

Daniel Acle y
Fco. Javier Herrero
(Coords.)

Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine

Agustín Gómez-Gómez | Francisco-Javier Gómez-Tarín |
Agustín Rubio-Alcover | Carmen Rodríguez-Fuentes |
Nekane Parejo-Jiménez | José Manuel López-Agulló

Prólogo de Manuel González-de-Ávila

CAL, Cuadernos Artesanos de Latina / 26



CAL, Cuadernos Artesanos de Latina - Comité Científico

Presidencia: José Luis Piñuel Raigada (UCM)

Secretaría: Concha Mateos (URJC)

- Bernardo Díaz Nosty (Universidad de Málaga, UMA)
- Carlos Elías (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- Javier Marzal (Universidad Jaume I, UJI)
- José Miguel Túnnez (Universidad de Santiago de Compostela, USC)
- Juan José Igartua (Universidad de Salamanca, USAL)
- Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, UCM)
- Marisa Humanes (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- Miguel Vicente (Universidad de Valladolid, UVA)
- Miquel Rodrigo Alsina (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Núria Almiron (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Ramón Reig (Universidad de Sevilla, US)
- Ramón Zallo (Universidad del País Vasco, UPV-EHU)
- Victoria Tur (Universidad de Alicante, UA)

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Daniel Acle Vicente y Francisco Javier

Herrero Gutiérrez (Coordinadores)

Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine

CAL, Cuadernos Artesanos de Latina / 26



26º - Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine

Agustín Gómez Gómez | Francisco Javier Gómez Tarín | Agustín Rubio Alcover | Carmen Rodríguez Fuentes | Nekane Parejo Jiménez | José Manuel López Agulló

Precio social: 5 € / Precio librería: 6,50 €

Editores: Concha Mateos Martín y Alberto Ardèvol Abreu

Diseño: Juan Manuel Álvarez

Ilustración de portada: Fragmento del cuadro "Mujer con jarrón", obra de Murrieta (México)

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.
c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 54 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons *

(<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>)

(<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/artesanos.html#26>)

Descargar para *e-book*:

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/artesanos.html#26eb>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CAL:

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo.html>

ISBN – 13: 978-84-940111-2-2

ISBN – 10: 978-940111-2-x

D. L.: TF-471-2012

Índice

Prólogo	
Manuel González de Ávila.....	7
Introducción	
Daniel Acle Vicente y Fco. Javier Herrero Gutiérrez	11
Wim Wenders, apuntes sobre ciudades, moda y, naturalmente, cine	
Agustín Gómez Gómez	13
Masculino / Femenino (dos o tres cosas que sé de ellos): miradas cruzadas de los dos paradigmas viajeros / cineastas entre Oriente y Occidente	
Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover.....	37
Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un autor español de posguerra	
Carmen Rodríguez Fuentes.....	45
La expresión de lo fotográfico en el cine	
Nekane Parejo Jiménez	65
Bond y Jesús: en la cruz	
José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero	81
Los autores	106



Prólogo

La institución cinematográfica hoy¹

Manuel González de Ávila (Universidad de Salamanca)

DESDE hace ya algunas décadas, el cine es uno de los sectores más vivos de los estudios sobre comunicación y cultura. Nada tiene ello de extraño, pues el fenómeno cinematográfico reúne todas las características necesarias para convertirse en el interlocutor privilegiado de nuestras preocupaciones contemporáneas, un interlocutor al que el sujeto transmoderno no se cansa de dirigir sus angustiadas preguntas rituales acerca de sí mismo y del mundo en el que vive. Y si del cine, a pesar de que muestre ciertos signos de desgaste, aún esperamos respuestas, eso quizá se deba a que seguimos viendo en él un lugar de encuentro perfecto para nuestras teorías y para nuestras prácticas culturales, para el arte y para la industria, para el espíritu y para la economía.

Los principales recelos que la institución cinematográfica hizo surgir en la conciencia de los intelectuales desde su conversión en el arte de masas del siglo XX parecen haberse disipado definitivamente. Hoy nadie duda de que el cine, por ejemplo, sea un lenguaje con todo

¹ Este prólogo se inscribe dentro de las actividades del proyecto oficial de investigación FFI2011-26511, llevado a cabo por el GELYC (Grupo de Estudios de Literatura y Cine, Universidad de Salamanca y Ministerio de Ciencia e Innovación).

derecho; no una lengua punto por punto comparable a la verbal, dotada de un vocabulario estable y de una gramática estricta, pero sí un lenguaje plástico, fluido, de reglas flexibles, que se las ingenia para absorber todos los códigos de la comunicación cotidiana y para mimetizar un buen número de otros heredados de lenguajes artísticos precedentes y bien consolidados, como los de la pintura y la literatura. Tampoco son muchos los que niegan que el mejor cine es lo más cerca que los hombres han llegado a estar de la famosa “obra de arte total”, con la que sueñan los creadores occidentales al menos desde el Romanticismo, y que no es otra cosa que la utopía retroactiva de un regreso hacia la fusión inextricable de imagen, palabra, música y movimiento que probablemente se dio en los rituales prehistóricos celebrados en las cavernas; una fusión numinosa cuyas virtudes epifánicas el cine retiene o contiene todavía. Esa es, probablemente, la causa profunda de que en la actualidad seamos aún tan sensibles a la función mitogenética de la institución cinematográfica, a su inagotable capacidad para fabricar personajes y relatos que se adhieren a nuestro imaginario colectivo y prolongan en él las resonancias de otros personajes y de otros relatos fundacionales y fundamentales. De ahí también la susodicha transformación del cine no solo en el arte dominante, sino igualmente en el patrón de medida para toda práctica simbólica durante el siglo XX; o, como dicen los semiólogos con mayor propiedad, en el automodelo cultural del que la pasada centuria se dotó a sí misma. La literatura, la filosofía, la plástica, e incluso la música posterior a la segunda guerra mundial, se han visto obligadas a confrontarse con el poder del cine para formar y conformar la visión del mundo de su espectador, y para someterlo a una dulce catarsis generalizada, a una revocación de las pasiones que pasa, primero y ambiguamente, por su convocación inmediata.

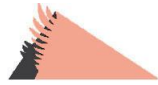
Aun cuando haya ganado definitivamente sus credenciales de nobleza cultural, la institución cinematográfica del siglo XXI está sometida a una fuerte tensión centrífuga. En estos tiempos de mutaciones e hibridaciones, de inseguridad de los valores estéticos y de ampliación de los cánones artísticos, el cine, ese lugar de encuentro entre el espíritu y la economía, sirve en tanto gigantesco *melting-pot* planetario donde el denso magma de nuestra cultura verbal y visual bulle y salpica en todas direcciones. Así, el dispositivo cinematográfico intercambia estrategias comunicativas con otros

vehículos como la literatura, el teatro, el cómic, la televisión o los videojuegos, en lo que se ha denominado una *transmedialidad* sistemática; cultiva alegremente con ellos un mismo acervo de relatos interconectados en una *transficcionalidad* ampliada; y con ellos comparte técnicas de enunciación y tácticas de estilo, practicando una *transescritura* metódica. El resultado de la convergencia de todas esas operaciones de fusión y confusión tecnosimbólica es que hoy una buena historia se lee, se escucha, se contempla, se olfatea, se degusta y se palpa a través de la integridad de nuestros canales sensoriales y sobre múltiples soportes diferentes: hemos entrado por tanto en el reino de una transestesia generalizada donde los límites entre el cuerpo y el espíritu, entre lo vivido y lo concebido, son o parecen ser convencionales, y el cine tiene aún mucho que aportar a este universo de una cultura total, y quizá totalitaria.

Porque, naturalmente, detrás de la cuestión estética late la cuestión epistemológica; y, detrás de esta, la cuestión política. Seguimos, en suma, anclados a la pregunta que Platón se hiciera en *La República* a propósito del orden social justo y de la participación en él de nuestros distintos lenguajes, de nuestras diversas formas simbólicas. El cine, lenguaje sincrético, forma simbólica consumada, matriz mitológica y metamodelo cultural “trans”, lo tiene todo para alimentar las guerras contemporáneas del saber y del poder: el debate sobre el enigmático estatuto ontológico de la imagen en nuestras sociedades, a medio camino entre el ser y el parecer, entre la realidad y la ficción, y su todavía más inasible régimen de veridicción, que mezcla verdades y mentiras, falsedades y secretos (así los docudramas, los pseudocumentales, las autoficciones, etc.); la polémica del feminismo y las reivindicaciones de las minorías sexuales, raciales, religiosas, políticas (así el cine de la diferencia y del diferencialismo); las discusiones sobre la multiculturalidad deseable y sobre la interculturalidad inalcanzable —o al revés—, y sobre los integrismos que aquellas pretenden combatir o compensar (así en particular las filmografías del mundo ahora púdicamente llamado “periférico”); la querrela sobre la existencia o inexistencia de la lucha de clases, de grupos y de individuos en el orden socioeconómico mundial (así el cine calificado de “político” o de “comprometido”, ese que tan bien describe el vigente y hobbesiano *bellum omnium contra omnes*); la denuncia de la dominación y explotación de la naturaleza hasta su

más que probable destrucción antrópica (así el “ecocine”, vinculado a la extensión de la “ecocrítica” en los estudios de humanidades); y un largo etcétera.

Tal enumeración de los puntos de litigio que sociedades en permanente conflicto consigo mismas encuentran forma de abordar en sus filmes podría proseguirse casi *ad infinitum*. Pero no es necesario para atreverse a sacar ya al menos una conclusión, útil antes de leer cualquier estudio sobre cine: la de la triple relevancia antropológica que la institución cinematográfica reviste para todos nosotros. *Relevancia semiótica*, en primer lugar, porque el dúctil lenguaje del cine prueba que la cultura es una tupida red de signos, de textos y de discursos interrelacionados, donde se combinan modos sensoriales y cognitivos plurales. *Relevancia psicológica o psicoanalítica*, en segundo lugar, porque el dispositivo cinematográfico ilumina la naturaleza a la vez verbal y visual de nuestro imaginario, alimentado por la incesante semiogénesis social. Y *relevancia sociológica*, en tercer y último lugar, porque ese imaginario verbovisual compuesto de signos de cultura es el espacio de proyección –nunca mejor dicho– y de elaboración de nuestros antagonismos sociales, y no sólo de nuestras escisiones pulsionales y pasionales. Con ello sería más que suficiente para seguir prestando al cine toda la atención que sin duda merece.



Introducción

Daniel Acle Vicente y Fco. Javier Herrero Gutiérrez

(Universidad de Salamanca)

EN el presente Cuaderno Artesano de Latina se recogen cinco textos que tiene como común denominador la forma de abordar los discursos audiovisuales en el siglo XXI. En todos ellos las deudas con las metodologías del siglo anterior son más que patentes, pero se deja ver que la transversalidad es una de las notas dominantes en la forma de abordar el estudio del cine. La intertextualidad, el multiculturalismo, los géneros cinematográficos o las deudas del cine con otros artes son el punto de partida, que no de llegada, en la Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales.

En el primero de los textos, titulado *Wim Wenders, apuntes sobre ciudades, moda y, naturalmente, cine*, **Agustín Gómez Gómez** se adentra en el análisis de la película *Notebook on cities and clothes* (1989) de Wim Wenders, realizando un minucioso estudio de la misma a través de un texto perfectamente ejemplificado con una amplia selección de fotogramas, a la vez que tiende puentes a la obra audiovisual del director alemán, dando así una visión de conjunto.

Los autores **Francisco Javier Gómez Tarín** y **Agustín Rubio Alcover**, en su texto *Masculino / Femenino (dos o tres cosas que sé de ellos): miradas cruzadas de los paradigmas viajeros / cineastas entre Oriente y Occidente*, reflexionan acerca de varias realidades multiculturales a través de la comparación de una serie de películas.

El tercero de los textos de este Cuaderno es de **Carmen Rodríguez Fuentes**: *Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un*

autor español de posguerra. En él se analizan las similitudes entre el cine negro clásico de Hollywood y la influencia que este género ejerció tras su llegada a España; lo hace a través de un estudio de la obra de Rafael Gil.

En *La expresión de lo fotográfico en el cine*, **Nekane Parejo** aborda una investigación sobre el cine y la fotografía centrandó su análisis en la expresión de lo fotográfico en el cine; un estudio que indaga y profundiza en la –en ocasiones relegada a segundo término– complementariedad del lenguaje fotográfico en el cine.

Por último, en *Bond, en la Cruz*, **José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero** realiza una comparación del martirio que sufre James Bond en la película *Casino Royale* y su relación estética con la muerte de Jesús en la cruz.

En definitiva, un conjunto de cinco textos, prologados por el profesor de la Universidad de Salamanca **Manuel González de Ávila**, relacionados con el Séptimo Arte e investigados en su mayoría a través de estudios de caso.



Wim Wenders, apuntes sobre ciudades, moda y, naturalmente, cine

Agustín Gómez Gómez (Universidad de Málaga)

1. Introducción

EN 1989 el Centro Georges Pompidou de París encargó a Wim Wenders una película documental sobre el modisto japonés Yohji Yamamoto. La llamó *Notebook on cities and clothes*, un título muy apropiado para ilustrar el trabajo de la moda hecha en Oriente pero con los condicionantes de un producto que traspasa fronteras y plantea, por tanto, la incidencia de lo cultural sobre la ropa, y porque la curiosa mirada del director hace que se contrapongan, inicialmente, dos ciudades: Tokio y París. Pero desde el primer fotograma, Wenders es fiel a sí mismo y todo lo hace derivar hacia una reflexión sobre el cine.

Uno de los planteamientos del director alemán es cuestionar el propio género documental al incidir en todas las reflexiones que sobre el cine de no ficción se han realizado desde sus orígenes. Si el documental es el modo cinematográfico que más se aproxima a la realidad, Wenders construye un relato que exhibe las confusiones que hay entre realidad y discurso. Cuando John Grierson en 1926, a propósito de la película de Flaherty *Moana*, definió el documental como *el tratamiento creativo de la realidad*, Wenders parece fijarse en el concepto “creativo”, para construir una nueva definición: *el tratamiento discursivo de la realidad*. Estamos en la misma dirección que

Carl Plantinga proponía en 1997 al considerar al cine de no ficción como un discurso, como un cine que afirma algo sobre lo real y no como un cine que reproduce lo real (Plantinga: 1997 y 2011).

En la actualidad interesa el documental por haber introducido elementos expresivos, subjetivos y reflexivos, y por difuminar las fronteras que lo separaban del cine de ficción, sin que eso suponga abandonar su pretensión de ofrecer un discurso sobre el mundo. Sin perder de vista los conceptos de ficción ubicua (toda película es necesariamente una película de ficción) y de documental ubicuo (toda película es necesariamente un documental), nos interesa centrarnos en los aspectos expresivos, subjetivos y reflexivos que se presentan en esta película. Hemos de considerar que Wenders no realiza un relato de invención, un *Fake* o Falso documental, sino que desde el principio elude todo tipo de engaño. Cada vez con mayor frecuencia encontramos obras de ficción que adoptan una estructura y modo de narración cercanas al documental, y en sentido contrario algunos documentales que utilizan recursos propios de la creación de obras de ficción. Difuminar los límites entre ficción y realidad no es ajeno a Wenders.

2. Declaración de intenciones

Lo primero que vemos en pantalla es la mancha vibrante de una televisión encendida que emite esa nada sucia cuando no hay programación (foto 1). Sobre ella se van sucediendo los créditos y en uno de ellos se alude a que se trata de *A film by Wim Wenders with Yohji Yamamoto* (foto 2). Es una extraña manera de autoría. Él es el director y Yamamoto el actor ¿o el modisto también es autor (director)? Cualquiera de las dos opciones es posible y aunque no se conoce obra cinematográfica al japonés, lo que nos induce a pensar que todo es obra del alemán, deliberadamente introduce el concepto de autoría que más adelante será una de las piezas angulares de la película. No obstante, el último crédito indicará sin lugar a dudas a quien se debe todo el film: *Written and directed by Wim Wenders*.

Una vez que han terminado los créditos oímos la voz de Wenders que recita un texto que habla sobre la identidad, la imagen, el concepto de original, de copia, la imagen fotográfica, cinematográfica, electrónica y la moda:

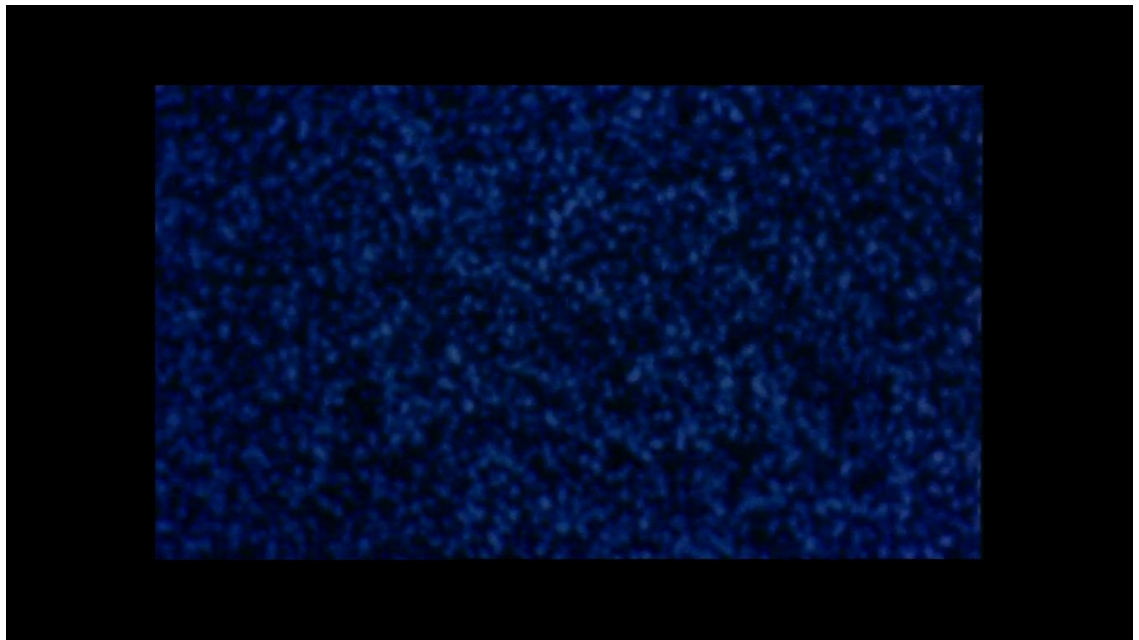


Foto 1

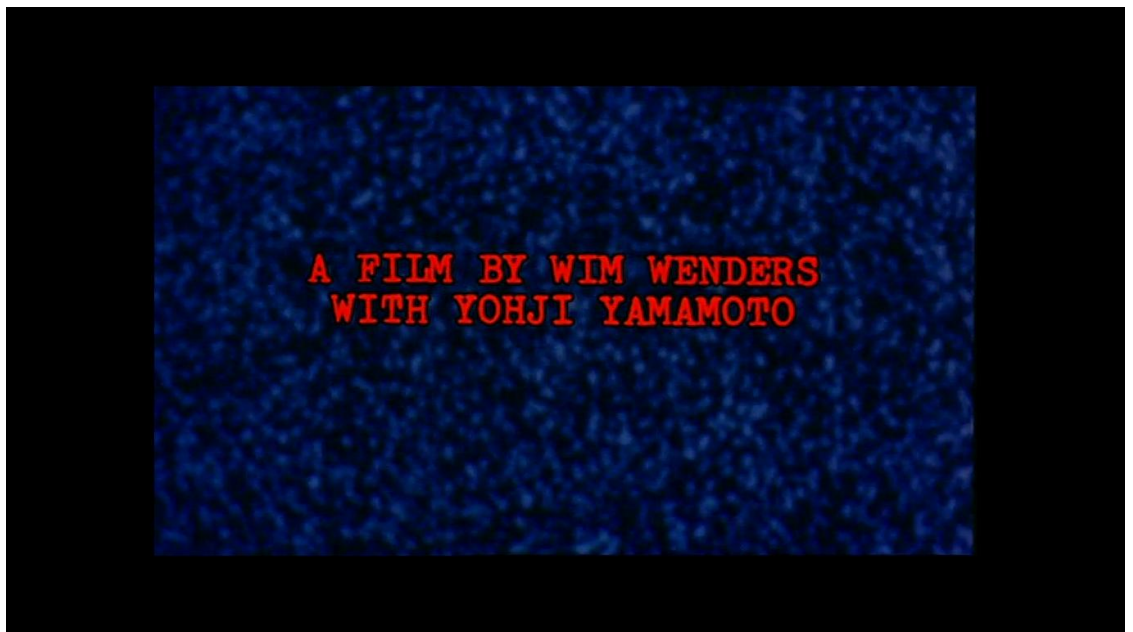


Foto 2

“Vives donde vives,/ trabajas en lo que trabajas,/ hablas como hablas,/ comes lo que comes,/ vistes como vistes,/ contemplas todo lo que ves.../ Cada uno vive como puede./ Uno es quien es./ “Identidad”.../ de una persona,/ de una cosa,/ de un lugar./ “Identidad”./ La palabra en sí me estremece./ Suena a calma, comodidad, satisfacción. / ¿Qué es la identidad/ ¿Saber de dónde eres?/ ¿Conocer tú valía?/ ¿Saber quién eres?/ ¿Cómo se distingue?/ Nos creamos una imagen de nosotros

mismos, / intentamos parecernos a esa imagen.../ ¿Eso es la identidad?/ ¿La unión entre la imagen creada de nosotros y... nosotros mismos?/ ¿Quién es ese “nosotros”?/ Vivimos en las ciudades/ Las ciudades viven en nosotros.../ el tiempo pasa./ Nos movemos de una ciudad a otra,/ de un país a otro./ Cambiamos de idioma,/ cambiamos de hábitos,/ cambiamos de opinión,/ cambiamos de ropa,/ cambiamos de todo./ Y rápidamente. /”

Hasta aquí veíamos el texto en inglés que se mostraba sobre la pantalla de un monitor al mismo tiempo que se oía la voz en *off* que lo iba leyendo. A partir de este momento cambia la imagen. En una puesta en abismo, dentro de un coche que circula por una autovía, vemos un paisaje de arquitecturas industriales y en la parte derecha vemos un monitor de video que emite imágenes similares de otra carretera. La única diferencia es que en éstas las indicaciones están en japonés (foto 3) y en la otra vemos carteles que parecen indicar que estamos en una ciudad occidental (foto 4).

A partir de este momento, oímos la voz mientras el coche va avanzando: “Las imágenes cambian a gran velocidad, se multiplican desde la aparición de las imágenes electrónicas. Son la que ahora suplen a la fotografía. Aprendimos a creer en las fotografías. ¿Creemos en las electrónicas? Con la pintura era sencillo. El original era único y cada copia era una copia, una falsificación. Todo se complicó con la fotografía y el cine. El original era un negativo y si no se sacaba una copia, no existía. Cada copia era el original. Con las imágenes electrónicas y el sonido digital ya no existe ni el negativo ni el positivo. La idea del original está obsoleta. Todo es una copia. Los matices son arbitrarios. Es normal que la idea de identidad esté en un estado tan precario. La identidad es el pasado. Pasado de moda. Eso es. Qué está de moda si no es la moda en sí misma? Por definición la moda siempre está de moda. Identidad y moda. ¿Son acaso contradictorias? No sé nada de moda. Esa fue mi primera reacción cuando el Centro Pompidou me pidió que grabase un cortometraje sobre moda. El mundo de la moda. Me interesa el mundo pero no la moda.



Foto 3



Foto 4

¿Puede que hubiese menospreciado la moda demasiado rápido. ¿Por qué no analizarla como a la industria del cine?². Tal vez la moda y el

² En este momento se produce un corte. La imagen se vuelve menos definida porque se ha producido un cambio de la imagen de 35mm a una de video. Enseguida comprobaremos que en realidad, lo que estamos viendo ahora en

cine tengan algo en común. Esta película me daría la oportunidad de conocer a alguien por quien ya sentía curiosidad y que trabajaba en Tokio”.



Foto 5



Foto 6

pantalla completa es lo que antes se veía por el monitor y que hemos pasado del extrarradio de París al de Tokio.

Desde que la imagen pasó a la visión que tenemos desde el automóvil en movimiento, cambia de cinematográfica a electrónica, y al final, cuando dejamos de oír la voz, la imagen vuelve a cinematográfica pero ahora se queda en planos fijos que muestran las autovías desde el exterior. No sabemos a qué lugar corresponden esas imágenes hasta que en un muro vemos un cartel que está en japonés. Es Tokio (foto 5). Luego la imagen cambia al plano de un cementerio que tiene al fondo una chimenea. La imagen va girando de izquierda a derecha y enseguida reconocemos el Arco de la Défense. Es París (foto 6).

Volvemos a oír la voz en *off*: “Hacer cine debería ser una forma de vida, como pasear, leer el periódico, comer, tomar apuntes, conducir... o por ejemplo rodar esta película día a día, sin otro interés más que esbozar unos apuntes sobre ciudades y moda”.

Ahora el plano ha cambiado a una vista de París desde la parte superior del Arco de la Défense y comienza la entrevista a Yohji Yamamoto (foto 7) con una pregunta sobre las ciudades que le gustan. La respuesta en japonés es París y Tokio.



Foto 7

3. La imagen

En este inicio Wenders plantea casi todas las cuestiones que vamos a ver a lo largo de la película desde el punto de vista del contenido y de

la forma. El texto hace referencia especialmente a la imagen, la autoría y las ciudades. Wenders vuelve a Walter Benjamín para hablarnos de la pérdida de aura en la imagen electrónica. Si “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”, con la construcción de imágenes electrónicas, y lo podemos extrapolar a las actuales digitales, la ubicación es cada vez más confusa. Ésta es la propuesta, y confusión, de imágenes que se van sucediendo entre la imagen cinematográfica y electrónica. París y Tokio transcurren una detrás de otra y sólo en el detalle podemos discernir en qué ciudad estamos, para luego darnos cuenta de que la diferencia es mínima.



Foto 8

A partir de las fotografías de Sander retoma la confusión del aquí y el ahora. Wenders señala que en su taller en Tokio hay muchas fotografías por las paredes. Pero se detiene especialmente en el libro *Hombres del siglo XX* de August Sander. Entonces vemos dos ejemplares del mismo libro, el que aparece mientras Wenders lo va narrando (imagen de 35 mm.) y otro que vemos mientras Yohji Yamamoto va contando lo que le gusta del libro (imagen electrónica) (foto 8). Luego fusiona los dos libros en dos imágenes diferenciadas, una en la que Wenders pasa las páginas y otra en un monitor en la que Yamamoto hace lo mismo (foto 9), en una construcción similar a la que veíamos antes desde el coche en movimiento. En ese momento reflexiona sobre los rostros y la profesión que desempeñan y

aprovecha para señalar que en las ciudades modernas se ha perdido esa relación porque todos parecen iguales. La distancia y el tiempo se han minimizado porque ambos se convierten en la misma versión a partir de un mismo libro. Walter Benjamin pensaba que el cine y la fotografía habían cambiado la noción misma del arte, entre otras cosas porque es producido masivamente y para las masas, y Wenders lo pone de manifiesto a través de un libro que es igual en Tokio que en París o Berlín, y para darle otra vuelta de tuerca nos presenta unas imágenes simultáneas construidas en tiempos y espacios diferentes pero con el mismo valor, con el mismo aura.



Foto 9

Si para Benjamín preguntarse por la copia auténtica de la placa fotográfica no tenía sentido alguno porque son posibles muchas copias, Wenders le concede aura a la imagen fotográfica y cinematográfica y se la niega, en principio, a la electrónica, aunque luego dudará también sobre esto último. Wenders aporta valor a lo analógico cuando dice que “el original era un negativo y si no se sacaba una copia, no existía. Cada copia era el original. Con las imágenes electrónicas y el sonido digital ya no existe ni el negativo ni el positivo”. Es decir, las imágenes del libro de Sander son originales que rompen el espacio y tiempo de la imagen aurática. Esta idea pivota en toda la película. Cuando vemos al modisto trabajando en su taller de Tokio, Wenders muestra en la imagen otra, a través de un

monitor, que ya habíamos visto antes (foto 10). Además, en estos casos volverá a la imagen electrónica, mientras que graba en 35 mm. cuando perdemos la puesta en abismo y todo se centra en el trabajo del japonés.



Foto 10

En otro momento, Wenders nos muestra el trabajo de posproducción. En la elección de las imágenes vemos en el monitor a Yohji Yamamoto hablar sobre las texturas –la primera de las decisiones que toma, nos dice el modisto–, palabras que nos remiten a la textura de la imagen, a la diferente calidad entre la cinematográfica y la videográfica con la que Wenders va trabajando a lo largo del film.

Wenders encuentra una paradoja en el trabajo de la moda, su carácter efímero. Su trabajo, añade, es el aquí y ahora, trabaja con el hoy y nunca con el ayer, aunque su inspiración venga de unas fotos antiguas. Más adelante Yamamoto señala que trabaja con la dualidad de lo moderno y lo clásico, y Wenders apostilla algo parecido respecto a la imagen. Ya se ha apuntado que la tensión entre un clasicismo y una voluntad modernista es uno de los motores de su cine (Zunzunegui, 1994: 107). Con su cámara de 35 mm. señala que se siente como si manipulara algo antiguo, clásico –añade. Pero también utiliza la videocámara porque le permitía más tiempo de grabación, y es más eficiente y práctica, siempre a punto y lista para

grabar a tiempo real, con imágenes más exactas, más afines a la moda. Insiste en que empezó a disfrutar con la videocámara porque con la Eymo se sentía un intruso, mientras que con la videocámara no molestaba. Esta idea es permanente en la obra de Wenders, que, como señala Ángel Quintana, está dentro de sus obsesiones el poner un poco de orden en el caos audiovisual para encontrar la lógica de las imágenes (Quintana, 1994: 5).

Las propias palabras de Yamamoto son intercambiables con un planteamiento cinematográfico. Wenders ha seleccionado aquello que explica la filosofía de la moda del creador japonés, pero que podría ser extensivo a lo que es un planteamiento cinematográfico, incluso al planteamiento de Wenders. El modisto explica que intenta comunicar algo a la gente, que intenta contar y expresar algunas cosas a cierto tipo de personas, pero sin preocuparse de si le gustan o no. Tampoco le preocupa que le entiendan o no, pero esas palabras resuenan como si estuviese hablando de una producción industrializada que adivinamos más como discurso cinematográfico, o dicho de otro modo, más como preocupación de Wenders.

4. El autor

El concepto de autoría y la reivindicación de un cierto tipo de cine de autor es algo que a Wenders le ha preocupado en más de una película (Gómez, 2011: 39-44). Prueba de ello son las numerosas veces en las que él se inscribe en la imagen y dice que es él, esto es, aúna el *autos* y la *imago*. Con ello, lo más importante es que hace una reivindicación, vía reflexividad, del propio arte cinematográfico y establece con el espectador un franco diálogo sobre él y el cine. Es importante resaltar el concepto de reflexión cinematográfica, porque su presencia sólo está justificada por y para el cine. Salvando las distancias, es lo mismo que hace Velázquez en *Las Meninas* al autorretratarse con el traje de su oficio. Más allá de esto Wenders no existe. Efectivamente, no se trata ni mucho menos de hacer una autobiografía, sino más bien un autorretrato en el que la exposición del yo se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes. Carecemos de conocimiento sobre el sujeto, que no cuenta su vida, únicamente vemos confrontados a dos sujetos que se

reflejan mutuamente y se constituyen a través de esa reflexión. Esto nos conduce a los elementos que históricamente se han debatido como definidores del género, y a asumir el espacio del autorretrato como una zona de enunciación de la autoconciencia, aunque Wenders se inclina más por la del discurso. Si algo ha caracterizado la existencia del autorretrato es la de una reivindicación, no ya del yo, sino la del yo artista. Por eso la primera imagen que nos suele venir cuando nos referimos a un autorretrato suele ser la de un pintor con sus herramientas de trabajo. Esto mismo es lo que hace Wenders cuando se autorretrata cámara al hombro frente a un espejo (foto 11), grabando su mano en movimiento (foto 12) o en el estudio de posproducción en el montaje de la película (foto 13), es decir, muestra las costuras de todo el proceso creativo y a él como artífice máximo.



Foto 11



Foto 12

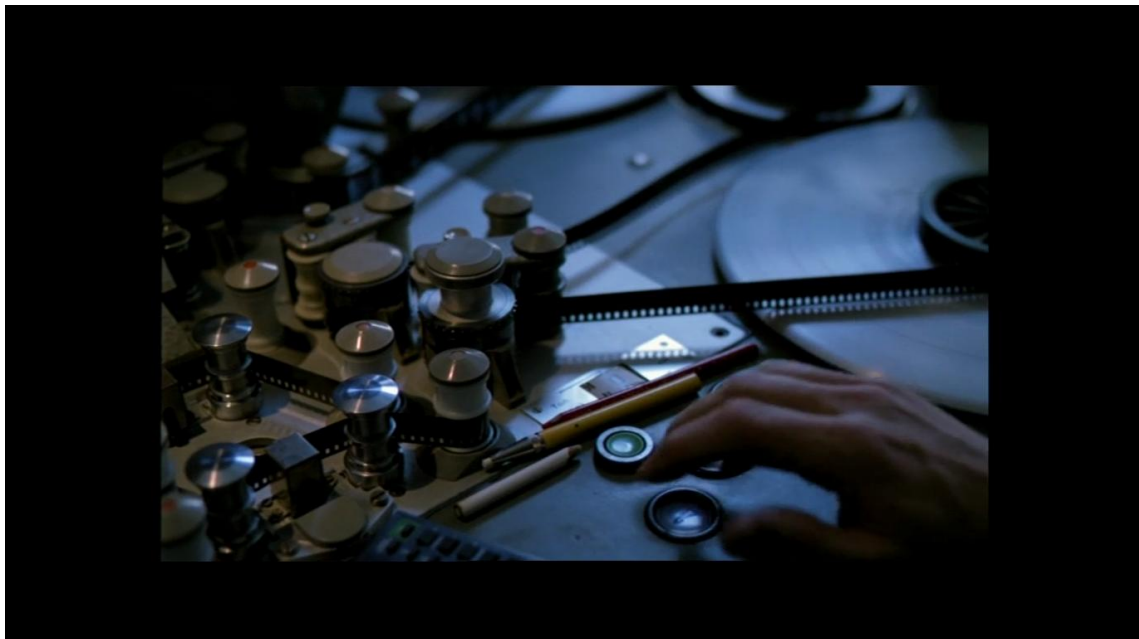


Foto 13

Además, ya lo hemos dicho, las palabras del propio Wenders con la adopción de la primera persona del singular, enfatizan aún más si cabe su presencia. Y estas palabras en el caso del director alemán nunca son ni inocentes ni improvisadas. El momento en el que mejor se materializa esta posición es cuando le vemos jugar por segunda vez al billar con Yohji Yamamoto (foto 14). El alemán se involucra en el concepto de autor que desde André Bazin ha venido desarrollándose como el proceso analítico de “elegir en la creación artística el *factor*

personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente”³, y tomar como un punto de referencia en el relato la puesta en escena (Bazin, 1957). Yamamoto lo deja claro cuando señala que cada uno tiene su propio lenguaje que es intransferible e inimitable:

- “Aunque robe los bocetos de Issey no los puedo copiar de la misma forma. Existe una manera, una formación, cada compañía posee una técnica. Es imposible poder copiarlo.
- Cada uno tiene su propio lenguaje –le apostilla Wenders.
- Eso es.
- ¿No te da miedo que alguien robe tu lenguaje?
- Nadie puede hacerlo”.

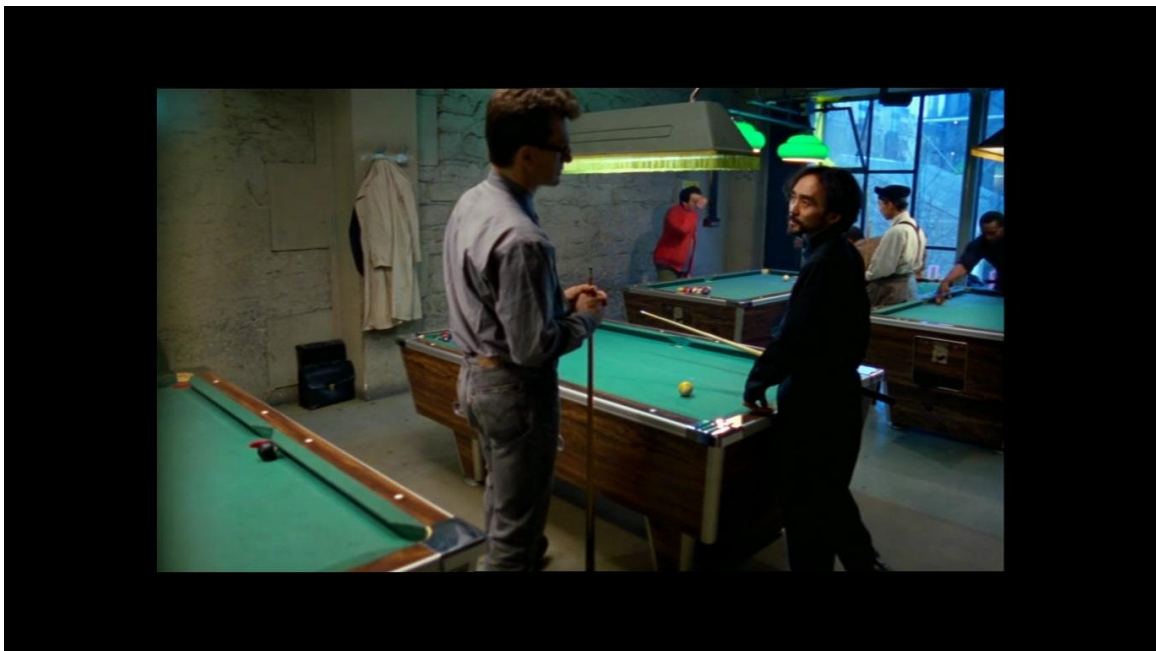


Foto 14

³ El subrayado es nuestro.



Foto 15

Después viene el momento de la firma en la puerta de una de sus tiendas en Tokio (foto 15). Wenders se recrea en ese momento. Aquí nos traslada al concepto central de la *caméra-stylo*, pero va más lejos porque ya no solo se trata de construir un relato de autor, sino que ese relato diga quién eres: “Una de las partes más difíciles fue la firma. Cuando la firma se convierte en una marca y hay que reproducirla con un solo gesto y ese ‘tú’ es todo lo que eres”. Sobre este mismo tema vuelve en otro momento cuando relata cómo había tratado el tema del estilo con Yamamoto y de la dificultad que entrañaba: “Puede convertirse en una cárcel. Espejos en los que te reflejas y donde no dejas de imitarte. Yohji conoce bien el problema, había caído en la trampa. Pudo escapar, aprender y aceptar cuál era su propio estilo. De pronto, la cárcel se había abierto a un nuevo campo. Para mí eso es un autor. Alguien que tiene algo que decir y que sabe bien expresar eso con su propia voz. Capaz de encontrar la fuerza y descaro necesarios para convertirse en el dios de esa cárcel y no ser prisionero”.



Foto 16

En su argumentación, mientras el modisto va formando con piezas un abrigo que coloca a una modelo, vemos con la calidad de la imagen de 35 mm. una foto de un libro en la que se ve a Sartre ojeando un libro de fotografía junto a otros dos hombres (foto 16). Ese ejemplar es de Wenders, pero al apartar la imagen vemos en el suelo, ahora con la imagen de la videocámara, el mismo volumen en el taller de Yamamoto (foto 17). La voz de Wenders continúa el comentario señalando que: “La foto que tenía de Jean Paul Sartre en el suelo era de Cartier Bresson. A Yohji le interesaba el color, el color del abrigo que llevaba Sartre”. Volviendo a la dualidad de la imagen que vimos con el libro de Sander, ahora la repite con Henri Cartier Bresson, utilizando a Sartre como excusa para proponerlo como modelo de autor, y como modelo de intelectual que sirvió a toda una generación.

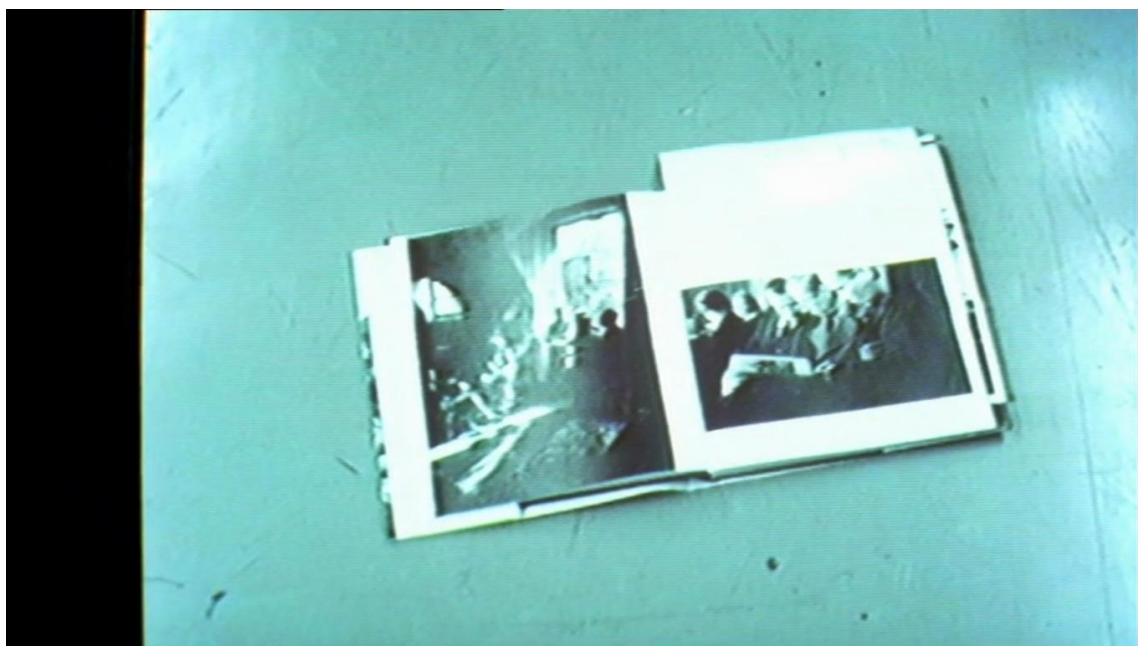


Foto 17

Wenders al tratar el tema de la autoría está incidiendo en el yo. Convergen en él toda la responsabilidad de la enunciación del texto fílmico, pues se involucra al mismo tiempo como autor, narrador y personaje. De la misma manera, se inscribe en el relato con una autocita que, además de ser una práctica “estilo de la casa”, es una forma de reforzar el *factor personal* como un criterio de referencia, y encontrarse de forma progresiva en el conjunto de su obra. Nos referimos en concreto a la escena del billar que ya la vimos en su primera película, *Summer in the City* (1970), (foto 18) y que volverá a utilizar en *The Soul of a Man* (2003).

La autorrepresentación que construye en *Notebook on cites and clothes* realizando el acto de la representación es una puesta en abismo, un cuadro dentro del cuadro. Esta fórmula ha tenido un extraordinario éxito en lo audiovisual, configurándose como una forma con una identidad propia (sin llegar a un género). Un modelo que como en un espejo despliegan una duplicidad que convoca al autor a través del autorretrato. No olvidemos que al comienzo de la película Wenders planteaba que a partir de las imágenes electrónicas, las dudas sobre lo original se han multiplicado: “la idea del original está obsoleta”. Para él todo es copia, lo que le lleva a concluir que la idea de identidad está en estado precario. Por eso, a través de Yamamoto realiza una declarada apuesta por la autoría, sin pudor incluso para llegar al autorretrato. Y aunque no lo logra, incluso

ensaya con el diario audiovisual al plantear, como señalábamos más arriba, que “hacer cine debería ser una forma de vida, como pasear, leer el periódico, comer, tomar apuntes, conducir... o por ejemplo rodar esta película día a día, sin otro interés más que esbozar unos apuntes sobre ciudades y moda”.

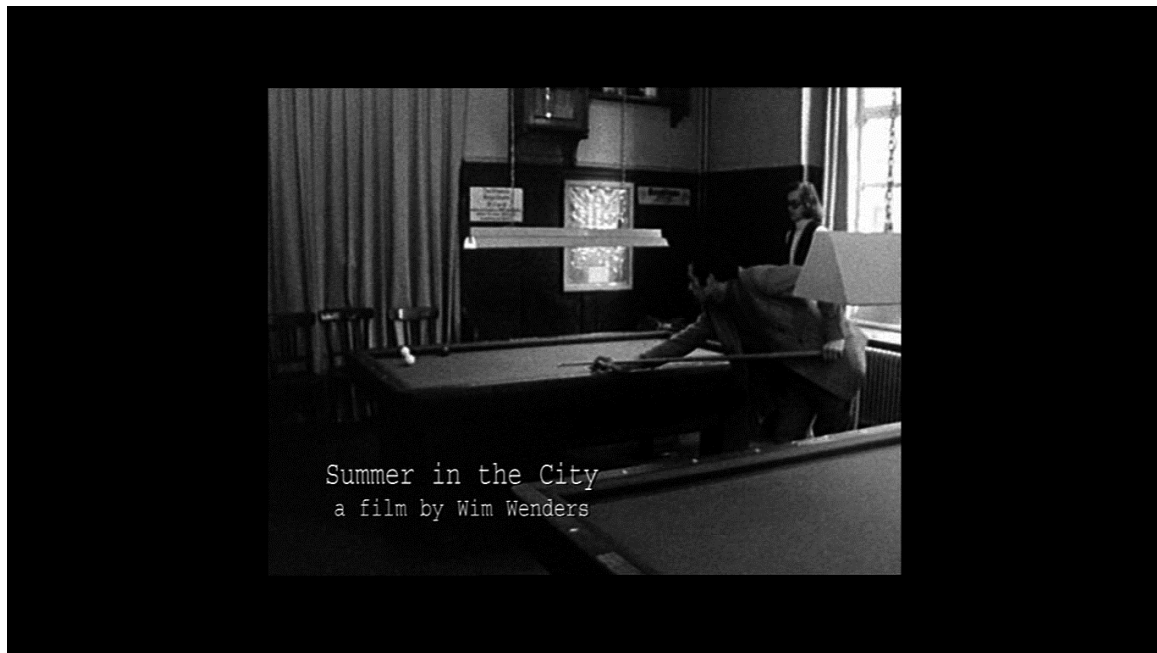


Foto 18

5. La ciudad

Wenders plantea una confrontación entre Tokio y París, que es al mismo tiempo un juego de identidades, una identidad que se resuelve a favor de ninguna de las dos y sí como el resultado de una homogenización. Las imágenes que va tomando no se diferencian excesivamente entre unas y otras. Las predilectas son en movimiento desde un coche, la mayoría de las ocasiones con un monitor que deja ver la imagen de la otra ciudad. Y aunque adivinamos con facilidad por la arquitectura, señales de tráfico y anuncios en qué ciudad estamos, no son lo suficientemente relevantes en sus diferencias. También toma vistas desde los hoteles, y en esos casos ocurre algo parecido.

El propio Yamamoto señala que en su ropa no existe eso de la identidad, su ropa es para alguien que no existe, no es para japoneses, franceses ni americanos, porque su ropa no debe tener ninguna

nacionalidad. Aunque a él siempre se le ha visto como representante de la moda japonesa rechaza ese apelativo para indicar que es japonés porque nació en Japón pero que no representa con su trabajo a su país.

Cuando Wenders se encuentra en Tokio sus palabras y sus imágenes son referidas especialmente a los contrastes Oriente y Occidente, pero enfatiza sobre todo las similitudes: niños jugando al béisbol, las palabras de Yamamoto cuando dice que piensa en Europa cuando diseña su ropa o las deliberadas confusiones que hace para que no sepamos en un primer momento si estamos en Tokio o en París. Pero al igual que le pasa con la imagen, cuando sus dudas sobre la imagen electrónica se van disipando, empieza a ver algunas diferencias y toma conciencia de la ciudad de Tokio. Primero el bullicio, y luego la correspondencia entre la imagen de la ciudad con la imagen electrónica.



Foto 19

La idea del no lugar se asienta inicialmente sobre el concepto de ciudad, pero tal y como le pasaba con la imagen electrónica, empieza a dudar también sobre esto. Su construcción no puede ser más elocuente, cuando de París selecciona imágenes limpias y reconocibles, por ejemplo la imagen equilibrada (simétrica) del Sena desde el Pont du Carrousel que deja ver la Ile de la Cité (lugar de

memoria, antagónico de los no lugares) con la cámara de 35 mm. mientras que para Tokio prefiere una imagen electrónica, principalmente de noche, con espacios caóticos e irregulares (foto 19 y 20)



Foto 20

5. El documental

Si apelamos al tipo de película que es *Notebook on cites and clothes* seguramente no dudaremos en incluirla en el documental. El propio Yamamoto, refiriéndose a las fotos que ojea para inspirarse, señala que la realidad es su ideal. El tipo de entrevista al diseñador Yohji Yamamoto, en la que pone toda su fe en el entrevistado y le deja que reflexione sobre ciudades, moda, el futuro, el concepto de autor, la niñez, la familia, la ética del trabajo... nos aproxima a un modelo clásico de documental interactivo o participativo (Nichols, 1997).

Sin embargo, en ningún momento se pretende que tenga un parecido con lo real, sino más bien la construcción de un discurso sobre lo real. La propia presencia de un autorretrato fílmico nos está indicando un modo especial de insertarse como sujeto y objeto y de relación con el espectador-lector.

Efectivamente, en esta película se observa que su director en ningún momento pretende ocultarse tras una narración omnisciente, sino que se muestra como un actor más del relato. La subjetividad se

presenta como una de las marcas que va a recorrer toda la película, lo que conlleva un cuestionamiento del propio documental que tradicionalmente se había inclinado del lado de la objetividad. Wenders recurre, o ensaya, con diferentes modos de construir la imagen, lo que le lleva a reflexionar sobre la misma. Le vemos inicialmente como hombre-cámara, lo que supone que sus ojos son el punto de vista que nos ofrece. Pero luego cambia a un punto de vista de distancia respecto a este modo y él se convierte en el director de orquesta. Pero como director pasa al otro lado y se pone delante de la cámara para ser filmado junto al protagonista, al que en más de una ocasión eclipsa. Para completar la reflexión una de las imágenes es la propia cámara a hombros de Wenders, es decir, que adopta lo que sería el modelo preformativo del documental.

Durante el rodaje Wenders nos va mostrando el modo de construcción del documental. Le vemos con la cámara, nos enseña la cámara de 35 mm., muestra el diferente comportamiento de la imagen según la cámara empleada (planea diferentes texturas visuales. Por un lado hay una construcción con su vieja cámara que proporciona una calidad y nitidez que contrasta con su nueva cámara digital mucho menos precisa, con una imagen más sucia, pero igualmente es una confrontación de lo experimental con el clasicismo, tema que no es nuevo en él), va enseñando en puestas en abismo el registro de lo grabado, le vemos en la mesa de montaje –con esto emula a Dziga Vertov en *El hombre con la cámara* (1929)–, es decir, se ven las marcas de sutura, incluso hace un alegato sobre la imagen fotoquímica y digital, muestra el proceso de construcción y los protocolos entre cineasta y espectador, con lo que está planteando y cuestionando los conceptos de representación, realidad y objetividad, incluso la propia película es el proceso de construcción de la película, lo que nos lleva a un modo de representación reflexiva dentro del documental.

Wenders hace explícito e implícito la utilización de dos sistemas de imágenes para realizar las películas, la de 35 mm. con cámara Eyemo y la videocámara. Le vemos cómo va ensayando y cómo va ajustando el modelo de cámara según la imagen que quiere construir. Si seguimos considerando los modos del documental podríamos añadir que también está derivando hacia el modelo poético por la manera en la que Wenders plantea como experimentación la construcción de imágenes con sus cámaras. E igualmente, la forma en

la que se ven las marcas autorreferenciales que antes hemos mencionado no dejan de ser un modo de experimentación sobre la subjetividad y la realidad.

Al final Wenders señala que ha guardado su imagen favorita para terminar la película, la que ha hecho con la cámara de video, la de los colaboradores de Yamamoto anotando lo dicho por el diseñador (foto 21). Wenders la define como una imagen ojo, es decir, un tipo de imagen que se corresponde con una construcción de casi cámara oculta, lo que nos llevaría al modo de documental de observación. Ya lo había dicho antes cuando señalaba que era un tipo de construcción de imágenes que no molestaba, que pasaba inadvertida y en la que por tanto los protagonistas no eran excesivamente condicionados por la presencia de la cámara.

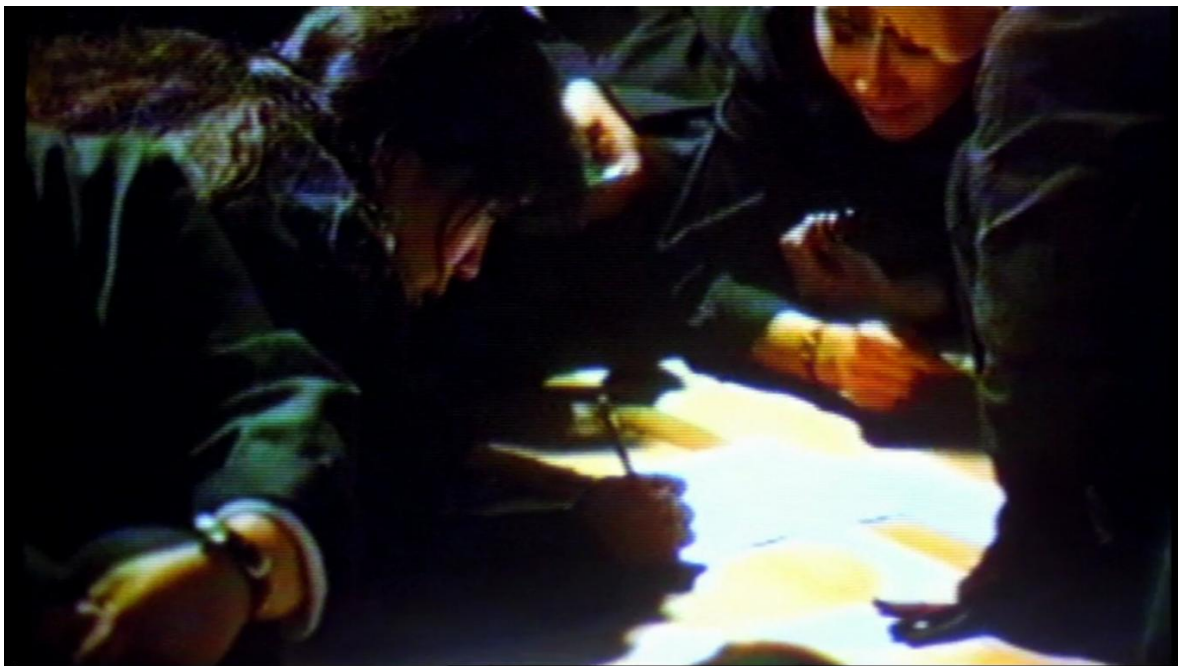


Foto 21

Finalmente podemos añadir, que exceptuando el modo expositivo, se dan cita todos los modos del documental, en una película que presenta tantas características discursivas sobre el cine, la moda, la imagen y la autoría, como sobre el modisto Yamamoto.

Hay muchos argumentos para señalar que toda película es necesariamente una película de ficción y al mismo tiempo que todas las películas son documentales. La primera de las proposiciones se

mantiene respecto a la inevitable intervención creativa del director que transforma incluso en el caso de los documentales lo profílmico, y una vez que se comienza a elaborar el más mínimo material cada decisión se convierte en un acoplamiento de mediaciones respecto de la realidad. En el caso de Wenders es muy claro. En la segunda de las proposiciones, tal y como señaló Gordard, toda película es el documental de la propia película. Por si esto no fuera suficiente, como hemos señalado, Wenders nos va mostrando que el documental es una construcción cinematográfica, que aquí se ve como *work in progress*, por lo que en *Notebook on Clothes and Cities* rompe desde el inicio con una serie de protocolos la distancia entre la ficción y la realidad.

Se puede concluir señalado que en los documentales, y el de Wenders es fiel reflejo de esto, hay una reivindicación de una narratividad que va más allá de un modo y que al igual que comienza planteando una serie de dudas sobre la identidad y la imagen, lo mismo nos sirve para plantear las dudas sobre la entidad de lo documental, incluso de forma más genérica sobre la naturaleza de lo cinematográfico.

Referencias bibliográficas

- Bazin, A. (1957): “De la politique des auteurs”, en *Cahiers*, núm. 70, febrero
- Benjamin, Walter (1982): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: *Discursos interrumpidos*, Taurus Ediciones, Madrid.
- Gómez Gómez, A. (2011): “Repensar el cine. La mirada cinematográfica de Wim Wenders”, en *El cielo sobre Wenders*, Barcelona, Luces de Gálibo 13-45.
- Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Plantinga, Carl R. (1997): *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press.

Plantinga, Carl R. (2011): “Documental” en *Cine documental* 3.
<http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.es.html>

Quintana, Ángel (1994): “La difícil redención de la realidad: Wim Wenders y las imágenes”, en *Nosferatu* 16, pp. 4-7.

Zunzunegui, Santos (1994): “Los ojos en casa. La refundación del imaginario fílmico en Wim Wenders”, en *Paisajes de la forma*. Madrid, Cátedra, pp. 103-117.

Masculino / Femenino (dos o tres cosas que sé de ellos): miradas cruzadas de los paradigmas viajeros / cineastas entre Oriente y Occidente⁴

Francisco Javier Gómez Tarín (Universitat Jaume I)

Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I)

LA lengua no es inocente, es bien sabido. Cuando la procedencia del cine hecho en la India se etiqueta como *de Bollywood*, no se trata de un juego de palabras ni de una supuesta reivindicación de la importancia de la cinematografía que más películas produce anualmente, se trata del establecimiento perverso de un punto de referencia: *Hollywood* como meca de la cultura audiovisual occidental. A partir de tal premisa, el mundo y sus hechos se miden desde un punto de partida (y de vista) inequívoco: el de la cultura occidental (del hombre blanco –género masculino y color blanco–; civilizado en la cultura anglosajona, con alguna tolerancia latino-mediterránea; adscrito a una creencia vital y moral teleológica –llámese fe o cualquier otro subproducto del control sistémico–, y dotado de la mayor de las capacidades destructivas y autodestructivas). En resumidas cuentas, el pensamiento que mide se enuncia a sí mismo como poseedor de la verdad y sus parámetros son aplicados a textos y

⁴ 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.

contextos (en estas fechas tan señaladas –escribimos estas líneas al hilo del décimo aniversario del 11-S–, hay una multiplicación hasta el paroxismo de actos y homenajes para todas y cada una de aquellas cerca de 3.000 víctimas inocentes, pero nada se dice ni se sabe de los cientos de miles de personas –inocentes también– que perdieron su vida en Afganistán, Irak o en el conjunto de Oriente Medio).

El éxito sin parangón de lo que denominamos nuestra “civilización occidental” (puede leerse “cultura”) no consiste únicamente en erigirse en panacea e instrumento de control del mundo en su conjunto (aunque, ya que “el negocio es el negocio”, algunas veces se excede en su rapiña y provoca crisis como la actual), sino, sobre todo, en transmitir al sojuzgado la idea de cuál debe ser su posición en el mundo y el punto de vista que debe adoptar ante la vida (ante los textos y los contextos). No se trata de imponer –que también– sino de que el dominado acepte esa dominación como natural y considere que su lugar en el mundo es el que le ha sido adjudicado por vaya usted a saber qué ente indescriptible que está más allá del bien y del mal. Se trata, como muy bien señala Althusser, de que el interpelado otorgue al interpelador la capacidad para ejercer su dominio; con lo cual, el problema no está tanto en quién interpela como en quién y cómo acepta esa interpelación. Otro tanto señalaba Michel Foucault en torno a la violencia y su relación con el poder: un poder no reconocido, no puede ejercerse.

Pero esta civilización occidental, además, ha venido poniendo “de moda” en los últimos años los estudios sobre género y sobre multiculturalismo, entre otros, así como toda una batería de ensayos sobre la condición del audiovisual enfrentado a las nuevas tecnologías en el seno de las industrias culturales (aquí tenemos un evidente oxímoron, ya denunciado en su día por Adorno, que no le va a la zaga a los clásicos de inteligencia militar, o ética empresarial (...)) Bromas aparte, los *media* son hoy por hoy un conglomerado de intereses que cada vez tienen menos que ver con la comunicación y, por supuesto, con la cultura). Estos intereses de “investigación científica” también han contagiado espacios en los que se seguía una evolución muy diferente hasta el extremo de convertir su idiosincrasia en afinidad.

Años atrás, los intereses occidentales se medían en el ámbito de la colonización. Pues bien, tal colonización ha prosperado hasta el

extremo de que el colonizado ha asumido, en muchos casos, la perspectiva del colonizador. Lo cual se puede ver en muchos aspectos sociales y de la vida cotidiana, pero, sin duda alguna, es rastreable en la generación de discursos audiovisuales.

La imagen no es tampoco inocente. Para reflexionar sobre ello, tomaremos como ejemplo a dos “autores” viajeros: Mira Nair y Danny Boyle. La primera, mujer, de origen hindú, con una rica filmografía llevada a cabo en su país de origen y que ha ido desplazándose hacia occidente; el segundo, hombre, británico, con un reciente éxito en su haber, *Slumdog Millionaire* (2008), que aborda una temática enraizada en el contexto hindú y ha obtenido repercusión mundial (sobre todo en premios y reconocimientos a su “mirada” sobre un país exótico).

Ni que decir tiene que no sacaremos a colación en estas páginas a Satyajit Ray ni a Louis Malle, ni a Jean Renoir ni a James Ivory, tampoco a Rossellini... autores que vendrían muy bien para extrapolar tiempos y miradas. Baste decir que el primero supo construir discursos universales a partir de su enraizamiento en el terreno, de su cine etnográfico y sin concesiones a la galería, sin números musicales ni explosiones de colorido; los demás, por su parte, nos brindaron una mirada sobre la India que no negaba su condición de ajena, que se sorprendía y que se afirmaba en la necesidad del ver y conocer, una mirada, a fin de cuentas, honesta.

Esa mirada honesta, pero interna, implicada, la podemos encontrar en una de las películas más emblemáticas de Mira Nair, *Salaam Bombay!* (1988), su primer largometraje argumental, aunque en él el peso de las técnicas documentales, en las cuales se formó previamente la realizadora, deviene esencial. Como veremos, *Slumdog Millionaire* y *Salaam Bombay!* comparten no pocos elementos, si bien la mirada sobre sus personajes difiere diametralmente.

Así pues, el éxito internacional de *Salaam Bombay!* –película sin concesiones– arrastra hacia occidente a Mira Nair (tengamos en cuenta que se había educado parcialmente en Harvard) y le permite desarrollar una carrera creativa que oscila entre Estados Unidos e India. Sin embargo, ¿qué hay de su idiosincrasia nativa y de sus raíces culturales en el cine que hace en occidente?

Decíamos más arriba que la imagen no es tampoco inocente. Lo cual equivale a decir que, si una película es un texto y sus formas constituyen el significante, éste – el significante – lleva en sí mismo la esencia del discurso y su formalización implica el establecimiento de un determinado punto de vista sobre el mundo. Desde esta perspectiva podemos calificar el cine de Mira Nair como “plegado” al modelo narrativo hegemónico, normativo en su esencia. Lo cual no implica un juicio de valor pero sí nos da pie para una reflexión sobre los condicionamientos que el propio significante impone sobre los significados.

Hay dos ejes en la filmografía de Mira Nair: tramas autóctonas a las que se aplica un punto de vista implicado y tramas clásicas a las que se aplica una mirada externa o profesional. En el primer caso, podríamos establecer una subdivisión entre aquellas películas cuya acción se radica en la India y las que cuentan con personajes hindúes pero su acción se sitúa en entornos foráneos. En el segundo caso, estamos ante un cine más aséptico directamente estructurado siguiendo los cánones más estrictos del modelo occidental (Hollywood). Si buscamos un elemento constante en todo su cine, englobado en uno u otro tipo de tramas, veremos que la mujer (la reivindicación de género) es permanente. La contradicción está en que los discursos son plenamente normativos y esto resta posibilidades a su fuerza expresiva.

Son pocas las películas en que Mira Nair se sitúa en la India y la observa desde su mismo interior (dejamos de lado sus primeros documentales). Tomemos como ejemplos paradigmáticos *Salaam Bombay!* y *La boda del Monzón* (*Monsoon Wedding*, 2001), aunque también nos serviría *Kamasutra, una historia de amor* (*Kama Sutra: A Tale of Love*, 1996). Toda la acidez de *Salaam Bombay!*, la rabia contenida ante una situación de explotación infantil y de lucha por la vida en las zonas más depauperadas, con una perspectiva documental que confiere una inusitada potencia discursiva, se diluye en *La boda del Monzón* (de ahí que hayamos utilizado el término “plegado” anteriormente al hablar del significante en los films de esta realizadora) para potenciar el exotismo, los brillantes números musicales y el canto a la alegría de vivir, muy en consonancia con la misma puesta en escena del film; ahora bien, los problemas de castas, apenas insinuados, y la ausencia de clases sociales (el entorno es de familias acomodadas, con parte de

sus miembros viviendo cómodamente en Estados Unidos) convierten la película – muy agradable de ver, todo sea dicho – en un rentable ejercicio de estilo que tendrá salida comercial en Occidente como si se tratara de un producto Oriental novedoso, cuando, en eso estamos insistiendo, es precisamente un producto “a la salsa occidental”, plenamente consciente de su asunción normativa del modelo hegemónico hollywoodiense.

Lo anterior nos permite comprender el hecho de que *Mississippi Masala* (1991) y *El buen nombre* (*The Namesake*, 2006) se ocupen de tramas argumentales en las que personajes hindúes habitan lugares diferentes, alejados de su tierra, siempre vista con nostalgia desde la lejanía; en un caso, el trayecto es de Uganda a Estados Unidos, y en el otro de India a Estados Unidos, asunto que tampoco es casual. La carga nostálgica se hace patente en estos films por la referencia constante a la tierra como vínculo, pero, al mismo tiempo, hay una transformación radical de las costumbres: la vida de los protagonistas cambia y se va acomodando a los hábitos occidentales. De hecho, en *El buen nombre*, el consejo de la madre será textualmente “adapta lo nuevo”. Estos films caminan sobre el tenso equilibrio de la diferencia racial y cultural estableciendo nexos con otras minorías sojuzgadas (negros, latinos, árabes) pero traslucen un afán de integración que se revela como mala conciencia por la permanente disonancia del discurso, sus tramas y sus formas. Como paradigma, la corta aportación en *New York, I Love You* (2009), donde un hindú y una judía cruzan la información sobre sus limitaciones por la reglamentación que rige sus vidas (son personajes que aceptan las imposiciones aunque desearían desligarse de ellas). La diferencia les hace semejantes.

El otro bloque de películas realizadas por Mira Nair entra de lleno en la asunción del modelo hegemónico. Traeremos a colación como paradigmas *Vanity Fair* (*La feria de las vanidades*, 2004) y *Amelia* (2009). En ambos casos las historias son ajenas a la cultura hindú y la puesta en escena se somete plenamente a las convenciones del modelo occidental, hasta el punto de obtener unos resultados que, en nuestro criterio, resultan altamente convencionales. Sin embargo, la presencia anecdótica de la India (parada en Calcuta en el caso de *Amelia*, y obsesión por viajar a ese “exótico y lejano paraíso” en *La*

feria de las vanidades) deja una pequeña huella difícil de etiquetar como algo más que un juego privado.

La mirada de Mira Nair, pues, tiene poco de autóctona y debe entenderse más como incorporada al discurso hegemónico desde donde, evidentemente, puede desarrollar tramas que conceden a la mujer una posición prioritaria y la ensalzan al tiempo que reivindican su lugar en el mundo y su capacidad para construirse a sí misma. Desde esta perspectiva, hay un cierto equilibrio entre todos los films de Mira Nair y la posición de género se manifiesta con claridad, pero esa posición es idéntica a cualquier reflexión que sobre ello pudiera hacerse desde Occidente.

Un caso más extremo lo constituye el realizador Shekhar Kapur, de origen paquistaní, quien ha llevado a cabo el cuadro histórico en dos films sobre la Reina Elizabeth, *Elizabeth* (1998) y *Elizabeth: la edad de oro* (*Elizabeth: The Golden Age*, 2007), a mayor gloria del pasado del Imperio, e incluso una versión de *Las cuatro plumas* (*The Four Feathers*, 2002), argumento colonial por excelencia.

Si la disolución, que no pérdida, de identidades se gesta en la asunción de modelos paradigmáticos y normativos, con independencia de las calidades intrínsecas de los films que hemos venido mencionando, las consecuencias promueven miradas sobre la India que se ajustan a la concepción previa mantenida por el espectador occidental (de ahí el éxito de *La boda del Monzón*). Como es evidente, salvo excepciones que ya hemos comentado de algunos realizadores que se han acercado a Oriente con honestidad y sin pretensiones, la mirada occidental (occidentalizada y occidentalizante) sobre el contexto social y cultural hindú está viciada por una concepción previa que promueve el exotismo y el espectáculo, cual nos parece el caso de *Slumdog Millionaire*, cuyos premios internacionales se constituyen en prueba evidente del nexo espectador-espectáculo en un discurso que, siendo suaves, podríamos calificar de “paternalista”.

Precisamente, el caso de Danny Boyle es muy diferente del de Mira Nair toda vez que su tipo de cine se presta poco a hablar de normatividad o de discursos hegemónicos. Sus formas de hacer son personales y juegan con el ritmo del montaje, con aspectos oníricos, con puestas en escena inverosímiles... También en su caso el éxito de un film le abrió las puertas de producciones de envergadura; nos

referimos a *Trainspotting* (1996). Sin embargo, a diferencia de Mira Nair, no podemos con Boyle establecer líneas conductoras ni etiquetas en que encasillar sus film, ya que no hay un paradigma, salvo que consideremos su obra como ecléctica.

Ni *La playa* (*The Beach*, 2000), ni *28 días después...* (*28 Days Later*, 2002), ni *Millones* (*Millions*, 2004), ni *Sunshine* (2007), ni *127 horas* (*127 Hours*, 2010) son relacionables entre sí más allá de ciertos juegos con el suspense y/o la ciencia-ficción. Del mismo modo, ninguno de estos films hace eco en *Slumdog Millonaire* (quizás, lejanamente, ese afán por el dinero de los chicos de los barrios pobres en *Millones*) que es el film en el que nos vamos a detener porque su acción transcurre en Bombay, se han utilizado algunas técnicas documentales, se ha rodado con algunos actores no profesionales y en India, aunque la producción sea occidental.

¿Qué tenemos en *Slumdog Millonaire*? Sencillamente una mirada sobre la diferencia que espectaculariza los elementos más hirientes y genera un discurso amable –con final feliz, cantado y bailado incluso– que entronca a la perfección con el imaginario occidental sobre el exotismo hindú (de su cine o de sus representaciones). Lo que en *La boda del Monzón* era un canto a la alegría de vivir que olvidaba los aspectos contextuales, sin dejar de reivindicar la posición y autonomía de la mujer, en *Slumdog Millonaire* se convierte en una negación de la situación social de las clases menos favorecidas, llamadas a encontrar fórmulas para salir de la miseria (aquí un concurso televisivo) y a saber que con el triunfo del amor todo se puede porque solamente el amor es importante: discurso zafio, falso y paternalista (una especie de tres en uno que todo lo suaviza para que la primera capa impida ver el fondo) Era de rigor que el film fuera bien recibido en Occidente: las orejas estaban perfectamente colocadas.



Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un autor español de posguerra

Carmen Rodríguez Fuentes (Universidad de Málaga)

1. Introducción

EL sistema de estudios desarrollado en Hollywood da prioridad a la creación de los géneros como guía, estructura o forma de narración más idónea. Identificados los límites del género, resultaba más fácil la creación de películas, realizándose éstas en serie. El cine de género policial y criminal de los años treinta evoluciona, gracias a la incorporación de nuevos elementos, dando lugar al cine negro que se inscribe en ese cine clásico de Hollywood, mostrando signos de la estructura de género.

Encontramos diferentes definiciones sobre el cine negro dependiendo del origen del historiador –anglosajón o no–. Algunos opinan que este cine es propio y exclusivo de un periodo de la historia del cine, y solo se da en Hollywood, bajo el sistema de estudios –“...hemos asistido no a la desaparición de las películas policíacas (que se continúan rodando con mayor o menor intermitencia) sino a la muerte de un género (...) una muerte que se halla inscrita, a su vez, en el más amplio contexto de la muerte global del mismo concepto de género, en cuanto éste era el resultado de un sistema de producción ya desaparecido y de una forma, igualmente extinta, de ver y entender el cine” (Coma, 1991:194)–. Otros piensan

que no es un género, sino el fruto de la reflexión sobre la complejidad del ser humano, y se da en cualquier lugar donde se produzca un filme. Unos piensan que fue una etapa terminada y agotada a finales de los años cincuenta—“... en la década de los sesenta, hemos asistido (...) a la muerte de un género” (Coma, 1990: 194); otros opinan que no ha dejado de realizarse, e incluso que continúa haciéndose actualmente. Nosotros, siguiendo a Sadoul —“Un género por excelencia del cine norteamericano es el policial, que ha evolucionado según las recetas de moda, violencia, sexo, (...) una variante del policiaco quizás la única que adquirió carácter de nobleza es el cine negro” (Sadoul, 1996: 340)—, abogamos porque durante unos años se forjó el cine clásico negro americano y que, a partir de ahí, su influencia se trasladó a otros países, evolucionando hasta nuestros días, renovándose con muy interesantes propuestas, dependiendo del lugar de donde provenían éstas.

En los años treinta, en Hollywood, se hacía un cine de género policial, de gánsteres, carcelario, thrillers; pero aún no se puede denominar género negro, y es a partir de que se le sumen otros ingredientes cuando podemos hablar de género de cine negro. Entre esos ingredientes, destacamos la importancia del director del film, debido a que existe una predisposición del creador de dar a conocer la realidad desde un punto de vista crítico. En estos años, se han incorporado al cine norteamericano un grupo de creadores inmigrantes europeos, que aportan una nueva visión ante la sociedad de su tiempo. Además, se valen de elementos estilísticos propios del cine expresionista alemán y del realismo poético francés. Otros ingredientes que se van incorporando progresivamente son la clara influencia de la novela negra americana, y la postura de crítica social del neorrealismo italiano.

“Es usual señalar la primera aparición del término film noir en un artículo del número 61, de agosto de 1946, de L'Écran Français. Bajo el título <Un número género policiaco: la aventura criminal>, Nino Frank definía así algunas películas estadounidenses recientemente estrenadas en Francia, que para él mostraban desde una perspectiva diferente la violencia física y los hechos delictivos. Las consideraba obras de psicología criminal e insistía en su forma de explotar con brillantez un dinamismo de la muerte violenta” (Simsolo, 2011: 19). Continúa Noël Simsolo afirmando: “La

denominación de <cine negro> propuesta por Nino Frank era también la consecuencia de la creación, en 1945, en la editorial Gallimard, de la <SérieNoire> (título genérico creado por Jacques Prévert), pues varias de las producciones que llevaban el marchamo de <cine negro> estaban adaptadas de novelas de autores estadounidenses publicadas en esta colección, con portadas amarillas y negras y bajo la dirección de Marcel Duhamel” (Simsolo, 2011: 20). Curiosamente, el término “negro” puede llevarnos a confusión, ya que es muy genérico, y en principio fue una definición utilizada tan sólo por los críticos franceses. Será en fechas recientes cuando en distintas cinematografías se acepte dicha terminología para definir al cine realizado en Estados Unidos durante la posguerra. “Se llamaría cine negro a aquél cuya puesta en escena, versando sobre una temática referida al crimen y a la violencia de una sociedad concreta, adoptará una determinada actitud estético/ideológica” (Coma, 1990: 10). Pero en principio, es cierto que la definición de Frank ha podido resultar confusa, y crear muchos malos entendidos, ya que con los mismos términos se ha calificado a otras manifestaciones artísticas. “La utilización del calificativo <negro> como subtítulo de publicaciones policiacas no era ninguna novedad. En los años veinte, este color había sido la marca de fábrica de una revista estadounidense, Black Mask, que fue la cuna de una literatura policiaca (...) en Black Mask, Dashiell Hammett publicó varios de sus primeros textos...” (Simsolo, 2011: 21). Por el contrario, al utilizar este calificativo favoreció la creación de una distancia entre el género de cine negro clásico hecho en América y un concepto más global. Este concepto llega más allá de la definición de género, y nos permite aceptar que existe un cine clásico negro americano realizado en una época concreta –décadas 40 y 50–. Este género ha evolucionado mostrándose renovado en la actualidad como cine negro –un concepto más global–.

En definitiva, nos interesa concretar lo que se ha definido como género de cine negro desarrollado en Hollywood y, para no generar confusión con el de otras cinematografías o épocas, lo denominamos a lo largo del trabajo *cine clásico negro americano*⁵.

⁵ Integrado por aquellos films producidos durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, e iniciados con *El halcón maltés* (1941) y finalizados con *Sed de mal* (1959).

El cine clásico negro americano se caracteriza por una serie de elementos –personajes estereotipados, espacios urbanos, conflictos y criminalidad, estética expresionista, etc.–, que se pueden distinguir en otras cinematografías. En 1947, este tipo de cine ya había influido en directores del mundo entero, llegando esta influencia a Europa, e incluso a España.

En la posguerra española había una economía eminentemente agraria, atezada por la autarquía; la vida en las grandes urbes estaba llena de incultura, pobreza y sordidez. Es un contexto ideal para desarrollar un cine con similitudes al cine clásico negro de Hollywood. En este trabajo estudiaremos la penetración que tuvo el cine clásico negro americano en el cine español de posguerra, en concreto, en la obra de Rafael Gil. En primer lugar, abordaremos la clasificación de cine clásico negro, sus referentes y características. En segundo lugar, analizaremos *Una mujer cualquiera*, dirigida por Rafael Gil en 1949, como ejemplo claro de la influencia del cine clásico negro norteamericano en la posguerra española.

2. Periodo clásico del cine negro americano, sus influencias y referentes

“Lo que se ha convenido en llamar <ciclo negro> comienza en 1944 con películas dirigidas por cineastas de origen europeo (alemán, austriaco y ruso): *Blue beard* de Edgar G. Ulmer, *Double Indemnity* (*Perdición*) de Billy Wilder, *Laura* de Otto Preminger, *Historia de un detective* de E. Dmytryk, *La dama desconocida* de Robert Siodmak y *La mujer del cuadro* de Fritz Lang (...). Rodadas simultáneamente por compañías competidoras, estas seis películas son el vehículo de algo muy semejante a un manifiesto estético. Callejuelas oscuras, enemigos invisibles, seres desamparados movidos por pulsiones asesinas, sombras inquietantes y parejas malditas despiertan los miedos atávicos del espectador. La ambigüedad de los personajes, la complejidad de las situaciones y las imágenes se infiltran en sus subconscientes...” (Simsolo, 2011: 141- 42).

Otros autores⁶ señalan el inicio del cine clásico negro con la película de Huston, *El balcón maltés*, película de 1941.

Ya en los años 30 existe un verdadero interés del público norteamericano sobre el delito y las vidas de los creadores de las diferentes maneras de delinquir. El éxito de *La ley del hampa* (1927), *Little Caesar* (1931), *El enemigo público* (1931) y *Scarface* (1932), hace pensar que el público deseaba ver películas protagonizadas por seres amorales. Ese interés continúa durante los años cuarenta, cuando aumenta progresivamente la delincuencia, "... en 1952 alcanzará la aterradora cifra de un delito grave cada quince segundos..." (Gubern, 1982: 60). A partir de 1944, las pantallas se ven abordadas por historias criminales, dominadas por el vicio y la violencia, conviviendo asesinos, mujeres fatales, gánsteres y detectives privados. Es una nueva etapa, en cuanto se busca una apariencia de realidad documental; o en otros casos, la angustia vital de sus personajes se disfraza de un onirismo turbador.

Se reconoce una obra de Siodmak, *Trampas* (1939), como antecedente de lo que se ha venido a llamar género de cine negro, que se desarrollaría en los cuarenta. En este film ya se encuentran elementos de donde bebe el género negro. Este cine es la consecuencia de una simbiosis de diferentes fuentes, que concretamos en: la literatura, el expresionismo alemán, el realismo poético francés y el neorrealismo italiano. Además, habría que contar con el interés del público por esta temática, que se da cuando aumenta la criminalidad en Estados Unidos. "Un ejemplo cinematográfico por excelencia de este camino expresivo simbiótico con el neoexpresionismo de ciertos realizadores de origen germánico, lo ofrece la obra del director Robert Siodmak (...) y especialmente *Forajidos* (1946), la cual constituye quizá, la apertura de una sensible evolución del cineasta hacia un mayor acercamiento al realismo crítico" (Coma, 1990: 77).

Consideramos la literatura como una fuente clara, porque es en ella donde nace y desarrolla con causticidad el género policiaco. Es cierto que desde los orígenes de la literatura se ha narrado con

⁶ Gubern, Román (1982): *Historia del cine. Vol. 2*. Editorial Lumen, Barcelona.

frecuencia la criminalidad, pero no será hasta después de la primera guerra mundial cuando en Estados Unidos se produzca un cambio en la presentación del delito. En general, es una literatura que se ha dejado influenciar por el cine –narración en primera persona, saltos en el tiempo, diálogos directos, montaje cinematográfico, etc.–. La novela negra tenía unas concomitancias que resultaban muy atractivas para el recién estrenado cine sonoro, “su temática y su estilo (por lo general, de connotaciones behaviorista y de diálogos secos y ácidos) resultaron sumamente oportunos (...) aparte de que en espíritu pudiera ya coincidir con las películas mudas de Joseph Von Sternberg (...), de ahí que algunas de aquellas novelas fueran adaptadas por Hollywood y, sobre todo, que sus autores se vieran reclamados por los estudios para escribir argumentos y guiones” (Coma, 1990: 23). Es decir, existe un trasvase de la literatura negra al cine clásico negro americano, interesado, especialmente, en la temática y estilo de esa literatura. “Las adaptaciones de *El balcón maltés* (1941) de Hammett, dirigida por Huston, y de *Historia de un detective* (1944), de Raymond Chandler, dirigida por Dmytryk, avalan la consideración de la etiqueta <cine negro> como prolongación de la <novela negra>” (Simsolo, 2011: 30).

La construcción formal del cine clásico negro americano está cerca del expresionismo alemán –exaltación de los sentimientos–, porque se emplea un lenguaje elíptico y metafórico. Sus escenas destacan por su iluminación de claro-oscuro y marcadas sombras –imagen de un mundo interior–. En este cine se juega con la doble personalidad, la apariencia y los sentimientos reales. Sus personajes tienen crisis de identidad, sus características son confusas entre lo bueno y lo malo. Se crea un ambiente de la apariencia. Los personajes reflejan su verdadera identidad en las sombras, o se reflejan en los espejos que indican su doble identidad.

Muchos directores alemanes y europeos, que formaban parte del movimiento expresionista, se exiliaron a Estados Unidos, como Fritz Lang, Robert SiodmaK. Ya se encontraba allí otro austriaco, Josef von Sternberg, dirigiendo películas como *El expreso de Shangai* (1932) o *El diablo es una mujer* (1935). Son referentes para el cine clásico negro americano, especialmente por su estilo visual.

Otras posibles influencias cinematográficas son el realismo poético francés de los años 30 –con su actitud romántica y fatalista, y sus héroes condenados– y, también, el neorrealismo italiano de los años 40. Por ejemplo, existe un claro precedente de ambas influencias en el film dirigido por Mv Leroy *Soy un fugitivo*, producida por la Warner Bros en 1932. Autores como Jules Dassin, director de *La ciudad desnuda*, señaló a los neorrealistas como su fuente de inspiración, en especial, por realizar un cine directo, y valerse de actores no profesionales. Aunque no queda la cosa ahí, las conexiones entre la corriente neorrealista y el cine clásico negro americano van más allá, porque profundizan en el alma de los personajes.

Son varios los factores que podríamos reseñar como causantes del auge del cine clásico negro americano: la influencia de las novelas negras, que llegaron a altas cotas de popularidad en los años treinta; el aumento de la criminalidad; y la situación interna de depresión económica que siguió a la guerra –que acabó con los que habían sido los mitos del sueño americano–. Estas películas estaban afectadas por la guerra mundial, y sólo se estrenaron en Europa al término del conflicto.

“Mientras nueve millones de operarios abandonaban la industria de guerra durante los últimos meses de 1945 a 1946, el reintegro a la vida civil de casi seis millones y medio de hombres. Aquel último año, la población en paro, afectada también por la reducción de puestos en la administración, llegó a más de dos millones de personas, en tanto que el costo de la vida aumentaba el 17%, y cuatro millones y medio de obreros participaban en huelgas reivindicativas de incrementos salariales. El retorno de los combatientes era ya de por sí suficientemente dramático en razón a sus heridas físicas y mentales, pero adquirió además graves caracteres sociológicos a causa de sus inmediatas dificultades para encontrar empleo” (Coma, 1990: 119). De improviso hubo una fluctuación en el número de las mujeres que habían entrado en el mercado laboral. Una sociedad en manos de los hombres se ve sustituida bruscamente por una sociedad con alta participación femenina.

Dicho esto, podemos decir que el cine clásico negro americano responde a una necesidad de regresar a la situación previa. El cine recoge el clima de crisis moral que reina en el ambiente. Los

realizadores americanos buscan dar un reflejo pesimista de la realidad social, y encuentran en este género el espacio negado en el cine del realismo crítico –tendencia cinematográfica que había desaparecido de las pantallas por la presión política, caza de brujas, etc.–.

Lo bueno y lo malo se confunden en una sociedad que se descompone, y el hombre honrado tiene que luchar por controlar a la mujer devoradora –personaje femenino definido por su atractivo sexual–, y no ser destruido por ella. El personaje masculino se encuentra acosado por una sociedad que no le ofrece perspectivas de futuro: la angustia ante las dificultades de la vida y la desconfianza respecto al orden establecido, le transforman en un ser negativo, o en antihéroe atenazado por un pasado oscuro.

No será hasta la extinción del cine clásico negro americano cuando se reconozca o defina por los historiadores: “Habrá que esperar a los años sesenta para que en Francia se desarrolle el culto del cine negro (...) se organizan retrospectivas en los festivales. Se publican numerosos artículos, pero todos se limitan al ciclo negro estadounidense.” (Simsolo, 2011: 39).

En definitiva, podemos concretar que el periodo clásico del cine negro en Estados Unidos abarca los años 40 y los 50, y como recoge Javier Coma en su diccionario de cine negro⁷, estaría definido por los siguientes elementos: 1. Los personajes estereotipados. 2. Historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo del tema. 3. Los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contexto social. 4. Los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas. 5. La acción narrada es contemporánea y se ubica preferentemente en espacios urbanos. 6. Estética visual de carácter expresionista. 7. Diálogos cortantes, muy cinematográficos y frecuentemente cínicos. 8. Historias basadas en novelas baratas, y en reportajes periodísticos. 9. Uso del flash-back. 10. Voz en off. 11. Los finales suelen experimentar la resolución insatisfactoria de los conflictos (pesimismo, muerte como destino liberador). 12. Presencia de la mujer fatal.

⁷ Coma, Javier (1991): *Diccionario de cine negro*, Plaza y Janés, Barcelona.

Todos estos elementos son los que aparecen en otras cinematografías, como consecuencia de la influencia del cine clásico negro americano más allá de sus fronteras. Y, como ya hemos dicho, en este trabajo, estudiaremos esta influencia en el director español Rafael Gil.

3. *Una mujer cualquiera*, ejemplo de las influencias del cine clásico negro americano

Rafael Gil es un hombre inquieto conocedor de la escuela clásica americana de entreguerras –William Wyler, Frank Capra, John Ford–, que aun conociendo este cine y aplicando sus pautas estilísticas, está abierto a nuevas influencias, dejándose seducir por artistas de la generación perdida –Huston, Wilder–. El género de cine negro fue un espacio estupendo para que desarrollaran su obra directores con vocación autoral. Es el caso de Rafael Gil, que aun trabajando dentro de una industria favorecedora del *star system*⁸, tiene inquietud para realizar una obra personal.

A lo largo de la obra de Gil, se aprecia el deseo de éste de no encasillarse, de intentarlo todo. Pero a nosotros nos interesa, especialmente, su intención de dejarse influir por las obras que se estaban haciendo en Estados Unidos en los años cuarenta. Está claro que conoce obras como *El balcón maltés*, *Perdición*, *Laura*, *La mujer del cuadro*, *El sueño eterno*, *El cartero siempre llama dos veces*, *Forajidos*, *Gilda*, *La dama de Shangai*, obras todas ellas donde se desarrollan los elementos que definía Javier Coma en su diccionario de cine negro. Son películas en las que se establece, sin ningún género de dudas, los elementos de los que Gil va a partir para crear, en 1949, su película *Una mujer cualquiera*. Ya anteriormente, en *La calle sin sol* (1948), Gil aborda una temática en la que se introduce el misterio y el delito como motor del desarrollo de la acción. Pero será con *Una mujer cualquiera* cuando se pueda apreciar claramente esta influencia del cine clásico negro

⁸ Cifesa, la productora de mayor producción en la primera posguerra, fomenta un cine reflejo del realizado en Hollywood, con su Sistema de Estudios en torno a unas estrellas.

americano. Esta película de Gil aporta, además, una novedad con respecto al tratamiento de la mujer fatal. ¿Qué es la mujer fatal?

El concepto de mujer fatal viene muy de atrás, tiene sus referentes en la mitología griega –Pandora–, la cultura judeo-cristiana –Eva, Dalila–, en la literatura romántica –Carmen–. En el cine, ya en sus primeros años de existencia, la mujer fatal es un elemento desencadenante de su éxito. “El cine danés esbozaba el mundo de Hollywood, al cual debía suministrar los accesorios indispensables: la vampiresa y el beso. La mujer fatal se arrastraba, desde el romanticismo, por la mejor y la peor literatura, de donde la habían tomado los italianos desde 1908 para llevarla de vez en cuando a la pantalla. Pero los daneses hicieron de ella una criatura típicamente cinematográfica, que bautizaron “vamp”. Esta criatura era en 1914 tan típicamente danesa que la actriz Theodosia Goodman, para aclimatar este tipo nuevo en los Estados Unidos, tomó un seudónimo de consonancia danesa: Theda Bara” (Sadoul, 1996: 77).

En la naturaleza podemos encontrar símiles de la mujer fatal, según sea el comportamiento de éstas. Por ejemplo, puede ir tejiendo, progresivamente, una red como una araña, de engaños y manipulaciones, donde el hombre quedará atrapado. Este es el caso de la película *Forajidos* (1946), o en *El abrazo de la muerte* (1949), Steve (Burt Lancaster) le dice a Yvonne de Carlo: “eres mala, despreciable... ya me aconsejaron que me alejara de ti”, y el teniente de policía, le dice a Steve: “Tú no eres un criminal, ¿Te indujo ella con promesas?”.

La mujer fatal puede seducir por su belleza, como una pantera, y atacar cuando menos lo esperas; y sobre todo, se busca el símil de la mantis religiosa –devora a los machos que la cortejan–. La mujer fatal, bella y sensual, utiliza la seducción como arma para lograr lo que desea. Su elección moral tiene como núcleo su objetivo de ascensión social: el poder, el dinero, el lujo. Este deseo de ascensión social es más fuerte que una moral que le frene en sus comportamientos, su forma de vida y sus riesgos le hacen ser determinante con respecto a tener una familia. Ella no tiene ataduras, está sola, sin familia, y actúa, en muchos aspectos, igual que lo haría un hombre –conduce, fuma–. Este tipo de mujer representa valores que se han relacionado con el género masculino, como la inteligencia y la valentía. Lo que no cabe

duda es que es intrépida, bella y muy peligrosa; en especial, para el hombre. El hecho de que se la caracteriza como muy inteligente resulta indicativo –es un valor que la sociedad tradicional relaciona con el varón–; por ello, se relaciona a la mujer con el fatalismo, no le puede aportar nada bueno al hombre. También es muy independiente, entra y sale de los lugares de alterne, no tiene un hogar, sino que vive en hoteles o pensiones de mala muerte, según le haya ido. El cine clásico negro americano hace de la mujer fatal una imagen sofisticada, en la que lo más destacado es su ambigüedad y una debilidad, el pasado –que la persigue y le cierra hasta convertirse en su destino–.

Muchas son las intérpretes que encarnan este tipo de personaje, nosotros destacamos las siguientes: Barbara Stanwyck, Ava Gardner, Mary Astor, Lana Turner, Rita Hayworth, etc. En España, cuando fue estrenada la película *Gilda*, tuvo un gran impacto, tanto es así que en ese momento todo era de marca *Gilda*.

En la película objeto de nuestro estudio, *Una mujer cualquiera*, se parte de una concepción como premisa: El espectador sabe lo que es una película de género negro, conoce sus personajes estereotipados y, en concreto, reconoce a la mujer fatal sin dudarlo. Partiendo de la base de que el espectador conoce los elementos definidores de un cine clásico negro, el director Rafael Gil decide que la estructura narrativa dominante de la película pivote sobre la mujer fatal. Su novedad es que, por medio de una pirueta, la que es devoradora de hombres va a pasar a ser víctima de ellos. Uno de los temas que trata en *Una mujer cualquiera* es la trayectoria de una mujer con escrúpulos que no desea utilizar sus encantos para engañar a los hombres, aunque las apariencias digan lo contrario. El tema tratado en esta película es la prostitución como medio de éxito social⁹, pero con una forma que da prioridad al patetismo sobre el cinismo y el pesimismo. El drama interfiere con la historia de formación de una pareja, y también vemos cómo el flirteo conduce al asesinato, teniendo un

⁹ “Recuérdese que en la primera posguerra, la prostitución aumenta considerablemente”. Abella, R. (1978): *La vida cotidiana durante la guerra*. Planeta, Barcelona.

desarrollo patético sobre todo cuando la pasión no se consuma sexualmente. Es un drama de posesiones sublimadas.

Esta película aporta novedades dramáticas dentro de la estructura clásica del cine negro americano. El personaje de la vampiresa es interpretado por un hombre, a pesar de que el intérprete femenino es una “star”, cuyo físico es característico de la mujer vampiresa. Además María Félix, protagonista femenina, en anteriores interpretaciones, representa el papel de la vamp.

Con respecto a la representación de la mujer como objeto de deseo, Gil parte del estereotipo de la teoría psicoanalítica –la mujer simboliza la amenaza de la castración–, para darle la vuelta con una pirueta que nos transforma a la mujer vampiresa en víctima del hombre.

En un momento dado, se llega a plantear el triángulo amoroso, pero siempre es al servicio de esa pirueta que definíamos anteriormente. Gil, para reforzar su tesis de que el espectador conoce el cine clásico negro, elige una actriz que, por su aspecto, puede ser comparada con una pantera –como Ava Gardner en *Forajidos*–, y por su trayectoria, pues ya tenía una buena merecida fama de vampiresa en su México natal, como una mujer fatal –nos referimos a María Félix¹⁰–.

El cine negro inventa mujeres fatales muy variadas, pero el hombre siempre es seducido por su belleza. La mujer seductora está definida por su atractivo sexual, es un símbolo activo y poderoso. Es una mujer independiente y narcisista, que ve al hombre como un simple instrumento para usar sólo cuando le convenga. Sin embargo, en *Una mujer cualquiera*, son los hombres los que utilizan a Nieves –mujer fatal–.

¹⁰ Notas: Juan Oral cultivó un peculiar cine negro mexicano, con películas como *Misterios del hampa* (1944). La década de los 40 es la década de los grandes actores mejicanos, como Dolores del Río, María Félix y Jorge Negrete. María Félix con películas como *El peñón de las ánimas*, *María Eugenia* de Felipe Gregorio Castillo, *Doña Bárbara* (1943) de Fernando Fuentes, *La mujer sin alma* (1944), *La devoradora* (1946) aumenta su celebridad como vampiresa.

El hombre puede ayudarla a saciar su codicia. El lujo y el dinero son la mejor solución para escapar a una condición social. Son la esperanza de ser aceptada por todos, a pesar de los orígenes, y la posibilidad de ser alguien. Nieves consigue su posición mientras está con su marido. Cuando se queda sola, progresivamente, va cayendo de donde había conseguido salir gracias a él: “Tú no sabes trabajar Nieves, solo sabes ser guapa, es el único trabajo que la gente te puede dar (...) ¿Te acuerdas cuando te conocí?, tu madre vendía flores y tú la ayudabas, tu ambiente era la calle, y tarde o temprano volverás a ella (...) caerás bajo, Nieves”.

Este mito se repite en todo los films de cine clásico negro. De hecho, el éxito de películas como *Gilda* de Vidor afianzan la serie de cine clásico negro, y fortalecen los personajes prototipos de este género. Como en *Gilda*, en todo este cine se observa la acción social del mito, que lleva a la destrucción de la mujer seductora y a todo aquel que se alíe con ella.

El estilo visual para representar a estas mujeres es muy característico. Las mujeres fatales son, de manera predominante, el centro de la composición del encuadre general. Puede ocurrir que se encuentre en el fondo de la escena. En este caso, siempre habrá algo que la haga distinguirse (iluminación, vestuario). Son un atractivo para la cámara, que siempre estará a su servicio.

Este cine ofrece personajes fetiches, las motivaciones del comportamiento de sus personajes suele ser el deseo sexual, y los dramas se desatan a causa de una mujer de una belleza excepcional. La mujer araña es un símbolo activo, inteligente y poderoso.

Otro personaje propio del cine negro es la antagonista de la mujer fatal, la mujer redentora, y ambas constituyen los dos polos de los arquetipos femeninos: la mujer redentora y la mujer araña –la seductora que tienta al hombre y causa su destrucción–. La mujer redentora, en general, es pasiva, pero ofrece al hombre, que se encuentra perdido en esta nueva sociedad, la posibilidad de integración en un mundo estable de valores. Los valores de siempre, situando al hombre en el rol que poseía antes de la guerra. Tanto es así que, cuando el hombre caiga en las redes de la mujer araña, la mujer redentora le perdonará exigiéndole, tan solo, que vuelva a ella.

En la obra de Gil aparece también la redentora, es el personaje de Rosa –lozana, alegre, sencilla– novia de Luis –hombre devorador– Frente a Rosa se encuentra Nieves –fría y calculadora–, la mujer araña. Los personajes vienen definidos, primero con lo que sugieren sus nombres de pila; segundo, por su vestuario y maquillaje. Rosa viste con trajes alegres y sencillos, con maquillaje discreto. Nieves siempre va vestida de negro, ropas ajustadas, aparatosos tocados o grandes pamelas. Su maquillaje remarca su rostro duro de mujer pantera.

La utilización de espejos en el cine clásico negro indica la naturaleza doble de las mujeres seductoras, porque el mal predomina en ellas. Vemos a Nieves mirarse ante el espejo cuando Rosa entra en su dormitorio; y también cuando observa el escaparate, igual que en el film *La mujer del cuadro*.

El hombre no debe confiar en ellas, ya que esa doblez de personalidad le puede llevar a engaño, e incluso a caer en sus redes. De ahí la necesidad de la operación ideológica del mito, que consiste en dar a conocer el poder que encarna la mujer seductora, y el peligro que ello conlleva para el hombre; y después, se busca la forma de destruir a esta mujer. Por el contrario, insistimos en que Nieves, a pesar de su aspecto de vamp, actúa con bondad. Ejemplo de ello es cuando le da a la joven camarera su pulsera, en agradecimiento por los servicios prestados; o cuando trata de hacerse amiga de Rosa, dándole confianza, apoyándola.

El hombre –Luis–, en este caso, tiene doble identidad –como la mujer fatal–. Con Rosa es un pequeño empresario honrado que, poco a poco, quiere ahorrar para casarse con ella y formar una familia. Con Nieves es duro, intrigante y dominador. Es la causa de su desdicha.

Existe una clave que recibe el espectador al comienzo de la película – títulos de crédito–, para conocer la doble personalidad de Luis, y es el *leit motiv* de la banda sonora, que siempre aparecerá cuando entra en acción la personalidad negativa e intrigante de Luis –hombre devorador–.

El triángulo amoroso se rompe cuando Rosa los descubre en el piso deshabitado. Al final, Luis rechaza a Rosa por Nieves.

Las circunstancias sociales que se viven durante la posguerra en Estados Unidos permiten que las relaciones de pareja se rompan con facilidad, o que surjan los triángulos amorosos. Ejemplo de ello, y muy relacionado con el de *Una mujer cualquiera*, lo encontramos en *El abrazo de la muerte*.

En los diálogos entre estas parejas, por ejemplo en el flirteo, se da mucha información de cómo es su relación. Resulta mítica la escena de flirteo entre Bacall y Bogart en *El sueño eterno*. En *Una mujer cualquiera*, la relación de Nieves y Luis comienza así: “¿Qué hace? Ya ve. Eligiendo una corbata para su novio. No tengo novio. ¿Lo puedo ser yo? Si no es por mucho tiempo. Hasta la madrugada. Bueno eso pasa pronto (...). Vamos a mi casa, si te parece. Vivirás solo. No, voy a presentarte a la familia (...). Esta es tu alcoba. Y la tuya. Gracias. No hay de qué (...). Esta pintura mancha mucho, me la voy a quitar. No, no te la quites, me gustan las mujeres pintadas. ¿Fumas? Si, cuando me aburro. Entonces toma (...). ¿Por qué miras tanto el reloj? ¿Es el primero que tienes? Es que tengo sueño, estoy cansado. Por mi puedes ir a dormir hasta mañana, además, si quieres me voy ahora mismo. No te enfades nena, siéntate aquí (...). ¿Qué me miras? ¡Eres guapo!, no te había visto bien en el taxi. Pues dame un beso. ¿No te ofenderá? Prueba a ver qué pasa (...). ¿Sabes lo que puede hacer monada?, arriba hay otra alcoba, puede echarse un rato, o lo que quiera, yo tengo sueño. Eres un tipo raro ¿Cómo te llamas?...”.

El destino de estas parejas es la huida, y en la mayor parte de los casos la ley les acosa, y sólo serán liberados gracias a la muerte. En un film de Fritz Lang, *Sólo se vive una vez*, se anticipan estas situaciones que, más tarde, pasan a ser identidad del cine negro.

Muchas veces, las parejas están unidas, más que por el verdadero amor, por cualquier cosa. Puede ser la ambición o el deseo sexual, se convierten en compañeros de viaje por ser coparticipes del mismo delito, y ello permite que huyan juntos, acosados por la ley, como pasa en *El abrazo de la muerte* o en la misma obra de Gil.

En las películas del cine clásico negro americano, es frecuente que el sueño distorsione la realidad. Un claro ejemplo es la película *La mujer del cuadro*, donde se confunde lo onírico con lo real. Igualmente, en *Una mujer cualquiera* lo onírico está presente, la trama por azar se ha convertido en pesadilla. El mismo título de la película lo indica, y

también lo dice Luis, el protagonista masculino: “*pensé que una mujer cualquiera que encontrase en la calle...*”.

Nieves, protagonista femenino, vive una verdadera pesadilla, y espera que, de alguna manera, pueda despertar de ella. Lo narrado nace de un encuentro en los límites de lo sórdido, entre una mujer de moralidad dudosa y un joven. Situación de partida de lo más trivial, para una historia cuyo potencial realista es el adulterio negociado —él, aunque no está casado, está comprometido con Rosa—, o intercambio sexual. Sin embargo, la censura no permite que se hable de prostitución, y la mujer solitaria invitada a un hotelito de Ciudad Lineal no tiene ninguna relación sexual con él, pero pasa a ser víctima de un malentendido que la convierte en una asesina. Ocurre lo mismo que en *La mujer del cuadro*, pero se intercambian los papeles, ella por él y él por ella.

En estos films tenemos que distinguir tres ejes: los personajes por un lado, el ambiente que completa a los personajes por otro y, por último, los acontecimientos fruto de las transformaciones que el personaje desencadena con sus actos. Estos tres ejes se encuentran entrelazados porque el ambiente complementa al personaje, definiéndole. El personaje lucha frente a ese ambiente, provocando transformaciones en la sociedad que desembocan en los acontecimientos finales. La película, *Una mujer cualquiera*, se desarrolla en un ambiente urbano, húmedo, oscuro, sórdido y triste. Con estos elementos se intenta conseguir un inquietante clima, como en *La dama de Shanghai*, obra maestra del cine negro de 1947, la amenaza se mastica, y el espectador es partícipe de ello. Para fortalecer este clima, al igual que en *Gilda*, la acción en *Una mujer cualquiera* se desarrolla en bares con reservados, calles oscuras, piso sin habitar, talleres mecánicos, lugares donde se organiza el contrabando; en Pontevedra, cerca de la frontera —espacio ambiguo—.

El aspecto estilístico y visual de esta película coincide con el cine clásico negro americano de Wilder —*Perdición*—, el drama se entremezcla con la intriga policiaca. Ambas películas son exponentes encubiertos del cine social. Dos temas recurrentes del cine negro es el hombre acosado por la ley y la relación perjudicial del hombre con una mujer fatal. Ambos temas los encontramos en la película objeto

de nuestro estudio, aunque con la variedad, ya citada, de que es la mujer la víctima y el devorador es el hombre.

En el cine clásico negro americano encontramos la fatalidad del destino, y en *Una mujer cualquiera* ello se muestra al decirle su marido al comienzo de la narración “*caerás bajo, Nieves, volverás a la calle*”. Todo se desarrolla de tal manera que el azar la lleva a ese destino. Es una búsqueda involuntaria y autodestructiva, que Nieves recorre durante toda la narración.

La obra de Gil bebe de películas como *El cartero siempre llama dos veces*, donde la maquinación mortífera y la atracción sexual resultan fundamentales para aceptar la propuesta de Gil desde el principio. Y cómo en *Perdición* surge el adulterio y la traición, fruto de la codicia de la mujer sensual –mujer fatal–.

Como decíamos, la clave de la película gira en torno a la mujer fatal, y la actriz elegida, María Félix, conecta por su estética con el personaje femenino de *Forajidos* –Ava Gardner–, ídolo de soberbia belleza y magnetismo felino. Con la diferencia de que Ava Gardner funciona realmente como devoradora, mientras que Nieves (María Félix), aun teniendo ese aspecto de pantera, será la víctima del hombre. El hombre-araña, en este caso, crea su tela en el desarrollo de la trama.

Tras esta fachada, Nieves muestra su soledad, viste de negro como las viudas –está de luto por su hijo–. Su pasado le persigue, la acosa hasta cumplir su destino –se entiende predestinado–. Siempre está huyendo de algo, primero de la relación de su marido, luego de la miseria. Deambula buscando entre las viejas amistades ayuda económica, después un refugio –cuando se siente perseguida–. Vive en hoteles, cada vez de menor categoría, porque su economía se resiente. Hasta que una noche, cuando no tiene para pagar la pensión, decide salir en busca de su sustento –como un felino sale a cazar en la noche–, aunque caerá en la tela del hombre-araña. Su deambular terminará llevándola a su destino, que no puede ser sino trágico.

En general, a lo largo de toda la película, se respira una atmósfera tensa y preocupante, que en ocasiones se aligera con toques de humor. Por ejemplo, la conversación que mantiene el comisario de policía con el taxista: “La gachí estaba guapa, ahora que mi mujer está

más gorda, ja, ja, ja. Bueno estaremos en contacto, y que siga engordando su mujer. ¡Ah!, pues usted también está de buen año, ja, ja, ja”. O en la pensión, durante la cena, uno de los inquilinos repite un plato de sopa, cuando sabe que nadie le observa.

La sociedad, junto con el nuevo rol de la mujer, son las causas de la destrucción del hombre y, por ello, este hombre debe dominar a la mujer seductora –al final siempre será castigada–, y enfrentarse a la sociedad y a sus instituciones –en su mayoría corruptas–. Y siempre con una misma moraleja: la operación ideológica del mito o la destrucción de los nuevos roles sociales. Como en *Perdición*, la moral triunfa en *Una mujer cualquiera*, con el castigo de los culpables.

Otros temas, que encontramos propios de este cine en la obra de Gil, se aprecian en la segunda lectura que podemos hacer de este género. Es decir, que este es un cine social.

En los cuarenta, en España, se hace un cine de entretenimiento, pero hay algunos autores que, a pesar de su dogmatismo, nos ofrecen una segunda posible lectura de su obra. En el caso de Rafael Gil, encontramos esa segunda lectura: a. En cuanto a lo formal –le da la vuelta al género y la vampiresa pasa a ser la víctima. b. En cuanto a la temática, se muestra como un cine crítico.

Por otro lado, es una película cuyo atractivo es la presencia de María Félix como actriz principal; sin embargo, Gil utilizó esta película para ofrecer una imagen realista de la vida en Madrid de posguerra, retratando a tipos auténticos –taxista, portera, inquilinos de la pensión–, verosímiles y propios de esos ambientes. Las calles de Madrid son plasmadas en la noche, creando un ambiente nocturno y sórdido, en el que se intuyen los aspectos ocultos de la sociedad –el estraperlo–, y el contraste entre el mundo del lujo –pasado de Nieves– y el mundo de la pensión. Estos ambientes son retratados con pequeñas pinceladas –detalles, matices– que dotan al film de una armonía interna.

4. Conclusiones

Es una película clásica, sigue los postulados del cine clásico de Hollywood debido a su guión, puesta en escena, fotografía, montaje,

banda sonora –con leit motiv representativo–. Es fruto de la influencia clara del cine clásico negro americano. La censura impedirá que se hable directamente de algunos temas, aunque se sugieren. También se interrumpen acciones –besos–.

Si hablamos del cine clásico negro como cine social, en el que se nos da a conocer la sociedad del momento, tal y como era, entendemos también que los personajes prototípicos son el resultado de los roles que se establecen tras la Segunda Guerra Mundial. En esta sociedad americana de posguerra aparecen personajes que constituyen los dos polos de los arquetipos femeninos: la mujer redentora, la seductora y el individuo frente a las instituciones corruptas.

Partiendo del concepto de mujer fatal desarrollado en el cine negro, Rafael Gil decide que la estructura narrativa dominante de la película *Una mujer cualquiera*, pivote sobre la mujer fatal. Su novedad es que la que es devoradora de hombres va a pasar a ser víctima de ellos.

Bibliografía

- Abella, R. (1978): *La vida cotidiana durante la guerra*. Planeta, Barcelona.
- Coma, J. y Latorre, J. M. (1990): *Luces y sombras del cine negro*. Dirigido por, Barcelona.
- Gomery, D. (1986): *Hollywood: El sistema de estudios*. Editorial Verdoux, Madrid.
- Gubern, R. (1982): *Historia de cine*. Editorial Lumen, Barcelona.
- Herederó, C.F. (1996): *El cine negro*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Noriega Sánchez, J.L. (1998): *Obras maestras del cine negro*. Editores Bilbao Mensajeros, Bilbao.
- Sadoul, G. (1996): *Historia del cine mundial*. Siglo XXI editores. México.
- Santamarina, A. (1999): *El cine negro en 100 películas*. Alianza Editorial, Madrid.

Simsolo, N. (2011): *El cine negro pesadillas verdaderas y falsas*. Alianza Editorial, Madrid.



La expresión de lo fotográfico en el cine

Nekane Parejo (Universidad de Málaga)

1. Introducción

La relación entre fotografía y cine es la de dos sistemas de representación visual que caminan por sendas paralelas y, no en pocas ocasiones, coincidentes. Parece innecesario recordar el parentesco entre ambas prácticas. La fotografía, la hermana mayor, dona un legado técnico al manejo cinematográfico de indudable similitud con sus propios medios de producción. Así, la máquina, la óptica, la química... habituadas al quehacer de adiestrados fotógrafos creerán encontrar en sus nuevos operadores, los cineastas, una nueva mirada. Sin embargo, no nos engañemos, se trata de una mirada mediatizada por una escuela de formación anterior, la fotografía. Rafael R. Tranche (2006: 11), refiriéndose a las primeras incursiones cinematográficas, señala como éstas se decantan por patrones ya establecidos por la fotografía en lo que respecta a la estética de sus composiciones. Esta manera de proceder no es novedosa y remite a las vinculaciones que se establecieron entre la pintura y la fotografía ante la aparición de esta última.

En cualquier caso, estamos ante dos lenguajes complementarios que, como indica Margarita Ledo (2005: 17), conforman un mismo territorio donde una imagen es vista y reproducida mediante un

sistema que combina lo técnico con los modos de expresión de un autor.

De forma escueta mencionaremos tres cuestiones que abordan ambos medios y que de alguna manera los emparentan, y los distancian: sus condiciones de reproducción y visionado, la credibilidad con la que cuentan y el peso del objeto.

El contexto al que se circunscribe el primero de los apartados implica una cercanía inherente a la fotografía que nos permite considerarla como una más de nuestras posesiones. Hablamos de mi foto (independientemente de nuestra presencia en la imagen), pero raramente calificamos a una película como nuestra.

A partir de esta formulación se puede establecer un nexo con la posible credibilidad de la imagen fija con respecto a la imagen en movimiento. A pesar de los asiduos cuestionamientos a la autenticidad de lo fotográfico, se da la paradoja de que indefectiblemente tendemos a considerar que aquello que se nos muestra fotografiado es creíble. Incluso más creíble que lo filmado, que de manera sistemática englobamos en el campo de la ficción.

El tercer aspecto a tener en cuenta es el peso del producto final que vendrá determinado por el índice de accesibilidad de que dispone el espectador. Mientras la fotografía es un objeto concreto que se puede tocar, el cine pertenece a un ámbito más abstracto, es una ilusión perceptiva que pasa y se desvanece en la mente de un espectador que la ve como inaccesible. Por el contrario, el hecho de que la imagen fotográfica disponga de un soporte, hasta ahora presente, la convierte en un objeto fetiche, que puede almacenar y, retomando el primer apartado, considerar como una posesión.

2. La fotografía en el cine: aproximaciones

Una propiedad, la imagen fija, que se constituye, cuando se repite una y otra vez hasta 24, en un movimiento que da lugar al cine. Porque y en contra de lo expresado hasta el momento, tal y como expone Domènec Font (2000: 16): “el cine relevaría la función realista de la fotografía con la apropiación del movimiento de la imagen y de la imagen-tiempo”. Años antes Godard se había pronunciado en este

sentido: “la foto es la verdad, el cine, la verdad veinticuatro veces por segundo”¹¹.

Estamos ante una aseveración muy discutida y discutible desde el ámbito de la fotografía y más en la actualidad, cuando las apariencias han reemplazado a este sistema que se presupone al servicio de la verdad.

No forma parte de los objetivos de este texto indagar acerca de si la cámara fotográfica miente y por añadidura también la cinematográfica. Tampoco establecer una comparativa entre ambas evaluando sus índices de autenticidad.

No obstante, y aunque la frontera entre la fotografía y el cine en algunos aspectos resulta difusa, la definición más simplista sería la que establece que el cine es la fotografía en movimiento. Y ésta, parece ser a priori, la gran diferencia entre estas dos disciplinas. Mientras el propósito primordial de la foto parece ser detener el tiempo, el del medio cinematográfico es dejarlo avanzar.

Un recorrido por el historial tecnológico de la fotografía evidencia los esfuerzos de sus investigadores en aras de obtener emulsiones cada vez más sensibles, a la par que obturadores que proporcionaran velocidades de obturación más rápidas. Todo con un único propósito, capturar el tiempo en el momento preciso. De ahí, emergerá la noción de instantánea. Término que con cierta frecuencia ha sido relacionado con los conocidos trabajos de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey. Tanto la cronofotografía de Marey, que con su fusil consiguió certificar el movimiento de los pájaros, como los ensayos de Muybridge con los caballos, no son más que un análisis del movimiento en el que éste se disecciona, independientemente de los grandes logros que con éstas imágenes se alcanzaron en campos tan diversos como la representación gráfica, la medicina o el deporte.

¹¹ Frase de la película *Le petit soldat* (1960), de Jean-Luc Godard.

De acuerdo con Mary Ann Doane (2010: 64) una paradoja se circunscribe entorno a estos experimentos y es que la expresión del movimiento en la imagen fija se logra a través de la inmovilización de éste. Por tanto, su representación es una sugerencia que se sitúa en el extremo opuesto. Extremo en el que una serie de figuras petrificadas van delimitando la trayectoria seguida por el cuerpo en cuestión, para en última instancia mostrar lo que el ojo no ve. Porque en definitiva Muybridge y Marey ante todo eran científicos que no buscaban registrar los desplazamientos a su velocidad real, sino, como afirma Frizot y recoge Domènec Font, “aquello que no se veía a esta velocidad. Su problemática no era tanto ver más, sino ver de otra forma” (2000: 16). Por eso Marey dudó del interés que pudiera suscitar el cinematógrafo de los hermanos Lumière. Éste no descomponía y fraccionaba el movimiento hasta límites nunca atisbados, mostraba lo que los ojos veían, y para eso, pensó, ya estaba la vida misma.

La cronofotografía, lejos de sus objetivos, reafirmó uno de los valores intrínsecos de esta imagen fija, su inmovilidad. Además, poco después, y gracias a la serialización de la fotografía surgió la ilusión cinematográfica. Una ilusión que se construye mediante estas fotos denominadas fotogramas que este nuevo aparato óptico oculta en su discurrir.

Como decíamos al principio estamos ante dos lenguajes complementarios aunque, como señala Phillipe Dubois, incompatibles (2000: 137). Para explicitar esta argumentación este autor se remonta a una etapa crucial para las relaciones entre fotografía y cine, finales del siglo XIX. Es entonces cuando coinciden (el cinematógrafo, ligeramente posterior) dos prácticas aparentemente similares: el mencionado cinematógrafo y la cronografía. Si esta última escruta la imagen mediante su descomposición, el primero, a través de imágenes fijas, la rehace en el instante de su proyección. Por tanto, mientras este tipo de fotografía se fundamenta en el estudio fraccionado de cada lapso temporal, el cine recompone imágenes fijas para obtener el movimiento. En palabras de Dubois: “Cronofotografía (la imagen detenida) y cinematografía (el movimiento fiel de lo real) son un doble dispositivo sin otra compatibilidad que ser el reverso del otro. Se trata, por un lado (síntesis), de fabricar una representación lo más realista posible, dado

que reproduce fielmente el movimiento de lo real (aunque sea mediante una ilusión óptica) y por otro (análisis), de alcanzar una representación ‘desrealizadora’ que va más allá de la visión normal y nos permite ver aquello que el ojo nunca ha visto”.

En definitiva, y aunque en el propio fundamento del cine radique proscribir a los fragmentos-fotogramas, sin los que su existencia peligraría, ambos conforman las caras de una misma moneda. Una misma moneda, pero con lugares comunes.

3. La fotografía en el cine: perspectivas

Una revisión exhaustiva de la estrecha vinculación entre estas dos artes evidenciaría la existencia de fotógrafos que toman al cine como fuente de inspiración de su producción artística. Véase la obra del español Manuel Outumuro, entre otros, que emplea la película *Blade Runner* como estímulo para la elaboración de la campaña de Louis Vuitton.

No es el único caso, la exposición *Magnum, 10 secuencias. El cine en el imaginario de la fotografía* celebrada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona entre el 23 de abril y el 7 de setiembre de 2008, daba cuenta de la influencia del cine en la producción de diez fotógrafos de diferentes épocas y corrientes invitados para la ocasión. Así, el fotógrafo Abbas formula un diálogo entre algunos fragmentos de *Paisá* (1946) de Roberto Rosellini y su obra, y Gueorgui Pinkhassov evidencia su deuda con la cinematografía de Andrei Tarkovski tras el rodaje de *Stalker*. Parejas a veces extrañas, a veces comprometidas, unidas por los vestigios que dejó un cineasta y que ahora se recuperan como las imágenes de las salas de cine abandonadas de Texas que Alec Soth registra igual que Wim Wenders lo hiciera en 1976 para la película *En el curso del tiempo*.

En otras ocasiones, este fenómeno de identificación entre ambos soportes viene ligado a priori a un componente de carácter más documental. Se integran en esta tendencia las series fotográficas de rodajes de películas por las calles de Berlín que registra Filipa César en su colección *Raccord* (2007). En ellas, reconstruye secuencialmente la transformación de la ciudad en un decorado.

Si en lo expuesto no se ha traspasado la frontera entre el quehacer de ambos profesionales, ahora estamos en condiciones de afirmar que es frecuente encontrar fotógrafos que su trayectoria ha devenido en el cine o que han convertido este medio en una continuidad de sus trabajos iniciales en el campo de la imagen fija. Con las matizaciones propias de cada uno de ellos, Raymond Depardon, Larry Clark, William Klein o Robert Frank, son una muestra de este proceder. Un recorrido que a veces discurre paralelamente y con reciprocidad, mientras que en otras el autor se decanta por una u otra actividad.

Asimismo, encontramos directores de cine que provienen del ámbito de la fotografía, como Carlos Saura, Wim Wenders o Agnès Varda. También cineastas que compatibilizan ambas como Leni Riefenstahl o Abbas Kiarostami, u otros como Pedro Almodóvar que fotografía en sus rodajes o emplea imágenes de fotógrafos como la de Masats en *La mala educación* (2004) que funciona como una referencia intertextual a esa imagen fija en concreto.

No se trata aquí de ahondar en los fotógrafos que han hecho cine o viceversa, sino en profundizar en las vinculaciones entre dos soportes que se retroalimentan mutuamente para analizar la construcción de un discurso cinematográfico. Por ello, en un primer momento se hace necesaria la construcción de un escenario en el que puedan englobarse las diferentes categorías de películas objeto de estudio.

A partir de este planteamiento emergen cuatro ejes que configurarán el marco de actuación: el estudio de la figura del fotógrafo en el cine, la fotografía que se convierte en el detonante del argumento, la foto como fuente estética inspiradora y la fotografía como esencia constitutiva que propicia que el cine se interroge a cerca de su propia manera de articularse. Será sobre esta última, la implicación de lo fotográfico en el cine, sobre la que se focalizará este texto. O expresado de otra manera, cómo se integran diversos elementos del lenguaje fotográfico en el cine.

Nuestra hipótesis pasa por establecer vinculaciones entre una serie de articulaciones meramente fotográficas y el discurso fílmico. Vinculaciones que transforman la narración tanto espacial como temporalmente. Formulaciones que evidencian toda una suerte de

hibridaciones desde una perspectiva no sólo temática, sino también desde la estética del mecanismo básico del cine, la imagen fija.

4. La fotografía en el cine: estado de la cuestión y metodología

En cualquier caso, antes de proseguir parece cuando menos, oportuno presentar una serie de trabajos previos relacionados con esta materia y que pueden ser de gran utilidad para estudiar este fenómeno que requiere de una pormenorizada revisión de las significaciones que aporta el lenguaje fotográfico al cine y que cuenta con variadas ramificaciones, que amplían el campo objeto de estudio.

Estas aportaciones preexistentes se pueden dividir en dos vertientes claramente definidas. Aquellas que plantean un estudio mediante un autor o película concreta y otros que teorizan acerca de la hibridación de soportes. Pertenecen a la primera *Cine de fotógrafos* de Margarita Ledo y *De la foto al fotograma* obra colectiva, editada por Rafael R. Tranche.

Cine de fotógrafos determina cuáles son las características que imprime en el cine el sello de lo fotográfico. Para abordar esta cuestión se centra en directores que, de una u otra manera, han estado vinculados a la fotografía y que finalmente se decantaron por el género documental. De este modo muestra un espacio en el que lo fotográfico y lo cinematográfico se interrelacionan. Un espacio en el que directores cinematográficos como Joris Ivens exhiben en su obra claras señales de una formación en la fotografía. En definitiva, estamos ante un estudio de aquellos que como Henri Cartier Bresson, Raymond Depardon, Robert Frank o William Klein, entre otros, nos permitieron ver el cine mediante el tamiz de la foto.

En una línea similar se inscribe *De la foto al fotograma* donde se nos presenta una recopilación de una docena de artículos de diferentes autores que centran sus ensayos en los diálogos entablados a lo largo de la historia entre fotografía y cine documental. En estas páginas toma fuerza la presencia de lo fotográfico en lo fílmico. Unas veces como objeto individualizado de análisis y exploración, otras perfectamente integrada en un nuevo discurrir cinematográfico. Nuevamente, a través de la obra de reconocidos autores como Robert

Capa, Chris Marker, Henri Cartier-Bresson o Arthur Felling (Weegee) se da cuenta de las posibles intersecciones entre ambos medios.

Para analizar los elementos fotográficos que inciden en el cine son especialmente relevantes, las aportaciones de Dubois, sin obviar los trabajos pioneros de Bazin (1945) Barthes y Deleuze hasta llegar a los más actuales de Raymond Bellour. En cualquier caso, resulta imprescindible profundizar en el significado y las peculiaridades de lo fotográfico para extrapolarlas al medio cinematográfico. En este sentido, la obra de Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (2002) puede ser esclarecedora.

Dubois en *El acto fotográfico* señalaba que la fotografía no responde únicamente a una imagen aislada, sino que está constituida por un campo de referencia que es el producto del momento de la producción y el de la recepción. Entendiendo por el primero el de la toma y por el de recepción, el de la re-toma. A partir de aquí, el espectador cinematográfico, en el tema que nos ocupa, podrá acceder a ese campo de la referencia, cuya visualización dependerá de lo que el director cinematográfico desee incluir en el metraje. Es decir, la selección de escenas que el cineasta haya insertado en la película en relación con la fotografía. Desde esta formulación se puede reflexionar sobre los actos icónico-fotográficos que el cineasta reelabora para su película (2002: 62).

Las fórmulas con las que este cuenta a la hora de incluir la foto en el cine son diversas y habrá que catalogarlas. También en este sentido se pueden seguir las reflexiones que este mismo autor expone en “De la imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea” (2000: 130 y ss.).

Nos interesan especialmente las reflexiones de Raymond Bellour en “Entre imágenes. Foto, cine, vídeo” donde se interroga sobre cómo los diferentes discursos visuales se contaminan y especialmente, a cerca de los instantes en los que la mayor singularidad de lo fílmico, el movimiento, deja paso a lo inmóvil. En este sentido en “La irrupción, el instante” (2010) elabora un auténtico tratado acerca del congelado de la imagen. Este autor define lo que denomina lo fotogramático que según él: “no es el fotograma arrancado de la película o que duplica utópicamente lo que cuenta el filme, como proyectaba Barthes, sino el fotograma que surge a través

de la fotografía, la evidencia cegadora de lo fotográfico sumergida en la película, imponiéndose en el sentido y en el hilo de su historia” (2010: 114).

Otro aspecto a considerar es que si en principio la obtención del instante se constituye en una de las características más significativas de lo fotográfico, en la actualidad se ha producido una evolución donde imagen fija y en movimiento pueden sustentarse en el mismo soporte. De acuerdo con Laura Mulvey en “El índice y lo misterioso” (2010: 102), la irrupción de las nuevas tecnologías ha propiciado “un regreso fácil a la oculta inmovilidad del cine (...) No es el fotograma real, inmovilizado para la vigésimo cuarta fracción de segundo, no es la imagen producida químicamente por el celuloide. Pero el fotograma detenido restaura en la imagen en movimiento la pesada presencia del tiempo que pasa y de la mortalidad que Bazin y Barthes asocian a la fotografía”.

5. Lo fotográfico: definiciones y procedimientos

Decíamos que esa esencia constitutiva del film que se hace visible al espectador en algunas ocasiones se denomina de forma genérica “lo fotográfico”. Es aquello que remite a la singularidad de la fotografía.

Un recorrido por la naturaleza misma de este soporte daría cuenta de la relevancia del factor tiempo en esta cuestión. El concepto de instante, ampliamente tratado, puede proporcionar algunas de las claves sobre las que se asienta este estudio. Basta recordar la ya manida noción de “instante decisivo” acuñada por el propio Cartier Bresson. En este sentido, aunque con una formulación más teórica, se expresa Roland Barthes cuando manifiesta que en la fotografía algo *se ha posado*, mientras en el cine *algo ha pasado* (1990: 139).

El fotógrafo tiene la potestad de detener el tiempo en un encuadre determinado independientemente de que este se corresponda con un momento decisivo o con uno de los intersticios que se suceden entre estos lapsus en los que supuestamente la imagen alcanza su punto más álgido. Esta afirmación que no responde a un planteamiento novedoso, sino que se ajusta a la perfección a la evolución de la historia de la fotografía, constituye el paradigma que

se debe aplicar a la hora de investigar sobre cómo la fotografía fluye de la imagen cinematográfica.

Extrapolando la condición de fotógrafo a la de cineasta en este ámbito, encontramos que este último, como si del primero se tratara, en algunas ocasiones usurpa su rol. Nos referimos aquí, al hecho de que el director de cine opta por mostrar el engranaje de su obra y para ello, detiene su filmación o la interpretación y es en este proceso donde emerge “lo fotográfico”. Y en este planteamiento subyacen otros interrogantes: ¿qué ocurre cuando se suspende voluntariamente el discurrir del metraje y algo se posa en el tiempo cinematográfico? ¿qué fórmulas emplea el director de cine para transitar del estadio de la movilidad al de la inmovilidad?

La gama de posibilidades como señala Sergio Math es amplia: “debemos reconocer cada vez más que lo fotográfico, en cuanto a categoría perceptiva y experiencial, abarca varios géneros y varias prácticas de la imagen y está vinculado a un régimen de visualidad ligado a un tipo de imagen singular (...) que comprime la percepción del tiempo y del espacio a una unidad fija” (2010: 19).

Entre estas prácticas se puede subrayar dos a las que posteriormente se sumarán otras dos. Por un lado, las que interrumpen el movimiento de los personajes o decorados, independientemente de que los desplazamientos de cámara sigan fluyendo en la narración; y, por otro, las que detienen el movimiento en su totalidad, el de los intérpretes y los de la cámara. Es decir, las que suspenden el movimiento de los elementos profílmicos (movimientos en la imagen) y los movimientos de la imagen.

Dubois refiriéndose a los procedimientos para insertar la fotografía en el cine establece una primera clasificación donde separa aquellos cuya materia prima es el cine de los que denomina objetos fotográficos reales que se corresponden con la fotofija de la película o sus créditos y todas aquellas copias que van apareciendo en pantalla como elementos formales.

Los primeros los divide a su vez entre las imágenes que han sido tomadas a la pantalla y las que han sido extraídas de ésta. En el primer caso, que engloba las instantáneas que se han realizado fotografiando el producto acabado de una forma externa,

encontramos las investigaciones de John Waters que estudia la imagen fija a partir de su propio cine. Estamos ante una exploración que da como resultado una serie de fotografías que desvelan las potencialidades creativas ocultas que la proyección cinematográfica no siempre expresa atrapada en el rápido avance de los fotogramas.

En cuanto a las segundas, las sustraídas, se logran parando la imagen (*frame-stop*) en un instante preciso de forma interna en la postproducción. Lo que se denominan congelados de imagen, cuya forma de obtención está muy alejada de la cámara fotográfica, pero cuya apariencia, estrictamente inmóvil, es la de una fotografía (2000: 130 y ss.).

Hasta el momento, por tanto, disponemos de tres modalidades mediante las cuales lo fotográfico toma cuerpo en el film: la detención de lo profílmico, el congelado de imagen y la inserción de fotografías. Ahora bien, este último procedimiento requiere de algunas matizaciones. El hecho de incluir un objeto real fotográfico, como lo denominaría Dubois, no es la única condición para que se pueda hablar de la representación de lo fotográfico. En ocasiones, es un homenaje o el detonante del argumento. Sólo cuando la fotografía se convierte en la base sobre la que se asienta la estructura narrativa como si de fotogramas se tratara se vincula a su esencia constitutiva. Es decir, cuando el cine transforma las fotos fijas en planos.

A las tres fórmulas anteriores se debe añadir una cuarta, en la que un fragmento puede construirse a través de la fotografía en tiempo secuencial, el *time-lapse*. Este sistema reemplaza la condición de la imagen fotográfica como latente en el seno de la imagen cinematográfica para transformarla en un mecanismo visible, aunque hoy en día la tecnología digital haya sustituido a la analógica. En este sentido Damián Sutton manifiesta que: “siempre que el cine se encuentra con la fotografía lo hace reflexionando sobre su propia ontología, en su propia base analógica”. Además, subraya que será en la secuencia en *time-lapse* donde se aprecia el proceso de construcción fílmico y que aunque la captura haya dejado de ser analógica “la exploración de lo fotográfico –y del sentido del tiempo y espacio que nos proporciona– todavía ha de perdurar” (2011: 13).

6. Lo fotográfico: paradigmas

El cine cuenta con una amplia historia en lo que a interrupciones se refiere. Sin tener presente su *modus operandi* ya bien sea el congelado de la imagen o del gesto o interpretación de algún personaje o si la imagen inmóvil es la que constituye el metraje o un fragmento, películas como *Letter to Jane*, de Godard (1972), *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais (1961), *La macchina ammazzacattivi*, de Roberto Rossellini (1948), *La Jetée*, de Chris Marker (1962) o *Koyaanisqatsi*, de George Reggio (1983) configuran una parte esencial de este imaginario de diversas figuras pertenecientes a lo fotográfico en el ámbito del cine.

Nos aproximaremos aquí a algunos de estos paradigmas que se ajustan a cada una de las tipologías presentadas. Comenzaremos por la suspensión del movimiento a través de la congelación de la imagen debido a su uso generalizado en la actualidad. Raymond Bellour recorre la historia del cine desde sus orígenes para establecer el tratamiento otorgado a la inmovilización de la imagen (2010: 111-112). En este trayecto establece varias etapas que van desde sus inicios en los que se prioriza el movimiento y esta posibilidad es inimaginable hasta nuestros días, pasando por la década de los años 20 en las que la película de Vertov *El hombre de la cámara* (1929) y la de Rene Clair *Paris qui dort* (1924) se convierten en las pioneras de esta práctica. Posteriormente un repaso por la llegada del cine sonoro pondrá sobre la mesa una escasez de títulos relacionados con este procedimiento para finalizar citando a Serge Daney cuando señala que: “Truffaut tiene (y es el primero, al parecer) una intuición genial cuando termina su primera película *Los cuatrocientos golpes*, con una imagen congelada de Jean Pierre Léaud frente al mar (...) Así, la película remite a su esqueleto de imágenes fijas”. El hecho de alterar el flujo de imágenes hasta llegar a congelarlo propicia una reflexión que se circunscribe al entorno de un remozado tiempo fílmico. No obstante, a la par, favorece un acercamiento analítico debido a que el fotograma escogido ostenta un valor añadido de significación. Una consideración que deviene por partida doble de la circunstancia de ser el fotograma elegido y porque promueve una exploración sobre sí mismo en aras de una cierta posibilidad de descubrir aquello que no es posible visualizar en movimiento.

En este sentido Raymond Bellour se refiere a la obra de Thierry Kuntzel: “Probablemente haya sentido que ese punto se materializaba por primera vez cuando, concentrado en el análisis filmico a comienzos de los 70, se encontró delante de una mesa de rodaje, frente a unas imágenes en movimiento que podía detener (...) implicaba atentar contra el flujo regular de la proyección ¿cómo atreverse a detenerlo? (...) ¿cómo hacer visible el film debajo del film, el *film-película* oculto tras el *film-proyectado*? (2007-2008: 23).

En otro nivel de congelación del movimiento, el de lo profilmico, se sitúan las producciones *El año pasado en Marienbad* y *La macchina ammazzacattivi*. La primera es un transito en la memoria y en el tiempo. Un tiempo en el que se cuestiona la afirmación de un hombre que le cuenta a una mujer que el año anterior se conocieron en el mismo espacio donde se encuentran y ella le prometió escaparse con él. Ella no lo recuerda. El tercero en este particular triángulo amoroso es supuestamente su marido, que también se hospeda en el hotel balneario donde se desarrolla la acción. Un lugar en el que destacan unos personajes que devienen en figurantes a tenor de la inmovilidad a la que les somete Resnais. Figuras silenciosas y petrificadas subyugadas por la voz de un narrador omnipresente. Intérpretes cuya acción queda en suspenso, igual que la respuesta a si estamos ante unos hechos ocurridos o una invención. En cualquier caso, esta película se hace eco de lo fotográfico mediante la pose contenida y detenida de sus intérpretes.

En la misma línea se enmarca *La macchina ammazzacattivi* con la salvedad de que aquí Rossellini justifica narrativamente estos congelados a través del papel de un fotógrafo que descubre la posesión de una extraña habilidad que consiste en que es capaz de detener el movimiento en el plano al refotografiar una fotografía. Celestino Esposito, el protagonista, dispone de un arma, su propia cámara que en el disparo fotográfico a una copia en papel suspende el movimiento del retratado. Nos encontramos con un personaje al que el dispositivo con el que trabaja habitualmente convierte, de forma paulatina, en adalid de la justicia deteniendo el movimiento de algunos personajes, a la vez que acaba con su vida ya que no se adecuan a sus parámetros legales. La acción se prolonga hasta el extremo en que en la imagen cinematográfica detenida se reproduce una postura idéntica a la que se registró en la fotografía.

Al igual que en *El año pasado en Marienbad* únicamente se paralizan los gestos de algunos personajes mientras el resto prosiguen con su actuación compartiendo encuadre. Un encuadre que se decanta del lado de la fotografía que se apodera de los instantes con mayor significación. En definitiva, las imágenes fílmicas se trasmutan parcialmente en fijas y lo fotográfico vampiriza lo fílmico.

Para ilustrar la tercera de las categorías, aquella en la que se construye el filme mediante fotografías, haremos referencia a dos películas: *La Jetée* y *Letter to Jane*. La primera elabora un relato de ficción con imágenes fijas prácticamente en su totalidad a excepción de un plano cuya duración es de siete segundos en el que la mujer de los recuerdos de la infancia del protagonista abre los ojos dirigiendo su mirada a la cámara tras la que se sitúan este y el espectador. Se trata de una película fotográfica en la que cobra fuerza el montaje mediante una serie de fundidos encadenados pautados por una voz narradora que remite a la de *El año pasado en Marienbad*. En este contexto años después Marker dirigirá junto a Yannick Bellon *Recuerdos del porvenir* (2001) rodada íntegramente con los archivos fotográficos de Denise Bellon. Las fotografías se constituirán en un hilo conductor atrapado en el discurrir cinematográfico que servirá para narrar con un trasfondo biográfico y en clave documental, a diferencia de *La Jetée*, la Historia con mayúsculas.

Con un planteamiento histórico, pero en este caso concretado en la Guerra de Vietnam, *Letter to Jane* es un ensayo entorno a una única fotografía, la que reproduce la revista francesa *L'express* de la visita de la actriz Jane Fonda a Hanoi. La peculiaridad de esta película-carta radica en que, como en las obras de Marker, no consta de imágenes en movimiento, sino de imágenes fijas. En esta ocasión, de fotografías de revistas que se intercalan con la foto repetida de la actriz con gesto de preocupación mientras parece escuchar a un grupo de vietnamitas. La cámara cinematográfica explora la imagen en cuestión y la reencuadra una y otra vez, a la par, que la compara con otras de índole claramente político como la de Nixon o con las de la película *Tout va bien* (1972) a la que sirve de postdata. Se trata del ejercicio más extremo en la historia de la cinematografía. Un ejercicio que obliga al espectador a mirar una imagen fija durante casi los 52 minutos que dura el metraje cuando en condiciones normales tardaría

breves segundos en escrutarla. Aun así, Godard y Gorin consideran que la fotografía ofrece respuestas más rápidamente que el cine.

Para finalizar y como paradigma del último procedimiento descrito, el *time-lapse*, cabe destacar la primera parte de la trilogía “qatsi”, *Koyaanisqatsi*, a la que sucedieron *Powaqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002). Esta película presenta un espectáculo audiovisual compuesto por una secuencia continua de imagen y sonido donde la fotografía secuencial muestra la interacción entre el hombre y su hábitat altamente influenciado por la tecnología. A este cometido también contribuye la banda sonora elaborada por Philip Glass. Lo fotográfico se evidencia a través del empleo de este mecanismo que parece equipararse al frenético ritmo de vida en las ciudades. En palabras de Damian Sutton el empleo del *time-lapse* en la obra de Reggio convierte a este dispositivo en una “forma de fotografía explícitamente contemplativa en sí misma”. Además, añade que: “su fotografía en *time-lapse* está tan regulada que, a su vez, equilibra las distintas intensidades de movimiento” (2011: 11-12).

7. Conclusiones

Decíamos que el cine es la fotografía en movimiento. A través de este texto hemos visto algunas fórmulas mediante las que el cine revisa sus orígenes y se torna fotográfico. Para ello el cineasta estructura la película dejando al descubierto el armazón que la conforma. El movimiento se detiene para dar paso a un estatismo que indudablemente supone un valor añadido a la significación del instante escogido. A partir de ahí, en ocasiones, la cámara cinematográfica indaga sobre la superficie de esta apariencia fotográfica que pone de manifiesto lo que se puede denominar, el fuera de tiempo. Ya que si, de una forma genérica, fuera de campo es lo que queda fuera del espacio encuadrado, el fuera de tiempo será lo que permanece ajeno al avance de la narración; que no es otra cosa que el cine en suspenso.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1990): *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1992): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Bazin, André (2001): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, Walter (2007): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bellour, Raymond (2007-2008): “Le point de l’art”. *Canalstudio* n° 9.
 (2009): *Entre imágenes. Cine, foto, vídeo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- (2010): “La interrupción, el instante”, en *Tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica Editorial.
- Deleuze, Gilles (1996): *La imagen-tiempo. Estudios sobre imagen-2*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2009): *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Doane, Mary Ann (2010): “Tiempo real: la instantaneidad y el imaginario fotográfico”, en *Tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica Editorial.
- Dubois, Philippe (2002): *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona: Paidós.
- (2000): “De una imagen, del otro o la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea” en *Exit*, n° 3.
- Font, Domènec (2000): “Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja”, en *Exit*, n° 3.
- Ledo Andión, Margarita (2005): *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Math, Sergio (2010): “El tiempo expandido”, en *Tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica Editorial.
- Moholy Nagy, László (2005): *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mulvey, Laura (2010): “El índice y lo misterioso: vida y muerte en la fotografía”, en *Tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica Editorial.
- Tranche Rafael (2006): “Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad por frontera”, en Tranche R., *De la foto al fotograma*. Madrid, Ocho y medio.
- Sutton, Damian (2011): “Time-lapse, Time map. El cuerpo fotográfico de San Francisco en *Zodiac* de David Fincher”, en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* n°12.
- Varda, Agnès (1984): *Revista Photogenies* n°5

Bond y Jesús: en la cruz

José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero (Universidad de Málaga)

1. Introducción

¿SABES?, nunca he entendido las sofisticadas torturas, con lo fácil que es provocar un dolor que un hombre no puede soportar [...]. "De no rendirse, muy poco habrá que lo caracterizará como hombre".

¿Cuánto tiene de cinematográfica la muerte de Jesús en la Cruz? ¿Cómo se ha consolidado la heroicidad de los protagonistas de la gran pantalla según las pautas mesiánicas que se narran en el Nuevo Testamento y que, desde la época clásica se han venido desarrollando hasta hoy con versiones más o menos ajustadas a las primeras?

El eje de nuestro análisis estará protagonizado por el famoso personaje de James Bond, en la nueva versión de la película *Casino Royale* (2006). A través de nuestro protagonista, realizaremos una comparativa con los personajes tradicionalmente heroicos. Bond nos brinda justicia dentro un sistema corrupto que no pretende cambio, sino la perpetuidad de lo conocido. Así, surge un nuevo debate acerca de la analogía entre 007 y el martirio de Jesús en la cruz, pero con el acento puesto en un mensaje que coincide en la estética de su narrativa y no en el trasfondo de su enseñanza. De este modo, el análisis que realizaremos de la película *Casino Royale* nos hace poner el énfasis en la escena del martirio de nuestro protagonista que, inevitablemente, nos recuerda a la visión que la religión ha venido

haciendo sobre el sufrimiento y posterior santificación de muchos de los personajes bíblicos, así como de otros tantos personajes míticos.

A través de este trabajo se pretende destacar el peso cultural del judeocristianismo en la realización cinematográfica, tratando de reconocer si dicha orientación moral se trata de un vicio adquirido de forma pasiva o, de lo contrario, de un valor usado en una comunicación intencionada. El recorrido de este trabajo nos llevará desde un análisis del héroe más psicológico y que surge de unas necesidades colectivas, hasta el análisis pictórico de la heroicidad desprendida en la imagen sagrada.

José Luis Borau, en su libro *La pintura en el cine y el cine en la pintura*, habla de las presencias y las influencias en el cine. Las primeras serían voluntarias, elegidas por el director, temáticas y de este modo, incuestionables. Por esta razón, serían anecdóticas en relación con nuestro propósito.

Las influencias, por lo contrario, resultarían difíciles de establecer, incluso de detectar. Podrían ser discutidas o negadas por algunos directores al ser fruto de un origen inconsciente. De este modo, se establecerían con mayor grado de información, tendrían más sustancia. Se trata de referencias no intencionadas por el director o por el guionista que, al aparecer en la película sin ser invitadas por su creador, convierten al objeto-película en una entidad independiente.

Podríamos aventurarnos a decir que nuestro análisis, que vincula el martirio de James Bond con la crucifixión de Cristo, pertenecería a la categoría de influencias en el cine, pero con una serie de peculiaridades derivadas de la producción que destacaremos a continuación. A través de este pequeño guiño con el que la película nos ha brindado, sacaremos el jugo a dicha escena para poner de manifiesto la información derivada.

2. El hombre y lo divino

“Hace mucho tiempo que el hombre cuenta su historia, examina su presente y proyecta su futuro sin contar con los dioses, con Dios, con alguna manifestación de lo divino. Y sin embargo, se ha hecho tan

habitual esta actitud que, aun para comprender la historia en la que aun había dioses, necesitamos hacer una cierta violencia. Pues la mirada con que contemplamos nuestra vida y nuestra historia se ha extendido sin más a toda la vida y a toda historia”. (Zambrano, 1973: 31)

En este párrafo introductorio del libro *El hombre y lo divino*, de María Zambrano, se hace evidente la facultad humana de borrar el sentimiento hacia el pasado, es decir, de mantener la referencia del mismo analizado a través de la óptica de lo presente. Sabemos lo que ocurrió, incluso como ocurrió, pero somos incapaces de sentir en esencia el acontecimiento que tuvo lugar. A menudo consumimos el imaginario del recuerdo, pero no hacemos que vuelva a ocurrir, solamente somos capaces de recrear el escenario derivado del almacén de postales habilitado en nuestra mente. Operamos en el recuerdo, pero no en la vivencia del recuerdo –cosa que resulta imposible–. Mediante esta tarea, recreamos escenas en el presente avaladas por un hecho recordado del que ya sabemos su fin. Reconstruimos cafeterías como las de *La Belle Époque* y vamos vestidos modo *vintage* dentro de una ornamentación en la que es imposible no preguntarse si todo esto no resulta un poco postizo.

Es interesante ver cómo, mediante la reflexión propuesta por María Zambrano, los hechos históricos son vulnerables al paso del tiempo, y cómo necesitan ser adaptados a la época presente con el fin de solucionar el conflicto que supone la traducción de un evento pretérito envuelto en una infinitud inabordable de características que lo definen. Así, de forma inevitable, siempre que acudimos al pasado, traducimos la historia mediante nuestro lenguaje actual.

La adaptación que se ha hecho del libro, *Casino Royale* (1953), de Ian Fleming a la nueva versión de la película ha sido considerada por muchos como una gran traducción a un contexto de actualidad que deja de lado los antiguos fantasmas soviéticos, para recrear en la ficción la nueva amenaza norteamericana: el terrorismo, personificada en la figura de Le Chiffre.

3. Apropósito del paraíso

El análisis de la película *Casino Royale* en términos religiosos nos hace contemplar uno de los capítulos más importantes del catolicismo: “el paraíso perdido”. Como dijo Ortega y Gasset, “la realidad siempre se presenta como fragmentada; es decir, hace alusión a algo que le falta, jamás se da como un todo completo, sino más bien como una totalidad en la que falta algo; la unidad se da así no por presencia, sino por ausencia”. (Zambrano cita a Ortega y Gasset, 1973: 282)

De este modo, el presente que venimos a ocupar ahora un pasado que permanece vacío y que, difícilmente, se puede satisfacer en vida; es por esto que es considerado como “paraíso perdido”. Cada cultura y cada religión han utilizado algún relato para rellenar este hueco del pasado. Dentro de la película que estamos tratando vemos, claramente, una descripción de esta utopía remota; ya que el paraíso perdido es representado a través de la cursilería visual llena de playas paradisíacas y del retrato de una Europa mirada a través del realismo mágico.

Mediante este análisis contemplamos la divinidad humanizada de Bond, quien, tras haber sufrido un martirio al que una inmensa mayoría de nosotros no hubiésemos sobrevivido, aparece en el paraíso, como si Adán y Eva hubiesen vuelto a las andadas; pero más que en el Edén, en una playa del tipo viaje de fin de estudios. Así, la recreación paradisíaca en este nuevo relato cinematográfico deja de lado la utopía del paraíso perdido, edificando un nuevo “edén” al alcance de la clase media occidental.

La reflexión que hace María Zambrano sobre la posibilidad de disfrutar en vida de esta quimera que, como explicaba Ortega, se nos presenta por ausencia, es bastante tajante: “las culturas que construyen el paraíso aquí y ahora pueden caer fácilmente en aquello que critican a toda religión: ser un opio que adormece e inhibe de pensar” (Zambrano, 1973: 286). Siguiendo la línea propuesta por Zambrano, la promoción que hace *Casino Royale* de un “paraíso” accesible no sería más que una forma de adiestramiento de las estructuras de poder.

Dejando de lado el discurso político, lo que nos interesa de este punto es ver cómo, tanto en el relato cristiano, como en la película de James Bond, la necesidad del paraíso queda satisfecha, aunque con unas connotaciones ideológicas que distan mucho mutuamente.

4. Procedencia heroica

Recalcando la importancia del origen del héroe como paso definitivo para alcanzar la gloria, vamos a investigar a una serie de autores que nos servirán de guía para vislumbrar la procedencia del concepto de mito. Dicha interpretación nos servirá como vehículo que nos conducirá a un entendimiento más preciso de nuestro personaje.

Otto Rank, en su libro *El mito del nacimiento del héroe*, investiga sobre los héroes más populares creados a lo largo de la historia con el fin de descubrir el origen común a todos ellos. Dentro de este apartado, haremos un repaso de los héroes citados por Otto Rank con el fin de rescatar las características centrales que los definen, añadiendo a la lista otro héroe más: James Bond. No es casualidad que uno de los mitos citados por Rank sea Jesucristo, ya que como algunos investigadores han apuntado se trata del héroe occidental por antonomasia que ha conseguido aunar, así como silenciar, a otros anteriores a su nacimiento. Si nuestro trabajo pretende estudiar la razón de semejanza entre el martirio de Bond y la crucifixión de Cristo, debemos enmarcar a nuestro protagonista dentro del lienzo en el que se dibujan otros tantos héroes analizados por Rank.

El psicoanalista austriaco establece unos vínculos de parentesco a partir del nacimiento de Jesús en relación con otro “fundador religioso” llamado Zoroastro que vivió alrededor del año 1000 antes de Cristo. La madre de este líder religioso sueña en el sexto mes de su embarazo con unos espíritus que libran una batalla por el embrionario Zoroastro, pero la llegada de un dios luminoso logra vencer a los espíritus devolviendo el embrión al vientre de la madre, dejando a ésta en cinta (Rank, 1991, 68). No es necesario recordar la preñez de la virgen María por “obra y gracia del Espíritu Santo” para descubrir la analogía. La relación de semejanza entre el origen de ambos líderes religiosos no es más que un capítulo dentro del catálogo de héroes propuestos por Rank, ya que existen vínculos de proximidad entre cada uno de ellos. Por ejemplo, el mito de Sargón data del año 2800 a. C. durante la fundación de Babilonia, o el de Edipo, del que se dice que existen relatos anteriores al del propio Sófocles y alrededor del cual se han ido elaborando una serie de leyendas cristianas como el nacimiento de Judas.

Otto Rank se pregunta sobre el origen del concepto del héroe, es decir por qué surge y de dónde viene éste. Muchos investigadores han acogido la idea de que el nacimiento del mito tiene un origen preciso a partir del cual se ha ido extendiendo por otros países, principalmente mediante el “boca a boca”. Algunos apuestan porque dicho origen se sitúa en la India, otros, porque la teoría de migración proviene de los pueblos babilónicos. Una segunda teoría propuesta por Adolf Bastian, basada en la “idea de pueblo”, estaría más en consonancia con lo que Rank vino a analizar. En ella se afirma que la existencia del héroe es producto de una serie de pensamientos elementales propios de la mente humana. Así que, más allá de discutir el origen del mito en términos geográficos, vamos a apoyar la idea propuesta por Rank, a su vez relacionada con la de Bastian, de que el origen del mito del héroe y su supervivencia hasta nuestros días es consecuencia del psiquismo humano –la influencia de “La novela familiar del neurótico” de Freud en la teoría de *El mito del nacimiento del héroe* propuesta por Rank, es determinante—. De este modo entendemos que, para realizar una comparativa entre Jesucristo y el agente secreto, es necesario considerar un abanico de héroes más amplio en el que se muestren las semejanzas, así como las singularidades de todos ellos; porque la idea de héroe no tiene nombre ni apellido, siendo ésta el molde a través del cual diseñamos diferentes perfiles heroicos apropiados a un contexto de necesidades determinadas. Por esta razón es pertinente realizar una enumeración de las características propias de los héroes aparecidos en el libro *El mito del nacimiento del héroe* para ver el grado de similitud con nuestro héroe James Bond.

4.1. Agua

En cada uno de los mitos descritos por Rank, la metáfora del agua aparece como un elemento clave que simboliza el nacimiento del mito. Ésta puede aparecer como el río en el que el niño-héroe es abandonado, o, como en el caso de *Ciro*, a través de un sueño en el que la madre da a luz tal cantidad de agua que toda Asia queda inundada. Dentro de la película que estamos tratando existe un momento en el que James Bond aparece saliendo de la playa mostrando su cuerpo escultórico para deleite del espectador. Si bien

la película ya está comenzada, podemos sugerir que a partir de esta escena es cuando la acción empieza a desarrollarse. Por lo que podríamos hacer una interpretación un poco peregrina de la escena de Bond emergiendo de las aguas en relación con la metáfora acuática del nacimiento del héroe (foto 22).



Foto 22

4.2. Progenie

En todos los mitos analizados por Rank, la relación existente entre los progenitores y el niño-héroe está sujeta a una serie de controversias que hacen que, en la genealogía del niño, aparezcan ciertas ambigüedades. En el mito de Sargón, por ejemplo, no se conoce al padre. Algo diferente ocurre con el mito de Ciro, ya que existen dos teorías en referencia a la progenie del héroe; algunas lo sitúan como fruto de la hija del rey; otras, fuera del núcleo real, localizando el nacimiento en una familia humilde. Otro caso en el que el nacimiento se sitúa fuera de la realeza es el de Moisés, ya que el bebé recién nacido es abandonado en un río (metáfora del nacimiento), acabando en manos de la hija del faraón. Pero contemplando todas estas posibilidades, descubrimos cómo el niño-héroe proviene de una familia de alta alcurnia y cómo, por diferentes vicisitudes, se ve alejado del núcleo familiar noble al que debe regresar para cumplir con su cometido heroico.

Entrando en las razones expuestas por Rank en referencia al problema de la progenie, resulta interesante hacer mención al escrito “La novela familiar del neurótico” de Freud. En él se describe la necesidad de liberación del individuo respecto a sus progenitores, siendo esta necesidad inevitable cuando el individuo ha alcanzado un

estado normal de desarrollo. “A medida que se produce el desarrollo intelectual del niño, éste va descubriendo las verdaderas categorías que definen a sus progenitores. Por esta razón de decepción se produce un rechazo y crítica del niño conforme a éstos que termina por la creación imaginaria de unos padres que son, en muchos sentidos, preferibles a los suyos” (Freud,1908, soporte digital).

Agustín Genovés, basándose en el libro de Otto Rank *El mito del nacimiento del héroe*, describe la acción desarrollada por el niño-héroe que pronto se constituirá como mito, “Los padres modestos no son los verdaderos, a pesar de que en ellos aparecen las expresiones de cuidados y de amor; sus padres son de alta alcurnia lo que destina al futuro héroe a una vida de triunfos. Es decir, el héroe nació en una cuna noble, fue expulsado de ella pero la recuperará para cumplir su destino heroico”. (Genovés, 2004: soporte digital)

Dicho autor hace referencia a Freud y Nietzsche como justificantes de dicha teoría, afirmando la relación inevitable de las ideas de ambos pensadores. De este modo, si para Freud, como hemos indicado anteriormente, la madurez del niño pasa por la liberación con respecto a sus padres, Nietzsche mantiene una idea similar en relación a las grandes individualidades. En *Ecce Homo* escribe: “con quien menos emparentado se está es con los propios padres; estar emparentados con ellos sería el signo más claro de vulgaridad. Los seres superiores proceden de algo infinitamente anterior”. (Ecce Homo, 1888: soporte digital)

Resulta interesante señalar la relación existente entre la procedencia de James Bond, *La novela familiar del neurótico* de Freud, así como la reflexión realizada por Nietzsche. Al tratarse James Bond de un personaje huérfano, la idea de reemplazo de sus progenitores por otros padres pertenecientes a una clase superior, resulta mucho más sencilla, ya que no existiría reemplazo, sino ensalzamiento de los padres no conocidos. La lucha de superación generacional y de liberación del parentesco familiar se ejerce en este caso con mayor facilidad para la creación del llamado ser superior. Este extraordinario ser está perfectamente representado por la educación que ha obtenido en Oxford gracias a la caridad de un tercero que le aporta el rango social merecido y proyectado en la idea de sus progenitores desaparecidos. Del mismo modo, la identificación del espectador con

un personaje heroico que desde una situación inicial difícil consigue alcanzar su sueño de héroe, es mucho más sencilla. En este caso, el mito del héroe estaría humanizado y casi desvelado a través de las afirmaciones que hacen referencia a sus estudios realizados en Oxford y al reloj Omega que viste su muñeca. Por lo que la realidad heroica estaría basada en la personificación del héroe, siendo un “fácil” ejemplo a seguir. Estaríamos asistiendo una vez más al retrato del “sueño americano”.

Dentro del problema que plantea la progenie en el estudio del origen del mito, no podemos pasar por alto las peculiaridades derivadas del emplazamiento del nacimiento del niño-héroe. Si el niño viene de una esfera más cercana al rey, o de lo contrario, de un núcleo familiar alejado de ésta, las connotaciones derivadas de ambas circunstancias serán diferentes. En el caso de Jesús, como en el de James Bond, el nacimiento del bebé se produce en una familia humilde o de origen desconocido. Que el origen esté situado fuera de la realeza pone de manifiesto que la misión heroica del niño pasa por quebrantar una serie de normas establecidas que vienen a restaurar un orden social perdido o añorado (como en el caso de Jesús). Si el nacimiento se narra dentro de los límites de palacio, existiría un derecho previo a que el niño ostente el cargo de rey, en este sentido, la ruptura con el orden establecido no sería tan llamativa. El caso de James Bond es peculiar, ya que, aunque su nacimiento parece estar alejado de las esferas de poder, éste no viene a romper ningún orden, sino a perpetuar lo conocido.

4.3. Sacrificio

Otro de los elementos clave dentro del relato heroico es el ansia de destrucción del rey o tirano proyectada hacia el niño-héroe. En el Evangelio según San Lucas vemos la intención de Herodes de sacrificar al “Mesías Salvador”. Otto Rank expresa la coincidencia entre la “Novela familiar del neurótico” de Freud y el héroe del mito, ya que el mito revela a lo largo de su desarrollo un esfuerzo titánico por liberarse de los padres. La confusión aparece en este momento, ya que si en el relato mítico es el tirano –de la misma sangre que el niño– el que quiere deshacerse del héroe, la novela familiar de Freud expresa las ansias del niño por deshacerse de los padres con el fin de

poder desarrollar un estado de madurez plena e independiente del núcleo familiar. Ante esta incoherencia, la hipótesis que propone Otto Rank es que el tirano que quiere deshacerse del niño no es más que la proyección que hace el niño de su deseo de librarse del padre con el fin de cumplir con su desarrollo (Pérez y Bou, 2000, 86). En el libro *El tiempo del héroe* de Xavier Pérez y Núria Bou, explica como la tortura del tirano al héroe podría simbolizar una relación paterno-filial de apropiación del héroe por el tirano.

4.4. Villano

Descendiendo al material que estamos analizando, vamos a realizar una descripción de las características del villano en la película *Casino Royale*. Se dice que, aunque la adaptación que ha hecho la película de la novela ha sido muy fiel, se han tenido que realizar algunos cambios con el fin de empadronar la película en un marco narrativo más actualizado. El nuevo *Casino Royale*, a diferencia de la novela, no se encuentra en la Francia de posguerra, ya que los guionistas han buscado un nuevo escenario en el que colocar unos “fantasmas” más acordes con el nuevo milenio. Ahora Le Chiffre, el primer enemigo de Bond, es un ambicioso financiero que trabaja para los terroristas. A diferencia de la novela original, este villano ya no trabaja para la Unión Soviética, sino para una nueva organización cuyo nombre no queda desvelado.

Rank cita a Wundt explicando la necesidad de que los relatos míticos deban adaptarse a la ideación mitológica del prestatario, por lo que solo es necesaria la presencia de débiles recuerdos de las narraciones anteriores para producir nuevos contenidos mitológicos (Rank, 1991, 12). No resulta extraño el cambio de escenario realizado en la nueva versión de la película, ya que las facultades heroicas deben ser potencialmente desarrollables en un escenario de actualidad con el fin de cumplir toda su facultad ideológica.

4.5. Oráculo

Aunque ya hemos hablado de la importancia de la progenie y su actitud frente al nacimiento del niño-héroe, es necesario añadir que la revelación de lo que será el futuro heroico se resuelve, en cada uno de

los mitos, antes del nacimiento del bebé. La intriga del relato surge en el momento en el que el futuro heroico queda desvelado. Principalmente, las dos formas por las que se manifiesta el futuro del héroe son, a través de un sueño, o mediante la consulta del oráculo. Como ya hemos mencionado anteriormente, el origen de James Bond no queda del todo claro en la película; por supuesto, éste no se revela a través de un sueño, ya que la actualidad de la película no necesita acudir a este tipo de recursos fantasiosos. Pero a mitad del *film*, la coprotagonista juega a descifrar el origen de 007, como si se tratase de una partida de póquer: “Por el corte de su traje fue a Oxford, o algo parecido, y de hecho, cree que los humanos visten así, pero usted lo lleva con gran desdén. Diría que no viene de una familia adinerada y que sus compañeros no dejaron de recordárselo. O sea que fue a la universidad gracias a la caridad de un tercero. De ahí ese resentimiento”.

Finalmente, la joven descubre que James Bond es huérfano.

5. El héroe desnudo

Existen dos escenas en las que el cuerpo desnudo de James Bond queda exhibido frente al espectador. La primera es, como ya hemos mencionado anteriormente, la escena en la que Bond sale de la playa; la segunda, en el momento de la *tortura* a la que Le Chiffre somete a nuestro protagonista. En la primera asistimos a la simple contemplación del cuerpo del héroe como objeto de deseo; en la segunda, la vulnerabilidad del cuerpo no es simplemente mostrada para su contemplación, sino para enseñar, hiperbólicamente, la cadena de pruebas sobrehumanas que el héroe puede soportar. En esta escena, al igual que en la crucifixión de Jesucristo, el cuerpo se muestra vulnerable pero combatiente ante el martirio.

En la película de *Tarzán* (1932) asistimos por primera vez a la muestra del cuerpo desnudo del protagonista, Johnny Weismüller, como objeto de admiración y contemplación. A partir de este momento, el desnudo del héroe será el epicentro de la organización formal de la narrativa en el cine de Hollywood. Pero esta desinhibición no solo está programada por la industria del cine para el simple gozo del espectador. Como indican Núria Bou y Xavier Pérez en su libro *El tiempo del héroe* acerca de la película *Ben-Hur*, “Las

imágenes de esclavitud y de martirio contenidas en *Ben-Hur* serán el *leit motive* recurrente en el *peplum* de ascendente cristiano, que no vacilará en recurrir a la tradición mártir para recrear y poner contra las cuerdas mismas de la resistencia moral, a unos héroes de una magnitud corporal amplificada por el dolor” (Pérez y Bou, 2000, 61). Quizá, en el caso de nuestro héroe de acción, la relación con el ascenso como cristiano no tenga un peso definitorio para la trama, ya que James Bond se presenta dentro de la misma como ateo cuando le dice a la protagonista: “Detesto que la religión se interponga entre nosotros”. En este sentido, el discurso religioso en la película *Casino Royale* se muestra menos evidente que en el de *Ben-Hur*, ya que no hay una relación divina tan directa. Solo nos queda pensar que, bajo la aparente actuación fuera del discurso cristiano, el martirio, con todo lo que esto supone, sirve como aval prestado por la cristiandad para definir a un héroe que es capaz de sobrevivir –al igual que Jesús lo hizo al tercer día– a la tortura. Es decir, se muestra a una especie de héroe renovado y adaptado a una nueva política estadounidense que reniega de lo religioso –en el caso de James Bond–, reuniendo a su vez muchas de las características definitorias de nuestro héroe occidental por excelencia: Jesús; como forma de equipararse a él.

6. La cordura del héroe

Otto Rank habla de la idolatración a reyes, héroes y príncipes míticos a través de diferentes leyendas, dentro de las cuales podemos encontrar ciertas similitudes con nuestro héroe James Bond. Como venimos diciendo, la cuestión que se plantea en el libro *El mito del nacimiento del héroe* hace hincapié en la procedencia de dichas historias. Según el autor, la manifestación de la relación íntima que existe entre el sueño y el mito justifica plenamente la interpretación del mito como “sueño de los pueblos”. Esta analogía supondría, no solo el comprender los sueños mismos, sino la estrecha relación simbólica con todos los fenómenos psíquicos en general como las fantasías, la creatividad artística o ciertas perturbaciones de la función psíquica normal. A su vez, todas derivadas de la fantasía humana. En palabras de Otto Rank: “El paranoico revela nítidamente el carácter egoísta de todo sistema, pues para él, la exaltación de los padres, no es más que un medio de exaltación de sí mismo. Se trata simplemente de la

culminación de la novela familiar en el enunciado apodíctico: Yo soy el emperador [...]. El elemento verdaderamente heroico solo consiste, entonces, en la justicia real o aun en la necesidad del acto que, por consiguiente, generalmente es respaldado y admirado. Así como el héroe es ensalzado por su propia hazaña, sin que se pregunte por su propia motivación psíquica, del mismo modo el anarquista podría pedir perdón por las penas más graves, en razón de haber matado a una persona totalmente distinta de la que realmente había intentado destruir, pese a una motivación política aparentemente excelente, quizás, de su acto”. (Rank, 1908: 112)

Tomando la afirmación de que el elemento realmente heroico se basa en una justicia real o un acto respaldado y admirado, la cuestión que queda desvelada aquí es si el comportamiento de Bond, conforme a su cometido, está basado en una justicia real. Obviamente en la película sí, ya que ésta encubre a su protagonista. La actitud de Bond arrasa con lo que se encuentra por delante, llegando a matar a 16 personas en una sola escena y sin perder ni un solo punto de su carné de héroe, por lo que dichas contradicciones morales son merecedoras de ser puestas en tela de juicio.

Quizá resulte todo mucho más claro recordando el atentado llevado a cabo por Anders Behring Breivik el pasado verano en Noruega. Lo ocurrido no trataba de un ascenso en Europa de la extrema derecha. Basándonos en Otto Rank, a su vez basado en Freud, nos estaríamos encontrando con un perturbado psíquico. Yendo un poco más allá, el retrato de muchos de los medios informativos en los que se exponía la situación como un atentado basado en una cuestión política, sería cómplice de dicho acontecimiento. Esta información mediática estaría legitimando la posibilidad de un resurgir de una extrema derecha, por el simple hecho de nombrarla como una realidad política y no como una perturbación de la psique.

7. El héroe como estado

Como ya hemos mencionado anteriormente, en la película que estamos analizando existe un claro ensalzamiento de la cultura norteamericana, presentada como prototipo de lo correcto. Dicha

seguridad en la acción, personificada en nuestro héroe, podríamos atrevernos a sugerir que estaría avalada por la larga tradición del cine del *western*. Este género se ha basado en la conquista de la tierra prometida y el triunfo del hombre blanco sobre el anterior estado de las cosas. A excepción de casos puntuales, este cine nos enseña cómo hay que dominar una tierra que se antoja sumisa frente al dominio de sus invasores.

El *film* sobre el que estamos trabajando no narra la llegada de un personaje a un lugar en el que se encuentra desubicado y en el que se necesita un cambio, como sería la narración evangélica de Jesús. No hay sentimiento de violentar un orden que cambie un desorden anterior. Nos sentimos orgullosos de haber llegado hasta aquí y solo una nueva “heroicidad” en defensa de este sistema nos ayudará a defender la tierra que, con tanto esfuerzo, vinimos a habitar. Ahora no queremos nuevos héroes por que la dirección ya esta tomada. De este modo, se crean personajes ajustados a las demandas de un mercado que utiliza la heroicidad como sostén de un orgulloso y, a menudo, poco dudado engranaje de lo contemporáneo.

La visión que exhibe la película del agente secreto, nos lleva a una simplificación radical: “ahora que sabemos qué es lo correcto, trataremos de protegerlo, promocionarlo y defenderlo”. Este sería el eslogan de nuestro héroe.

No es de extrañar que la dirección tomada por los nuevos héroes esté basada en la perpetuación y desarrollo de lo ya comenzado de forma heroica y fabulosa –enseñanza aprendida del cine del *western*–. Así se genera una contradicción: la novedad narrada en clave de éxito. Ya que el proceso por el que se desarrolla la novedad es un proceso de duda, de inconformidad, de análisis, de caos; mientras que el éxito es un resultado, es la unanimidad en el estado de la conformidad, contrario al movimiento. Según esta definición, novedad y éxito son factores que no se pueden encontrar nunca en el tiempo.

Balló y Pérez analizan los argumentos de cine que siempre se repiten. Dentro de su libro titulado *La semilla inmortal*, cobra especial importancia el capítulo de “El intruso benefactor: el Mesías”. Poniendo en relación a nuestro héroe con el llamado “intruso benefactor”, justificaremos la premisa de que un héroe no puede

presentarse nunca como estado de éxito. A través de esta comparación anunciaremos las razones por las que James Bond no es un héroe, o en su faceta más sencilla, un personaje de acción. 007 es una simple promoción de unos ideales ya conocidos que hace uso de muchas de las características heroicas del Mesías como simple aval.

A través de la frase de *El Evangelio según san Mateo*: “No he venido a traer la paz, sino la espada”, Balló y Pérez descifran las características que definen al intruso benefactor. Como se explica en su libro, se trata de traer de forma violenta, en tanto cambio mental, un nuevo discurso que necesita de la violencia intelectual para ser acogido como un nuevo orden. En estos términos se presenta Jesús, en términos de cambio y no de estado. Por poner un ejemplo que illustre esta hipótesis, la película *Teorema* de Pasolini (1968) sí que cumpliría los requisitos adecuados para estar dentro del relato mesiánico. En la obra se narra la llegada de un hombre bello y misterioso a la casa de un rico industrial y su familia. Todos los miembros hacen el amor con él de forma violenta pero liberadora. El enigmático invitado es comprensivo y está lleno de dulzura, ha llegado a la casa de esta burguesía italiana con el fin de liberar a los miembros que la componen. La llegada de un intruso liberador se repite casi en su totalidad en la película *Io sono l' amore* (2009).

8. El uso libre de los textos evangélicos

Balló y Pérez hablan de un tipo de cine que cumple muchos de los requisitos de los textos evangélicos, en algunos casos haciendo un uso libre de los mismos. El personaje de Bond entraría dentro de este deformado retrato mesiánico. Dentro del film que estamos analizando se pone de manifiesto el uso de la fórmula judeocristiana en el relato heroico –aunque exista relación entre James Bond y muchos mitos conocidos anteriores a la llegada de Jesús, es con la llegada de Cristo cuando se recopilan todos ellos en la figura del Mesías salvador–. Pero existe una pequeña diferencia que es pertinente destacar dentro de la película *Casino Royale*, ya que la finalidad de James Bond es la de atacar todo aquello que puede perturbar la realidad social norteamericana. No existe ningún tipo de revisión de los acontecimientos, no hay duda sobre el acto cometido, solo se pretende perpetuar la conciencia del “bien” que cae como una

losa sobre el despertar de alguna conciencia ilustrada. Como si lo moral no se creara y destruyera diariamente en cualesquiera que sean las relaciones socioeconómicas vigentes.

Como hemos mencionado anteriormente, en un punto de la película, el agente secreto se declara ateo, momento de cierta tensión sexual donde el personaje femenino está narrando la tradición católica que le viene de casa. En este momento, el personaje contesta: “Detesto que la religión se interponga entre nosotros”. Esta afirmación nos da pistas para analizar el despotismo con el que se hace uso de la moral. La idea que presenta la película en torno a la cuestión moral es que ésta no suponga un juego en contra, sino a favor de la acción que él protagonista debe desempeñar. Tanto los “buenos” como los “malos” tienen la conciencia de las reglas del juego y de que el conocimiento de dichas reglas les sirve de apoyo para una misión determinada, fomentando una verdad basada en unas leyes que solo ellos, como protagonistas, pueden sobrepasar. En relación con esta idea, es interesante ver como estamos ante un héroe que no resulta ser tan bueno como nos prometía; de este modo, si el personaje de Bond no resulta tener un actitud del todo ética, cabe preguntarnos sobre la caricaturesca representación del mal encarnada en el personaje de Le Chiffre. En la película, tanto el bando de los “malos”, como el de los “buenos”, conocen la forma de saltarse el sistema moral social para lograr un fin determinado. De este modo, para 007 esta moralidad no supone un impedimento para conseguir su objetivo de héroe. James Bond maneja cínicamente el sistema de lo moral para poder equipararse en fuerza de lucha a sus ya amorales contrincantes. Nuestro héroe no tiene poderes, su fuerza reside en saber saltarse las normas para poder conseguir un fin que evidentemente justifica los medios. Nos hace partícipes de la debilidad que supone la puesta en práctica de los valores sociales, ya que estos son tratados por el protagonista como un impedimento y no como un beneficio para el conjunto social.

9. Bond en la pintura

Mediante el análisis anterior hemos tratado de descifrar la información que a priori se nos presentaba oculta en referencia a las influencias en la película *Casino Royale*. Ahora es el momento de

realizar un análisis comparativo visual entre el martirio de James Bond y la crucifixión de Jesucristo. Las imágenes del martirio de James Bond nos llevan de manera inevitable al retrato que se ha venido haciendo durante siglos de Cristo, así como de otros muchos héroes míticos y santos.

Como hemos explicado anteriormente, el retrato heroico de James Bond a través de esta imaginería católica, es consecuencia del talento humano de representar inconscientemente lo conocido, haciendo uso de las imágenes de archivos mentales. La finalidad de dicha actividad comparativa visual es la de rescatar algunas de las referencias colectivas que pudieran ser consecuencia de un manierismo estético, en el que la materialización de lo ordenado visualmente no es producto de una idea elaborada psíquica y físicamente, en este orden; sino un deje, una cadencia cognitiva en la que prima el "porque pega" por encima de la original narración visual. El nacimiento de este escrito vino por la sugerencia visual de las imágenes en las que James Bond es martirizado y que mostraremos a continuación. La estética utilizada durante el martirio en la película me ha traído a la memoria muchos recuerdos visuales, que en un principio eran más religiosos que de acción.

A continuación, intentaré forzar la máquina para resaltar algunos de los rasgos comunes que guarda nuestro héroe americano con determinados protagonistas retratados en el arte de los siglos XVII XVIII. Realizaremos una enumeración de imágenes elegidas por razón de semejanza y de azar con nuestro personaje protagonista:

1. *La flagelación de Cristo*, de Caravaggio. 1607. Óleo sobre lienzo. (foto 24)
2. *Ecce Homo*, de José de Ribera. Óleo sobre cobre. (foto 25)
3. *Cristo en la cruz*, de Francisco de Goya. 1780. Óleo sobre lienzo. (foto 26)
4. *San Bartolomé*, de Jerónimo Jacinto Espinosa. Óleo sobre lienzo. (foto 27)
5. *San Sebastián*, de José de Ribera. 1651. Óleo sobre lienzo. (foto 30)
6. *San Sebastián*, de Guido Reni. Óleo sobre lienzo. (foto 29)
7. *La tortura de Prometeo*, de José De Ribera. Óleo sobre lienzo. (foto 32)

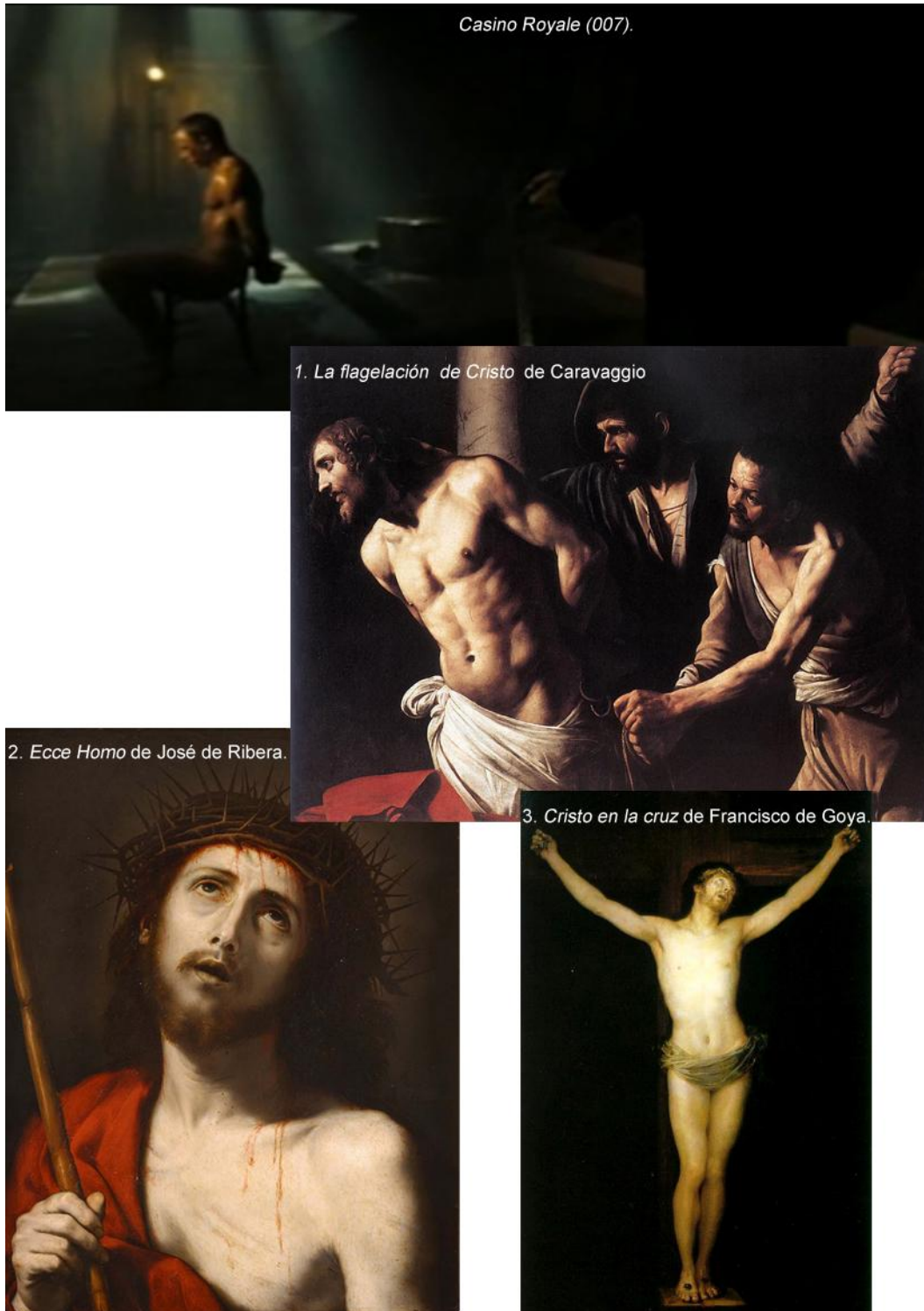
8. *El descendimiento de la cruz*, de Rubens, 1612-1614. Óleo sobre lienzo. (foto 36)
9. *El calvario*, de José de Ribera. 1617-1618. Óleo sobre lienzo. (foto 35)

En *La flagelación de Cristo*, de Caravaggio, vemos una misma dirección en la imagen, ambos personajes están retratados en su perfil físico izquierdo. Caravaggio es el creador del "tenebrismo" en la pintura, que consiste en presentar a los personajes y a los objetos sobre un fondo oscuro, destacándolos con una iluminación dirigida y violenta, como de un foco de teatro. De este modo, se acercan los personajes retratados a un plano principal. También podemos observar como la cuerda que aparece en el cuadro de Caravaggio se repite en la escena del martirio de la película. Otro detalle a destacar por Caravaggio es la realización de composiciones religiosas y mitológicas donde los modelos son tomados de la calle, sin ningún tipo de idealización. Se trata de santos que son hombres corrientes, siendo la identificación mucho más fácil. James Bond es también un hombre normal, o dicho de otra forma, un héroe alcanzable.

Otra de las imágenes elegidas para la comparación es *El descendimiento* de Rubens. Este pintor retrata el cuerpo masculino de una forma muy varonil, lo llena de músculos generando un ritmo turbulento enroscado en sus formas. El agente secreto podría ser uno de los modelos de sus cuadros. En más de una ocasión en la película vemos al héroe desnudo haciendo alarde de un cuerpo muy bien formado. Incluso el tipo de iluminación utilizada en la escena del martirio resalta las líneas de fuerza de su cuerpo.

Hablaremos ahora de la pose tanto en la pintura religiosa como en *Casino Royale*. En unos de los instantes del martirio, se realiza un llamativo primer plano: 007 aparece dirigido al cielo, con la mirada puesta en un punto más lejano que la propia escena, sus ojos buscan mucho más allá (fotos 28, 31, 33 y 34). Tiene la cara totalmente destrozada y los ojos brillantes de dolor. Sobre su rostro la sangre se va resbalando. En una actitud como de oración, James Bond nos transmite cierta paz. Los elementos descritos podrían ser los mismos para explicar la obra de José de Ribera de *Ecco Homo*.

Podríamos seguir analizando y comparando las manos atadas de James Bond, el llanto de su sangre, el ataque que recibe con una cuerda, el color de la escena, su desnudo en el que no se descubren su genitales, la expresión de su rostro, etc.; pero todos estos elementos es mejor que sean observados directamente en una comparativa visual de las imágenes que mostraré a continuación.



Fotos 23, 24, 25 y 26

4. San Bartolomé de Jerónimo Jacinto Espinosa.

Casino Royale (007).



5. San Sebastián de José de Ribera.



6. San Sebastián de Guido Reni.



Fotos 27, 28, 29, 30

Casino Royale (007).



7. *La tortura de Prometeo* de José de Ribera.



Casino Royale (007).

Fotos 31, 32, 33

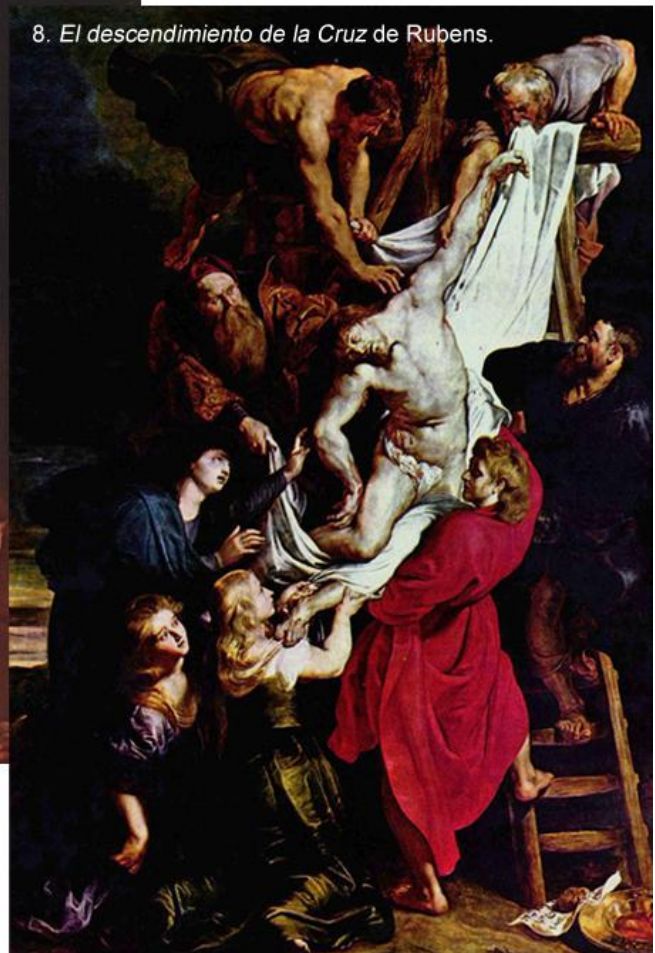
Casino Royale (007).



9. *El calvario de José de Ribera.*



8. *El descendimiento de la Cruz de Rubens.*



Fotos 34, 35, 36

10. Conclusiones

El análisis del martirio de James Bond en relación con la crucifixión de Jesucristo nos ha llevado a un recorrido anterior por los héroes más famosos que han sobrevivido, aunque no con tanta suerte como Jesús, al paso del tiempo. Existen dos parámetros diferentes para valorar a un héroe. El primero de ellos sería la finalidad heroica, es decir, contra qué lucha el héroe. El segundo, abarcaría las características tanto físicas como psíquicas que lo conforman; una de ellas podría ser la valentía de enfrentarse a la muerte superando al común de los mortales, se podría decir que nuestro héroe está más cercano a la inmortalidad.

Al mismo tiempo, aunque el análisis de Bond tomando como referencia a Cristo nos haga toparnos con otros héroes, la similitud estética entre el martirio del agente secreto y la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII no es extrapolable a otros mitos. Así, se pone de manifiesto cómo la figura de Jesús ha sido la gran vencedora, ya que su finalidad heroica: “paz para todos mis hermanos”, ha sobrevivido al paso del tiempo más allá de que Cristo tuviese o no, poderes.

Por esta razón, aunque muchas de las peculiaridades de Bond estén en relación con otros mitos, existe mayor grado de similitud con la figura de Jesús, pues ésta ha acabado por configurar la moral imperante de la sociedad occidental. Para poder proceder a la ruptura del prototipo heroico de Cristo, es necesario hacer uso de las características que lo han definido, saltándose la finalidad heroica.

Pero este recorrido nos lleva a una conclusión relativista de la importancia del héroe con nombres y apellidos, pues hemos visto que todos los héroes son en realidad el mismo; como dice Otto Rank, parten de un mismo origen que es el de ser “sueño de los pueblos”. La incoherencia que cabe destacar es la siguiente: ¿es realmente James Bond producto de las carencias y necesidades de la sociedad proyectadas a través de esta figura?, o ¿son estas carencias las que han sido creadas por una estructura anterior que hace pensar que éstas son nuestras necesidades?

Aunque el personaje de Bond encierre determinadas ambigüedades, podemos decir que el cambio profundo que vemos en este héroe es que en él se mezclan los anhelos de una sociedad con

unos fantasmas todavía sin cazar, a sabiendas de que la creación de dichos fantasmas parta de los mismos que diseñan al héroe. Así vemos como la atracción que la sociedad siente por este personaje, viendo el éxito de ventas, no está tan condicionada por su finalidad heroica, como por las peculiaridades estéticas que rodean al mismo; es decir, su capacidad de ser (casi) inmortal.

La personalidad heroica es un aval en sí, por lo que el martirio hace un gran favor a Bond, otorgándole las características necesarias para su idolatría. Que este héroe esté encerrado dentro de una finalidad tan efímera y contextual, hará que la supervivencia del mismo no vaya más allá de la duración de la propia película.

Referencias y notas

Archivo 007. Disponible en la siguiente URL: <http://www.archivo007.com/> [fecha de consulta: 29 de enero 2012].

Azcarate Ristori, José María de; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, y Ramírez Domínguez, Juan Antonio (1979): *Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Anaya.

Balló, Jordy y Pérez, Xavier (2010): *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Barrosa, Miguel Ángel (2000): *Pier Paolo Pasolini: La brutalidad de la coherencia*. Madrid: Ediciones Jaguar.

Borau, José Luis (2003): *La pintura en el cine, el cine en la pintura*. Madrid: Ocho y Medio.

Bou, Núria y Pérez, Xavier (2000): *El tiempo del héroe*. Barcelona: Paidós

Foucault, Michael (2008): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Freud, Sigmund (1908): “La novela familiar del neurótico”. Disponible en la siguiente URL: <http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/1255/XXXIX-LA-NOVELA-FAMILIAR-DEL-NEUROTICO-1908-%5B1909%5D.htm> [fecha de consulta: 27 de septiembre 2011].

- Genovés, Agustín (2009): “El mito del nacimiento del héroe”. Disponible en la siguiente URL: http://www.escuelapsicoanalitica.com/enclave/en_clave_n_01/PDF/Articulo%20Agustin%20Genoves.pdf [fecha de consulta 29 de Agosto 2011].
- Groys, Borís (2002): “El medio religión”. Texto digital. Centro Teórico-Cultural: Criterios.
- Rank, Otto (1991): *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- Zambrano, María (2007): *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Casino Royale (007), Estados Unidos, 2006. Dir.: Martin Campbell. Guión; Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis.

Los autores

Agustín Gómez Gómez: Profesor titular en Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad de Málaga. Su actividad investigadora está centrada especialmente en la relación entre cine y pintura y en el cine rural.

Entre 2007 y 2011 ha sido coordinador de los cursos Cine y arte organizados por la Fundación Picasso de Málaga y desde 2008 participa en los cursos sobre cine rural de Dos Torres (Córdoba) y Cinemascampo (Serranía de Ronda-Málaga).

Francisco Javier Gómez Tarín: (Valencia, 1949) es doctor en Comunicación Audiovisual. Ha publicado monografías sobre *Arrebato* y *A bout de souffle*. Destacan, entre otros, sus libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)*, *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto filmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008) y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011).

Ha participado en diversos libros colectivos, entre los que destacan *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella, Once miradas sobre la crisis y el cine español, Bienvenido Mister Marshall... 50 años después, Presencia de la mujer hispana en las letras, las ciencias y las artes, El cine a codazos: Juan Antonio Bardem, Yaiza Borges: aventura y utopía, El cine y las pasiones del alma, La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga, Nouvelle Vague: una revolución tranquila, Nuevos temas de comunicación, Eines per a la producció de video documental, Teoría y técnica de la producción audiovisual, Cine y Géneros Pictóricos, El extraño viaje, Meios de comunicacão e cidadania, Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena.*

Tiene amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales. Es Profesor Titular de Narrativa Audiovisual y Teoría y técnica del guión en la Universitat Jaume I de Castellón, Vicedecano

Director de la Titulación y Grado Comunicación Audiovisual. [web personal: <http://apolo.uji.es/fjgt>]

Agustín Rubio Alcover: es Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (Premio Extraordinario, 2001) y Doctor por la Universitat Jaume I de Castellón con la Tesis *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*. Desde el curso 2006-2007 es profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I, con docencia, entre otras asignaturas, en *Producción y gestión de proyectos audiovisuales*, *Modos de representación en el cine contemporáneo* y *Teoría y técnica del montaje y la edición digital*.

Es autor de sendos trabajos monográficos de análisis fílmico, acerca de *Se7en* (David Fincher, 1995) y *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, Stanley Donen, 1967), en la colección *Guías para ver y analizar cine* de las editoriales Nau Llibres y Octaedro, de la que es coordinador técnico. Acaba de publicar el primero de los dos volúmenes de *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo* (Ediciones Shangrila). También coordina los módulos de *Nuevas Tendencias en Tecnologías Digitales Aplicadas a la Comunicación* y *Técnicas Avanzadas de Montaje y Postproducción Digital* en el Máster en *Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación*, y en la actualidad es Secretario de la titulación en Comunicación Audiovisual, en la citada universidad. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine.

Carmen Rodríguez Fuentes: Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente ejerce como profesora de Comunicación en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga.

Sus investigaciones se centran en el cine, especialmente el realizado en España. Ha publicado *Las actrices en el cine español de los cuarenta* y *Los papeles de la mujer en el cine de los cuarenta*. Además, participa en publicaciones de obras conjuntas como *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*, *Laberinto Visual*, *Solos ante la cámara*, e *Interactividad digital: Nuevas estrategias en educación y comunicación*.

Nekane Parejo Jiménez: Es profesora titular del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga. Su labor investigadora está centrada en la historia y análisis de la fotografía y el cine. Es autora de los libros *Fotografía y muerte. Representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997* (2004), *Miradas en el campus* (2007) y *Yo fotográfico* (2009).

Ha publicado una decena de artículos en revistas científicas, como *Zer*, *Comunicar* y *Ámbitos Internacional*, entre otras; el último, “La memoria fotográfica en *Memento*”.

Además, ha elaborado diversos capítulos para libros colectivos como “Wenders Shooting. La fotografía en el cine de Wenders”, “*El séptimo día* (C. Saura, 2004). Cine rural y violencia en la llamada España profunda”, o “De *El testamento de Orfeo* al legado de Cocteau”, entre sus últimas aportaciones.

Es directora de la revista *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*.
www.revistafotocinema.com

José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero: Está estudiando actualmente un máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Su formación previa fue adquirida en la Facultad de Ciencias de la Información (UMA), realizando el último año de sus estudios académicos en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Interesado también en la fotografía, ha publicado en dos ocasiones en los libros: *Miradas de la UMA* y *Yo fotógrafo*. Durante su formación académica malagueña, participó en la creación del grupo Comsolidar, compuesto por una agrupación de estudiantes y profesores con el interés común de trabajar en la creación de campañas publicitarias dirigidas a organizaciones sin ánimo de lucro.

Un *Cuaderno* prologado por:

Manuel González de Ávila: Es profesor titular de la Universidad de Salamanca (área de teoría de la literatura) y profesor titular en excedencia de la U. de Tours (área de semiótica y ciencias del lenguaje). Premio extraordinario de fin de estudios, ha sido

investigador en las U. de Poitiers (Francia), Lieja (Bélgica) y Salamanca, e investigador y profesor invitado en las U. de Limoges (Francia) y de Santiago de Compostela.

Es autor de *Semiótica crítica y crítica de la cultura* (*Anthropos*, 2002) [trad. griega *Kritiki simiotiki kai kritiki tis kultureas*, Atenas, Papazisis, 2006], de *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen* (*Anthropos* y Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2010), de capítulos de libros y de artículos especializados, así como editor de *Semiología crítica*.

De la historia del sentido al sentido de la historia, revista *Anthropos* 186 (1999), Teoría de la literatura y literatura comparada. Actualidad de la experiencia literaria, revista *Anthropos* 196 (2002) y de Literatura, cine e interculturalidad, revista *Anthropos* 216 (2007). Forma parte, en la actualidad, de los grupos oficiales de investigación GELYC Estudios de literatura y cine (Ministerio de Ciencia e Innovación), e ILICIA Inscripciones literarias de la ciencia (Dirección General de Universidades, Junta de Castilla y León). Su docencia vincula las humanidades con las ciencias sociales, en particular con la sociología y la antropología.

Y coordinado por:

Daniel Acle Vicente: Licenciado en Filosofía y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Salamanca. Máster en Guión de Ficción para Televisión y Cine por la Universidad Pontificia de Salamanca. Tiene diversas publicaciones relacionadas con el campo cinematográfico. Ha sido guionista y director de programas en Televisión Canaria. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca sobre filosofía y cine.

F. Javier Herrero: Personal Investigador en Formación en la Universidad de Salamanca. Docente de la asignatura “Comunicación deportiva”. Licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad de Salamanca, 2007), y licenciado en Periodismo (Universidad Pontificia de Salamanca, 2005). Realiza su tesis doctoral sobre las retransmisiones

deportivas radiofónicas en España, en un proyecto cofinanciado por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo. Sus trabajos publicados giran en torno a la comunicación deportiva en España, las revistas científicas y a la utilización que los medios de comunicación hacen de las nuevas tecnologías.

Colección Cuadernos Artesanos de Latina

Catálogo

- [] **1º** - *Territorio, cultura y comunicación en la Unión Europea e Iberoamérica: una propuesta de cooperación interterritorial*
Ramón Zallo | ISBN-13: 978-84-938428-3-3
| Precio social: 4,50 €

- [] **2º** - *Contenidos audiovisuales y Cibercultura*
Coord. Ana María Sedeño | ISBN-13: 978-84-938428-4-0
| Precio social: 6 €

- [] **3º** - *Los 'barrios chinos', en la prensa tinerfeña de 2007*
Coord. Ciro Enrique Hernández Rodríguez | ISBN-13: 978-84-938428-5-7 | Precio social: 5,50 €

- [] **4º** - *El papel de la prensa tinerfeña en la 'crisis de las pateras' de 2006*
Ciro Enrique Hernández Rodríguez | ISBN-13: 978-84-9384428-7-1 | Precio social: 4,50 €

- [] **5º** - *Cuba Media: guerra y economía desde la prensa tinerfeña*
Alberto Isaac Ardèvol Abreu | ISBN-13: 978-84-938428-8-8
| Precio social: 4,50 €

- [] **6º** - *El hábitat de la información*
Samuel Toledano | ISBN-13: 978-84-938428-9-5
| Precio social: 4,50 €

- [] **7º** - *Retos del profesional de la Comunicación en la Sociedad del Conocimiento*
Carmen Marta Lazo (Coord.) | ISBN-13: 978-84-939337-0-8
| Precio social: 6 €

- [] **8º** - *El contenido de los mensajes icónicos*
Raymond Colle | ISBN-13: 978-84-939337-1-5
| Precio social: 5,5 €

- [] **9º** - *Cinema documental interactivo e linguagens audiovisuais participativas: como produzir*
 Denis Porto Renó | ISBN – 13: 978-84-939337-2-2
 | Precio social: 5 €
- [] **10º** - *Acceso y visibilidad de las revistas científicas españolas de Comunicación*
 Fonseca-Mora, MC (Coord.) | ISBN-13: 978-84-939337-3-9 |
 Precio social: 6 €
- [] **11º** - *El análisis de contenido de las comunicaciones (1. Fundamentos)*
 Raymond Colle | ISBN – 13: 978-94-939337-4-6
 | Precio social: 5 €
- [] **12º** - *El análisis de contenido de las comunicaciones (2. Técnicas de análisis)*
 Raymond Colle | ISBN – 13: 978-84-939337- 7-7
 | Precio social: 4,50 €
- [] **13º** - *El análisis de contenido de las comunicaciones (3. Ejemplos de aplicaciones)*
 Raymond Colle | ISBN – 13: 978-84-939337-8-4
 | Precio social: 5,50, €
- [] **15º** - *La docencia y la investigación universitarias en torno a la Comunicación como objeto de estudio en Europa y América Latina*
 José Luis Piñuel Raigada | ISBN – 13: 978-94-939337-9-1
 | Precio social: 8 €
- [] **16º** - *Los editores de revistas académicas de Comunicación. Reflexiones compartidas en el I Encuentro de Revistas Científicas de Tenerife (julio, 2011)*
 Victoria Tur Viñes (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-0-8 |
 Precio social: 5 €
- [] **17º** - *Bases de datos y citación en Ciencias Sociales. Reflexiones compartidas en el I Encuentro de Revistas Científicas de Tenerife (julio, 2011)*
 Victoria Tur Viñes (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-1-5
 | Precio social: 4,50 €
- [] **18º** - *Conocer y pensar a Marshal McLuhan*

Octavio Islas y Claudia Benassini / Introducción de Amaia Arribas | ISBN – 13: 978-84-939795-2-2
| Precio social: 5 €

[] **19º** - *Periodismo es preguntar*

José Manuel de Pablos | ISBN – 13: 978-84-939795-3-9
| Precio social: 6,75 €

[] **20º** - *Estudios sobre arte y comunicación social*

José Luis Crespo Fajardo (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-4-6 | Precio social: 6,75 €

[] **21º** - *El fotógrafo en el cine. Re[presentaciones]*

Nekane Parejo Jiménez | ISBN – 13: 978-84-939795-5-3 | Precio social: 5,65 €

[] **22º** - *Elegir dónde publicar. Transferencia de la investigación en el área de Comunicación*

Francisco Javier Herrero (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-6-0
| Precio social: 5,75 € / Precio librería: 7,50 €

[] **23º** - *Los procesos de “financiarización” en los grupos de comunicación españoles y el caso Prisa-Liberty*

José Vicente García Santamaría (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-7-7
| Precio social: 5,75 € / Precio librería: 7,50 €

[] **24º** - *Documentários em novas telas*

Denis Porto Renó | ISBN – 13: 978-84-939795-8-4
| Precio social: 5,75 € / Precio librería: 7,10 €

[] **25º** - *Viejo periodismo, nuevos periodistas* - Miguel Túñez

(Coordinador) | ISBN – 13: 978-84-940111-0-8
| Precio social: 7,10 € | Precio en librería: 9,25 €

Distribuye: F. Drago. Andocopias S.L. c/ La Hornera, 41.
La Laguna. Tenerife - Teléfono: 922 250 554 |
fotocopiasdrago@telefonica.net