lo que Jean Clair expresa como "le délire d'immortalité mélancolique" (Clair 2005: 436). Tal es quizá el objeto de la creación contemporánea, la cual, aventurándose en la exploración de la metaficción, roza la fenomenología de la autopercepción: querer salvaguardar en el rechazo del intercambio consumista un presente eterno permite al artista madrileño analizar, más allá del simple documento psiquiátrico, la exaltación iconográfica del "yo", así como el halo claramente crístico del sufrimiento creador.

Sigue Nebreda en este aspecto los pasos de pensadores contemporáneos como Maurice Merleau-Ponty, para quien el hombre no es "un entendement qui construit le monde, mais un être qui y est jeté et qui y est attaché comme par un lien naturel" (Merleau-Ponty 2009: 16), lo cual explica el uso tan extremo que el artista madrileño hace de su subjetividad personal para reducir el espacio de la materia y del espíritu. Se esfuerza así en comprender mejor el tema de la decadencia de las sociedades de masas modernas; en estas, la modernidad ha sustituido la diferencia entre lo público y lo privado por la existente entre el espacio social y el espacio íntimo, de manera que los intereses privados ocupan hoy un lugar preponderante en el espacio público. Así, como las muecas de Franz-Xaver Messerchmidt (1736-1783) en sus *Têtes de caractère*, David Nebreda intenta traducir los movimientos del alma, aunque para ello tenga que destruir el realismo mimético, maltratar su propia carne y gritar contra los efectos perversos de un racionalismo técnico occidental que se agota tras haber proscrito el Misterio.

Partiendo de estas premisas, articularemos nuestro análisis en función de tres ejes fundamentales: en un primer momento, nos ocuparemos del tema del pensamiento del cuerpo, que David Nebreda cuestiona para acceder a lo sagrado. A continuación, constataremos que el proceder del artista interroga forzosamente el carácter heterogéneo y construido de la identidad y por consecuente de la cultura. Nos interesará, por último, la voluntad de sacrificio del fotógrafo, quien incorporando su desnudez en el cuestionamiento de su identidad demuestra hasta qué punto la sociedad espectral en la que vivimos querría manipular nuestros afectos. Así pues, el rol de Nebreda consistiría en su capacidad extrema para enfrentarse a la sociedad de masas, la cual erige, codifica y controla la soberanía del cuerpo, transformando con ello el alma occidental en muñeca o marioneta.

El pensamiento del cuerpo

Con ocasión del mes de la fotografía celebrado en 1999, la obra de David Nebreda se da a conocer en la galeria Renos Xippas. En el año 2000, se presentará de nuevo en París en la galería Renn, que expone sus más recientes fotografías y dibujos. Ese mismo año, la editorial Léo Scheer publica los *Autorretratos*, acompañados de reflexiones del artista

que formarán parte en 2001 de un estuche gris plateado con forma de ataúd que contiene el libro de los autorretratos y otro colectivo, *Sur David Nebreda*, con textos críticos sobre el artista. En 2004, la misma editorial publica una segunda obra, *Chapitres sur les petites amputations,* compuesta de fotografías en blanco y negro y de textos del propio Nebreda. Finalmente, en 2006, se publica, en traducción de Silvia Roubaud, *Sur la révélation*, una serie de textos teóricos del artista en los que este expone una conclusión, según dice, "toujours présente et désormais évidente qui consiste à contempler la mort –*ad nihilum*– comme un acte en conformité avec l'impossibilité matérielle de tout acte en raison de l'impossibilité de croire à la réalité du sujet agissant" (Nebreda 2006: 11). Los numerosos textos relativos a su obra o a su pensamiento muestran el malestar engendrado por la visión de las fotografías. En efecto, según Juan Antonio Ramírez: "el espectador (el testigo involuntario de esa obra) está avergonzado, estremecido y asustado, virtualmente anonadado, o incapacitado para sus habituales enjuiciamientos estéticos y cognitivos" (Ramírez 2003: 79). Es cierto que el aspecto cadavérico del artista puede impactar y reducir la obra a pura provocación, sin embargo, sus textos nos permiten entender su trabajo como testimonio clínico, al informarnos de que con 19 años le fue diagnosticada una grave esquizofrenia cuyo reflejo son los autorretratos. Desde la edad de 30 años, Nebreda es vegetariano, vive en casi total autarquía, ha renunciado a las relaciones sexuales y se somete a ejercicios de flagelación, de quemaduras, de ayuno o a prácticas de agotamiento físico dando largos paseos en un espacio cerrado de dos pequeñas piezas; su reclusión voluntaria lo ha llevado, por ejemplo, a no comunicarse durante ocho años con nadie más que consigo mismo. Coincide así con la definición del alma española formulada por María Zambrano en 1939: "La continuidad de España se ha expresado por la poesía, sin que nadie pueda ya impedirlo, pero se ha expresado igualmente por la sangre. Y la sangre también tiene su universalidad. Mas sin la palabra no sería comprendida, no estaría corroborada. La palabra es la luz de la sangre" (Zambrano 1996: 109).

Hasta 1997 no mostrará sus fotografías a un conocido, cuyo nombre nunca desvelará, y las expondrá en 1998. Nebreda descubre enseguida, del público que se enfrenta con una obra "visualmente espectacular", "una libertad de juicio a veces excesiva" (Nebreda 2006: 17); el autor nos invita entonces a superar el poder de los sentimientos

«El regalo de la madre. El cuchillo nuevo
que lleva mi nombre», 1989.
París, colección Galerie Léo Scheer.

« El espejo, la ceniza y la alfa quemada en la frente».
Autorretrato realizado entre mayo y octubre 1989.

Autotorretrato realizado entre junio y octubre 1990.

sobre la razón, confrontando su obra fotográfica con sus textos. Por consiguiente, para estudiar su trayectoria fotográfica hemos de tener en cuenta los parámetros personales que inscriben su impudor en un viaje interior dominado en un primer momento por la enfermedad.

En efecto, en una entrevista concedida en 2000 a Catherine Millet, nos enteramos de que "constamment obsédé par l'autoportrait" (Millet 2011: 74), ha decidido entregarse a la práctica de la fotografía porque, subraya, "j'ai considéré que la forme la plus proche de la vérité, celle qui offre cette ressemblance limite en matière de représentation était la photographie" (Millet 2011 : 74). La cuestión de la autorrepresentación se presenta de ese modo en primer lugar como una elección subjetiva que se traduce en el caso de Nebreda, tras siete años de parálisis mental, en la recuperación de las antiguas fotografías en blanco y negro. Después de un periodo que el propio fotógrafo califica de "invasion mentale", elige exhumar sus fotografías y comenzar el proyecto de un "double photographique" a través del cual explorará el deseo de la desaparición. La búsqueda de ese doble fotográfico, concebido primero bajo el ángulo médico, se convierte pronto en la búsqueda filosófica de un algo superior que Nebreda llama lo sagrado y que decide definir partiendo de un punto de vista filosófico. Su ensayo *Sur la révélation* comienza por dos largas citas de Anatole France y de Martin Heidegger que desacreditan el poder de las palabras para expresar el pensamiento: para el francés, en *Le jardin d'Épicure,* "un métaphysicien n'a, pour constituer le système du monde, que le cri perfectionné des singes et des chiens" (Nebreda 2006: 7), mientras que el filósofo alemán afirma en *Lettre sur l'humanisme* que:

> La pensée qui pense à partir de la question portant sur la vérité de l'Être questionne plus originalement que ne le veut la métaphysique. Ce n'est qu'à partir de la vérité de l'Être que se laisse penser l'essence du Sacré. Ce n'est qu'à partir de l'essence du Sacré qu'est à penser l'essence de la divinité. Ce n'est que dans la lumière de l'essence de la divinité que peut être pensé et dit ce que doit nommer le mot "dieu". Ne nous faut-il pas d'abord comprendre avec soin et pouvoir entendre tous ces mots, si nous voulons être en mesure en tant qu'hommes, c'est-à-dire en tant qu'êtres existants, d'expérimenter une relation du dieu à l'homme ? (Nebreda 2006: 9)

Por consiguiente, siguiendo a Martin Heidegger, David Nebreda se propone constituir su cuerpo a través de su doble fotográfico y sus palabras a la luz de la esencia; y comprometer *in fine* su cuerpo en el pensamiento de lo sagrado, ya que la desaparición de la carne, de la palabra y del acto social le ofrece la posibilidad de oponerse a los límites reflexivos de los jueces y de cuestionar "l'autorité de n'importe quelle lecture savante comme aussi celle de n'importe quel juge" (Nebreda 2006: 18), para, afirma, seguir en el misticismo el consejo de Giordano Bruno: "Et moi, encore que je comprenne peu de choses, si je ne comprends pas les opinions, j'écouterai les paroles; si je n'écoute pas les paroles j'entendrai la voix" (Nebreda 2006: 19). Desde esta perspectiva, recluido en el silencio absoluto ya que renuncia también a oír música o ver la televisión, Nebreda escucha su propia voz movida por sus continuas reflexiones, que giran en torno a la cuestión de la verdad de la imagen y de los procedimientos técnicos que le permitirán captar su verdad fotográfica.

Muchos minutos posando, estudios sobre el encuadre o reflexiones sobre la perspectiva concluyen en imágenes frontales que exigen efectos de compensación de su cuerpo, que se curba y se fragmenta para responder a una deformación de perspectiva, por ejemplo, pero también para reconocer la incapacidad de la razón humana ante el impulso del Ser. En todo caso, el trabajo físico de la carne subraya lo que María Zambrano define como "la necesidad imperiosa de representación", porque "todo lo viviente se representa a sí mismo, no se queda en presentarse simplemente. […] Ya que del ser, de ese ser que todo lo viviente de algún modo adora, procedería solamente la presencia. El ser se presenta y se oculta, a través de todo revestimiento, imponiéndose" (Zambrano 2011: 269).

El espejismo de la identidad

El trabajo de Nebreda parte del carácter hetereogéneo de la identidad y de la "nécessité de disjonction ou de séparation" (Nebreda 2006: 28) que preside el proceder del artista:

> L'autoportrait est un exercice de réflexion et d'organisation interne, beaucoup plus qu'un exercice de représentation (qui donnera en tout cas, le *résidu*). L'autoportrait ne peut être ni *biographique* ni *artistique*, ni cathartique ni complice ; il ne peut être l'œuvre de plusieurs (pas

> même au niveau de la simple réalisation pratique) ni pour plusieurs, mais d'un seul et pour un seul. Le corps autoportraituré est un cerveau autoportraituré, un corps transformé en cerveau d'une espèce, d'une grave responsabilité ; ce cerveau ne doit *jamais* être un corps gesticulant, ni érotique, ni nerveux, ni improvisé, ni esthétique, ni gratuit. Il ne peut être occasionnel mais doit être régulier. Il ne peut être émotionnel ou maladroit, mais doit être tranquille et précis. Il ne peut être *propre* mais il doit être *sale*, parce que son *oui* est sali par la sueur quotidienne ; il est, en réalité, une sécrétion, un reste, et son *non* est la propreté de l'os (Nebreda 2006: 29, el subrayado es del autor).

Esta extensa cita, llena de negaciones y afirmaciones conminatorias, de oposiciones y exaltaciones del ser, reafirma los diferentes movimientos del individuo en la historia, hasta el punto de confirmar la tesis de la identidad como fábula filosófica desarrollada por Ali Benmakhlouf, pues:

> […] les différents déplacements des gens dans l'histoire s'effectuent selon des additions, des retranchements, des adaptations qui font voler en éclats l'idée d'une essence close d'un peuple quelconque ; en même temps, ces déplacements donnent lieu à des récits qui, tels des bibliothèques, font le songe de la vie (Benmakhlouf 2011: 6).

Es precisamente el reconocimiento de la pérdida de la esencia lo que empuja a Nebreda a buscar la tranquilidad −que termina encontrando en la renuncia total− y a interesarse por las secreciones y el sudor, como en la fotografía del 29 de julio de 1989, acompañada de la siguiente leyenda: "Après huit séances d'incisions sur la poitrine et les épaules, il atteint à une certaine tranquillité, l'hommage et le tribut étant alors accomplis" (Nebreda 2000: 57). La utilización de la tercera persona confirma la esquizofrenia, y con ella la negación de un yo social reconocido y fijo; pero en la perspectiva inteligible del artista asistimos a la ofrenda de una experiencia intelectual a la vez que moral, ya que Nebreda declara que "*la négation exige la plus intense des croyances*, une croyance qui surpasse tous les mythes et toutes les fables, toutes les idéologies et les affects" (Nebreda 2006: 49). En ese caso, precisa, "nous sommes *croyances* en nous-mêmes" (Nebreda 2006: 49). En su libro, es el artista quien subraya ese término y quien titula el capítulo del que hemos extraído esta reflexión "Ce lion moral", en referencia a los *Psalmos*, que

cita en una traducción de Paul Claudel: "Ce lion moral qui me suit pas à pas en rampant, comme s'il ne savait pas que j'ai dans ma poche quittance et libération. Ce lion pour m'emporter qui s'est jeté sur moi, quelqu'un vite, pour m'arracher à ses mâchoires!". En este sentido, en su segundo libro, *Chapitre sur les petites amputations*, incluye una reflexión sobre la sed de Dios, que condiciona su trabajo de la misma manera que la actividad del santo, y que conduce a:

> [...] une *négation essentielle* commune qui outrepasse l'intellect et le sentiment au nom d'un *Être* qui aussi bien chez le saint que chez moi, ne peut être que *posthume* et auquel sont subordonnés, sans doute et jusqu'au bout, tous les efforts, les essais, les positions justes et erronées de notre problématique *être au monde* (Nebreda 2006: 49).

En coherencia con su pensamiento, Nebreda no había dudado en confrontar su identidad al rechazo social, proponiendo en el año 2000 una serie de autorretratos en los que su rostro aparece cubierto de excrementos. Parte el autor de que la verdad de la obra no ha de apoyarse en la factualidad, del reconocimiento de la disyunción entre arte y existencia. Entiende pues que el movimiento de la verdad nunca se corresponde con la situación de los hechos que el común de los mortales suele respetar a ultranza para circunscribir su identidad en una reconstrucción siempre cronológica. De manera extrema, Nebreda establece la ausencia de Dios como una ausencia negativa que, paradójicamente, a través del autorretrato, permite negarse a sí mismo y establecer un paralelismo entre esta ausencia de un "yo" identificado socialmente y la ausencia suprema de dios: la imagen se convierte así en el medio, según Nebreda, de acercarse a la divinidad, ya que, declara:

> […] dans ma relation avec l'absence d'un Dieu dont la nature est de ne pas admettre la résignation, la substitution, l'indifférence, l'insulte, la cachotterie, la tromperie, la fuite, l'apostasie, l'athéisme, un Dieu qui n'exige pas non plus la *foi*, mais la *certitude*, il est impossible que mes rapports relatifs – avec le monde mais aussi avec moi-même comme *croyance* – soient sans équivoque affirmatifs ou négatifs (Nebreda 2006: 51).

No le interesa por ello en sus autorretratos representar sus relaciones con el mundo bajo un ángulo mimético, sino dejar constancia del exceso de presencia que representa toda presencia factual. Hemos de tener en

cuenta que la idea del "yo" es para Nebreda un esfuerzo hacia la presencia y una idea mística, pues la idea es siempre la percepción de lo imperceptible. Así se entiende la declaración lapidaria del artista, quien afirma: "Je serai bien là mais j'y serai tout en niant" (Nebreda 2006: 51), así como la paradoja última que supone el hecho de que nos ofrezca un reflejo de sí a través del espejo de la fotografía y que se niegue a mirarse en los espejos reales de su taller.

La derrota de la soberanía de la marioneta

Así, Nebreda afirma el rechazo del otro, y su necesidad de certidumbre se confina en en el territorio de un narcisismo reivindicado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la imagen narcisista que ofrece el doble fotográfico se halla invertida, condicionada por la cultura, el pensamiento y la reflexión tautológicamente autorreflexiva, que termina sustituyendo el ser por el olvido del ser. Pensamos que es por ello por lo que Nebreda evita lanzarse a producciones puramente conceptuales o anoréxicas que –según François Chevallier– se caracterizan por "le rejet de la subjectivité réclamée à grands cris par les personnalités insécures des nouvelles élites culturelles [qui] a stérilisé l'humanité de l'artiste au profit d'incitations intrigantes ou émotionnelles relevant du niveau le plus superficiel de l'être" (Chevallier 2010: 51). Por el contrario, el artista madrileño se mira y habla en su soledad extrema con una desnudez radical que se abre un camino en la cultura, y la serie de autorretratos subraya la falta de completud ontológica de lo humano, que no se deja penetrar porque no existe una sustancia de lo humano, de la misma manera que el arte no puede someterse a la noción científica de conocimiento. La idea misma de serie fotográfica reivindica una totalidad ideal e irrepresentable que imposibilita la búsqueda de la identidad. De ahí que los escritos de Nebreda asuman la creencia en un yo esquizofrénico y creador que hace palpable la melancolía de todo individuo frente al marco limitador de la representación. Sus contradicciones psicológicas hacen que la obra de arte responda a un orden de necesidad diferente al del orden factual y que la verdad de sus fotografías no se corresponda con una simple situación de hechos.

La verdad del yo fotográfico se revela pese a los aspectos psicológico y social del artista, de ello surge, en numerosas ocasiones, su necesidad

de repetir la experiencia de lo vivido como póstumo o como muerto en el trabajo sobre la piel, pues verse consiste para Nebreda en escrutar a aquel que está en él sin conocerlo o en mostrar a quien él no sabe. El no saber es la verdad de sus autorretratos, pues el reconocimiento total de sí solo tiene lugar en el continuo borrado del presente, de ahí el valor filosófico de la serie fotográfica que recuerda la cuestión platónica de verdad como única reminiscencia. Hay reconocimiento cuando uno ya no se reconoce, como Narciso, quien, en lugar de ver su propia imagen, pensaba reconocer a otro en las aguas del río. Por ello Nebreda, en su sabia locura, escondía los espejos para suscitar el verdadero encuentro con el doble fotográfico que no conoce, mientras que el individuo que se mira todas las mañanas en el espejo asume de partida una subjetividad que fija *ad vitam aeternam* la verdad de su alma en el cliché del yo social.

Por el contrario, creador en su teatro de los horrores, Nebreda juega con su cuerpo y abusa de él, y este, gracias a la locura, no se erige nunca en principio o en propiedad. Rechazando así la idea de que su cuerpo sea «la prothèse du pouvoir» (Margel 2012: 60), lo abandona a sus propios afectos mientras que, en la cultura de masas actual, "la souveraineté de la poupée, l'exemplarité souveraine d'un corps de star, ne consiste plus à "vivre la vie d'un autre", mais à être vécue par la mort de l'autre" (Margel 2012: 61)[1]. En la sociedad del espectáculo económico, en la que el cuerpo-prótesis condena el alma del consumidor a su desaparición, reconocemos la valentía de David Nebreda al recordarnos que los excrementos y los fluidos son los restos de nuestra desintegración cotidiana.

[1] Serge Margel se inspira de lo que ya había escrito en los años veinte el teórico húngaro del cine Béla Balázs sobre las estrellas de cine, que nos invitan, según él, a "vivre la vie d'un autre, d'un sosie, d'un double" y a "vivre une 'autre vie' encore que celle que l'on a" (en Béla Balázs, *L'Homme invisible et l'esprit du cinéma*, traducido del alemán por Cl. Maillard, Belval, Circé, 2010, p.52)

Bibliografía

Benmakhlouf, Ali (2011): L'identité. Une fable philosophique. Paris: Presses Universitaires de France, coll. Philosophies.

Chevallier, Michel (2010): La société du mépris de soi. De l'Urinoir de Duchamp aux suicidés de France Télécom. Paris: Gallimard.

Clair, Jean, (2005): "L'immortalité mélancolique", in Catalogue de l'Exposition Mélancolie. Génie et folie en Occident (sous la direction de Jean Clair). Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Foucault, Michel, (1972) [1961]: Histoire de la folie à l'âge classique. Gallimard, coll. TEL, 1985.

Margel, Serge (2012): La société du spectral. Lausanne: Lignes.

Merleau-Ponty, Maurice (2009): Le cinéma et la nouvelle psychologie (1945). Paris: Gallimard, coll. Folio Plus Philosophie.

Millet, Catherine (2011): entrevista realizada en abril de 2000, aparecida en la revista Art Press, n° 255, marzo 2000, "David Nebreda et le double photographique", reproducida en Catherine Millet, Le corps exposé. Paris: Cécile Defaut.

Nebreda, David (2000): Autoportraits. Paris: Léo Scheer.

Nebreda, David (2006): Sur la révélation. Paris: Léo Scheer.

Ramírez, Juan Antonio (2003): "David Nebreda: sacrificio y resurrección" in Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid: Siruela.

Zambrano, María (1996) [1939]: Pensamiento y poesía en la vida española. Madrid: Endymion.

Zambrano, María (2011) [1977]: Claros del bosque (1977). Madrid: Cátedra.

IN ALBIS (2007) DE ALFONSO GORTÁZAR: EN ESPERAS DE UNA NUEVA FIGURACIÓN PICTÓRICA

Pascale Peyraga
Universidad de Pau
Francia

Resumen: Productos de una amplia crisis creadora, los lienzos de Alfonso Gortázar expuestos bajo el título de *In albis* (2007) problematizan el tema de la autorrepresentación y desembocan en una reflexión metaicónica acerca de la figuración en el arte contemporáneo. Aunque el lienzo en blanco alude a la crisis creadora, encierra asimismo la potencialidad de un nuevo camino pictórico, de un alba nueva que no puede prescindir de una distanciación crítica y de la imposición de una nueva mirada. En esta perspectiva, el autorretrato frustrado del artista origina la elaboración de un relato que conduce al espectador de la comprobación de la pérdida figurativa a su recuperación a través de la búsqueda de unas nuevas formas de representación.

En 2007, Alfonso Gortázar presentaba en el Artium de Vitoria la exposición *In albis*, producto de una honda crisis creadora. En esta, el "Autorretrato" de 1997, que representa al pintor delante de un lienzo en blanco, no hacía más que inaugurar un cuestionamiento metapictórico duradero, acerca de la inspiración y la capacidad creadora del propio artista. Así pues, la treintena de obras pintadas entre 1997 y 2006 –con excepción de una única obra–, llevan el sello de este "Autorretrato", y multiplican los mismos motivos del lienzo en blanco, del pintor y de su estudio, cuya asociación produce dentro de la obra una "maqueta reducida de su estructura o un guion de su producción", según los términos de André Chastel (Chastel 2000: 75). Analizaremos por lo tanto la manera como la representación de sí mismo abre el camino de una reflexión metaicónica sobre la figuración en el arte. Nos interesaremos especialmente en el proceso mediante el cual la disociación del Yo del pintor cobra forma en este "Autorretrato", a partir del que se inicia el relato de la pérdida figurativa y de su recuperación a través de la búsqueda de identidad que sólo encuentra una salida al final del caminar artístico evocado.

Del "Autorretrato" del artista al relato de una crisis

El "Autorretrato" sugiere, por su título, la coincidencia estructural entre el pintor y el sujeto de la representación, la cual implica por lo tanto la emergencia del Yo en la obra. Único lienzo en afirmar en el paratexto la dimensión autorreflexiva de la serie, es también el que cuestiona con más agudeza la cuestión de la representación de sí mismo.

Para subrayar las paradojas que entraña, no podemos sino volver sobre los fundamentos teóricos del autorretrato, sintetizados por Omar Calabrese en *L'art de l'autoportrait* (Calabrese 2006: 30-31). Comparando el autorretrato con una forma de discurso, lo define como "la somme d'une catégorie grammaticale (la première personne, traduite en images) et d'une structure syntaxique (la réflexivité)". Al conllevar el autorretrato una doble afirmación, "ce portrait est de moi", y "ce portrait est moi"[1],

[1] Seguimos la formulación de Louis Marin en *L'écriture de soi* quien, en francés, juega en la ambivalencia "ce portait est *de moi*"/ "ce portrait est *moi*" (Marin 1999: 132).

encierra la señal de la categoría gramatical del "yo, aquí, ahora", que funciona como un simulacro de producción del discurso. Por otra parte, el artista, al no tener más posibilidad que la de representarse mirando en el espejo, o sea, mirándose, ve su mirada fundirse con el punto de vista del espectador, de modo que el retratado mira al que le mira mirándose. La estrategia del espejo, fundada en la perpendicularidad de la mirada con respecto a la superficie de la representación, garantiza a la vez la contemplación de sí mismo, una contemplación frontal, y la contemplación ejercida por el espectador, entonces destinatario de un acto de comunicación. Por fin, al condensar el autorretrato la dimensión reflexiva de la representación –presentarse– y su aspecto transitivo –representar algo, representar el yo, su yo–, el pintor que respetaría los supuestos teóricos del autorretrato solo podría retratarse como un artista ejecutando su propio retrato.

Ahora bien, la historia de la pintura ha negado muchas veces dichos postulados, y lo mismo hace la obra de Gortázar. En el "Autorretrato" de 1997, Alfonso Gortázar aparece de perfil, rodeado de los atributos del pintor, unos lienzos que se multiplican en torno suyo en el espacio reducido del estudio. Un hecho importante radica en que las relaciones que se entablan entre los distintos lienzos y la figura del pintor producen una disyunción entre las dos instancias de la representación habitualmente condensadas en el autorretrato –la del objeto que hay que pintar y la del sujeto que pinta–, y cuestionan no sólo la capacidad del pintor para representarse sino también para figurar la realidad. En efecto, por más que multiplique el autorretrato las señales de reflexividad, induce asimismo un proceso de distanciación y de objetivación del sujeto, un proceso en el que la presentación del artista de perfil desempeña un papel relevante. El "yo, aquí, ahora", propio del autorretrato, no se impone en el lienzo de Górtazar, en que la representación del artista de perfil deshace la relación de especularidad esperada, entre el punto de vista fuera de la obra y la imagen del pintor dentro de la obra. Lejos de asegurar la identificación del Yo en la ipseidad de la frontalidad, el perfil produce una imagen que da la impresión de hablar por sí misma, e impone la forma gramatical de una tercera persona, de un "él" desligado del observador, y que se puede integrar en un relato.

La puesta en escena del estudio refuerza dicho dispositivo. El perfil del artista se destaca delante del fondo blanco de un lienzo en

blanco que cuelga de la pared; está expuesto a las miradas, bajo la modalidad de la transitividad, la de un objeto que se da a ver… un mero *retrato*, al fin y al cabo.

En cuanto al espacio de la chabola-estudio, contribuye asimismo al distanciamiento de la figura del artista: lejos de reproducir la iconografía tradicional del estudio del pintor como espacio cerrado y expresión de la intimidad, en Gortázar, el estudio está abierto de par en par y se ofrece a las miradas. Se inserta dentro de un espacio amplio, y se sitúa por debajo de la línea de horizonte definido por el tejado ondulado del estudio, de modo que el punto de vista domina la figura representada y la aplasta, colocando al espectador en una postura de mirón.

© Adagp, Paris 2013.

Fig. 1. Alfonso Gortázar (1997): "Autorretrato", 200 x 300 cm.
Col. del gobierno vasco.

Mediante esta separación del pintor y de su imagen, mediante el paso del "yo", característico del autorretrato al "él" del distanciamiento, surge la manifestación de la crisis creadora e identitaria de Alfonso Gortázar. Sin embargo, pese a este desarrollo de la transitividad de la representación, los elementos de reflexividad distan mucho de desaparecer, y mantienen viva una de las dimensiones fundadoras del autorretrato así como la capacidad de la pintura para producir un metadiscurso a través del cual el problema de la representación del pintor por sí mismo se convierte en un cuestionamiento de la figurabilidad en el arte.

En efecto, la imagen de Alfonso Gortázar se encuentra a su vez colocada delante de un lienzo en blanco colocado en el suelo, en esperas de una creación pictórica, de tal manera que el lienzo reproduce el esquema compositivo que figura la actividad del pintor en el estudio, lo que genera, aparentemente, una *mise en abyme* del proceso de representación.

Por otra parte, Gortázar satura su lienzo con señales que recuerdan el carácter reflexivo de la obra, su capacidad para "presentarse" como producción artística. Así, el fondo azul deja aparecer unos derrames que recuerdan la materia pictórica y hace de cortina, se opone a la transparencia del lienzo y rechaza la imagen del estudio sobre el plano del lienzo, del que recuerda la índole de soporte-superficie. Lo que las propiedades plásticas de la obra revelan queda reforzado por los motivos icónicos: la tela en blanco y la ventana delante de la cual está Gortázar hacen explícitas algunas propiedades del lienzo, al relacionarse éste con la ventana abierta, según la consabida fórmula de Alberti.

Volveremos por fin en la disyunción entre transitividad y reflexividad del lienzo, que adquiere una peculiar densidad en la figura de Gortázar, colocado por turno en la situación de estar representado y de representar, de sustentar la transparencia de la representación o de revelar su opacidad. Este lienzo de Gortázar, al recordar el estatuto teórico y práctico de la representación, adquiere una dimensión metaicónica, y no se constituye tanto como una autorrepresentación del pintor como individuo sino como una reflexión sobre la representación.

Sin lugar a dudas, la crisis de la representación se reduplica en este autorretrato y se distribuye en distintos niveles. En un nivel meramente icónico, dicho "Autorretrato" es, desde luego, una figuración del individuo Gortázar por sí mismo, pero no se constituye en un cara a cara atemporal, en una relación directa con sí mismo, sino más bien en una figuración en dos tiempos, señalando así el desfase esquizofrénico entre figuración transitiva y figuración reflexiva, una honda disociación subrayada, en un segundo nivel, por la *mise en abyme* del artista considerado en su actividad creadora. En efecto, la inclusión en el lienzo del pintor representado en su actividad artística no produce una *mise en abyme* perfecta o una duplicación, dentro de la obra, de unas realidades que le son exteriores: la figura icónica de Gortázar se halla delante de

un lienzo en blanco, y la ausencia de pincel en su mano no permite esperar una realización futura. Materializa la suspensión creativa, mientras que el verdadero Gortázar, fuera del campo del lienzo, se encuentra delante de una composición que lleva el título de "Autorretrato". Un elemento puramente biográfico permite aclarar el sentido de este desajuste: el vacío creativo sugerido por los lienzos en blanco con los que se enfrenta Gortázar no coincide con la fecha de realización del lienzo, el año 1997, sino con los primeros años de la década, caracterizados por la crisis y el agotamiento creativo.

He aquí la peculiaridad de este "Autorretrato" que no puede decirse, estructuralmente, como un "yo, aquí, ahora", ya que constituye en realidad el punto de partida de una historia pasada, de un "esto le ocurrió un día", el principio de una experiencia dolorosa cuyo relato indica ya la salida. Nada sorprendente pues si el autógrafo del pintor no se inscribe en el rincón de este lienzo y si el desvanecimiento del sujeto de la enunciación remata el dispositivo de Gortázar, de manera a historiar el discurso: así pues, la serie *In albis* se define más bien como una biografía, la escritura de una vida, o incluso como la recuperación de una identidad personal y pictórica, y no como un autorretrato se presenta en lo absoluto de su ser[2]. Sobre este lienzo liminar, se injerta por lo tanto otro límite, al buscar la serie *In albis* sus orígenes, como en un relato biográfico, en la inclusión de un lienzo pintado unos quince años antes, "El estudio invadido", que antecede y explica la ruptura creadora. En cuanto a los lienzos incluidos entre 1997 y 2006, explicitan las manifestaciones de la "crisis", que es a la vez, siguiendo la etimología del término, ruptura de equilibrio y clímax de las incertidumbres pero que implica también un momento crucial, figurado por el último lienzo de la serie, "In albis". Sólo entonces el sujeto de la representación, el pintor, vuelve a nacer *de* su obra y *en* su obra y, mediante un cambio de focalización, la representación de un lienzo pintado en blanco se hace autorretrato del artista.

[2] Pensamos en la definición dada por Natacha Allet, según la cual "L'autoportrait vise à présenter le moi dans son essence intemporelle" (Allet 2005). Remitiendo al autorretrato literario, subraya su dimensión a-cronológica y lo opone con la autobiografía, por no tener una dimensión narrativa, y por no representar una sucesión de acontecimientos significativos.

Esbozaremos ahora las características de la historia que reúne los tres hitos aludidos (el origen temporal del "Estudio invadido" o los pródromos de la crisis, el "Autorretrato" o la cuestión de la figurabilidad, "In albis" o la recuperación de una identidad perdida), mostrando cómo la vuelta sobre sí mismo mediante el arte desemboca en la forma última de un re-nacer, en el lienzo blanco de un día nuevo.

El retrato en el estudio o los pródromos de la crisis de la figuración

De manera significativa, Gortázar integró en la exposición "El estudio invadido", pintado en 1982, aunque era anterior al período de esterilidad creadora escenificada por el artista. Presenta sus pródromos, se convierte en su analepsia explicativa, aunque posee asimismo su propia lógica narrativa. Dicha dimensión narrativa interna viene subrayada por la orientación alargada del lienzo, por su tamaño, 180 x 488 cm –que justifica el recurso a varios lienzos aunados–, su composición binaria, que se subdivide a su vez a la manera de un políptico, lo cual lo constituye como un espacio diacrónico secuencial, que se puede leer de la izquierda a la derecha.

© Adagp, Paris 2013.

Fig. 2. Alfonso Gortázar (1982): "El estudio invadido", 180 x 488 cm. Col. particular.

Como la mayoría de las obras de la serie, "El estudio invadido" posee una dimensión reflexiva, inherente a la índole del espacio representado, el estudio, a la acumulación de lienzos expuestos en el proscenio, y a la figuración del artista trabajando, con lo cual postula una relación de analogía con la actividad del pintor verdadero, Alfonso Gortázar.

Por fin, para poder funcionar como espejo interno que reflecta y refleja la realidad, "El estudio invadido" insiste en la permeabilidad entre la realidad y la ficción dentro del espacio de representación, para que el guion del lienzo pueda proyectarse fuera del marco de la representación. A este respecto, advertiremos la ausencia de una verdadera diferenciación en el grado de realidad que define los cuadros internos y el espacio ficticiamente real, al caracterizarse todos por un mismo aspecto inacabado, perceptible en los lienzos representados, o en la paleta del pintor, y al perder el jersey naranja del personaje de la derecha su materialidad al encontrarse en el límite con el lienzo en blanco: así la permeabilidad que se establece entre la realidad y su representación contribuye a que la enunciación integrada dentro del lienzo se proyecte fuera del marco y se vuelva sobre la realidad del enunciador.

La reflexividad estructural del "lienzo dentro del lienzo" se prolonga formalmente mediante desdoblamientos y reduplicaciones múltiples de "El estudio invadido": el marinero, cuya silueta aparece dos veces reproducida en un lienzo, el espectador de la derecha que mantiene una relación ambigua de parecidos y de diferencias con la imagen de un futbolista y, desde luego, la imagen desdoblada del pintor, mientras pinta en la parte izquierda del lienzo, y luego, mientras un hombre con terno lo distrae de su actividad e interrumpe su labor creadora. La suma de los cuadros que se reproducen dentro del cuadro se erige en signo, multiplicando las señales de reflexividad de la obra, y la forma que adoptan subraya el sentido del lienzo, de tal manera que poseen una doble función, como lo advierte André Chastel en su ensayo sobre el lienzo dentro del lienzo: "Le tableau peint dans le tableau a en quelque sorte une double résonance : en tant qu'image, il renvoie à la nature (forme), en tant qu'image d'une image, à l'intellect (idée). L'exégèse du tableau-dans-le-tableau produit l'équivalent d'un traité sur l'art" (Chastel 2000: 85).

Aquí, la reflexión sobre el arte incluye cierta distancia crítica y la auto-irrisión se inmiscuye en la representación mediante la imagen de la joven que está de florero, formalmente asociada con un jarrón de flores, o la de la señora de gafas negras llevando un pescado en la mano. Sobre todo, ese estudio en que domina la superficialidad a expensas de

la profundidad pone en tela de juicio la actividad del pintor, sus objetos de estudio, o la consecución de su realización. La invasión del *studium* encuentra su correlato en la perdición, que es a la vez pérdida del lugar de la figurabilidad y pérdida moral del artista que corre hacia la ruina en el lugar del estudio, ese "lugar del *ego* del pintor", que se convierte en un "lugar ocupado" pero no habitable por el pintor. El sentido de "El estudio invadido" se concentra entonces en la representación desdoblada del artista: representando la disociación psíquica del pintor o expresando la temporalidad dentro del cuadro, dicha representación revela la degradación, y tanto la imposibilidad de una representación fiel de lo real como la escenificación irónica de un arte comercial desembocan en la suspensión o, figurado por el lienzo todavía en blanco a la derecha de la composición, que se repercute en la estética de lo inacabado que domina en "El estudio invadido" y anuncia la parálisis creadora de Gortázar. La problemática de la figuración, implícita en dicha obra, se hará explícita en las obras posteriores de *In albis*, unas obras performativas en la medida en que narran la crisis a la par que acreditan su resolución.

Cuando el pintor se ausenta

Si hay un rasgo que relaciona entre sí los cuadros de la exposición, este se encuentra en el sentimiento de pérdida o más bien de ausencia, la ausencia del pintor con respecto a sí mismo y a los demás. Pero al plasmarse el "yo" como un "él", se opera, paradójicamente, un gesto decisivo, propio de la escritura de sí mismo, mediante el "retraimiento", relacionado de manera intrínseca con el retrato. El "retrato", en español, o el *ritratto*, en italiano, se deriva del latín *retracto*, "trazar líneas varias veces", e implica la capacidad para restituir una realidad que cabe poner ante los ojos del espectador. Ahora bien, requiere asimismo la percepción de dicha realidad y su interiorización previa, mediante el "retraimiento", un término fundado asimismo en el *retraere*, que significa ahora el renunciamiento –a la vida activa o mundana. Ese *re-traere* ambivalente, lo privado del *retraerse* que es también un deseo de *retrato* ambivalente, se expresa con perspicacia en las obras de 2001, "Sin título" y de 2002, "La siesta", "Atardecer" o "Mal café".

© Adagp, Paris 2013.

Fig. 3. Alfonso Gortázar (2002): "La siesta", 200 x 220 cm.

Mediante la representación de una chabola-estudio en que proliferan los lienzos en blanco y los bastidores, los cuatro lienzos desarrollan la dialéctica de lo vacío y de lo lleno, de lo abierto y de lo cerrado. La repetición de un espacio geométrico de equilibrio frágil le confiere a este lugar un estatuto incierto, que aleja al espectador del dominio de la serie para producir más bien "la inquietud heurística en torno a la pérdida"[3]. Estas formas secretas, en parte cerradas, enteramente autorreferenciales, despiertan la sospecha de que alguien o que algo falta por asomar.

La primera figura ausente es la del pintor, convocada por una silla vacía o por la paleta de pintor ("La siesta"), o incluso por una taza de café abandonada ("Mal café"). Ausente o perdido, el pintor aparece como amenazado de muerte por estas cajas cerradas, mudas como

[3] Georges Didi-Huberman emplea esta expresión al comentar las esculturas de Tony Smith o de Robert Morris (Didi-Huberman 1992: 87).

tumbas, que imponen la suspensión discursiva y la instauración de la angustia en el lienzo. La ligereza de la estructura superior vaciada, puesta en tensión con el encerramiento perceptible en la parte inferior genera la imagen de un sepulcro o de un mausoleo que sería el del pintor[4]. Así, en "La siesta", se vislumbra el busto del pintor, tumbado por el mismo suelo, cerrados los ojos, debajo del edificio inestable que lo cubre parcialmente, que lo sustrae a las miradas del mundo y lo sepulta. La siesta se anuncia aquí como una pre-muerte, un desaparecer ante el otro que no consiste únicamente en la desaparición del pintor. Efectivamente, en "Mal café", los tabiques del estudio –la tumba del pintor, literalmente constituida de lienzos en blanco y de bastidores–, imponen más bien la expresión de "sepulcro de lienzo" o de "sepulcro de la pintura". Los modelos figurativos tradicionales aparecen encerrados en los sepulcros de la pintura, de la que ellos solo constituyen unas formas menores, inacabadas, degradadas o desacralizadas. Basta con observar la representación infantil de la casa en "La siesta", la imagen de un árbol, plegada como un acordeón en "Mal café", y sobre todo la cabeza del pintor, cabeza decapitada, guillotinada por el canto del cuadro, que Gortázar coloca en equilibrio entre dos cuadros, trasladando el lugar de la figura –y de la figuración en sí–, desde el centro del cuadro hasta su margen, hacia un nuevo lugar, en esperas de definición.

"En esperas de", en la medida en que el sepulcro de la pintura no es únicamente un detenerse en la pérdida y en la muerte: es el lugar de una dialéctica, en la que la doble pérdida, del sujeto y del objeto, implica un deseo de renacimiento: el vacío y la ausencia inquietan el volumen, lo trabajan desde dentro, con lo cual la inestabilidad del espacio se hace el eco de dicha tensión operativa. Ahora bien, la puesta en tensión de la pérdida efectiva y del beneficio anhelado emerge a las claras en la composición de "Atardecer", en que detrás del lienzo negro del primer plano, señal de duelo y de muerte, se adivinan la blancura de otro lienzo, los pies de un pintor, la actividad oculta del creador trans-"figurando" su propia muerte según un proceso de reversibilidad o de retronacimiento sellado en el meollo del sepulcro.

[4] Para enfocar el tema del sepulcro de la pintura, nos hemos apoyado en la exégesis de la obra de Nicolas Poussin, "Et in Arcadia ego", propuesta por Louis Marin (Marin 1994: 267-281).

© Adagp, Paris 2013.

Fig. 4. Gortázar, Alfonso (2002): "Mal café", 200 x 220 cm.

Los lienzos posteriores –pintados en 2003– confirman el deseo de transfiguración o de re-figuración, una búsqueda emprendida ya no desde fuera del estudio sino desde dentro, desde el retraerse del pintor, y el cambio de focalización adoptado es la señal palpable del acercamiento progresivo entre el pintor verdadero, autor del enunciado, y su enunciación. Las tres obras "Sin título" de 2003 confirman la proliferación monstruosa del bastidor o del lienzo, de un dispositivo de presentación que sugiere más la potencialidad de la figuración que la mera evidencia de su ausencia. La dinámica de la búsqueda se induce por otra parte mediante la inestabilidad de las formas geométricas, la oblicuidad de los cuadros que estimula el ojo del espectador, al acecho de una figuración lábil cuya huella persigue, entreviendo sea una cabeza ("La siesta", "Mal café"), sea unas pantorrillas ("Los geranios"), sea unos pies que asoman detrás de un lienzo ("Atardecer", "Sin título").

Pero dicha figuración no puede ser la de lo parecido, y el re-nacimiento pasa por la diferencia: aunque Gortázar desvela el artificio de

la pintura, accede también a otra profundidad, a una dimensión más abstracta, que se manifiesta en los contornos de unas formas esquemáticas, cuya relación mimética con las cosas se ha vuelto más laxa.

© Adagp, París 2013.

Fig. 5. Gortázar, Alfonso (2003): "Sin título", 79 x 63 cm. Col. Particular.

De hecho, la inversión en la mirada del pintor y en su relación con el mundo se concentra en el motivo de la ventana, según se abre sobre el mundo de fuera o sobre la intimidad del estudio. La ventana del "Autorretrato", delante de la cual está sentado el artista impotente, remite por intertextualidad a la teoría de Alberti en su *Tratado de la pintura* de 1435, quien dibuja un cuadrilátero semejante a una ventana abierta a través de la cual se pueda mirar la historia. A la ventana abierta

hacia fuera, ya estéril bajo el efecto de la crisis, se sustituye la creación de otra ventana –imagen de una forma nueva de pensar y de representar el mundo–, una ventana simbólica dibujada, en "Sin título", por la sombra del bastidor que se proyecta dentro del estudio y se imprime en un lienzo en blanco, una ventana que es el interior de lo interior, lo íntimo dentro del mundo privado. Por lo tanto, el renacimiento no implica ya una mirada sobre la naturaleza y se plasma en el replegarse íntimo en el retraimiento, o en el contemplar de la pintura, ya que Gortázar parece promover, en sus últimos lienzos de 2006, un tratado sobre la pintura en que se ensaya citando a los pintores y sus teorías. "Naturart", "Marinart", "Mucho más verde" o también "Americanos" potencian una vuelta hacia las teorías de la *camera obscura*, de la reproductibilidad del arte, o hacia los pintores del expresionismo abstracto americano, Joan Mitchell o Richard Diebenhorn, y atestiguan una exploración memorística necesaria al regreso del pintor a su lugar dilecto, a "El nuevo estudio" (2006) renovado, nacido de esta vuelta catártica sobre sí mismo pasando por el relato del otro, un espacio caracterizado por una nueva armonía y, desde luego, por la presencia de una ventana abierta hacia dentro. Después de reintegrar su lugar renovado, el pintor puede salvar una última etapa, la de la vuelta *en* sí, y *dentro* del lienzo.

La recuperación de una identidad perdida

Al finalizar esa "narración", el "sujeto-pintor" vuelve efectivamente a integrar el relato pintado bajo la forma de un "yo", gracias al lienzo "In albis", que retoma el título de la exposición, sin siquiera ponerle "en abyme" desde el punto de vista semántico. En efecto, según el propio artista, que le da a la expresión "in albis" el sentido de "quedarse en blanco, quedarse como sin ideas", esta se aplica directamente al "Autorretrato" de 97, con lo cual el primer lienzo de la serie, el "Autorretrato" y el último, "In albis", mantienen una relación de estrecha connivencia, que no se limita con el "blanco" del vacío creativo o del alba y que se relaciona más bien con la inclusión del pintor dentro del lienzo.

© Adagp, Paris 2013.

Fig. 6. Gortázar, Alfonso (2006), "In albis", 200 x 200 cm, Cortesía del artista.

En efecto, "In albis" es, indudablemente, el único cuadro en que se restablece la coincidencia enunciadora del "yo, aquí, ahora", ausente en el "Autorretrato" de 1997, lo que lo erige en el verdadero autorretrato de la serie. "In albis", cuya composición es de las más depuradas, presenta un lienzo colocado sobre dos taburetes, apoyado contra el trozo de una pared paralela al soporte-superficie de la superficie, enteramente cubierto con una pintura blanca. Este cuadro vuelve a integrar el esquema del lienzo blanco instaurado con el "Autorretrato", pero procede sin embargo a unas inversiones relevantes. El encuadre, primero, el más apretado de la serie, excluye de inmediato toda visión de conjunto del estudio, anula la distanciación anteriormente advertida, y coloca al espectador o al pintor dentro una relación inmediata con el albo lienzo enmarcado dentro del marco del cuadro. La ausencia de verdadero primer plano

entre el lienzo y el borde inferior del cuadro y la localización del punto de vista del espectador le colocan en situación de asir el pincel y continuar la obra iniciada. Pero el cara a cara entre el artista y los dos albos lienzos enmarcados uno dentro del otro –lo cual asegura la reflectividad del cuadro–, no se limita a este primer encuentro y oculta otro de mayor importancia. Ahora sí que está presente la firma del pintor, pintada en la superficie de la obra, asegurando por lo tanto que este cuadro es ya un lienzo de Alfonso Gortázar. Pero aparece sobre todo, trazado con el dedo índice, en la parte inferior del lienzo enmarcado, el "in albis", bajo cuya égida está colocado el conjunto de la serie. Al inscribir físicamente la impronta de su dedo en la obra, ratifica la conexión entre la realidad y su representación, y afirma, a la manera de Montaigne, "yo soy mi lienzo" o, mejor dicho, "yo soy la materia de mi obra" (Montaigne 1965: s. p.). Transforma el cuadro en su autorretrato virtual como si, mediante este signo, el pintor estuviera haciéndose figura, discretamente. En efecto, "in albis", que califica la impotencia creadora del "Autorretrato" de 1997, y designa, de manera epónima, la experiencia de vida relatada por el conjunto de la serie, se convierte en un elemento constitutivo de la construcción del *ego* del pintor. Remite pues a su pasado, pero es también su presente, y se abre sobre una potencialidad futura, ya que el color blanco del cuadro no es tanto el blanco de la ausencia o del lienzo virgen, "en blanco", como la materia pictórica habitada por la identidad del pintor, orientada hacia un alba nueva, un nuevo nacimiento, "en" la obra. Persiste sin embargo, a través de ese "in", del que no se sabe si augura una representación de lo íntimo o la disolución de la figura en la materia, la duda o la inestabilidad de una obra liminar, colocada en el umbral de una figuración difunta y de una figurabilidad en germen, en el mismo límite de lo que hace la esencia de la representación...

Bibliografía

Alberti, Leon Battista (1992, traducción francesa de J.-L. Scheffer): *De la peinture* / *De Pictura* (1435). Paris: Macula.

Allet, Natacha (2005): *L'autoportrait, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne,

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/> [fecha de consulta: 15.06.2012]

Calabrese, Omar (2006): *L'art de l'autoportrait*. Paris: Citadelles et Mazenod.

Chastel, André (2000): *Fables, Formes, Figures, II.* Paris: Flammarion.

Didi-Huberman, Georges (1992): *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit.

Marin, Louis (1994): *De la représentation*. Paris: Gallimard / Le Seuil.

Marin, Louis (1999): *L'écriture de soi.* Paris: PUF.

Montaigne, Michel de (1965, edición presentada y anotada por Pierre Michel, prefacio de André Gide): *Essais*, t. 1. Paris: Gallimard.

Obras citadas de Alfonso Gortázar

El estudio invadido (1982). Acrílico sobre tela. 180 x 488 cm. Colección particular.

Autorretrato (1997). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Col. del gobierno vasco, Departamento de Justicia, Empleo y Seguridad social.

Sin título (2001). Acrílico y óleo sobre lienzo. 200 x 220,5 cm. Colección ARTIUM de Álava.

La siesta (2002). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

Atardecer (2002). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Colección del artista.

Mal café (2002). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

Sin título, tres obras (2003). Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm. Pablo Munilla.

Sin título, (2003). Óleo sobre lienzo. 79 x 63 cm. Colección particular.

Los geranios (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

Naturart (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

Marinart (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

Mucho más verde (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

Americanos (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 230 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

El nuevo estudio (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.

In albis (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Galería Carreras Múgica.

III

EXTENSIÓN DEL CAMPO DEL AUTOR

FERNANDO ARRABAL 2.0: EL AUTOR EN LA ERA DIGITAL

Paola Bellomi

Università degli Studi di Verona

Italia

Resumen: El interés de Fernando Arrabal por el mestizaje literario y por la contaminación de géneros es un aspecto fundamental de su obra; aún más lo son la re-escritura y la autocitación presentes a lo largo de los años, construyendo una espesa red de interrelación entre las obras más antiguas y las más recientes. Toda la producción de Arrabal pone en evidencia su finalidad autorrepresentativa y si es verdad que, como afirmaba Borges, el autor no es más que otra ficción, Arrabal ha moldeado su persona de "autor" en carne y hueso en un personaje "Autor", hecho de palabras, pinceladas, instantáneas y fotogramas, se ha transformado a sí mismo en una presencia constante y en el protagonista absoluto de su obra. En las páginas que siguen, se intentarán sistematizar las "personas" que concurren en el mito de Arrabal, estudiando las modalidades que este autor ha empleado en su obra más reciente, en el intento de dar unidad a la imagen fragmentaria del Autor-personaje-persona.

En 1984, j'ai acheté un ordinateur qui m'a rendu fou pendant des mois. J'avais avec lui une relation trépidante et conflictuelle.

Fernando ARRABAL

En una entrevista en la que se le preguntaba si la creación era un "estado alterado de conciencia", el dramaturgo, poeta, novelista, pintor, ajedrecista, cineasta y orador Fernando Arrabal contestó: "[La creación] es un juego de inconsciencia y lucidez. Pero creo que Dios estaba distraído y se le fue la mano en el momento del *fiat lux*. Luego vinieron algunos afirmando «soy yo quien creó la mitomanía y la megalomanía»" (Esteban 2007). En esta respuesta, el autor nacido en Melilla en 1932, pero exiliado en Francia a partir de los años cincuenta, resume en pocas palabras las líneas de su estética, o sea: el arte como juego en el que participan dos elementos antagónicos y, a la vez, complementarios, el inconsciente y la lógica; lo sagrado; y, por último, el ego, cuyo desbordamiento puede afectar, de manera mayor o menor, a cualquier creador. De hecho, las acusaciones de mitómano y megalómano son las que se han dirigido con más frecuencia a este autor, y no sin fundamento, puesto que Arrabal ha hecho del culto de su persona una obra de arte, apoderándose de su biografía para transformarla en una creación mitológica, con dos cabezas: una real y otra ficcional. Esta labor Arrabal la está llevando a cabo desde sus primeras obras teatrales, y sin embargo, con el desarrollo de la tecnología, la representación de la figura del autor está siendo afectada por los nuevos medios.

En el proceso creador de Arrabal hay dos constantes, que son: la re-escritura y la autocitación; muy a menudo podemos encontrar casos de coincidencias argumentales y textuales en obras más o menos alejadas en el tiempo y pertenecientes a géneros muy diferentes. Para dar alguna referencia concreta, en 1971 Arrabal realiza su primer largometraje, *¡Viva la muerte!* (Francia / Túnez, 1971, 87'), la adaptación fílmica de su novela autobiográfica *Baal Balilonia* (1959) que, a su vez, citaba –en algunos pasajes de manera literal– su drama *Los dos verdugos* (1956), y

los ejemplos podrían ser muchos. Otra consabida constante de la estética arrabaliana es la presencia de los detalles biográficos sacados de su historia familiar, en la que el eje principal está constituido por la contraposición entre la figura del padre (un oficial republicano condenado a muerte y desaparecido durante su estancia en un sanatorio) y la de la madre (con simpatías nacionalistas, que relegó al silencio y al olvido la memoria del marido), dos presencias que, padeciendo varias metamorfosis, entran en todas las ficciones de este autor, así como hay recuerdos del niño Arrabal en cada obra hasta el punto que se puede afirmar con toda certeza que la persona del autor se ha subdividido en micro-partículas y se encuentra diseminada en cada producto que sale de la *factory* de este incansable creador. Si Juan Goytisolo en su novela *Paisajes después de la batalla* (1982) hablaba del texto como un vilano que esparce "la materia narrada al azar de sorpresas e imponderables por toda la rosa de los vientos" (Goytisolo 1997: 283), con Arrabal se puede suponer que este proceso de atomización interesa al autor no sólo como ente ficticio sino también como sujeto real.

Esta capacidad que tiene Arrabal de pasar de la escritura teatral a la cinematográfica, de la poesía a la pintura, de la novela a los *blogs*, le ha permitido seguir investigando y ensayando sus múltiples y heterogéneos Yos, que de materia ficcional se han transformado en piezas del *puzzle* que constituye la imagen pública del autor. Es natural que, a la hora de estudiar su producción artística, el investigador se pregunte hasta qué punto la ficción ha entrado en la vida de Arrabal y hasta qué grado pueden considerarse sus *performances* como verdaderos ejemplos de autoficción y no de vergonzosas autobiografías, según la terminología de Gérard Genette [1]. La línea de demarcación entre un declive y el otro es bastante sutil y las definiciones parecen insuficientes. Si nos fijamos, por ejemplo, en las autobiografías *Baal Babilonia* (1959) o la más reciente *Porté disparu* (2000), nos encontramos delante de dos narraciones que mezclan la historia familiar del artista con la novelización de los hechos narrados: en estos casos, ¿sería correcto aplicar el marbete de "autoficción" acuñado por Serge Doubrovsky, o sea de una "ficcionalización

[1] Explica Genette: "Je parle ici des vraies autofictions –dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de *La Divine Comédie*–, et non des fausses autofictions, qui ne sont «fictions» que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses" (Genette 1991: 86-87).

de hechos reales mediante la aventura del lenguaje" (en Corbatta 2010: 2)? En parte sí, puesto que se trata de verdaderas aventuras del lenguaje y de la imaginación en las que la ficción se da a partir de eventos reales, tratados como tales [2]. Y sin embargo, contrariamente a las sugerencias de Doubrovsky, Arrabal no percibe sus escritos y su presencia autorial como ficciones.

Además de la interpretación psicoanalítica que la crítica ha querido dar de los elementos edípicos que se reiteran en la obra de este autor, la constante injerencia de los detalles autobiográficos se justifica con una buena dosis de exhibicionismo y narcisismo que acomuna Arrabal a toda una tradición literaria que podríamos remontar por lo menos al Romanticismo, o sea, la del autor visto como genio rebelde, escandaloso y excesivo. Sería suficiente tan sólo con volver a leer las crónicas periodísticas que acompañaban sus estrenos o sus intervenciones públicas para darnos cuenta de que muy a menudo la atención se fijaba más en el aspecto exterior del autor que en la realización de su obra o de los contenidos de las entrevistas [3]. De hecho, la actual imagen pública de Arrabal está relacionada con un episodio acaecido el 5 de octubre de 1989, cuando salió ebrio en la pantalla de TVE1, en el programa *El mundo por montera*, presentado por Fernando Sánchez Dragó, un episodio que se recuerda más con el título de *La noche del milenarismo*, por las palabras casi sin sentido pronunciadas por el mismo Arrabal [4]. De poco ha servido la justificación que dio el dramaturgo, o sea, que antes del comienzo del programa le jugaron una broma, sustituyendo el agua que tenía en el vaso con licor, sin que él se diera cuenta: el hecho ha permanecido en la memoria

[2] Estoy pensando en el epistolario que aparece en la segunda parte de *Porté disparu* y que reproduce el supuestamente verdadero intercambio de cartas entre la madre de Arrabal y el director de la cárcel y el director del sanatorio que regían las instituciones en las que estuvo preso el marido (Arrabal 2000).

[3] Como cuando, por ejemplo, a Arrabal se le prohibió el acceso a un homenaje dedicado a Rafael Alberti por ir vestido de rojo. El autor comentaba el episodio con estas palabras: "En una España conformista basada en la hipocresía, esas eran las cosas que había que hacer. La extravagancia (en el mal sentido de la palabra) era el sistema de gobierno que tenía España: la corrupción, los millones que iban a Suiza, etc." (Berenguer 1979: 67).

[4] Los espectadores de todo el mundo tienen hoy a su alcance, a través de *youtube*, la *performance* no edificante de Arrabal: <http://youtu.be/dySXPdX-Yj8>.

del público, difícil de quitar [5]. Pero más allá de la anécdota, la imagen pública de este autor ha sido tan influenciada por su participación en el programa televisivo que se ha creado una mitología que ha condicionado las actuaciones siguientes hasta el punto que en alguna ocasión Arrabal parece haber aceptado seguir jugando el papel que el público le ha atribuido, como en la vídeo-entrevista transmitida el 4 de marzo de 2009 en el programa *Buenafuente*, en la cual entra en escena con un vaso de vino, de pronto imitado por el presentador Andreu Buenafuente [6]. En los primeros minutos, significativamente la charla gira alrededor de la ausencia, en su casa, de una televisión y, al agradecer la invitación a participar en el programa, l'*enfant terrible* de Melilla (como se lee en la pantalla) afirma: "Yo le agradezco a Usted que me llame porque soy un poquitín famoso y completamente desconocido" (1'45"), una queja ésta que volverá a presentar también en encuentros sucesivos [7]. El 18 de abril de 2011 la Sexta transmite en el programa *El Intermedio* otro vídeo en el que Arrabal sale entrevistado por la periodista Usun Yoon[8]. Los fotogramas iniciales vuelven a presentar algunos instantes sacados del *Milenarismo*, acompañados por el comentario del presentador El Gran Wyoming (José Miguel Monzón Navarro) que los clasifica como "uno de los mejores momentos de la historia de la televisión española... hasta ahora" (1'04"); sigue el encuentro entre Yoon y el dramaturgo, en el que la entrevistadora se muestra incómoda delante de un personaje que reacciona de manera algo inesperada. En la entrevista lo que se pretende es mostrar el lado más necio de Arrabal, dirigiéndole preguntas muy tontas, pero el autor no acepta jugar nuevamente el papel del gracioso. Casi al final de una charla definida como "surrealista", después de algunas intervenciones que denotan cierta falta de preparación por parte de la entrevistadora, su interlocutor, entre enfadado, divertido e

[5] Así explica el episodio Arrabal en una entrevista con David Benedicte: "En aquel momento yo sólo bebía agua o Coca-Cola. Topor decía con humor: "El día que Arrabal beba vino o alcohol será el más importante del siglo". Aquella noche, con mucha sed, bebí lo que imaginé agua y era anís. El único recuerdo que guardo es el de mi despertar mientras se me hacía un lavado de estómago" (Benedicte 2009).

[6] Cf. <http://youtu.be/RYAa2za8U3s>.

[7] En una entrevista del año siguiente, Arrabal vuelve a expresar su lástima por su situación: "Una cosa que siento es que soy un poquitín célebre y completamente desconocido a la vez" (Rocamora 2010).

[8] Cf. <http://youtu.be/m7ptr4q38Mw>.

incrédulo, exclama: "¡Esto es un crimen! […] Coger el Larousse, el diccionario Larousse, y haberle dicho, bueno, pues ese señor Arrabal es éste y otro. ¡El señor Arrabal no puede responder como si fuera, yo qué sé, como si fuera un vendedor de peines que intenta vender un peine!" (8'48"). En la versión sin recortes que aparece en *internet*[9], el entrevistado vuelve a poner el acento sobre lo desconocido que sigue siendo él como autor y se describe con las siguientes palabras: "Usted no sabe nada de mí. [...] Pero la señorita, que no sabe qué decir conmigo, que se encuentra en presencia de un bicho rarísimo, que nunca ha visto nada igual, no sabe qué hacer. […] Y le voy a hacer una revelación: no solamente Usted no sabe nada de mí, sino que nadie o casi nadie sabe nada de mí" (5'00") y concluye: "La provocación es cretina y es autodestructora y a Usted le han puesto en una provocación. Es decir, hay cretinos que nos han puesto en una situación cretina" (9'35").

La parábola que se desprende del *show* de Sánchez Dragó, como se ha visto, ha marcado la pauta, por fas o por nefas, de la relación entre la persona y el personaje Arrabal; lo cual parece confirmar las opiniones de Sonia Montero, según la cual "la imagen pública del dramaturgo (imagen resultante del siempre arriesgado juego dialéctico que todo artista se ve obligado a jugar con los medios de comunicación) corrompe la mirada de la crítica" (Montero 2004: 9). Arrabal no es, ni mucho menos, un desprevenido: es una persona que está en el mundo, que vive en contacto con la realidad; pero es también un hombre genial, en el sentido romántico de la locución, que se ha transformado en un autor de culto. Escribe a este propósito Ángel Berenguer:

> Frente al sistema de representación de realidades y símbolos cuya mecánica es ya parte del acerbo común, [Arrabal] desata las furias de nombrar lo innombrable, hace lo inadecuado y dispara con su corazón al corazón desaforado del espectador. […] Todo ello lo ha llevado a cabo Fernando Arrabal que ha sabido aprovechar esos nuevos medios para imponer su orden interno que muchos se niegan a ver obnubilados por sus actitudes provocadoras y su genio heterodoxo (Berenguer 2002: 201-202).

Como todo hombre de espectáculo, Arrabal ha teatralizado su vida pública, como si se tratara de una representación, porque si es

[9] Cf. <http://youtu.be/-Y0GkfU5HEI>.

verdad que la obra de un autor es la proyección de su personalidad, pues la existencia puede transformarse en su mejor creación (Rubio Jiménez 2003; Pujante González 2006). En la auto-entrevista realizada en 1968, se pregunta y contesta:

> Arrabal: When did your megalomania first begin?
> Arrabal: I'm not a megalomaniac. But I sometimes use megalomania as a theatrical device. It enables me to stand the horror which this body of mine-handed me at birth-inspires, particularly during those moments when I feel myself assailed by a sterile lucidity (Arrabal / Knapp / Morris 1968: 75).

La vocación exhibicionista, que en su extenso *corpus* se revela de manera constante, en la etapa más reciente de la trayectoria artística de este autor se ha moldeado en una nueva forma: el videoclip. Desde el 2004 colabora con la videoartista Christèle Jacob en la realización de breves grabaciones, denominadas "Creaciones arrabalescas" [10], que pueden ser divididas en dos tipologías: por un lado, se trata de las grabaciones en forma de monólogo en las que Arrabal presenta un argumento que le interesa (como el dinero o la gripe A) [11] o bien se trata de coloquios con personas que el autor admira (como la escultora patafísica Louise Bourgeois)[12]; por otro lado, los vídeos son el resultado de una operación de montaje de materiales diferentes: grabaciones visuales y sonoras que se superponen a dibujos, fotos, cuadros, etc., como por ejemplo las dos versiones de la lectura del poema *Clítoris. Mi idolatrada felatriz* [13] o la rememoración del primer encuentro con Salvador Dalí [14]. Si bien en los vídeos se emplean técnicas y estilos heterogéneos, la constante es el protagonista: Arrabal, que en algunos casos acepta que le graben en situaciones "naturales" o "espontáneas" y en otros participa como un

[10] Las "Creaciones arrabalescas" se encuentran en el cofre de DVDs publicado por Cameo en 2009 y, con materiales siempre actualizados, en los canales personales de Jacob: <http://www.youtube.com/user/christele017> y <http://www.dailymotion.com/christele017#video=xo6z7z>.

[11] Cf. <http://youtu.be/SsZNrvoASao> y <http://youtu.be/T659mQkA8v8>.

[12] Cf. <http://youtu.be/sm6E7b5BY3E> y <http://youtu.be/VxSr-vPkv5M>.

[13] Cf. <http://youtu.be/HEOtZv3YHOY y http://youtu.be/IEhF-075yME>; a este poema y a sus traducciones Arrabal ha dedicado también un *blog*: <http://arrabalclitoris.blogspot.it/2009/04/ma-fellatrice-idolatree.html>.

[14] Cf. <http://youtu.be/SD3VtUJG7c0>.

actor que se interpreta a sí mismo. La experiencia con Jacob se suma a la necesidad del autor español de expresar su Yo, una tarea que, antes de la eclosión de *internet*, había cumplido la fotografía, con la colección casi interminable de retratos que le veían protagonista absoluto en las situaciones más diversas [15]. Hoy los retratos individuales han sido reemplazados por las composiciones corales que Arrabal realiza junto con las personas que van de visita a su casa, reproduciendo su interpretación personal de *La última cena* de Leonardo da Vinci [16].

Como todo autor de culto (y Arrabal pertenece a esta categoría) (Guerriero 2012), alimenta el respeto y la veneración que sus adoradores están dispuestos a tributarle también con la exposición de su figura en forma de icono posmoderno, con su imagen reproducida en las camisetas negras realizadas en exclusiva por Jacob, con las cuales el artista se presenta en los actos públicos; como explica la misma creadora en una reciente entrevista realizada en junio de 2012:

> Je crée des t-shirts uniques pour la garde-robe personnelle de Fernando, en essayant d'être au plus près de son imaginaire et de sa représentation et surtout qu'il pourrait arborer en toute situation. Je pense que je réponds à des désirs arrabaliens [...]. On m'a demandé plusieurs fois, si je pouvais réaliser les mêmes t-shirts pour d'autres personnes, j'ai demandé à Fernando s'il en était d'accord, mais d'un sourire, sans une parole, j'ai compris qu'il souhaitait que cette création reste unique et qu'il les portait comme on porte un tatouage, de manière exclusive... (Bellomi 2012).

La exclusividad solicitada por Arrabal denota por un lado el carácter sagrado de la unicidad del culto, por otro marca la diferencia entre el objeto artístico y el producto comercial (pensemos tan sólo en el éxito que han tenido las camisetas con la cara de un icono como Che

[15] Una buena muestra se encuentra en el volumen editado por Ante Glibota (1994); mucho material se puede encontrar también en *internet*, tanto en la página oficial del autor (<http://www.arrabal.org/>), como en otros sitios: <http://photosarrabal.blogspot.it/> y <http://www.fotosraras.com.ar/2011/11/fotos-de-fernando-arrabal.html>.

[16] En una reciente entrevista con Christèle Jacob, la videoartista describía estos encuentros con las siguientes palabras: "Durant ses rendez-vous, on rencontre des écrivains, des photographes, peintres, plasticiens du livre, et toujours en fin de réunion, après quelques bouteilles de Champagne, on fait une photographie de groupe où Fernando trône en majesté, avec de nombreux accessoires, tels des lunettes, des pendules ou des animaux en plastique, en souvenir de ce moment passé ensemble" (Bellomi 2012).

Guevara). Nos hallamos ante un buenísimo agente de *marketing*, que promociona con éxito su imagen, sin renunciar a la especificidad de su condición de creador. A propósito de esto, afirma el escritor chileno Rafael Gumucio:

> Debe haber, en la escritura de un escritor de culto, algo que tienda a lo sagrado y lo secreto. […] Algo que te haga sentir, como lector, único y elegido. Es una categoría religiosa, que relaciona al libro a una de sus funciones más controvertidas: ser depositaria de la palabra de dios, y los escritores sus sacerdotes (en Guerriero 2012).

Al fundador del Movimiento Pánico (1962) no puede haberle pasado desapercibido el hecho de que el culto, para seguir en vida, tiene que ser alimentado con las apariciones del dios y con la reproducibilidad de su imagen, pero también tiene que quedar en el perímetro del recinto sagrado, un perímetro que al comienzo de la carrera de Arrabal se limitaba al cuadrado del escenario teatral, pero que a partir de los años setenta ha cambiado a medida que cambiaban los canales para vehicular el mensaje. De hecho, si a finales de los sesenta el dramaturgo podía afirmar que no estaba interesado en escribir guiones para el cine porque "I am a man of my time. The theatre is the artistic expression of man today" (Arrabal / Knapp / Morris 1968: 75), con el paso del tiempo, se ha consagrado también al cine, a la televisión y, hoy, a la red, fiel a sus postulados: el artista tiene que expresarse con los medios más actuales para poder dialogar con la contemporaneidad.

Pero una de las características propias de la red es su naturaleza fragmentada: las informaciones se esparcen en el espacio, a veces creando uniones fructuosas, a veces perdiéndose en un terreno árido. El peligro al que está sometido el individuo cuando entra en el mundo virtual es, por tanto, la pérdida de su identidad y Arrabal no es inmune a esto y, para un artista que ha hecho de la unicidad y originalidad casi una bandera, la fragmentación del Yo y la pérdida del control de las representaciones que de su imagen se dan en la red pueden falsear el trabajo creativo obrado sobre sí mismo. Ya en 1995 el teórico de la comunicación Philippe Quéau notaba que "la evolución de la civilización contemporánea incita cada vez más a repartirse, a diseminarse, a delegarse, a hacerse representar" (en Tabachnik 2007). Arrabal es consciente del

poder que tiene *internet* para alcanzar un público heterogéneo con facilidad de acceso y de manera rápida; y, como ha tenido la oportunidad de explicar, tiene una buena relación con la tecnología:

> [Con la tecnología] me llevo muy bien. Precisamente uno de los puntos de tensión con los surrealistas fue mi pasión por la ciencia y la exactitud. Incluso hice un programa para hacer cuadros en Internet. E hice una exposición con ellos. Nos quejamos de que Internet está abierto a toda clase de desinformaciones, pero también está abierto a toda clase de exactitudes. Y si creamos el Pánico fue por la misión de confusión. Estoy en contra de la confusión, pero por desgracia, está ahí (Rocamora 2010; cf. también Arrabal 1985).

Al mismo tiempo, sabe que puede que la representación de su persona dé lugar a la creación de personajes que se disfrazan de él, pero que son *fakes*: "Lo único que me molesta de Facebook es que hay muchos Fernandos Arrabal. ¡Uno tiene cinco mil amigos! Y todos tienen un aspecto auténtico. Que yo sepa, no emplean el nombre para promocionarse ni hacer nada. No sé por qué han creado estos Fernandos Arrabal" (Rocamora 2010). Se produce por tanto una paradoja: el hombre Arrabal –que ha empleado en más de una ocasión seudónimos y álter egos para hablar de sí mismo– asiste al milagro de la multiplicación de su identidad, a la materialización de unos homónimos con los que comparte no sólo el nombre, sino también el aspecto físico, pero que sin embargo no son él. En la época de la reproducción técnica, la duplicidad del autor se traduce en el caso de Arrabal en la duplicación de sus Yos, puesto que, como ha escrito Orlando Grossegesse, "la pantalla del monitor se convierte en el espejo que [al autor] le refleja el semblante de su persona. De este modo significativo se retoma el antiguo motivo de la auto-representación, adaptándolo a los tiempos informatizados" (1997: 245). Nos hallaríamos delante de lo que Luciene Azevedo denomina como "método frankestein de composición de la auto-imagen" (2007: 152), en el que el *ego scriptor* se confunde con el *ego* biográfico, en el que lo inventado se funde con lo vivido. En la red, los usuarios anónimos se apoderan con facilidad de la imagen del cuerpo y de la cara de su autor de culto, creando unos perfiles cuya apariencia es idéntica al original, pero diferente es la sustancia. De modo que se falsea la etimología del término avatar, o sea "descenso o encarnación de un dios", usurpando

la imagen sagrada y atribuyéndose la autoridad que la divinidad posee: de hecho, el admirador que quisiera adherirse al grupo de seguidores de este autor tendría muchas dificultades en elegir el templo adecuado: no sólo en *facebook* existen varios perfiles registrados con el nombre de Fernando Arrabal, sino también las páginas de *wikipedia* dedicadas a nuestro autor en los diferentes idiomas registran informaciones que no se corresponden perfectamente las unas con las otras y tampoco siguen muy de cerca los datos que aparecen en el sitio oficial del dramaturgo, un espacio virtual que, a su vez, se desarrolla como un laberinto, con *links* a *blogs* oficiales relacionados con el autor, algunos de los cuales publicitados también en el perfil *twitter*, y así se podría seguir con un largo etcétera.

A partir de la difusión de *internet*, se nota un interés siempre mayor por parte de Arrabal en la promoción de su obra y de su persona; al mismo tiempo, como cualquier otro personaje público, el riesgo de una sobreexposición fuera de control modifica su manera de relacionarse con el medio comunicativo: al caos de la red, este creador ofrece su respuesta artística. Si la proliferación de Yos no es un hecho controlable, el autor puede oponer una imagen en la que el protagonista absoluto es él y el resultado es una auto-representación que anula o relega a un segundo plano las otras proyecciones espurias. A través de los materiales audiovisuales (tanto los vídeos como las fotos) colgados en las paredes móviles de la red, Arrabal restituye sacralidad a su cuerpo, cuya visión, en tanto que simulacro del culto que a él está dedicado, es el primer canal que permite establecer un contacto con la comunidad de fieles. Una de las finalidades de la comunicación audiovisual es la seducción y, de hecho, esto es lo que intenta hacer este artista con la exposición de su cuerpo en la pantalla, una elección que, por ejemplo, no había escogido en las películas dirigidas por él, en las que el cuerpo es sin duda un protagonista, está presente, observado, analizado con lupa, hasta descuartizado, pero se trata de un cuerpo externo a Arrabal, es la representación de un personaje hecha por un actor. En cambio en los vídeos realizados en colaboración con Christèle Jacob, el autor se expone en primera persona.

Escribe Carlo Mazza Galanti que el exhibicionismo autobiográfico está vinculado estrechamente con el voyeurismo que caracteriza las

relaciones sociales en la comunicación contemporánea (Mazza Galanti 2010). La imagen técnica (vídeo en la tele, en la red, la fotografía) está al servicio de aquellos 15 minutos de notoriedad profetizados por Andy Warhol, pero la creación artística tiene que significar algo más que esto. Todos pueden fingirse Fernando Arrabal, pero sólo una persona corresponderá al verdadero, dentro y fuera de la red, tanto en su esfera íntima como en la pública. La unicidad está garantizada por las experiencias vivenciales, que no pueden ser duplicadas o clonadas. La obra de Arrabal pone en evidencia su finalidad autorrepresentativa y si es verdad que, como afirmaba Borges, el autor no es más que otra ficción, Arrabal ha moldeado su persona de "autor" en carne y hueso en un personaje "Autor", hecho de palabras, pinceladas, instantáneas y fotogramas, se ha transformado a sí mismo en una presencia constante y en el protagonista absoluto de su obra. El Autor se viste de múltiples avatares que, al fin y al cabo, se resumen en el nombre único de "Fernando Arrabal".

Quiero concluir con sus propias palabras:

> Javier Esteban: ¿Por qué en España se piensa que Arrabal es un escandaloso y no un intelectual?
>
> Fernando Arrabal: Mi pretendida excentricidad (¡la bien llamada!) me distancia del centro "correcto". Pero es tan espontánea como la poesía. Igual a mí mismo: a nadie me parezco '¡hélas!' (Esteban 2001).

Bibliografía

Arrabal, Fernando (1959): *Baal Babilonia*. París: Julliard.

— (1985): "Moi, Arrabal, peintre", en *Le Nouvel Observateur* (13.09), 13.

— (2000): *Porté disparu*. París: Plon.

— (2007): *Teatro Completo*, edición de Francisco Torres Monreal. Madrid: Espasa, 2 vols.

Arrabal, Fernando / Knapp, Bettina L. / Morris, Kelly (1968): "Arrabal: Auto-Interview", en *The Drama Review: TDR* 13.1, 73-76.

Azevedo, Luciene (2007): "Autoria e performance", en *Revista de Letras. Da estrutura à performance. Estéticas do performativo* 47.2, 133-158.

Bellomi, Paola (2012): "Entrevista con Christèle Jacob", inédita.

Benedicte, David (2009): "Diez preguntas indiscretas: Fernando Arrabal", *Revista XL Semanal* 1155 (13.12),

<http://xlsemanal.finanzas.com/web/articulo.php?id=834&id_edicion=4767 [enlace no activo]>.

Berenguer, Ángel (1979): "Entrevista con Arrabal. Saratoga Springs, 1976", en Berenguer, Ángel / Berenguer, Joan (eds.): *Fernando Arrabal*. Madrid: Fundamentos, 31-89.

Berenguer, Ángel (2002): "Fernando Arrabal: el cine y la televisión", en Romera Castillo, José (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 201-204.

Corbatta, Jorgelina (2010): "Autoficción/Autobiografía, migración y exilio", en Cortez, Enrique E. / Kirkpatrick, Gwen (eds.): *Independencias: memoria y futuro*. Washington, DC: Mundo Ajeno Editores, 1-21, <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/actas-indice.htm> [fecha de consulta: 24.09.2012].

Esteban, Javier (2001): "Entrevista a Fernando Arrabal", en *Generación.net* (27.04), <http://www.generacion.net/entrevista-a-fernando-arrabal> [fecha de consulta: 24.09.2012].

Esteban, Javier (2007): "Generación XXI y el paraíso de locos. Entrevista de Fernando Arrabal", *Generación XXI* 193, <http://www.generacionxxi.com/arrabal.htm> [enlace no activo], ahora en <http://romansarrabal.blogspot.it/2007/10/generacion-xxi-y-el-paraiso-de-locos.html> [fecha de consulta: 24.09.2012].

Genette, Gérard (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

Glibota, Ante (1994): *Arrabal Espace*. S.l.: Studio di Val Cervo P.A.C.

Goytisolo, Juan (1997): *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.

Grossegesse, Orlando (1997): "Narrar/vivir en la red. Construcciones (auto)biográficas en *Die Quetenmaschine* (1996), de Norman Ohler", en Romera Castillo, José (ed.): *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros, 241-248.

Guerriero, Leila (2012): "Un secreto de dioses", en *El País* (14.01), <http://elpais.com/diario/2012/01/14/babelia/1326503535_850215.html> [fecha de consulta: 24.09.2012].

Mazza Galanti, Carlo (2010): "Autofinzioni", en *Minima et moralia* (08.07), <http://www.minimaetmoralia.it/?p=2689> [fecha de consulta: 24.09.2012].

Montero, Sonia (2004): "Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)", en *Stichmythia* 2, 1-34.

Pujante González, Domingo (2006): "Mitos españoles en el teatro francés de vanguardia: Fernando Arrabal o la poética del exilio", en Bruña, Manuel *et al.* (eds.): *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla: APFUE / SHF, 628-635.

Rocamora, Jesús (2010): "Entrevista a Fernando Arrabal: «Lo único que hago de izquierdas es decir que soy de izquierdas»", *Blog Haciendo el pino* (12/11),

<http://haciendoelpino.wordpress.com/2010/11/12/entrevista-a-fernando-arrabal-lo-unico-que-hago-de-izquierdas-es-decir-que-soy-de-izquierdas/> [fecha de consulta: 24.09.2012].

Rubio Jiménez, Jesús (2003): "Francisco Nieva: los dramas del recuerdo", en Romera Castillo, José (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 141-158.

Tabachnik, Silvia (2007): "Retratos secretos. Figuraciones de la identidad en el espacio virtual", en *Revista Latina de Comunicación Social* 62, 1-12, <http://www.revistalatinacs.org/200701TabachnikS.htm> [fecha de consulta: 24.09.2012].

Webgrafía

"Arrabal Fernando", <https://twitter.com/arrabalf>, perfil twitter del autor [fecha de consulta: 02/08/13].

"Ceci n'est pas un blog", <http://laregledujeu.org/arrabal/>, blog del autor [fecha de consulta: 02/08/13].

"Christèle Jacob Ultra Book", <http://christelejacob.ultra-book.com/>, diario fotográfico de la videoartista [fecha de consulta: 02/08/13].

"Christèle Jacob", <http://www.dailymotion.com/christele017>, canal de la videoartista en dailymotion [fecha de consulta: 02/08/13].

"Christèle Jacob", <http://www.youtube.com/user/christele017>, canal de la videoartista en youtube [fecha de consulta: 02/08/13].

"Fernando Arrabal", <http://www.arrabal.org/>, página personal del autor [fecha de consulta: 02/08/13].

LA OBRA AGOTADA. AUTOCONSCIENCIA Y METADISCURSIVIDAD EN LOS EPISODIOS PARÓDICOS DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN

Iván Bort Gual

Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez

Universitat Jaume I de Castellón

España

Resumen: La cualidad iterativa inherente a toda serie de televisión, ese "*yo ya he estado aquí*" al que ya atendieron Balló y Pérez (2005) como fenómeno adscrito a una insoslayable serialidad, repetición y, por ende, fidelización, desemboca en procesos intermitentes e interferentes de *horizontalidad* y *verticalidad* narrativa (Bort 2012) que, con frecuencia, desencadenan en la autoconsciencia y el agotamiento de formulismos y aplantillamientos producto de una huella autoral que acaba por desafiarse. Son, siguiendo la terminología tipológica de Genette (1989), *los episodios paródicos**.

* El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación "Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos", financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

El actual fenómeno de la ficción televisiva contemporánea concurre con un escenario audiovisual convulso en el que prolifera una ya reconocida *crisis de ideas* en el circuito cinematográfico más comercial, obcecado en la obtención del *éxito a contra reembolso*. El territorio *mainstream*, atestado de secuelas, precuelas, *remakes*, parodias, adaptaciones, trilogías, sagas homogeneiza una experiencia que dista mucho de resultar para el espectador la que suponía en otros tiempos. Por ello, dirigiéndose precisamente a un sector de público similar, la diferenciación cualitativa abanderada por la ficción televisiva destaca especialmente en el caso de las series de televisión, que la han hecho merecedora del apelativo *de culto*. Apelativo que Gómez Tarín define como "un fenómeno de orden sociológico que se produce por una serie de mecanismos difícilmente constatables (al menos de forma empírica) […] un producto inequívoco de su época que se torna en punto de referencia inconfundible desde el hoy" (2001: 7). Mientras que una película de perfil puramente comercial tiene que tratar de complacer al mayor número de personas posible, cada serie se dirige a un sector de público determinado pudiendo llegar al mismo tiempo a la totalidad de una audiencia planetaria, lo cual evidentemente no coarta la libertad de los guionistas. Y es que parece indudablemente significativo que la marca de la génesis absoluta de toda producción dramática televisiva se construya a través de la firma del creador/autor, no de la clásica herencia cinematográfica de la figura del director o del productor.

De hecho, en la ficción televisiva seriada el papel del director suele ser normalmente secundario, muy variable, irregular y hasta de encargo. Incluso es común que cada serie tenga varios directores *en nómina* a los que se va repartiendo la función de orquestar la realización de los distintos episodios siguiendo las directrices estilísticas y formales que se impusieron para caracterizar la narrativa de la serie en su *episodio piloto*, labor que en ocasiones lleva a cabo el propio creador o se cede, puntualmente, a algún director de renombre.

1. *Episodios paródicos*. Entre la autoconsciencia y el agotamiento

Una cuestión relevante a la hora de analizar las consecuencias entre las relaciones de convergencia y divergencia en la horizontalidad y verticalidad de las series de televisión se da con los denominados *episodios paródicos*, entendiendo la *parodia* como una de las posibles lecturas hipertextuales[1] derivadas de una transformación simple o directa sobre un texto, siguiendo la tipología literaria de Genette:

> En primer lugar, la etimología: *ôda*, es el canto; *para*: "a lo largo de", "al lado", *parôdein*, de ahí *parôdia* sería (?) el hecho de cantar al lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracampo –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía […] La parodia es el revés de la rapsodia […] Del mismo modo, lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas […] El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la *deformación lúdica*, como la transportación burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo […] Propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación […] *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante […] *imitación satírica* el pastiche satírico […] y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica (Genette 1989: 20-38).

relación	**transformación**		**imitación**	
géneros	**PARODIA**	**TRAVESTIMIENTO**	**IMITACIÓN SATÍRICA**	**PASTICHE**

Distribución estructural de géneros a partir de su transformación o imitación. Reelaboración a partir de Genette (1989: 38)

Los *episodios paródicos* se definen como aquellos normalmente independientes y autoconclusivos –pertenecientes a una serie habitualmente

[1] "Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos, en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación* […] ¿Y la hipertextualidad? También es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son hipertextuales" (Genette 1989: 17-19).

vertical en su temporalidad global– cuyo acometimiento de un importante grado de madurez y autoconsciencia de sí misma a través del tiempo –por lo que a menudo van colocados entre otros episodios "trascendentes" en el interior de temporadas avanzadas del *show*[2]– deriva la creación de un episodio "especial" en el que se *pervierten*, *transfiguran, deforman* o, en definitiva, *delinquen* sus patrones formales y/o narrativos característicos. Se trata de la alteración de unos códigos anidados en la gnosis colectiva que pueden ir desde lo temático a lo estético, pasando por lo temporal o lo actancial. Es por ello que este tipo de episodios se dan mucho más en series verticales que en horizontales, delatando así en cierto modo un agotamiento discursivo que requiere de una *experimentación evasiva* siempre como divertimento, juego o guiño al seguidor del *show* e incluso como homenaje. Consecuencia de todo esto –y es trazo tan fácilmente deducible por su definición como es recurso estrictamente necesario para su construcción– estamos ante textos asombrosamente *metadiscursivos* en su extraordinaria autorreferencialidad. En ellos se lleva al extremo la tensión de sus metacódigos hasta, en la mayor de las veces, generar un marcado sentido cómico en sus pretensiones.

2. De *Jose Chung's From Outer Space* a *Triángulo* en *Expediente X* (*The X-Files*, Chris Carter, FOX: 1993-2002)

Con todo, prácticamente toda serie vertical mínimamente longeva en su vida de emisión cuenta con, al menos, un episodio paródico en alguna de sus temporadas avanzadas. Uno de los más brillantes y emblemáticos ejemplos que de esta práctica nos ha brindado la ficción televisiva norteamericana en las últimas décadas lo encontramos en la serie *Expediente X*, en su popular episodio *Jose Chung's From Outer Space* (#3x20, Rob Bowman, FOX: 1996). Siguiendo la dinámica autoconclusiva del *monstruo de la semana*[3], se optaba aquí sin embargo por un inteligente

[2] Aunque es posible encontrarse episodios paródicos "precoces" en segundas o terceras temporadas de una serie, sí es categórica la afirmación de que nunca aparecen dentro de una primera temporada inaugural, donde se entiende que todavía se están estableciendo y apuntalando sus metacódigos.

[3] Concepto fundacional de la serie *Expediente X* que se refiere a una de las dos líneas argumentales que estructuraban sus tramas. En una de ellas, la mitológica o "mytharc" –como suma de mitología (mith) y arco argumental (arc)– se comprendía la historia central de la serie acerca de la existencia de vida extraterrestre, la futura colonización alienígena y la conspiración

y muy original giro humorístico inyectado principalmente vía manipulación del punto de vista –en un *rashomoniano* entramado de versiones contrapuestas de una misma historia– que además encerraba varios grados de narradores –cuya credibilidad considerablemente comprometida los hacía a cada cual menos fiable– y que incluía *gags* que se tomaban muy poco en serio aspectos que hasta entonces habían sido vertebrales en el *show*[4]. *Jose Chung's From Outer Space* se convirtió así para muchos en el mejor episodio de las primeras cuatro temporadas (Farrand 1997: 223) y "represented a turning point for the series […]

gubernamental para ocultarla. En la otra, que recibía el nombre de *episodios de monstruo* o *monstruo de la semana*, y que ocupaba el mayor número de episodios dentro de cada temporada –la relación aproximada era de tres o cuatro "de monstruo" por cada uno "mitológico"– se desarrollaba un caso relacionado con sucesos paranormales –mucho más cercanos al género del terror que al de la ciencia-ficción– que se resolvía y cerraba en el interior del propio episodio –autoconclusivo–. Al final de la serie, 60 episodios de sus 202 conformaron *la mitología de Expediente X,* cuya historia podía disgregarse del resto y por ello en Estados Unidos se llegaron a lanzar comercialmente en vídeo doméstico unos volúmenes alternativos a los de la serie completa que se editaron a modo de separata –agrupados bajo títulos como *Abducción, Aceite negro, Colonización* o *Super soldados*–. Uno de los motivos determinantes para que su incursión cinematográfica en 1998 con *Expediente X: la película* no cosechara un buen recibimiento popular fue su elección en decantarse por explorar la línea mitológica y no la del monstruo de la semana, de modo que los seguidores de la serie celebraron la decisión pero resultó imposible gustar a nuevos espectadores. En irónica simetría, la segunda de las películas de la serie, en su resurgimiento seis años después de clausurarse en televisión, siguió el planteamiento de episodio de monstruo y los resultados comerciales fueron satisfactorios (Bort 2008b).

La meridiana claridad con la que *Expediente X* ejecutó y dilató este patrón dicotómico y la ejemplar brillantez con la que ambas líneas lograron alojar episodios magníficos más allá de su adscripción, consiguió instaurar su sistema en muchas otras series posteriores y contemporáneas –donde destaca el caso de *Fringe: al límite*, su más descarada deudora–. Por ello, cuando hoy nos referimos a la archirreconocida dinámica serial del *caso de la semana*, ya sea médico –*House* (David Shore, FOX: 2004-2012)*, Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, Shonda Rhimes, ABC: 2005-)…–, criminal –*CSIs* (*Crime Scene Investigation,* Anthony E. Zuiker, CBS: 2000-)*, Bones* (Hart Hanson, FOX: 2005-)*, El mentalista* (*The Mentalist,* Bruno Heller, CBS: 2008-)*, Miénteme* (*Lie To Me*, Samuel Baum, FOX: 2009-2011)*, Castle* (Andrew W. Marlowe, ABC: 2009-)*, Life* (Rand Ravich, NBC: 2007-2009)*, Numb3rs* (Nicolas Falacci, Cheryl Heuton, CBS: 2005-2010)…– o de cualquier otra naturaleza, el germen está en el *monstruo de la semana* que abanderó *Expediente X*.

[4] En uno de los *teasers* más inolvidables de la serie, un pareja de alienígenas –raramente explícitos en su forma y modo de actuar, avecinando la rareza del episodio– intentaba abducir a unos adolescentes en su coche justo antes de que un tercer ser extraterrestre más grande –al parecer de otra raza– se enfrentara a ellos en una puesta en escena que, lejos de parecer terrorífica o impactante –en la línea de los *teasers* canónicos de la serie– coquetea con lo verdaderamente ridículo. También resulta inquietantemente absurdo el exagerado y estúpido chillido afeminado del agente Mulder en una escena del episodio, instante ya inscrito indefectiblemente en la memoria de los seguidores del *show*.

in trance with the expressionism of David Lynch's *Twin Peaks*" (Lavery / Hague / Cartwright 1996: 18):

> It is not only the episode's complex narrative structure, however, that makes it both rich and difficult. "Jose Chung's *From Outer Space*" is a very postmodern text, ripe with that Eco has called the weight of "the already said", opulently intertextual and self-referential, studded with allusion upon illusion […] It has a lack of closure when Scully completes her narration of the events to Jose Chung and she admits that it "probably doesn't have the sense of closure you want, but it has more than our other cases". A very self-conscious allusion to defense of the often-complained –about tendency of Mulder's and Scully's cases (and every *X-Files* episode) to end enigmatically and without full resolution (Lavery / Hague / Cartwright, 1996: 16-17).

A lo largo de las siguientes temporadas de *Expediente X* fueron muchos los episodios que de una u otra forma continuaron con esta dinámica de la *parodia*, recurriendo a ellos un incremento exponencial a medida que la serie se iba "haciendo mayor". Práctica, ésta, que manifiesta una cierta relación paradójica entre la horizontalidad y la verticalidad de un determinado *show*, puesto que pese a tratarse de episodios eminentemente verticales en el seno de series con una marcada tendencia a la verticalidad, son, sin embargo, *una celebración de la horizontalidad* en tanto se decantan por explotar aspectos acentuadamente *transversales* o intensamente *fidelizados* en la audiencia a través del tiempo. En estos episodios paródicos, bajo la premisa de un libertario "todo vale", la serie se puede permitir que sus personajes digan o hagan cosas que jamás harían en otras circunstancias; que la temática cubra asuntos que no le corresponderían en condiciones normales; que se introduzcan códigos de género y se empleen recursos narrativos y/o expresivos que podrían considerarse ajenos; o, incluso –y esto es bastante común– dar cabida a caprichos o licencias que los seguidores del *show* siempre han demandado y que ahora pueden ser aplicadas de forma especial –la explotación directa o indirecta de las relaciones románticas entre personajes son muy recurrentes en este sentido–. *Triángulo* (#6x03: *Triangle*, Chris Carter, FOX: 1998), tercer episodio de la sexta temporada –la más prolífica en episodios paródicos de toda la serie–, escrito y dirigido por el creador Chris Carter –en una de sus pocas incursiones en la dirección tras su debut en *The Post-Modern Prometheus*, síntoma de que se trata

de un episodio especial– contiene el primer beso emitido entre Mulder y Scully, salvo que la Scully a la que besa Mulder pertenece al año 1939, consecuencia de un viaje espacio-temporal que tiene lugar en el Triángulo de las Bermudas y que traslada a Mulder a un crucero de lujo británico desaparecido en la Segunda Guerra Mundial. Además de como comprobación de esas licencias románticas a las que hacíamos referencia, este episodio paródico recrea otra cuestión muy interesante para nuestro estudio: *la modificación del opening*. Aquí: el célebre lema inaugural de cada episodio *The Truth Is Out There –la verdad está ahí fuera–* era sustituido por su conveniente traducción al alemán: *Die Wahrheit ist irgendwo da draußen*. Encontraríamos más sugestivos ejemplos de estas y otras mecánicas del episodio paródico en *Expediente X* en los especiales *The Post-Modern Prometheus* (#05x06*,* Chris Carter, FOX: 1997), *Mala sangre* (#5x12: *Bad Blood*, Cliff Bole, FOX: 1998), *El país de los sueños* (#6x04: *Dreamland*, Kim Manners, FOX: 1998), *El país de los sueños II* (#6x05: *Dreamland II*, Michael Watkins, FOX: 1998), *Cómo el fantasma robó la Navidad* (6x06: *How The Ghost Stole Christmas*, Chris Carter, FOX: 1998), *Arcadia* (#6x15, Michael Watkins, FOX: 1999) –donde Mulder y Scully se hacen pasar por un matrimonio en un barrio residencial muy al estilo *soap opera*–, *X-Cops* (#7x12, Michael Watkins, FOX: 2000) –en el que la serie hace una suerte de *crossover*[5] con el

[5] Aplicado a la ficción serializada televisiva, término en inglés con el que se define la confluencia –"Cross-over" se traduciría como "cruce entre"– experimentada en uno o varios episodios entre dos o más series de televisión con el objetivo de hacer interactuar a sus personajes, historias o escenarios, normalmente como mecanismo de potenciación del éxito de una de ellas sobre otra a modo de "préstamo de popularidad" o reconocimiento. Suele llevarse a cabo entre series que comparten compañía, canal de televisión o productora, pero su empleo más paradigmático se da en el caso de las *spin-off*, cuando la serie derivada nace a partir de un *crossover* con su original, y cuyo episodio marca su engendramiento y pistoletazo de salida para su lanzamiento. En España se experimentó con el formato entre las series *Hospital Central* (Telecinco: 2000-2012) y *El comisario* (Telecinco: 1999-2009), pero es en Estados Unidos donde los ejemplos son más ricos y numerosos. El episodio piloto de *CSI Miami* (Anthony E. Zuiker, Carol Mendelsohn, Ann Donahue, CBS: 2002-2012) es en realidad un *crossover* con la serie original de la franquicia *CSI* en su segunda temporada que lleva por título, precisamente *Cruce de jurisdicciones* (#2x22: *Cross Jurisdictions*, Danny Cannon, CBS: 2002). Siguiendo una dinámica clónica, el episodio piloto de *CSI: NY* (Anthony E. Zuiker, Carol Mendelsohn, Ann Donahue, CBS: 2004-2013) es otro *crossover* con uno de la segunda de *CSI: Miami* titulado también sin tapujos *Miami-Nueva York sin escala* (#2x23: *MIA/NY NonStop*, Danny Cannon, CBS: 2004). Las tres series de la franquicia siguieron experimentando con el *crossover* en una historia de dos partes que comenzó en *CSI: Miami* con *Vuelo criminal* (#4x07: *Felony Night*, Scott Lautanen, CBS: 2005) y concluyó en *CSI: NY* con *Cacería en Manhattan* (#2x07: *Manhattan manhunt*, Rob Bailey,

formato de la popular y aún en antena *Cops* (John Langley, Malcolm Barbour, FOX: 1989-)– o *Hollywood A.D.* (#7x19, David Duchovny, FOX: 2000), entre algunos otros.

3. De *Rashomama* a *Me matas* en *CSI*

Pero si hemos de atender a uno de los hallazgos más valiosos de cuantos nos ha proporcionado venir de sendas aproximaciones historiográficas en nuestra tesis –tanto a los títulos de crédito cinematográficos como para ahora aquí de las *s(c)inergias televisivas*– es la advertencia de que todo hito asentado en el tiempo propugna sobre él futuras aplicaciones y reformulaciones intertextuales. De entre las series ya del nuevo milenio integradas en nuestro corpus de trabajo, quizá sea *Bones* la que ha adaptado con mayor descaro y despreocupación aquellas fórmulas paródicas de *Expediente X* dentro de su verticalidad, si bien con una explicitud que le ha acarreado menor brillantez y originalidad en su ejecución. En el caso del episodio paródico *Jose Chung's From Outer Space* de *Expediente X* sí se produce un eco claro con *Rashomama* (#6x21, Kenneth Fink, CBS: 2006), episodio paródico de la serie *CSI*, que en

CBS: 2005); además de un reciente cruce entre las tres series en una trilogía de episodios emitida de forma sincronizada en CBS los días 9, 11 y 12 de noviembre de 2009 iniciada en *CSI: Miami* con el episodio *Bon Voyage* (#8x07, Sam Hill, CBS: 2009), continuada en *CSI:NY* en el episodio *Hammer Down* (#6x07, Scott Lautanen, CBS: 2009) y finalizada en *CSI* en *La niña perdida* (#10x07: *The Lost Girl*, Alec Smight, CBS: 2009). Los *crossovers* son práctica frecuente dentro de las series producidas por Jerry Bruckheimer, ejerciendo éste de claro nexo de unión entre sus producciones: *CSI* y *Sin rastro* (*Without a trace,* Hank Steinberg, CBS: 2002-2009) tuvieron un *crossover* en dos episodios que se llamaron *Quién y qué* (#8x06: *Who And What*, Danny Cannon, CBS: 2007) dentro de la octava temporada de *CSI* continuado por *Dónde y por qué* (#6x06: *Where And Why*, Jonathan Kaplan, CBS: 2007) incluido en la sexta temporada de *Sin rastro*. Esta táctica, entre inteligente y perversa, fuerza a los espectadores de una sola de estas series a completar el sentido de las historias acudiendo a su resolución u origen en la otra serie, con el claro objetivo de fidelizarlo en su contacto forzoso.

Con la intención fundamentalmente de atraer audiencia de una a otra, se realizaron varios *crossover* durante la quinta temporada de *Anatomía de Grey* y la segunda de su serie derivada –también creada por Shonda Rhimes– *Sin cita previa* (*Private Practice*, Shonda Rhimes, 2007-2013). *Expediente X*, por su parte, tuvo un *crossover* con cada una de sus *spin-offs:* con *Millennium* (Chris Carter, FOX: 1996-1999) en el episodio titulado, justamente, *Millennium* (#7x04: Thomas J. Wright, FOX: 1999) y con *Los pistoleros solitarios* (*The Lone Gunmen,* FOX: 2001) en el episodio *Jump the shark* (#9x15, Cliff Bole, FOX: 2002), en los que ambos sirvieron como cierre a las series derivadas que no pudieron dar un final a sus seguidores al haber sido canceladas –éste pues sería otro posible uso para los *crossover*–.

una avanzada sexta temporada experimentaba nuevamente con el agio –siempre tan lucrativo en su adaptación a cierta vis cómica– del fecundo «*efecto Rashomon*»:

> Los universos cerrados de la repetición pueden centrarse, a menudo, en la perseverancia de un instante, del que no se puede salir, pero que puede revisitarse continuamente. Es decir, son propuestas que transmiten sentido de eternidad no por la línea de fuga temporal, sino por las infinitas variables de su percepción. Esta forma de claustrofobia narrativa, esta escena-imán, a la que siempre hay que regresar, ha hallado una estructura dramática de especial fertilidad: "el *efecto Rashomon*", un artilugio narrativo que halla en esta obra de Kurosawa la máxima popularización, aunque no lo inventara él. El film *Rashomon* (1950) se basa en dos cuentos cortos del escritor japonés Ryüosuke Akutagawa. Uno de ellos –*Rashomon*, con fecha de 1915– describe la época de los hechos. Pero es el otro, *En un bosquecillo* (*Yabu no Naka*, 1921), el que le aporta lo más original, aquello por lo que el film, y el cuento, siempre serán recordados. La trama se estructura a partir de la narración de un mismo hecho –un asesinato y una violación en pleno bosque– desde distintos puntos de vista, una multiplicidad de narradores entre los que está el asesino, la mujer, un testigo y el propio muerto. El film de Kurosawa estructuró esta red de testimonios a través de dos espacios, el del tribunal que investiga y el espacio nuclear del bosque donde se ha producido la escena primigenia. Es esta escena que se repite una y otra vez con las variaciones impuestas por la subjetividad de cada personaje. La fuente reconocida de esta peculiar forma dramática se halla en una obra de 1868, *El anillo y el libro*, escrita por Robert Browning, donde el autor explica un hecho criminal en la Florencia del siglo XVII a partir de diez testimonios distintos. Es decir, y en palabras de Borges, siempre muy interesado en el enigma Browning, "el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y diez almas" (Balló / Pérez 2005: 232-233).

En *Rashomama* nos volvemos a encontrar, de forma desaforada, con toda la opulencia metadiscursiva propia del episodio paródico. Tan sólo una sucinta aproximación a él por nuestra parte en las próximas líneas logrará refrendar tal afirmación. Los agentes del CSI de Las Vegas Nick, Greg y Sara dejan un coche lleno de pruebas del escenario de un asesinato en una boda analizado horas antes, aparcado cerca de un restaurante, siendo éste robado mientras comen. Al darse cuenta de esto, e intentar Grissom –su supervisor directo– dar la cara por ellos en este

desafortunado incidente, sin pruebas forenses recogidas que analizar, los CSIs intentan resolver el caso a través del engarce de los recuerdos y experiencias de cada uno de ellos mientras prestan la debida declaración ante Asuntos Internos. El episodio nos muestra los mismos acontecimientos narrados desde los puntos de vista diferentes de cada personaje, mediante *flashbacks* paralelos con líneas de diálogo, fotografía, música, puesta en escena y montaje distintos en función de cada visión, pese a narrar en su momento de arranque una situación coincidente en todas las versiones. A partir de un mismo punto de partida, la frase "debería haber tenido la sensatez de no ir de blanco en una boda", idéntica en todas las versiones pero con la curiosa particularidad de que, aunque en la imagen vemos que siempre la pronuncia el mismo forense, en cada versión la oímos con la voz del narrador de turno –esto es, no hay correspondencia en la *auricularización*, pues hay distinto narrador para cada historia emitiendo la misma frase a través de la apariencia física de otro personaje–, vemos una y otra vez la misma sucesión de imágenes, pero con las variaciones correspondientes a la psicología y el carácter de cada personaje. Esto se consigue mediante la utilización de distintos recursos y figuras audiovisuales para impregnar a cada discurso de un estilo propio y diferenciado, desde el "realismo cínico" de Sara, hasta los tintes "expresionistas" –con una fotografía que evoca claramente la del film *Sin City: ciudad del pecado* (*Frank Miller*'s *Sin City*, Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino, 2004)[6]– de Greg, con un discurso muy *de cine negro*[7], pasando por la "visión científica" de Grissom o la "romántica" de Nick. El episodio explicita su transgresión formal y narrativa con su cierre, donde, en boca de Grissom, y, en la línea de su fundacional "La gente miente, las pruebas no" pronuncia para concluir

[6] No conviene olvidar que Quentin Tarantino, declarado fan de la serie, ya había dirigido y escrito el episodio doble para el *season finale* de la temporada quinta de *C.S.I.*, titulado *Peligro Sepulcral* (#5x23/24: *Grave Danger*, Quentin Tarantino, CBS: 2005) –que se distribuyó internacionalmente además en DVD como película independiente aprovechando el tirón comercial del cineasta–, lo que no convierte precisamente en casuales los homenajes a su cine en *Rashomama* que pasaremos a señalar a continuación.

[7] La referencia es tan evidente que la propia Sara interrumpe la narración de Greg para decirle: "Vale, Raymond Chandler, ya lo pillamos", por el marcado tono literario de novela de detectives de su discurso, que nos recuerda al estilo de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*), novela de Chandler y también filme de 1946 dirigido por Howard Hawks y protagonizado por Humphrey Bogart. Todo un carrusel de intertextualidades que se manifiestan en el *punto de vista* de Greg, el personaje más "peliculero" de la serie.

el episodio, la última frase antes del ending: "Da lo mismo, todas nuestras versiones son iguales", materialización última de que la verdad misma, de existir una sola, no es sino la utópica confluencia perfecta de todos los *puntos de vista* imaginables. Este episodio, uno de los más curiosos e imaginativos de la serie, también cuenta con múltiples intertextualidades fílmicas que, nuevamente, no son fruto de la casualidad. A colación del *efecto Rashomon* propuesto por Balló y Pérez, se nos invita a detectar la plasmación de una nueva ramificación intertextual del mismo:

> Aunque, de un modo más literal, el *efecto Rashomon* se extendería rápidamente como una manera implícita de mostrar el imposible unitarismo de la veracidad[8]. Probablemente, su inmediata aceptación en diversos estilos narrativos se debe a la sensación de intensidad que este mecanismo genera, como si el cosmos estuviera contenido en un único instante. Desde esta perspectiva, parece lógico que Stanley Kubrick incorporara la multiplicidad de puntos de vista como ejercicio de control absoluto de una trama en su película *Atraco perfecto (The Killing,* 1956), la obra que le consagró. Cuando, años después, Quentin Tarantino debuta en la dirección cinematográfica con *Reservoir Dogs* (1992), recupera el tema de la banda de atracadores con un cruce de puntos de vista, en una clara referencia al film de Kubrick. Pero la película posterior de Tarantino, *Pulp Fiction* (1994), demostraría que su interés por *Atraco perfecto* se debía a la estructura dramática que allá se apuntaba. Efectivamente, *Pulp Fiction* actualiza y le da una nueva dimensión al *efecto Rashomon*: una historia lineal que se va cruzando consigo misma a través de escenas que se repiten en bucle, pero con la cámara situada en distintos momentos del episodio. De este modo, en *Pulp Fiction* la repetición de acontecimientos no tiene tanto una función indagatoria como constructiva: la de expresar la condición inevitablemente cubista y azarosa de la percepción contemporánea del mundo […] Rashomon, que era el nombre de la puerta de acceso al Kioto medieval, abre ahora la ciudad contemporánea (Balló / Pérez, 2005: 234-235).

Así, no resulta fortuito el guiño que preside el *teaser* de *Rashomama*, cuando Greg y Sara llevan uno de esos diálogos *tarantinianos* sobre *todo*

[8] Aquí Balló y Pérez señalan que tras *Rashomon*, rápidamente se hizo a partir de ella una obra de teatro en Broadway, una grabación para televisión dirigida por Sydney Lumet (1960) y una adaptación fílmica en clave de *western*: *Cuatro confesiones* (*Outrage*, 1964) dirigida por Martin Ritt. Ambos cineastas, por cierto, miembros de nuestra estudiada *generación de la televisión*.

en general y nada en particular[9], en un bar-restaurante al lado de la ventana, con una puesta en escena que es una cita explícita precisamente al famoso pregenérico de ese *eco* de la pos-modernidad del *efecto Rashomon* del que nos hablaban Balló y Pérez: el filme *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994). Podría decirse, en suma, a través de esta fructífera enlazadura simbiótica entre el serial *CSI* y el cineasta Quentin Tarantino que, desde un prisma de análisis eminentemente holístico de experimentación formal y narrativa a partir de fórmulas preestablecidas en sus medios, y basándonos en la influencia que sus distintas apuestas han tenido para con los discursos de sus contextos, Tarantino ha supuesto para el cine hegemónico norteamericano de la post-modernidad, lo mismo que *CSI* para las series dramáticas televisivas del nuevo milenio.

Al igual que ocurría en *Expediente X* –y en tantas otras series–, *CSI* también ha ido incrementando exponencialmente el número de episodios "especiales" y entregas que coquetean con lo paródico a medida que la cantidad de temporadas que se ha venido cargando a las espaldas ha sido mayor. Destaca de entre ellos el caso de *Me matas* (#8x08: *You Kill Me*, Paris Barclay, CBS: 2007), en el que se elabora una intrincada red articulada de juegos de preguntas y respuestas en los que Hodges, a modo de experimento intelectual y con el fin de alardear de sí mismo y caricaturizar al resto de compañeros, les plantea asesinatos hipotéticos en un divertimento que él mismo ha creado y llamado como "Lab Rats" –ratas de laboratorio–. Cada jugador –su interlocutor en cada caso– debe ponerse en el rol del investigador CSI atendiendo a los escenarios que imagina Hodges. El episodio, en descarada clave humorística, funciona no obstante como una interesantísima y muy curiosa malla de narradores que se van delegando y cuyos relatos se habitan por otros con menor grado de focalización y que, además, inserta numerosas ocularizaciones internas, guiños e interpelaciones directas con el espectador con el consiguiente dinamitado de la transparencia enunciativa. *Me matas* es el único episodio de la serie donde todo sucede dentro del laboratorio y no hay ningún caso "real" que investigar, sólo los que

[9] "La construcción de los diálogos –el flujo de la palabra– como uno de los terrenos de mayor trasvase identitario, sentencias de *pulp* irreverente y modismos de género que se reproducen uno tras otro campando a sus anchas […] De Tarantino pueden molestar muchas cosas, sin duda, pero hay consenso a la hora de reconocer que en la década de los noventa se encargó de sublimar la narración, la iconografía del cine americano y sus diálogos" (Boronat 2011: 730)

plantea Hodges a partir de su imaginación, lo que lo convierte en un episodio con cargas de verticalidad y horizontalidad prácticamente nulas. Una de esas "excentricidades" que una serie tan asentada en el imaginario colectivo y referenciada por doquier como *CSI* puede permitirse de vez en cuando.

4. La predilección por el *noir*

Ciertamente, la traslación de una serie enclavada en el presente de nuestro tiempo a la estética del *noir* de los años 40 como experimentación estilística y evasión formal es, sin lugar a dudas, uno de los estilemas favoritos de los guionistas de las series de televisión a la hora de idear episodios paródicos. Si bien lo acabamos de ver en algunos fragmentos de *Expediente X* y *CSI*, esta dinámica fue la elegida también para componer el episodio paródico titulado, siguiendo con la ausencia de sutilidad reinante en estos casos: *Cine negro* (#6x20: *Noir*, Jeannot Szwarc, WB/CW: 2007) de la serie *Smallville* (Alfred Gough, Miles Millar, WB/CW: 2001-2011). En él, el personaje de Jimmy es noqueado mientras revisaba las fotografías de la escena de un crimen y sueña con una versión de *Smallville* en los cuarenta, convirtiéndose en el *gran imaginador* del episodio hasta su recuperación de la consciencia –donde nuevamente se ponen a prueba una horizontalidad y verticalidad muy débiles–. Tal y como señalábamos en su taxonomía, el episodio paródico permite aquí fantasear con ocurrentes historias sin cabida en el discurso regular del *show*, relaciones imposibles y transformaciones impensables de los personajes, dotando al episodio y a la serie de un fino y extravagante hilo vertical que no es sino una digresión de su horizontalidad al mismo tiempo que un rédito de ella. Así, en *Cine negro* Lana Lang resulta ser una vampiresa que orquestó el asesinato de su marido magnate Lex Luthor, Clark Kent trabaja en el Daily Planet como reportero –guiño aquí a su futuro "real"– y Lois Lane es una cantante que trabaja en un bar propiedad de Lionel Luthor.

Para finalizar, y con ello enlazar con su utilización como paradigma en la aplicación de nuestra propuesta teórica de temporalidad en las series de televisión (Bort 2012), llegamos a la más reciente *Fringe: al límite* (*Fringe*, J.J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, FOX: 2008-), que también incluyó, en una precoz segunda temporada, un episodio

paródico en el que sus personajes formaban parte de una ficción orquestada en la imaginación de uno de ellos y que los instalaba, de nuevo, como protagonistas de un relato de cine negro. Se trata de *Brown Betty* (#2x20, Seith Mann, FOX: 2010)[10], y en él Walter Bishop, para sobrellevar mejor las malas noticias que lo rodean, decide contarle a la sobrina de Olivia Dunham, Ella, un cuento de hadas –que convierte torpe y simpáticamente en una novela de detectives influencia de Raymond Chandler o Dashiell Hammett– que la narración y la puesta en escena convierten en historia principal del episodio asumiendo los recursos característicos del género. La serie deja de ser, en esos instantes, un *thriller* de ciencia-ficción ultramoderno para asomarse al clasicismo siempre nostálgico del *noir,* impregnado por momentos de los optimistas musicales de Broadway y de la ingenuidad estética de la ciencia-ficción de los cincuenta. Los guiños metadiscursivos y las bromas autorreferenciales a todo lo visto en los treinta y nueve episodios previos son constantes en una entrega especial de la serie que funciona perfectamente como corolario para concluir este texto.

> Ella: ¿Por qué no me cuentas un cuento?
> Walter: No soy bueno contando cuentos
> Ella: ¿No se los contabas a Peter?
> Walter: Seguro que la señora Bishop sí… pero yo nunca le conté cuentos a Peter. Siempre estaba muy ocupado con mi trabajo.
> Ella: ¿Y tus padres, tío Walter? ¿Ellos no te contaban cuentos?
> Walter: Claro que sí. A mi madre le encantaba Chandler… y otro autor llamado Dashiel Hammett. Le encantaban las historias de detectives. Y los musicales. Adoraba los musicales. Ella me disfrazaba para interpretar personajes en las obras de la escuela. Me dieron muchas palizas cuando era niño.
> Astrid: Walter, creo que Ella realmente disfrutaría de un cuento.
> Ella: Había una vez…
> Walter: Bueno, está bien. ¿Estás lista? Había una vez… una detective muy talentosa…
>
> *Teaser* del episodio de *Fringe: al límite; Brown Betty*

[10] El título del episodio procede de un postre típico americano hecho de fruta –normalmente manzana– similar a un *cobbler* –o "zapatero"– o a un budín de pan. Walter decide llamar *Brown Betty* a una droga alucinógena que él mismo diseña y cuyos efectos son los que le llevan a idear la rocambolesca historia del episodio.

Fotogramas del episodio de *Fringe: al límite; Brown Betty* (#2x20, Seith Mann, FOX: 2010).

Fotograma del teaser de *Jose Chung's From Outer Space*, uno de los más bizarros de la serie *Expediente X*.

Bibliografía

Balló, Jordi / Pérez, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí, ficciones de la repetición*. Anagrama: Barcelona.

Bort, Iván (2008b): "Expediente X: Creer es la clave" en *Edición Limitada,* Número 63, Diciembre 2008, págs 28-31, The Searchers: Madrid/Barcelona.

Bort, Iván (2012): *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco Javier Gómez Tarín y defendida el 23 de abril de 2012. Departament de Ciències de la Comunicació, Universitat Jaume I, Castellón. ISBN: 978-84-695-4266-8.

Garín Boronat, Manuel (2011): "El autor invitado: Cronenberg, Tarantino y la transmutación genérica en la serie *Alias* de J.J. Abrams" en Bort, Iván / García Catalán, Shaila / Martín Núñez, Marta (Eds.) (2011): *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*: *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Castellón / Madrid: Universitat Jaume I / Ediciones de las Ciencias Sociales.

Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid.

Gómez Tarín, Francisco Javier (2001): *Guía para ver y analizar* Arrebato. Valencia: Nau Llibres / Octaedro.

Lavery, David / Hague, Angela / Cartwright, Marla (1996): *Deny all knowledge, Reading The X Files*. Syracuse: Syracuse University Press.

Series y episodios citados (por orden alfabético)

Anatomía de Grey (*Grey's Anatomy*, Shonda Rhimes, ABC: 2005-).

Bones (Hart Hanson, FOX: 2005-).

Castle (Andrew W. Marlowe, ABC: 2009-).

Cops (John Langley, Malcolm Barbour, FOX: 1989-).

CSI (*Crime Scene Investigation,* Anthony E. Zuiker, CBS: 2000-).
Dónde y por qué (#6x06: *Where And Why*, Jonathan Kaplan, CBS: 2007).
La niña perdida (#10x07: *The Lost Girl*, Alec Smight, CBS: 2009).
Me matas (#8x08: *You Kill Me*, Paris Barclay, CBS: 2007).
Peligro Sepulcral (#5x23/24: *Grave Danger*, Quentin Tarantino, CBS: 2005).
Rashomama (#6x21, Kenneth Fink, CBS: 2006).

*CSI: Miami (*Anthony E. Zuiker, Carol Mendelsohn, Ann Donahue, CBS: 2002-2012).
Bon Voyage (#8x07, Sam Hill, CBS: 2009).
Cruce de jurisdicciones (#2x22: *Cross Jurisdictions*, Danny Cannon, CBS: 2002).
Vuelo criminal (#4x07: *Felony Night*, Scott Lautanen, CBS: 2005).

CSI:NY (Anthony E. Zuiker, Carol Mendelsohn, Ann Donahue, CBS: 2004-2013).
Cacería en Manhattan (#2x07: *Manhattan manhunt*, Rob Bailey, CBS: 2005).
Hammer Down (#6x07, Scott Lautanen, CBS: 2009).
Miami-Nueva York sin escala (#2x23: *MIA/NY NonStop*, Danny Cannon, CBS: 2004).

El comisario (Telecinco: 1999-2009).

El mentalista (*The Mentalist,* Bruno Heller, CBS: 2008-)

Expediente X (*The X-Files*, Chris Carter, FOX: 1993-2002)
Arcadia (#6x15, Michael Watkins, FOX: 1999).
Cómo el fantasma robó la Navidad (6x06: *How The Ghost Stole Christmas*, Chris Carter, FOX: 1998).
El país de los sueños (#6x04: *Dreamland*, Kim Manners, FOX: 1998).
El país de los sueños II (#6x05: *Dreamland II*, Michael Watkins, FOX: 1998).
Hollywood A.D. (#7x19, David Duchovny, FOX: 2000).
Jose Chung's From Outer Space (#3x20, Rob Bowman, FOX: 1996).
Jump the shark (#9x15, Cliff Bole, FOX: 2002).
Mala sangre (#5x12: *Bad Blood*, Cliff Bole, FOX: 1998).
Millennium (#7x04: Thomas J. Wright, FOX: 1999).
The Post-Modern Prometheus (#05x06*,* Chris Carter, FOX: 1997).
Triángulo (#6x03: *Triangle*, Chris Carter, FOX: 1998).
X-Cops (#7x12, Michael Watkins, FOX: 2000).

Hospital Central (Telecinco: 2000-2012).

House (David Shore, FOX: 2004-2012).

Life (Rand Ravich, NBC: 2007-2009).

Los pistoleros solitarios (*The Lone Gunmen,* FOX: 2001).

Miénteme (*Lie To Me*, Samuel Baum, FOX: 2009-2011).

Millennium (Chris Carter, FOX: 1996-1999).

Numb3rs (Nicolas Falacci, Cheryl Heuton, CBS: 2005-2010).

Sin cita previa (*Private Practice*, Shonda Rhimes, 2007-2013).

Sin rastro (*Without a trace,* Hank Steinberg, CBS: 2002-2009).
Quién y qué (#8x06: *Who And What*, Danny Cannon, CBS: 2007).

Smallville (Alfred Gough, Miles Millar, WB/CW: 2001-2011)
Cine negro (#6x20: *Noir*, Jeannot Szwarc, WB/CW: 2007).

LAS MEJORES INTENCIONES DE NUESTROS FARSANTES: CO-INCIDENCIAS ENTRE EDUARD PUNSET Y AL GORE

Shaila García Catalán

Universitat Jaume I de Castellón

España

Resumen: El presente texto analiza las estrategias comunicativas de los líderes contemporáneos de opinión pública a través del divulgador científico español Eduard Punset y sus paralelismos textuales con Al Gore o Carl Sagan. El análisis textual nos permitirá señalar cómo las estrategias de despolitización, el sostenimiento de los ideales de consenso y globalidad, el recurso a las emociones, la metadiscursividad paródica, la retórica mística y el pliegue de los discursos a las lógicas informativas convertirán a los líderes en productos de su propio espectáculo. Y es que nuestros farsantes son farsantes henchidos de la imagen de sus mejores intenciones pero, como sus ideales, están vacíos.

1. No es lo que era

El blanco ideal de Fraternidad que flotaba en los aires de la Revolución Francesa parecía prometer que la conciliación entre los pueblos haría posible un gobierno sin líderes totalitarios. Las Guerras Mundiales arrebataron tal optimismo a golpe de horror mostrando los devastadores efectos que pueden darse bajo la figura de los líderes. Además, la fraternidad acabaría siendo confundida con el consenso, otro ideal aún más tramposo e hinchado desde la tradición filosófica del pragmatismo norteamericano. Esto es, la contemporaneidad ha acabado entendiendo y reduciendo la fraternidad universal como consenso global. Y es que en la actualidad el término *globalización* sustituye a lo que en el Siglo de las Luces se entendía por *universalización*. Pese a que los términos tienden a confundirse, es fundamental leer su diferencia ya que ésta revela un cambio epistémico en nuestra época. Mientras la universalidad consistía, por ejemplo para la ética kantiana, en una condición formal *a priori* para validar un principio moral, la globalidad aparece como un devenir inevitable, desde siempre legitimado y, por tanto efectivo.

Este arranque de discurso que trata de señalar las diferencias entre términos que la modernidad ha preferido pensar como semejantes se nos hace necesario como antesala a nuestra crítica a los líderes de opinión contemporáneos porque precisamente estos se sirven constantemente del ideal del consenso y de la ilustración de los pueblos. Ahora bien, en el trayecto pierden todo su discurso al entregarlo y someterlo a los criterios comunicativos propios de la sociedad del espectáculo. La cuestión es aún más perversa: el líder contemporáneo se pliega tanto a la lógica de las informaciones que acaba siendo un producto sin relato, y por tanto, sin poder. Esta argumentación la vamos a defender analizando las estrategias discursivas que envuelven al divulgador y líder de opinión pública Eduard Punset y que imitan la retórica comunicativa de Al Gore.

2. Un líder de opinión para cada aventura del conocimiento

Eduard Punset presenta y dirige *Redes*, el programa de divulgación científica más relevante de España. Si acudimos a la historia de la divulgación audiovisual de la ciencia en España nos percatamos de que ésta suele vincular estrechamente un programa con su presentador, que además es su director: en los años 60, Luis Miravitlles –*Visado para el futuro* (TVE, 1963-1965) *Misterios al descubierto* (TVE, 1966-1970), *Las fronteras de la ciencia* (TVE, 1966), *La prehistoria del futuro* (TVE, 1974)–; en los 70 Félix Rodríguez de la Fuente –*El hombre y la Tierra* (TVE, 1974-1980)–; en los 80, Carl Sagan –*Cosmos: un viaje personal* (TVE, 1981)–; y obviamente, a la estela de éstos en los 90 y, sobre todo, en los 2000, el mismo Eduard Punset. Todos ellos miraban a cámara, como lo hace el busto parlante de los presentadores de informativos. Pero a diferencia de éstos, sobre todo de los tres últimos citados, el presentador parece poder salir del plató y contactar con el mundo.

Redes se sostiene sobre Eduard Punset, algo que queda aún más patente por el reciente cambio de nombre de su productora Smart Planet a Grupo Punset Producciones. Y es que el presentador se erige como voz de la divulgación científica en España, que tiene como cometido enlazar el *complicado* universo de la ciencia y el entramado de la cultura popular.

La estrategia de comunicación de *Redes* recala su atención fundamentalmente en la identificación de la opinión pública con el carácter cercano y humano de Punset, algo que apoya y reincide aún más en su imagen popular e incluso de showman televisivo. Así, Punset es la cara visible de una ciencia que se concibe como espectáculo. En la web de Grupo Punset Producciones Eduard Punset firma la sentencia: "Sin emoción no hay proyecto", afirmando de forma implícita que la divulgación científica no debe relegarse a pura función informativa sino vincularse a un líder capaz de disparar las emociones. Por ello Eduard Punset irá recurriendo al componente familiar y biográfico a lo largo de los programas de *Redes*.

3. El espectáculo exige que el mundo de la ciencia se acerque al mundo de la vida

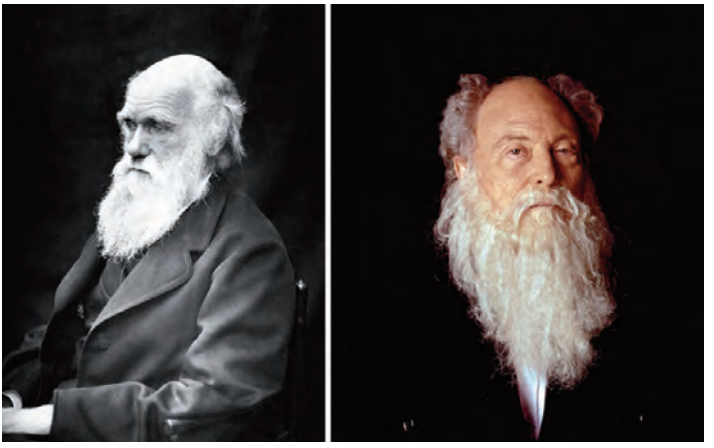
Con el propósito de conquistar el entendimiento de la opinión pública, Eduard Punset trata de distanciarse de la imagen del científico

reclutado en el laboratorio para erigirse en la imagen de la figura del sabio, quien es capaz de articular el saber científico a su cotidianidad. Este es un pequeño intento de la divulgación científica de acercar el mundo de la ciencia al mundo de la vida.

Con todo esto, aunque *Redes* se propone como receptáculo del saber sobre el mundo que lo hace llegar a la audiencia, es Punset quien garantiza la criba de ese saber. Por esta disposición e interés divulgador del relato se le excusan imprecisiones del tipo "Por supuesto tenemos los ejemplos terroríficos de dos premios nobeles, no me acuerdo de cómo se llaman" –*Redes#44: Entrena tu cerebro, cambia tu mente*– que se interpretan como retazos de frescura al relato que lo separa de un estricto contenido informativo. De hecho, Punset gusta más en su papel distendido y ocioso que por su pretendida función informativa. En la conjunción de ambos costados reside la particularidad de su divulgación.

4. Hay que sostener la imagen

Algo que da también cuenta de la popularidad de Eduard Punset es su constante presencia en publicidad y portadas prestigiosas en las que se alinea con personajes públicos –actores, políticos, tecnológicos, deportistas, etcétera– de gran influencia a nivel mundial.



Las variopintas intervenciones de Punset en distintos medios han ido generando en su figura una suerte de autoconsciencia y juego metadiscursivo *ad infinitum*. De hecho, además de las fotografías que le toman en actos públicos, hay otras en los *mass media* articuladas desde una estudiada puesta en escena, evidentemente consentida y apoyada por el propio divulgador. El paradigma de esto es una suerte de fotomontaje paródico en el que Eduard Punset también se equipara plásticamente con el científico evolucionista Charles Darwin. Lo hilarante es que es el propio Punset quien aprueba la comparación al utilizar tal imagen para ilustrar una entrada en su blog sobre Darwin.

5. Demiurgos Punset y Al Gore

El discurso de *Redes* junto a toda una serie de estrategias comunicativas de su imagen pública mediática y, a su estela, el discurso televisivo en general, ensalzan a Punset como un demiurgo comunicador, emblema de la divulgación científica en España, una versión española de Al Gore. Para demostrar esta idea realizaremos un estudio comparativo de las estrategias discursivas de *Banda Sonora*, un programa musical de la televisión local Barcelona TV, que entrevistó a Punset; y el filme *Una verdad incómoda* (*An Inconvenient Truth,* David Guggenheim, 2006), film pretendidamente documental sobre las conferencias de Al Gore sobre el calentamiento global a lo largo del planeta.

El programa *Banda Sonora* está difundido por la productora Smartplanet –ahora llamada Grupo Punset Producciones– a través de su canales en You Tube, lo que implica que está en consonancia o, por lo menos, participa del discurso de *Redes* y de todo el entramado textual y paratextual que rodea a Punset; el segundo supone un hito para la divulgación científica en España mientras encumbra a Al Gore como figura solidaria global. Veamos las concomitancias entre ambos textos.

En los dos, la misión divulgadora queda prendida por una misión personal y una biografía particular. Así es presentado al divulgador español por la voz *over* de *Banda Sonora*: "Periodista, economista, político y ahora divulgador científico en televisión y libros, Eduard Punset representa el ideal del hombre renacentista adaptado al siglo XXI. Un largo camino personal que comienza en un pequeño pueblo del Priorat y que lo llevará por todo el mundo". Por su parte, en su primera intervención

IERA
EDUARDO PONCE

directa en *Una verdad incómoda*, Al Gore advierte: "Soy Al Gore. Solía ser el próximo presidente de EE.UU". Así, el divulgador estadounidense aprovecha su fracaso político como promesa narrativa para llegar hasta la conquista de un triunfo comunicativo y divulgativo. Ambas propuestas audiovisuales también coinciden formalmente. En el primer plano en el que aparecen, ambos lo hacen de espaldas a contracampo, en aras de crear expectativas hasta su aparición tan natural como recubierta de brillo escénico. A su vez, ambos quedan encumbrados después de que sus biografías experimentaran un viraje de político a comunicadores y divulgadores de la ciencia. Ahora sus figuras son consideradas de gran influencia para la opinión pública, como prestigiosos vehículos para llevar un saber consistente y riguroso sobre el mundo a la volátil realidad mediática.

Ahora bien, ese viraje biográfico consciente y decidido se ha experimentado como viaje interior, no exento de cierto sabor místico. De una manera u otra, la heroicidad que implica la tarea de hacerse cargo del saber sobre el mundo es tal que ambos comunicadores adoptan una posición mesiánica y de claras pretensiones evangelizadoras. Y es que tanto a Punset como a Al Gore, los acompañamos en su aventura

interior. En *Banda Sonora* Punset recordará su vida hablando de música pero el discurso incurrirá en la idea de retorno al pasado. En *Una verdad incómoda*, Al Gore hilvanará sensaciones y pensamientos en sus *vueltas* alrededor del mundo para dar conferencias, retratando un trayecto epopéyico y, a la vez, un viaje sobre sí mismo. En todo caso, la idea de ese viaje interior y exterior a la par queda reflejada formalmente en ambas propuestas textuales en la mostración de trayectorias a través de imágenes de los divulgadores viajando en avión, cuyas figuras negras con maleta, solitarias y con cierto peso reflexivo sobre sí pasean por aeropuertos. Además, la idea se subraya por la aparición en el encuadre del globo terráqueo, como unidad integradora, espacio global por el que los divulgadores se mueven sin límites para divulgar. De hecho, Al Gore manifiesta su misión de forma explícita en *Una verdad incómoda*: Al Gore en el film sostiene: "Me fijé una meta. Comunicar esto muy claramente. La única manera que sé cómo hacerlo es ciudad por ciudad, persona por persona, familia por familia".

Ambas trayectorias se ofrecen a la mirada del espectador como visiones privilegiadas de los héroes mediáticos en sus momentos privados que, en realidad, nunca parecen responden al *hobby* personal sino a la preocupación desinteresada y bienintencionada por la opinión pública global.

Los dos discursos también incurren en una mezcla de lo público y lo privado soportada por una dialéctica plástica entre diferentes texturas de medios que, además, articulan la dialéctica entre la institución y la familia (y todo su drama) desde una estrategia metadiscursiva. En *Una verdad incómoda* la televisión se erige como sede del curso de lo global, el escenario de la mentira política, lugar de exposición de Al Gore cuando fue candidato a la presidencia de EE.UU.; el ordenador se presenta como dispositivo receptáculo de cualquier saber que advenga el mundo, al mando de Al Gore; la prensa es el testigo de la historia en su versión oficial; la fotografía aparece como campo que convoca la ausencia y el encuentro emotivo; y el tiempo cinematográfico engarza el discurso íntimo y abre un espacio fuera de lo mediático para enunciar una verdad. Todo esto manifiesta que, a pesar de que el filme se propone desde el género documental a favor de una veracidad que revierte su credibilidad en una actitud ética, la meticulosa organización de la representación y la jerarquización metadiscursiva delatan una narración

concienzuda y estilizadamente ficcionada. Cada aspecto documental se encuentra estrictamente encaramado a un perverso plan enunciativo que se sirve de la estética de la no-ficción para preñar de forma velada una estrategia de comunicación centrada en el ensalzamiento de un líder mediático.

En *Banda Sonora*, en tanto discurso televisivo, aunque su juego metadiscursivo no es tan rico como el de *Una verdad incómoda*, también hace aparecer el paso político y familiar desde la fotografía, sistema expresivo que acoge especialmente el recuerdo y la nostalgia. En todo caso, ambos sitúan en el presente de la historia unos *líderes* que han conquistado la serenidad frente a ajetreados pasados políticos. Una serenidad que tanto el film como el programa significan con un profílmico solitario, con ordenador o libros, con el detalle de sus ojos buscando retratar una sabia reflexión en la intimidad. De ambos se nos presentan planos detalle de sus manos mientras escriben, metáfora canónica de cómo los dos tratan de dar con una inscripción significante y simbólica en el mundo a través de su misión personal y global. Las palabras de Al Gore así lo indican:

> En lo que más tiempo he invertido en esta presentación... es en tratar de identificar las cosas en la mente de las personas que sirven de obstáculo para entender esto. Y cuando siento que he identificado un obstáculo trata de analizarlo, de quitarlo, de moverlo, de demolerlo, hacerlo volar en pedazos […] Y tengo fe que pronto suficientes mentes cambiarán de parecer para cruzar un umbral.

En definitiva, tanto Eduard Punset como Al Gore son considerados por la sociedad como líderes contemporáneos al servicio de la opinión pública y sus valores sociales. Ambos se dedican a una causa de interés general o global estrechamente vinculada a su trayectoria vital. Sus proyectos son fruto de la conquista de una evolución personal que les ha llevado a la madurez y a la apreciación de lo fundamental: *la información puesta al servicio del consenso y del bienestar, pero no a la transformación política y social*. Así, *su política* parece ser la ilustración de las masas; su arma, la divulgación, aunque el análisis textual nos revela que para que ésta se haga efectiva o, por lo menos, se popularice, *no es necesario ni el discurso efectivo de Al Gore ni el de Punset, sino las estrategias comunicativas y las decisiones textuales que hay detrás de ellos y que los convierten, a su*

vez, en productos de divulgación. Esto es lo que ocurre a muchos políticos que pliegan su argumentación política a criterios comunicativos.

Si veíamos en el aparatado teórico que el *divulgador español había desistido en la transformación del mundo porque ahora cree una transformación de la mente* –aunque tan sólo nueve meses más tarde apoyaba a los indignados del movimiento popular del 15 de mayo– el divulgador norteamericano también desvincula su discurso de cualquier connotación política, de ahí su conocida sentencia "la cuestión ecológica no es una cuestión política sino moral". Así, tanto Al Gore y Punset colocan su discurso en un horizonte consensual ligado a la ciencia. Esto queda demostrado especialmente en el siguiente inserto explicativo de *Redes#74: Cerebros y máquinas conectados*. La voz *over* adopta un tono de trascendencia y se incluye en la tercera persona del plural porque elabora un discurso sobre lo humano para imaginar un futuro tecnológico:

> [Voz over en Redes#74] Humanos, somos los únicos animales racionales capaces de realizar complejas operaciones matemáticas, de escribir novelas, componer una sinfonía, contar qué hicimos ayer y qué haremos mañana. Somos capaces de hablar, de explicar. Aunque, quizás, lo que más nos diferencia de los animales sea la cultura: instrumentos complejos, tecnología sofisticada, arte, religión, la cultura es la navaja multiusos con la que nos enfrentamos al mundo y logramos sacarle partido. Llevamos toda la evolución hibridando nuestro pensamiento con la tecnología, viviendo instrumentalmente, relacionándonos con la naturaleza a través de interfaces cada vez más complejas. Y lo hacemos para corregir deficiencias pero también para ampliar nuestra capacidad de procesamiento, de memoria, de análisis, algunos científicos y escritores de ciencia ficción dicen que en el futuro llevaremos chips implantados en la cabeza que aumentarán nuestra memoria, que podremos descargarnos un idioma o la Wikipedia entera directamente en las neuronas, que nos convertiremos en una sociedad de cerebros conectados a la red, pero ¿no es eso lo que ya hacemos? Llevamos todo el conocimiento en el bolsillo, e Internet ¿qué es sino un cerebro nutrido de cerebros conectados en red? Todos somos cyborgs y cada vez más.

Se trata, pues, de *un discurso de corte evolucionista que imagina un futuro consensual alcanzado por vías informativas, directamente vinculadas al cerebro y desvinculadas definitivamente de lo subjetivo*. A esto remite de forma directa la sentencia "*podremos descargarnos un idioma o la*

Wikipedia entera directamente en las neuronas". Ésta señala claramente el horizonte imaginario del paradigma informativo: que el sujeto pueda acceder a todo-saber sin que para ello sea necesario un acto subjetivo, sino un acto de demanda. No otra cosa son las descargas de información. El montaje de las imágenes que ilustran el discurso es frenético e impulsa continuamente la fusión y conciliación de los significantes cultura, tecnología, conocimiento y fusión. De este modo, es un montaje que no busca la colisión significante entre las imágenes que une, sino la asociación y mezcolanza entre ellas. Así, se disuelven las jerarquías simbólicas de los saberes, ambos tratados en términos informativos. Esto queda ejemplificado por la rápida sucesión de las entradas de Wikipedia del dirigente comunista Stalin, el compositor Mozart, el actor Chaplin, el activista Martin Luther King, robots, los Incas, extraterrestres, perros guía, etcétera. Esta secuencia señala que el pensamiento político, los avatares sociales más relevantes, los iconos artísticos, los avances tecnológicos más decisivos, los relatos y los miedos de la civilización se encuentran digitalmente codificados e igualados en su disponibilidad informativa. Y es que en la futura sociedad red se espera simetría en las relaciones, las cuales quedan garantizadas por las redes de comunicación global. Esta cuestión queda plásticamente expresada con una bola del mundo flotante a la que se dirigen dispositivos tecnológicos para señalar que la sociedad queda comprendida por su inclusiva globalidad.

Hacia la parte final de *Una verdad incómoda* Al Gore también formula un discurso que ahonda de forma trascendente en lo humano hasta desembocar en una imagen de globalidad para encauzar el consenso:

> Nosotros los americanos ¿somos capaces de elevarnos por encima de nosotros y de la historia? El pasado indica que tenemos esa capacidad. Formamos una nación, hicimos una revolución y creamos algo nuevo en la Tierra, una nación libre que garantizaba la libertad individual. EE.UU. tomó una decisión moral. El esclavismo estaba mal y no podíamos ser mitad libres y mitad esclavos. Como estadounidenses, decidimos que las mujeres, por supuesto, tenían derecho al voto. Vencimos el totalitarismo y ganamos la guerra en el Pacífico y el Atlántico simultáneamente. Abolimos la segregación de nuestras escuelas. Y curamos enfermedades temibles como la poliomielitis. Aterrizamos en la luna. El mejor ejemplo de lo que es posible cuando nos empeñamos. Trabajamos juntos para acabar con el comunismo.

> Hasta resolvimos una crisis ambiental global antes. ¿Se acuerdan de la película de la Tierra girando en el espacio? Una de esas naves que mandamos hacia el universo. Cuando estaba a 4 mil millones de kilómetros de distancia Carl Sagan dijo: "Hay que tomar otra foto de la Tierra" ¿Ven ese punto azul pálido? Eso somos nosotros. Todo lo que ha pasado en toda la historia humana ha sucedido en ese píxel. Todos los triunfos y todas las tragedias, todas las guerras, todas las hambrunas, todos los avances importantes. Es nuestro único hogar. Y eso es lo que está en juego. Nuestra capacidad de vivir en el planeta Tierra de tener un futuro como civilización. Yo creo que esta es una cuestión moral. Ha llegado el momento de resolver este problema. Es cuando debemos elevarnos para asegurar nuestro futuro.

Esta secuencia parece indicar que toda la historia de EE.UU. puede ser adscrita a un saber al servicio de un relato triunfal. Los acontecimientos no son tomados en su contingencia y su carácter trágico e irrepetible, pues el discurso pretende integrarlos como etapas superadas (y vencidas) en la continuidad histórica para que den cuenta de la potencia de la nación estadounidense y, así, ofrezcan la esperanza de que el triunfo de una conciencia ecológica global puede resolver los problemas medioambientales. La consecuencia de esto es que la Historia se entiende desde un progreso esencialista, con una trayectoria unidireccional que integra, sin corte, el pasado. Esto, como en *Redes*, también resulta propio del proceder del paradigma informativo.

El discurso ha sido acompañado por imágenes de archivo sobre los acontecimientos de la historia de EE.UU. y finaliza con una imagen del mundo tomada por Carl Sagan. Se trata de una imagen con la que con el deíctico "eso somos nosotros" se afirma toda una época. Se hace metonimia de la Historia en un píxel con la sentencia "todo lo que ha pasado en toda la historia humana ha sucedido en ese píxel" –así como en *Redes* parece decirse que todo lo que ha pasado en la Historia humana puede encontrarse en la Wikipedia–. Así, tras la exhibición de la gigantesca imagen del mundo durante todo el filme, Al Gore reclama la atención en lo diminuto del píxel, el cual se vuelve consistente, señala, localiza y homogeneiza la Historia al convertirla en imagen. Precisamente, Carl Sagan, en el capítulo 11 de *Cosmos: un viaje personal*, señalando a un cerebro también sostuvo: "el arte y la ciencia viven aquí. La civilización es un producto de la corteza cerebral".

Con todo esto, el discurso de *Una verdad incómoda*, el de *Cosmos: un viaje personal* y el de *Redes* coinciden en una vision esencialista del progreso y del futuro, envuelta en un sentimiento místico que incluso se acerca al pensamiento divino en algunas ocasiones, como anota el siguiente ejemplo de *Redes#10: El futuro: La fusion del alma y la tecnología*:

> [Eduard Punset] si todo lo que dices es cierto, como sugieres, y logramos este potencial de crecimiento exponencial de la inteligencia en el planeta, probablemente no necesitemos la inteligencia marciana… ¡ni siquiera la inteligencia de Dios!
>
> [Ray Kurzweil] Me gusta pensar en la evolución (la evolución biológica, que condujo a la evolución tecnológica) como una especie de proceso espiritual, porque… ¿qué es lo que vemos en la evolución? Vemos entidades que se vuelven más inteligentes, con más conocimiento, más creatividad, más belleza… ¿y qué es Dios? ¿Cómo se ha descrito Dios? Dios es una idea, y se refiere a una capacidad ilimitada en todos estos aspectos: inteligencia, creatividad, belleza, conocimiento… y la evolución avanza exponencialmente en esa dirección: desborda creatividad, e inteligencia, y conocimiento... Por tanto, la evolución se mueve en una dirección espiritual, y cada vez se parece más a Dios […].

6. Punset es Dios

Como hasta aquí hemos advertido, Punset y Al Gore, como Carl Sagan, ligan un interés global a su andadura particular y solitaria por los avatares de la política, la economía y/o las ciencias. En definitiva, la imagen que destilan no es sino la del héroe solitario frente al destino de la humanidad.

Precisamente la edición catalana del periódico *El Mundo* publicó el domingo 24 de octubre de 2010, con motivo de su decimoquinto aniversario y en el suplemento 150 personajes por 15 años en Catalunya, una columna sobre Eduard Punset que la periodista Leticia Blanco titula: "El Carl Sagan español". Esta adherencia simbólica que se traza en los personajes beneficia, sin duda, a Eduard Punset, quien si bien hereda el prestigio del divulgador norteamericano le añade "un carisma desbordante y un estilo ultrapersonal (ese acento inconfundible, ese montaje simultáneo)". Estas palabras indican cómo Eduard Punset ha conquistado el rango de personaje popular para la opinión pública por

una personalidad y una figura muy caricaturizable: su destartalado pelo de genio loco, su rostro arrugado, su acento catalán inamovible tanto en castellano como en inglés, sus aspaventados ademanes….

El juego que ofrece la fisonomía y la expresividad del divulgador es tal que incluso da pie a fotomontajes paródicos que, aun así, señalan la popularidad de Eduard Punset y su posicionamiento como héroe salvador de la cultura. El fotomontaje ha sido encontrado en la web Taringa, uno de los sitios de descargas –de *software*, discos musicales, películas, etcétera– más populares en Internet donde, junto a la imagen, los usuarios pueden bajarse el programa *Redes#90: El poder de las redes sociales*. El *collage* consiste básicamente en sustituir a Sylvester Stallone en el cartel cinematográfico de *Cobra, el brazo fuerte de la ley* (*Cobra,* George P. Cosmatos, 1986) por Eduard Punset, mientras también se cambia el título y el subtítulo por *Redes, el brazo fuerte de la ciencia* así como el *tagline* promocional "El crimen es una enfermedad. Él es el remedio" por "La ignorancia es una plaga. Él es la cura".

Volviendo a la columna de *El Mundo* nos parece relevantísima la frase con la que comienza el texto informativo: "Para muchos, Punset es Dios". A pesar de que la periodista matiza después, sostenemos que *el texto es el texto*. Es decir, la materialidad significante de éste queda fijada y es altamente significativa. No es ni un enunciado inocente ni su tono hiperbólico puede tomarse a la ligera. De hecho la frase indica en primera instancia cómo la opinión pública encumbra (y destituye) rápidamente a sus líderes. Esta relación de equivalencia también anota la desjerarquización del pensamiento mítico a la que las neurociencias no dejan de contribuir. No olvidemos que Punset ha popularizado su sentencia "el alma está en el cerebro". Como se puede notar, esta última

información no dista de la de "para muchos, Punset es Dios". Si es Punset la voz enunciadora y encargada de señalar la residencia del alma, no parece un disparate asumir, directamente, que "Punset es Dios".

Podemos añadir también que, como ilustra una camiseta que promociona el propio divulgador en colaboración de la marca Kukuxumusu, Eduard Punset se concibe literalmente como el cerebro de *Redes*. Esto es algo que de algún modo hemos defendido al referirnos a Eduard Punset como autor real y demiurgo del programa. Todo ello contribuye a que razonemos lo siguiente. Si, según Punset "el alma está en el cerebro" y Punset es el cerebro –eso es lo que propone la imagen de la camiseta–: Punset resulta ser el lugar donde anida el alma, Dios y, así, por extensión, todas las cosas.

Ahora bien, todo esto es una trampa: Punset, como Al Gore, pretende ser Dios cuando en realidad es un producto de divulgación. Como sus ideales, ellos son huecos.

Programas de televisión citados

Visado para el futuro (TVE, 1963-1965).
Misterios al descubierto (TVE, 1966-1970).
Las fronteras de la ciencia (TVE, 1966).
La prehistoria del futuro (TVE, 1974).
El hombre y la Tierra (TVE, 1974-1980).
Cosmos: un viaje personal (TVE, 1981).
Redes (La 2, 1996-).
Banda Sonora (Barcelona TV, 2008-).

Películas citadas

Guggenheim, David (2006): *Una verdad incómoda*.

Páginas web citadas:

<http://www.grupopunset.com/>
<http://www.taringa.net/tags/punset>

IV

EL AUTOR SOBRE EL AUTOR

ENTRE EL ARCHIVO Y EL ESPEJO: MARÍA CAÑAS, LA ARCHIVERA DE SEVILLA

María Cañas

Artista audiovisual

España

Marta Álvarez

Universidad de Franche-Comté

Francia

En 2013, el festival *Márgenes* otorgaba el premio a la mejor película a *Vikingland*, de Xurxo Chirro (2012) y a *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013), de María Cañas, un nuevo reconocimiento al trabajo de esta artista audiovisual, con una obra considerable ya en su haber, compuesta por videocreaciones y fotomontajes ejemplos del más libre y asumido apropiacionismo.

Es el de Cañas un (post)cine experimental que lucha por subvertir estereotipos y que reflexiona acerca de su más inmediata contemporaneidad desde sus estrategias de realización: la artista se enfrenta a la sobreabundancia de información audiovisual actual reciclando las imágenes ya existentes, les da de ese modo nuevos sentidos, tanto a las efímeras –archivo televisivo, publicidad, de internet,...– como a las consagradas por las instituciones culturales. Todo se iguala tras pasar por el corta y pega de Cañas, aunque, eso sí, permanezcan los bordes y las texturas de una mezcla que se quiere híbrida y mestiza. Ello es asimismo evidente en sus fotomontajes, que insisten en la reflexión sobre imaginarios culturales y privilegian el principio de impureza.

La obra de María Cañas representa esa ambigua relación con la autoría que reconocemos en todo gesto de apropiación y que nos interesaba en las primeras páginas de este libro. No renuncia además la sevillana a autorrepresentarse en alguno de sus filmes o de sus fotomontajes, circunstancia más llamativa por formar parte estas imágenes del grupo reducido de las rodadas por la artista, escasas en comparación con las apropiadas. Dichas circunstancias la señalaban como particularmente idónea para expresarse en este volumen, le agradecemos el haber aceptado nuestra invitación y el habernos permitido reproducir sus imágenes, en las páginas que siguen y en la portada.

Te defines como *caníbal audiovisual* y *Archivera de Sevilla*, realizadora de *cine porcino* y de *videomaquias*, ¿podrías aclararnos un poco estos términos?

Me refiero al canibalismo como un ritual guerrero de supervivencia y poder espiritual. Como en el Windingo, absorbo tu alma, tu fuerza, al comerme tu corazón. Si Hannibal Lecter devora carne humana para interiorizar las almas de sus víctimas, yo, modestamente, intento hacer lo mismo con todo el detritus audiovisual. Ser una radical caníbal audiovisual, cultivadora de cinefagia apocalíptica-militante que se introduce en los tópicos y géneros para dinamitarlos.

Creo delirantes torrentes audiovisuales que invitan a reflexionar sobre la extraña mezcla de diversión y tremendismo, de imaginería lúgubre y sensual que nos rodea, operando en el canibalismo iconográfico.

Es evidente el "carácter porcino" de la información actual y la cultura de archivo, de ahí mi declaración de principios: si del cerdo puede aprovecharse todo, de la imagen contemporánea para crear, sea cual sea su procedencia, también.

Así como el torero ejerce la tauromaquia, yo practico la videomaquia, el arte de lidiar con nuestro detritus audiovisual. Reivindico narrativas audiovisuales liberadas de las concepciones bunkerizantes de la historia y los géneros: avanzar por tierra de nadie, entre el cine experimental y el videoarte, el documental y el ensayo, la vida y la muerte… El cine sin fin de Val del Omar.

Pienso que es el momento de filmar lo que nadie filma y donde nadie filma o de hacer cine sin cámaras.

Mi trabajo es una resistencia a la distracción, al maniqueísmo, la espectacularidad gratuita y demás paparruchas engendradas por la industria del entretenimiento que imperan hoy en día. Me considero una agitadora, una mosca cojonera digital, que usa los recursos inagotables de Internet, en pos del cultivo del fuego interior. Saqueo iconos de la cultura popular para generar relatos a contracorriente. Soy una hacker

de la cultura popular, artista de la remezcla audiovisual y promotora del *fair use* (excepción legal que permite en EEUU usar materiales bajo circunstancias no lucrativas). Rastreo vídeos que retan al mensaje dominante y los mitos socioculturales instaurados por los medios de comunicación de masas, transformando los discursos oficiales en versiones low-cost de la cultura crítica.

En tu obra se hallan presentes dos tendencias muy contemporáneas y que podrían parecer contradictorias: el apropiacionismo y la autorrepresentación, ¿cómo se combinan ambas?

No creo que sean contradictorias, más bien se retroalimentan. Para mí, el apropiacionismo es como injertarme el alma de artistas a los que admiro para de esa forma renacer en mi verdadero ser, ser sobre el que reflexiono a veces mediante la autorrepresentación.

Practico el apropiacionismo crítico (remontaje de imágenes ajenas, uso de material de archivo, reciclado de infinitas procedencias). Me interesa crear significados nuevos reinterpretando lo preexistente mediante estrategias que implican en mi caso la perversión de los códigos (el tremendismo, la parodia y el humor).

Concibo la vídeo remezcla política como una herramienta de activación que permite agitar los imaginarios, para así transformarnos en seres más críticos, creativos y libres.

Animales humanizados, humanos animalizados, el imaginario de la obra de María aproxima categorías.
(Imagen de su página web, *animalariotv* –en la página anterior– y fotograma de *El Perfecto Cerdo*, María Cañas, 2005).

¿Cómo entiendes la autoría en estos momentos de post-producción y remezcla? ¿Te definirías como autora?

Sí, la autoría es la forma más refinada, pulida y musculada de autoafirmarse, creativamente es un canto salvaje al individualismo a ultranza, un escupitajo que borra el gregarismo de los clanes mafiosos "artísticos".

Por otro lado, los conceptos de postproducción y remezcla no interfieren (en mi opinión) en el concepto de autoría, de hecho, considero que te ofrece múltiples posibilidades a la hora de expresarte en tanto que autora.

Además, mis "videomaquias" son investigaciones experimentales sin fines comerciales que homenajean a otros creadores. Su intención es artística, didáctica y crítica.

Me siento como una especie de pararrayos audiovisual que atrae, magnetiza e incluso "mesmeriza" el archivo de las imágenes de ayer, de hoy, del futuro y de siempre. Para crear un fascinante magma, una caótica tormenta de imágenes polisémicas, abonando un camino para la promiscuidad de sentidos. Me considero una Dra. Frankenstein

audiovisual, pues creo que siempre puedes insuflar nueva vida al material de archivo y residuos reciclados.

En definitiva, como expresó Roland Barthes, se trata de la cultura considerada como un palimpsesto infinito, donde cada obra está "hecha de escrituras múltiples, surgidas de varias culturas y que entran unas con otras en diálogo, en parodia, en discusión".

Vivimos una cultura mucho más participativa, una narrativa "líquida" apoyada en múltiples plataformas y en la generosidad del hipervínculo, pero no por ello siempre de mayor calidad, donde priman la sobreabundancia a cribar, el exhibicionismo de los que nada tienen que decir, la dictadura de las audiencias, la censura y el capitalismo salvaje en aplicaciones como Facebook (en la que me censuraron y fulminaron mi cuenta sin dar ninguna explicación).

Nos pasamos todo el día hablando de nuevas tecnologías y realmente la noción de nuevo es impuesta por el mercado, para que consumamos más, pensemos menos y creamos que nos estamos actualizando constantemente. La digitalización exige un reciclaje no sólo tecnológico, sino también ecológico, ético y creativo.

En el imaginario de la cultura libre y la inteligencia colectiva, la utopía en Internet es crear comunidad cultural fuera del interés corporativo. Nos queda la esperanza de las multitudes interconectadas (José Luis Brea) por afinidades electivas, la energía creativa y crítica necesarias para vislumbrar otros territorios de sensibilidad.

¿Y como artista? Dices que te fascina el *ready made*, que Duchamp haya liberado al artista de ser artista.

Sí, me fascina el cine ready-made. Duchamp y su creencia en que cualquier material encontrado puede ser arte, liberó al artista de ser artista y preconizó a los "prosumers" (productores-consumidores).

Creo en el arte como fuego ("El fuego camina conmigo". David Lynch), me siento como una Virgen vestal que vela por avivar el fuego interior, y como juego ("¿No es el arte un juego entre todos los hombres de todas las épocas?" Marcel Duchamp).

Autorretratos (María Cañas, 2010).

Siguiendo con Duchamp y con el *objet trouvé* ¿lo conceptual de su proceder no intelectualiza demasiado el gesto artístico?

Para mí no, Duchamp es un caleidoscopio: sus prismas te ofrecen visiones frías e intelectualizadas, pero el humor chusco de su Dadaísmo gamberro y transgresor que permea algunas de sus obras nos habla de un autor a veces humano, demasiado humano.

Para Duchamp bajo los actos escandalosos siempre subyace, además del sentido erótico, un sutil interés por todos aquellos gestos que escapan a la razón y a la ciencia, lo infraleve o inframince.

Creo que mucha gente hoy sobrevive psicológicamente gracias al arte y la poesía. Si la vida se redujera a economía y política sería insoportable, horrorosa. El arte actúa creando endorfinas para sofocar el dolor de la vida.

Reivindico el derecho a la creatividad y experimentación para el crecimiento personal, la importancia del arte para la salud mental social. Como proclamaba Joseph Beuys: "Cada hombre es un artista" y pienso que es responsabilidad de cada uno evolucionar creativamente.

Hago arte porque necesito un lugar en donde sea lo que no es.

Entiendo el arte como un espacio ilimitado dónde experimentar, cuestionar y transgredir el lenguaje, el dispositivo, la distribución y los medios. Como un instrumento de poesía, de sentido libertador, de subversión de la realidad…

¿No crees que estos discursos "antiartísticos" pueden funcionar como simples reformulaciones limitándose a imponer con nuevo barniz idénticas distinciones y jerarquías?

A veces sí, como diría un castizo "ya está tó inventao", o a veces no.

Me interesa Duchamp porque trajo el desconcierto y la ruptura al ámbito artístico. Tras su aura misteriosa latían ironía, iconoclastia e insurgencia.

Los espíritus libres no admiten certezas, ni mandamientos, ni dogmas. La libertad no soporta la santidad ni las modas ni el poder dictatorial. Me interesa experimentar la vida desde la contradicción, no desde la convicción. Me repugna y parece sospechoso, todo lo que aspira a superioridad, todo lo que propone una línea de perfección a seguir, sea una religión, un movimiento artístico, una secta o un partido.

Hannah Höch es mi maestra : "Quisiera desdibujar las férreas fronteras que nosotros, arrogantes humanos, tendemos a dibujar en cuanto está a nuestro alcance".

Muchas de tus imágenes suponen una reflexión sobre la representación del cuerpo femenino. El propio cuerpo del artista ha sido, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, un territorio de investigación y de actuación, ¿concibes así el tuyo?

Mis coordenadas creativas marcan un terreno más espiritual, no me va nada el rollo a lo Marina Abramovic, mi movida va por otro lado, esa exhibición del cuerpo femenino no me atañe artísticamente (aunque yo misma lo haya utilizado a veces en el pasado).

Mi visión del cuerpo va más allá de los géneros, es marrana y vocacionalmente marciana (que no mariana), libera esa risa de hiena o de bebé que todo el mundo lleva dentro.

De la serie de fotomontajes *La Virtud Demacrada* (María Cañas, 2007).

Aunque en fragmentos de *Fuera de Serie*, *Kiss the Murder*, *Kiss the Fire*, *Down With Reality*, *Toro´s Revenge*… reivindico la fortaleza de arquetipos femeninos televisivos y reales, de mujeres salvajes que no conocen prohibición alguna. Y que en un mundo lleno de cicatrices y hecatombes, son brujas de la fisura y del más allá.

En cuanto a la autorrepresentación, apareces en tus películas *Down with Reality* (2006), *Meet my Meat*, *N.Y.* (2007) y *Por un Puñado de Yuanes* (2008) y en algunas de tus fotografías y fotomontajes ¿cómo surgió la idea de utilizar tu imagen? ¿Qué buscas con ello?

Dejar mi huella, documentar personalmente el proceso, es tan sencillo como eso.

Son experimentos sobre el yo narrativo personal y sus efectos. Sobre el amor a una misma bien entendido. Bombardeos al ego para reinventarlo o mandarlo a paseo. La autorrepresentación como un mecanismo de memoria y catarsis.

Tengo muchas incertidumbres y contradicciones acerca de la vida y del arte, pero vivo esa sensación como una riqueza despoblada de prejuicios. Intento evitar en mi vida y mis obras las dicotomías demasiado evidentes; posicionarme ante las cosas de una forma desinhibida y apasionada, como los niños y los locos.

También es rastreable tu presencia en algunos otros filmes, en raudos fotogramas que pueden pasar inadvertidos a quien no te conozca, ¿cuál es la función de esas apariciones?

No tienen ninguna función específica, es algo que surgió espontáneamente, son grabaciones performance que aportan un contrapunto humano frente al material de archivo.

Mi perspectiva caótica y apasionada a la hora de crear-pensar con las imágenes, es la poética del apropiacionismo, trufada de iconoclastia y esperpento. El Dadaísmo gamberro y transgresor, el "marujeo" Punk, el Surrealismo garrulo (Buñuel) y el espigar (Vardá).

Parece que tienes horas y horas de diarios filmados, ¿puedes contarnos un poco acerca de esto? ¿harás público en algún momento ese material?

En cuanto a lo de las cientos de horas de grabación que componen mi diario visual... digamos que me gusta reflexionar sobre lo que me rodea y sobre mí misma, es una forma de evitar la despersonalización, de sentir que el mundo es real. No tengo una pretensión específica a la hora de grabar mis "videodiarios". Pequeños fragmentos pueden verse en mi canal de youtube: www.youtube.com/user/animalariotv. Si algún día los publicaré, quién sabe... Aunque preferiría que una vez muerta alguien los rescatara y montara.

Aparezco casi siempre tras la cámara (y es que no tengo quien me grabe a no ser yo misma) actuando con desparpajo "punki" o insatisfacción permanente. El videodiario es como un instrumento cotidiano de reflexión de las realidades que vivimos o soñamos.

Puesta a escribir sobre lo performativo en relación al vídeo, me invade a chorros Serie B, incorrección política, fase anal por mi obsesión "culera-tetamínica" y el absurdo de este perro mundo, todo ello animándonos la vida.

Retomando una de las proclamas feministas, que da título a un libro reciente, en el que lo performativo y la autorrepresentación ocupan un lugar destacado[1]: ¿*lo personal es político*?

Claro. A fin de cuentas, todos somos actores y espectadores, políticos eróticos, interpretamos nuestros extraños papeles, nos desvivimos más o menos por extraviarnos, y al final nadie conoce a nadie.

No me interesan nada los políticos de ahora. Me fascinan los filósofos de las imágenes prestadas (Ernst, Godard, Deutsch, Stezaker…) Narradores de la naturaleza humana a través del collage, que conciben la historia como un proceso arqueológico siempre abierto.

Y los "imagineros del pánico" (Caravaggio, Goya, el Bosco, Bacon, Buñuel, Browning, Lynch, Witkin…) que veneran al freak, al monstruo que se sale de la norma y nos hace evolucionar. Me emociona su glorificación del icono monstruoso con la intención redentora de recuperar modelos deformes para la sociedad como seres humanos dignos.

[1] El libro, dirigido por Elena Oroz y Sophie Mayer (2011: *Lo personal es político: feminismo y documental*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra), hace eco a la retrospectiva que ambas comisariaron para el festival de cine documental Punto de Vista.

Fotogramas de *La Cosa Nuestra* (María Cañas, 2006).

José María Català distingue entre tus filmes iconoclastas y gamberros y tus documentales melodramáticos, "ensayos fílmicos cuyos ingredientes básicos se encuentran en las emociones"[2], lo que supondría una particular representación de la subjetividad, ¿eres consciente de esta división en tu obra?

Sí, por supuesto que soy consciente. Todo artista (todo ser humano) es dual, ángel y demonio, amante y asesino, Yin y Yang, Jekyll y Hyde.

La definición que Catalá hace de mi obra me parece muy acertada y oportuna. Sus palabras me impresionaron:

> […] la autora inaugura una nueva forma de documental que podría denominarse documental melodramático… Emociones puras y extremas, por un lado, y sentimiento de extrañeza, por otro, son las condiciones del nuevo melodrama, aquel en el que se instala el documental melodramático de María Cañas… María Cañas rastrea en los archivos emocionales del cine y la pintura y descubre destellos de pulsiones todavía vivas que expresan y explican muchos delirios actuales…. Cañas experimenta con las imágenes, prueba con ellas nuevas combinaciones de las

[1] Josep María Català (2009): "El documental melodramático de María Cañas: ética y estética del *collage*", en García López, Sonia / Gómez Vaquero, Laura: *Piedra, papel y tijera. El* collage *en el cine documental.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Ocho y Medio, pg. 314.

> que surgen emociones inusitadas que nos proponen horizontes de pensamiento inesperados…
>
> La estética melodramática de María Cañas se inscribe pues en este ámbito, con lo que sus actividades documentales –documental del inconsciente, del sujeto, de la imaginación, de la memoria, documental incluso de la historia recompuesta a la manera de Valle- se ven infiltradas no sólo por las corrientes de la pintura que genuinamente la autora reclamaba, sino también por el impulso de una escritura crítica en gran parte olvidada y cuya presencia nos hace conscientes de la profundidad que puede alcanzar el documental contemporáneo, una vez se ha librado de todos sus disfraces.

En los filmes realizados a partir de 2008 (si no me equivoco) desapareces. Me tienta poner esa desaparición en relación con la radicalización de tu obra, más explícita y militante en lo que se refiere al contexto socioeconómico actual en *videomaquias* como *Fuera de serie* (2012) o *Sé villana* (2013) ¿están conectados los dos factores o es mera casualidad?

El hecho de "desaparecer" físicamente de mis propios fotogramas no hay que interpretarlo política o sociológicamente, es tan sencillo como que me aburro de mi ego, eso es todo.

Mis peliculitas son un homenaje y agradecimiento a todos aquellos vivos o muertos, del más acá o del más allá que nos hicen dudar, reflexionar, crecer, reír y soñar mientras le vemos el culo a la muerte.

Trato de repensar la vida, el cine, la historia del arte y el detritus audiovisual que nos rodea, desde lugares y tiempos nuevos, con la intención de subvertir. Alabo la idea de conectarnos, colaborar viralmente con nuestros ídolos y dioses y los ejercicios de reciclaje artístico colectivo.

Cartel de *Sé villana. La Sevilla del Diablo* (María Cañas, 2013).

Y para terminar…

Estas palabras de Patti Smith, 1999, saldrían de mi boca:

> Somos los libros que hemos leído,
> las películas que hemos visto, las canciones que amamos.
> Somos nuestros amigos, nuestros maestros.
> Los viajes que hicimos y los amores que tuvimos.
> Somos en un espacio y en un tiempo.
> Somos AQUI y AHORA.

Y estas de Arthur Cravan: "Soy todas las cosas, todos los hombres y todos los animales".

Y Mary Shelley susurrándonos al oído: "Siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino"…

ACECHANDO LA OSCURIDAD.
EL ILUSIONISMO NEOBARROCO DE PETER GREENAWAY

Juan Francisco Ferré

Escritor

España

El cine de Peter Greenaway sigue siendo, con todos sus desniveles creativos, uno de los representantes máximos de un cine del cuerpo. Al menos desde *El contrato del dibujante* y *ZOO* (una de las grandes obras de esta corriente artística en cualquier formato) hasta *La ronda de noche*, sin olvidar *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, *El niño de Mâcon* o *The Pillow Book*. Lo singular de su caso es que el cine del cuerpo se cruza con el cine del artificio. El resultado es tan barroco o neobarroco como cabía esperar, pero la intersección de la materialidad del cuerpo, en todas sus variantes y estados, y la seducción de la forma, con todos sus recursos y estilos, produce uno de esos agenciamientos estéticos que actúan creativamente en ambos sentidos: carnalizando el dispositivo cinematográfico hasta extremos impensables y espectacularizando la presencia de la carne en las imágenes (ya decía Steven Shaviro, analizando precisamente el fascinante cine de Warhol, que "el artificio del simulacro y la inautenticidad son medios de afirmar la vida del cuerpo"). Y enuncio este juicio estético en contra del discurso negligente de algunos críticos de estirpe neorrealista que se pasman con un pequeño film-vídeo de Kiarostami (*Ten*) porque una iraní se quita el velo ante otra en el interior de un coche, como si fuera la máxima transgresión imaginable para la mentalidad occidental, y, sin embargo, permanecen indiferentes cuando la que se quita el velo desnuda sus partes más ocultas y fornica con total promiscuidad, como sucede una y otra vez en el cine nietzscheano de Greenaway, es toda una cultura (grecolatina y judeocristiana) y los valores sagrados o degradados, según el punto de vista, que la sustentan. Ésa es toda la diferencia de Greenaway como creador de imágenes con cualquier otro cineasta actual.

Tras ver en pantalla grande *La ronda nocturna* (*Nigthwatching*, 2007), no tengo más remedio que reafirmarme en estos planteamientos y tratar de refutar a la vez a todos los que han intentado desacreditar a su director y negarse a reconocer la inmensa valía estética de una película como ésta, casi desdeñada por el sector más sectario de la crítica española e internacional, como si no fuera una de las propuestas más fascinantes y refinadas que nos ha hecho el cine reciente.

Trataré, no obstante, de desglosar una a una todas las ideas que me ha suscitado la visión de *La ronda nocturna*[1]:

1. Ilusionismo

Existe en el mundo del cine un prejuicio arraigado en contra del ilusionismo cinematográfico. Tomando en consideración la necia escisión entre una corriente-Lumière y una corriente-Méliès en la historia del cine, parecería que la primera facción (documental, realista, fotográfica, etc.) se hubiera apoderado del gusto y los discursos críticos más exigentes y especializados, así como de las creaciones más arriesgadas según su opinión, mientras la segunda, dado el regusto popular en las fantasías y supercherías, los espectáculos aparatosos y los trucos de barraca, habría sido relegada al cine industrial de Hollywood. De ese modo, para algunos críticos especializados la defensa del cine de Kiarostami o Hou Hsiao Hsien no es contradictoria con la aprobación del cine de Tim Burton o David Lynch. Hasta ahí, nada nuevo.

El problema comienza con la aparición de algunos grandes ilusionistas que practican las artes mágicas de la luz y la alquimia de las imágenes desde planteamientos no sólo minoritarios sino contrarios a toda postulación (neo)realista. Demostrando, en suma, la imposibilidad de que donde haya una cámara pueda surgir una representación fidedigna de la realidad, es decir, refutando la ontología discursiva de un teórico católico como André Bazin, que muchos de sus discípulos repiten como si fuera un credo o un catecismo religioso, bendiciendo a los ortodoxos y castigando y persiguiendo a los heterodoxos de tal dogma cinematográfico. El mandamiento primero de esta doctrina reza que la cámara y la realidad establecen una relación calcada del *Noli me tangere* evangélico.

No es sólo que estos cineastas eleven la artificialidad del dispositivo fílmico a la más alta potencia de lo falso, como querían Nietzsche y Deleuze, en una línea encumbrada por el cine de Orson Welles y Federico Fellini, sino que su cine funda toda su fuerza en el reconocimiento de la condición artificial de toda imagen construida a partir de las

[1] La ronda nocturna inicia la trilogía fílmica "Maestros Holandeses" compuesta por otros dos excéntricos biopics sobre artistas flamencos: Hendrik Goltzius (*Goltzius and the Pelican Company*, 2012) y Hieronymus Bosch (cuya producción debería estar completada para celebrar en 2016 el quinto centenario de la muerte del genial artista).

posibilidades de la tecnología. Con todas sus diferencias, los cineastas adscritos a esta estética serían Serguei Paradjanov, Carmelo Bene, Alexander Sokurov, Alain Robbe-Grillet, Werner Schroeter, Daniel Schmidt, Hans-Jürgen Syberberg, Manoel de Oliveira, Raoul Ruiz, Guy Maddin o Peter Greenaway, entre los más importantes. Todos ellos profesan la provocativa creencia de que el artificio del cine debe ser mostrado al desnudo (mediante trucos y artilugios que redupliquen su presencia activa y participación en la creación de imágenes que el espectador consumirá sin inocencia) y no encubierto como un secreto vergonzoso, según es costumbre en la mayoría del cine, tanto popular como minoritario (la excepción de Kiarostami en algunas de sus películas muestra que la modernidad neorrealista puede incorporar el aparato sin cuestionar los presupuestos que fundamentan su creencia inocente en la consistencia de lo que hemos dado en llamar realidad).

En el fondo, el problema es el barroco, el viejo rechazo a la estética barroca, del que Greenaway, precisamente, es uno de los más eminentes representantes de toda la historia.

2. El mundo es un escenario

De hecho, lo que más me ha sorprendido de *La ronda nocturna* es reencontrarme con el Greenaway de siempre, sin duda, pero también con las innumerables innovaciones y novedades respecto de su anterior manera de narrar en imágenes.

La película es muchas cosas en una y todas excitantes y originales: una lección de historia (el siglo XVII); una lección de sociología del arte (la producción artística como conjunción de fuerzas sociales, el talento y el dinero, la arrogancia y la clase social, el interés y el sexo, etc.) tanto como de historia del arte (biografía parcial de Rembrandt y fabulación sobre la creación de uno de sus lienzos canónicos); una lección política y hasta micropolítica (con el poder de las instituciones y el género como objetivos de su análisis más bien pesimista de la vida social); y, como no podía ser de otro modo, una lección estética sobre el modo de producción cinematográfico y, en particular, sobre el cine de su director.

Una lección impresionante sobre los procesos de construcción de una imagen o un cuadro como no había vuelto a ver explorados en

cine, con tanto rigor analítico como belleza plástica, desde *La hipótesis del cuadro robado* de Ruiz, *El contrato del dibujante*, del propio Greenaway, y *Passion* de Godard (con la que esta cinta guarda muchos puntos de contacto, por cierto, comenzando por la tentativa de escenificación cinematográfica, a la manera de los *tableaux-vivants* iniciada con éxito por el citado film de Ruiz, del célebre cuadro de Rembrandt). Esa lección se focaliza, ante todo, en la poderosa metáfora de la ceguera como triunfo de la oscuridad y, sobre todo, en el ojo enigmático que preside la representación del cuadro.

3. Eurocine

La ronda nocturna constituye una reflexión alegórica, por si fuera poco, sobre el estado del cine europeo. La desconcertante abundancia, en los títulos iniciales de la película, de carátulas de fundaciones e instituciones públicas europeas (Polonia, Alemania, Francia, Holanda, Reino Unido) y no europeas (Canadá) muestra los problemas de financiación que aquejan a una película de estas características que aborda cuestiones esenciales de la identidad cultural europea. Por desgracia o por fortuna, la cultura primordial europea es arqueológica, estratificada en niveles históricos hasta extremos impensables, y *La ronda nocturna* es, como no podía ser menos, una arqueología audiovisual del período barroco, el contexto sociocultural de Rembrandt, realizada en la era contemporánea de la pantalla global y el espectáculo integrado.

Hablando hace años de *Prospero´s Books* y de los espléndidos cortometrajes en vídeo *Death in the Seine* y *M is for Man, Music and Mozart*, acuñé la idea de que Greenaway era el artista que había logrado poner en hora la tecnocultura europea, es decir, la conjunción de alta cultura canónica (pintura, literatura, escultura, arquitectura, etc.) y la más avanzada tecnología disponible, fundiendo la textualidad de Shakespeare, la visualidad pictórica de Caravaggio, Giorgione, Tintoretto, Tiziano o Velázquez, o escultórica y arquitectónica de Bernini y Borromini, y una sensibilidad postmoderna para los dilemas de la representación histórica, con el vídeo de alta definición digital entonces aún sometido a un proceso de experimentación vanguardista.

Esta nueva película confirma más de una década y media después aquella temprana reflexión y la enriquece con nuevos datos: ya no es

necesario el componente tecnológico experimental para producir un prodigioso artefacto audiovisual como éste donde la más alta tecnología se casa con las complejidades de la historia cultural y la espectacular belleza de su puesta en escena. La estética pictórica de Rembrandt es empleada por Greenaway para representar su tiempo en todas sus facetas y aspectos con una fidelidad tenebrista que debería avergonzar a todos los fabricantes de las películas de época que la industria nos asesta anualmente. Una fidelidad cuya autoridad emana de las propias pinturas de Rembrandt y no de una forzada reconstitución histórica. No cabe imaginar imágenes más perfectas, construidas con mayor cuidado de la luz, los tonos y colores, los contrastes, la oscuridad y las figuras, y los múltiples planos de cada escena, a semejanza de las de Rembrandt. La luz y la oscuridad, como potentes emisores de signos dramáticos: la inocencia y la maldad, la vida y la muerte, la sensualidad y la corrupción, la abundancia y la pobreza, la visión y la ceguera, la crueldad y la bondad, etc.

4. Autobiografía imaginaria

He sentido en esta película que Greenaway dejaba ver más aspectos de su personalidad y de su vida que en ninguna otra de sus anteriores películas. Y no sólo como artista. Las vicisitudes sexuales, afectivas o sentimentales de la vida conyugal aparecen retratadas con una vivacidad y crudeza doméstica que no recordaba haber visto antes en una película de Greenaway, ni siquiera en *Drowning by numbers*. En este sentido, sus propias experiencias traumáticas han nutrido de un bagaje palpitante una biografía íntima que, en caso contrario, podría haber pecado de frigidez académica o asepsia esteticista. Todo lo contrario. Para mi sorpresa, Greenaway dota a su película de una riqueza emotiva y de una obscenidad verbal, a tono con el estilo grotesco-carnavalesco de la época y el personaje, que resplandece aún más como complemento del despliegue espectacular de las imágenes. Y es que se atreve a afrontar cuestiones cotidianas sobre la convivencia marital y las relaciones sexuales con mucha menos inhibición formal, como si su enérgica condición de sexagenario en funciones lo habilitara para mirar sin falsas ilusiones unas situaciones existenciales tan descarnadas.

5. Escritura cinematográfica

El guión de *La ronda nocturna* es extraordinario, no sólo la construcción narrativa que articula la trama, con todas sus digresiones, sino la riqueza y el ingenio de sus diálogos repletos de paradojas, silogismos, ironías, etc. de una riqueza digna del teatro isabelino o jacobeo. En una primera visión no puedo analizar todo el sustrato de conceptos que los diálogos incluyen, pero no me cabe duda de que supera en esto a otras películas suyas, con lo que no resulta arriesgado concluir que tanto por el logro de la trama como por la viveza retórica de los intercambios verbales (incluyendo las maravillosas secuencias en que Rembrandt, mirando frontalmente a la cámara, narra a los espectadores el modo en que conoció a cada una de sus mujeres) se trata de una de las películas más inteligentes de la década.

Sobre todo si uno hace balance de sus planteamientos temáticos: la condición patibularia y criminal de los poderosos, la violencia y la injusticia implicadas en el orden social, especialmente contra las mujeres, el horror del tiempo histórico cifrado en la enfermedad y la mortalidad, la arrogancia, hipocresía y fatuidad de las clases privilegiadas, también su vulgaridad y mal gusto, los valores canallescos del ejército y la milicia, el incipiente filisteísmo burgués, el despotismo comercial, etc.

No es extraño, por tanto, que *La ronda de noche* (el cuadro) sea considerado por uno de los personajes como una sátira del orden social holandés de su siglo donde Rembrandt vendía su talento al mejor postor. Del mismo modo, *La ronda nocturna* (el film) es una sátira alegórica de la Europa contemporánea en la que Greenaway sobrevive como artista multimedia. Si fuera una novela, como lo fue *Rosa* (luego convertida en ópera con música de Louis Andriessen), la calidad de su escritura estaría emparentada con las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, o las metaficciones historiográficas de John Barth, Carlos Fuentes, Thomas Pynchon y Peter Ackroyd, entre otros reconocidos practicantes del género.

6. Megacine

Si hay algo que ha quedado claro en la carrera de Peter Greenaway ha sido su capacidad para trazar al mismo tiempo varias trayectorias

que, de un modo u otro, acababan convergiendo. Teatro, ópera, instalaciones, exposiciones en museos e intervenciones sobre espacios públicos, pintura, literatura, vídeo, danza, VJ, y, sobre todo, cine. Le guste o no a algunos críticos de estética pacata y conceptos mínimos (neorrománticos, neorrealistas o neoclásicos de baja o bajísima definición intelectual, ésta es la catadura habitual de sus acérrimos enemigos), el mito estético que alimenta el cine de Greenaway es la obra de arte total (la *Gesamtkunstwerk* wagneriana), pero adaptado a nuestro tiempo terminal, trasplantado al espíritu y la sensibilidad del tiempo hipermoderno: un cine postcinematográfico para un tiempo postdemocrático, posthumanista y posthistórico, de grandes mutaciones en la cultura, la vida y la sociedad, mediatizados por la irrupción de la tecnología digital y la conversión del pasado en una galería de espectáculos más o menos atractivos.

En este sentido, el pesimismo radical de Greenaway se emparienta con el de Rembrandt, pues ambos son artistas a los que una parte importante del público ha vuelto la espalda en vida por razones injustificables desde cualquier punto de vista, excepto si aceptamos el conformismo, la autocomplacencia, la condescendencia demagógica o la ignorancia como causas suficientes. De modo que la carrera cinematográfica de Greenaway está seriamente amenazada, sin necesidad de que críticos oportunistas o filisteos, o ambos a la vez, vengan a sentenciar su defunción artística. Si hay un motivo de alegría, se encuentra, sin duda, en el milagro narrativo y visual que constituye la existencia de *La ronda nocturna* en un contexto tan hostil a la creación como el actual. *La ronda nocturna* constituye una de las más serias interrogaciones que conozco sobre los límites artísticos del medio cinematográfico y una de las más paradójicas celebraciones del poder subversivo del dispositivo fílmico sobre la cultura (alta o baja) de la que se nutre para poner en escena sus falsedades morales y fraudulentas mitologías.

Algún día este cuadro memorable y esta película igualmente memorable ocuparán el mismo lugar en el mismo museo, real o virtual. El cine de Greenaway es el primero en haber abolido esta falsa diferencia de un modo altamente creativo.

Filmografía:

Godard, Jean-Luc (1982): *Passion.*
Greenaway, Peter (2012): *Goltzius and the Pelican company.*
— (2007): *La ronda de noche* (*Nigthwatching*).
— (1996): *The pillow book.*
— (1993): *El niño de Mâcon* (*The baby of Mâcon*).
— (1992): *Rosa.*
— (1991): *Prospero's books.*
— (1991): *M is for man, music, Mozart.*
— (1989): *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The cook, the thief, his wife & her lover*).
— (1989): *Death in the Seine.*
— (1988): *Drowning by numbers.*
— (1986): *Zoo* (*A zed & two noughts*).
— (1982): *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract*).
Kiarostami, Abbas (2002): *Ten.*
Ruiz, Raúl (1979): *La hipótesis del cuadro robado* (*L'hypothèse du tableau volé*).

COLABORADORES

MARTA ÁLVAREZ

Se licenció en la Universidad de Santiago de Compostela y se doctoró en la Universidad de Zürich. Ha trabajado en las universidades de Bourgogne, Basel y St. Gallen, y es actualmente profesora titular en la Universidad de Franche-Comté y miembro del laboratorio C.R.I.T. (EA 3224) de dicha universidad, al tiempo que colabora con diferentes grupos de investigación, entre los que destaca la Red internacional para el estudio de la metaficción en el ámbito hispano. Su investigación se reparte entre la literatura y el cine contemporáneos (cortometraje y cine documental). Ha editado, junto con Antonio Gil González y Marco Kunz, el volumen colectivo *Metanarrativas hispánicas*. De próxima aparición son *La hora del cine pequeño* y un libro colectivo sobre las nuevas formas documentales, editado con Hanna Hatzman e Inmaculada Sánchez Alarcón. Es directora artística del Festival Pantalla Latina (St. Gallen) y colabora con el festival *Fenêtres sur courts* (Dijon).

JUAN CARLOS BAEZA SOTO

Juan Carlos Baeza Soto es Profesor Titular en la Universidad de Cergy-Pontoise (Francia). Sus investigaciones tienen como tema la poesía, la poética de lengua española y también las artes visuales del mundo hispánico. Defendió una tesis doctoral en 2006 en la Universidad Charles-de-Gaulle / Lille III sobre *Les images du paradoxe dans les œuvres complètes d'Emilio Prados*. Además de artículos sobre la poesía española contemporánea y sobre sus relaciones con la pintura y la fotografía, particularmente sobre sus relaciones con el cuerpo, publicó un libro (*Emilio Prados, l'absolu solitaire*, L'Harmattan, 2009) y también una traducción al francés de *La agonía de Europa* de la filósofa española María Zambrano (Circé, 2011). En la actualidad trabaja sobre un estudio cuyo título es *La métaphysique de l'ombre chez Luis Cernuda* y sobre varias traducciones poéticas e históricas (Emilio Prados, Julio Caro Baroja).

PAOLA BELLOMI

Paola Bellomi se ha formado en la Universidad de Salamanca y en la Universidad de Verona; ha sido invitada como *Visiting* en la Universidad de Arizona y forma parte de varios grupos de estudios. Sus líneas de investigación van del teatro español moderno y contemporáneo a la literatura de la Guerra civil y del exilio, de las novelas de caballerías al teatro de los Siglos de Oro. Los resultados de sus investigaciones se han publicado en revistas y libros, entre los que se hallanlas monografías *Panico! La creazione secondo Fernando Arrabal. La vita e l'opera di un apolide libertario* (2013) y *Periodismo cultural y compromiso político* (2011); además ha editado, en colaboración con Silvia Monti, el volumen *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo* (2012) y, con Anna Bognolo, un estudio monográfico titulado *Il ciclo italiano di* Amadis di Gaula (2011). En la actualidad está llevando a cabo un repertorio sobre las traducciones y continuaciones italianas del ciclo de *Palmerín*.

IVÁN BORT GUAL

Iván Bort Gual (Castellón, 1982) es doctor europeo en Ciencias de la Comunicación, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I de Castellón. Máster Oficial en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación, especialidad en Periodismo Digital y Multimedia, realizó su tesis doctoral como becario de investigación de la Generalitat Valenciana en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón, donde impartió además docencia en Narrativa Audiovisual II (Análisis de textos audiovisuales). Miembro del Consejo de Redacción de *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, a lo largo de los últimos años ha participado en numerosos congresos y publicado diversos textos académicos, como el libro *La vida y nada más*, co-escrito con su director de tesis y mentor Francisco Javier Gómez Tarín. Actualmente es profesor en el Centro de Estudios Superiores Alberta Giménez (CESAG) de Palma de Mallorca, donde imparte docencia en el Grado de Comunicación Audiovisual.

MARÍA CAÑAS

María Cañas (Sevilla, 1972), La Archivera de Sevilla, caníbal e iconoclasta audiovisual, coleccionista, mitómana, peliculera, cibergarrula, buñuelesca, zensualista, salvaje mediática..., sus obras invitan a reflexionar sobre la extraña mezcla de diversión y tremendismo, de imaginería lúgubre y sensual que nos rodea, operando en el canibalismo iconográfico. Practica una "videomaquia" (cinefagia militante) que se introduce en los tópicos y géneros para dinamitarlos. Licenciada en Bellas Artes, cursó el Doctorado en Estética e Historia de la Filosofía en la Universidad de Sevilla y un máster en Postproducción digital C.E.A.

Dirige Animalario TV Producciones, www.animalario.tv, un espacio de creación dedicado a la cultura del reciclaje, al apropiacionismo y a la experimentación artística. Su trabajo que comprende instalaciones, fotomontajes, documental de creación, videoclips, videocreaciones, televisiones online, proyectos en Internet, talleres, masterclass... ha sido mostrado en numerosos festivales, galerías, universidades, centros de arte contemporáneos y eventos internacionales.

Entre otros premios ha recibido el Márgenes, el Premio Roman Gubern de Cinema Assaig y el Premio a la Actividad Artística Iniciarte.

Su producción es una resistencia a la distracción, en pos del crecimiento personal y del cultivo del fuego interior.

JUAN FRANCISCO FERRÉ

Escritor y crítico literario. Es Doctor en Filología Hispánica. Entre 2005 y 2012 ejerció como profesor invitado e investigador en la Universidad de Brown, impartiendo clases de narrativa, cine y literatura española e hispanoamericana. Ha colaborado con relatos y artículos en medios nacionales e internacionales. Es autor de las antologías *El Quijote. Instrucciones de uso* (2005) y *Mutantes* (2007,

en colaboración con Julio Ortega). Ha publicado el libro de estudios literarios *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (Del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, la colección de ficciones *Metamorfosis®* (2006) y las novelas *La vuelta al mundo* (2002), *I love you Sade* (2003) y *La fiesta del asno* (2005; traducida al francés en 2012). Su novela *Providence* (Finalista del Premio Herralde 2009) obtuvo una rara y espléndida unanimidad crítica, tanto en su edición española como en la francesa. Su última novela, *Karnaval*, ha ganado la XXX edición del Premio Herralde de Novela concedido por la editorial Anagrama y se publicará en Francia en enero de 2014.

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN

Doctor en Comunicación Audiovisual. Ha publicado monografías sobre *Arrebato, A bout de souffle* y *Deseando amar*. Entre sus libros destacan *Más allá de las sombras, Discursos de la ausencia*, *Wong Kar-wai*, *El análisis de textos audiovisuales* y *Elementos de Narrativa Audiovisual.* Co-editor de diversos volúmenes en España y Portugal, cuenta también con numerosos artículos. Con amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES. Actualmente es Profesor Titular de *Narrativa Audiovisual* y *Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón, ha sido Vicedecano Director de la Titulación de Comunicación Audiovisual, y también es director de la revista *Archivos de la Filmoteca*.

SHAILA GARCÍA CATALÁN

Shaila García Catalán (Castellón, 1983) es doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I de Castellón. Licenciada en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas, es también Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación, especialidad en Periodismo Digital y Multimedia. Ha desarrollado su tesis doctoral *Hipertexto y modelización cinematográfica en la divulgación neurocientífica audiovisual. A propósito de* Redes *de Eduard Punset* como becaria de investigación de la UJI en el Departamento de Ciencias de la Comunicación, donde ha impartido docencia en *Teorías de la Información Audiovisual y Sociedad del Conocimiento*. Es miembro del Consejo de Redacción de *l'Atalante: revista de estudios cinematográficos*.

SANTIAGO JUAN-NAVARRO

Santiago Juan-Navarro se doctoró en la Universidades de Columbia (1995) y Valencia (1999). Es Catedrático de Estudios Hispánicos en la Universidad Internacional de Florida (EE.UU.). Ha publicado varios libros y monografías sobre la literatura y el cine españoles y latinoamericanos, entre los que destacan *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas* (2000), *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film* (2001), *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen* (2008) y *Nuevas aproximaciones al cine hispánico:*

Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (2011). Sus investigaciones más recientes giran en torno a la representación de la historia en textos autorreferenciales dentro de un contexto posnacional.

EMMANUEL LARRAZ

Emmanuel Larraz, Profesor Emérito de la Universidad de la Borgoña, en Dijon, es miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Ha sido miembro de la Casa de Velázquez, en Madrid y profesor invitado en la *California State University of Los Angeles,* la Universidad del Estado de Kentucky, en Louisville y el Colegio de Michoacán en México.

Es autor de una historia del cine español, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Editions du Cerf, Paris 1986, con prólogo de Luis García Berlanga y editor de varios libros sobre el cine en el mundo hispano: *El cine en femenino, Pedro Almodóvar, Víctor Erice, Luis García Berlanga, Tomás Gutiérrez Alea...*

También ha dirigido varias tesis doctorales: sobre Montxo Armendáriz, Carlos Saura, Pere Portabella, Pilar Miró, Ana Mariscal, el cine cubano desde los orígenes hasta 1959, el cine documental de Lorenzo Soler...

XOSÉ NOGUEIRA

Doctor en Historia del Arte (Historia del Cine), por la USC. Profesor en el Departamento de Historia del Arte de la USC, dentro del Seminario de Historia del Cine y Otras Artes Audiovisuales. Sus líneas preferentes de investigación atienden a cuatro grandes bloques: la historia del cine gallego y español; las conexiones entre historia y cine; la natureza de la imagen audiovisual contemporánea; y las relaciones entre el cine y las demás artes. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), del Centro de Estudios Fílmicos de la USC (CEFILMUS) —del que es Secretario— y de HISPANÍSTICA XX. Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXème siècle (Université de Bourgogne). Colaborador en diversas publicaciones, es autor de *O cine en Galicia* (Vigo, 1997) y coeditó el volumen *Xéneros cinematográficos? Aproximacións e reflexións* (USC, 2006). Ha participado en más de una docena de ediciones de volúmenes colectivos sobre el campo del cine. Desde 2007 diseña y dirige el Curso "Televisión y Ficción", una convocatoria que camina hacia su cuarta edición.

JOSÉ ANTONIO PALAO ERRANDO

José Antonio Palao Errando (Valencia, 1962) es Licenciado en Filología Hispánica y Comunicación Audiovisual y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia. Ejerce como Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castelló. Ha publicado, entre otros, los libros *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo* (IVAC, Valencia, 2004), *Guía para ver y analizar* Matrix (Valencia: Octaedro / Nau Llibres, 2005 (en colaboración con Rebeca Crespo))

y *Cuando la televisión lo podía todo: Quién Sabe Dónde en la cumbre del Modelo Difusión* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), así como artículos sobre cine, televisión e imagen en múltiples revistas y libros colectivos.

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE

Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca. Sus líneas actuales de investigación se centran sobre todo en las relaciones entre la literatura y los medios audiovisuales. Citemos, entre sus numerosas publicaciones, los libros *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España* (1996), *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo* (2004, premiado por la Asociación Española de Historiadores del Cine), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008) o *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los cincuenta* (en colaboración con Fernando González, 2010). Es también editor, entre otros, de los volúmenes colectivos *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (2003), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (2010) y *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo* (2013).

PASCALE PEYRAGA

Pascale Peyraga es catedrática en la Universidad de Pau y miembro del laboratorio LLC-Arc Atlantique (EA 1925). Se dedica especialmente a las relaciones entre literatura y pintura en el arte hispánico, entre modalidades de representación verbal y visual. Privilegia el estudio de las transferencias interdisciplinarias y de las formas transgenéricas –el capricho, el trampantojo…— en su capacidad para alzarse más allá de los límites de las artes. Sobre dichos temas, ha publicado los volúmenes colectivos *Le Caprice et l'Espagne. Une forme artistique transgressive* (2007) y *Trompe-l'œil, simulacres et vérités dans le monde hispanique* (2012). Es también redactora de la revista electrónica *Líneas, revue interdisciplinaire d'études hispaniques*.

PASCALE THIBAUDEAU

Pascale Thibaudeau es catedrática en la Universidad Paris 8. Es autora de una tesis doctoral sobre el director de cine Víctor Erice, titulada *Imagen, mito y realidad en los filmes de Víctor Erice*. Ha codirigido varios libros y publicado numerosos artículos sobre las cinematografías española y latinoamericana. Su investigación más reciente se centra en la relación estética entre cine y danza en la filmografía de Carlos Saura. Es editora de las colecciones *Esthétiques Hors Cadre*, de Presses Universitaires de Vincennes y *Clefs concours espagnol* de Éditions Atlande.

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ

Iván Villarmea Álvarez (A Coruña, 1981) es licenciado en periodismo y en historia contemporánea por la Universidade de Santiago de Compostela, y está a punto de terminar su tesis de doctorado en la Universidad de Zaragoza bajo el título *From Post-Industrial City to Postmetropolis. The Representation of Urban Change in Non-Fiction Film (1977-2010)*. Hace algo más de una década fue uno

de los socios fundadores del Cineclube de Compostela, y desde entonces ha escrito varios artículos sobre la representación de la ciudad en el cine, ha co-editado el volumen *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI*, y desde 2013 co-dirige la revista digital de crítica cinematográfica *A Cuarta Parede*.

LAURO ZAVALA

Lauro Zavala es Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y es investigador en el Departamento de Educación y Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco, donde coordina el Módulo de Cine y la comisión para crear la Maestría en Teoría y Análisis Cinematográfico y el Doctorado en Humanidades.

Su trabajo de investigación es de carácter transdisciplinario, centrado en el estudio de la minificción y la metaficción. Es autor de varios libros sobre teoría del cine, teoría literaria, teoría museológica y procesos editoriales, así como de una docena de antologías literarias y una serie de viñetas de la vida académica. Destaquemos los libros *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (UACM, 459 p.) y de la antología *Cuentos sobre el cuento* (UNAM, 410 p.), que han sido objeto de varias reimpresiones. Desde el año 2000 dirige la revista semestral de investigación literaria *El Cuento en Red*, y como presidente de SEPANCINE (la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico) desde 2005 coordina el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico. Es miembro de la Academia Mexicana de Ciencias y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Achevé d’imprimer en novembre 2013
Dépôt légal : novembre 2013
ISBN : 978-2-36783-009-
ISSN : 2265-0776
Imprimé en Espagne