

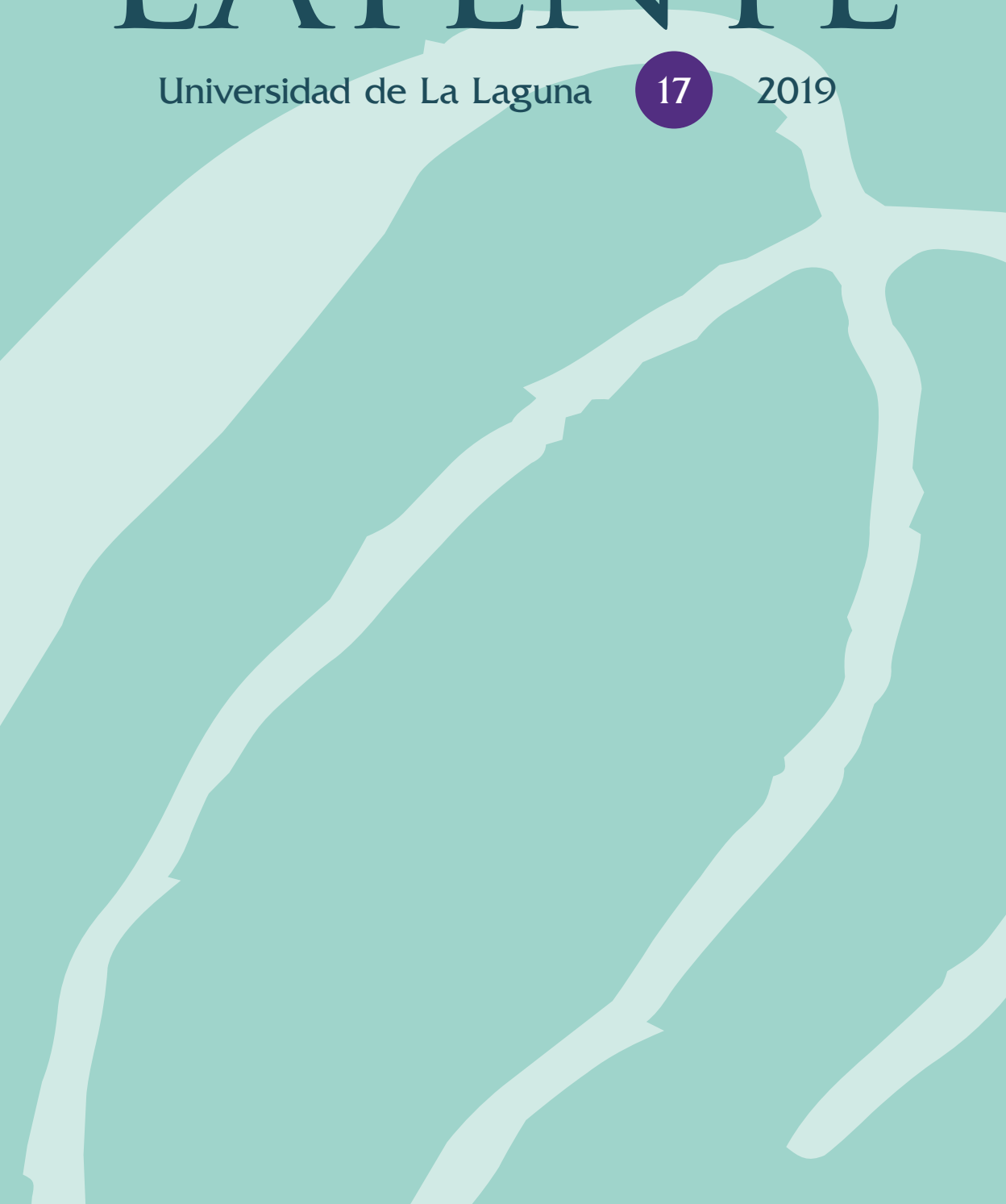
Revista de Historia y Estética del Audiovisual

# LATENTE

Universidad de La Laguna

17

2019



Revista  
LATENTE

Revista  
LATENTE

Revista de historia y estética del audiovisual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carmelo Vega de la Rosa, Gonzalo Pavés Borges, Francisco García Gómez,  
Enrique Ramírez Guedes, Isabel Castells Molina,  
Amparo Martínez Herranz y Domingo Sola Antequera

CONSEJO ASESOR

Richard Jewell (University of Southern California, Los Angeles), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Ángel Luis Hueso (Universidad de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco), Francisco de la Plaza (Universidad de Valladolid), Manuel Palacios (Universidad Complutense de Madrid), Joaquín Cánovas (Universidad de Murcia), Alberto Elena (Universidad Autónoma de Madrid), Luciano Berriatua (investigador y restaurador, Madrid), Javier Herrera (Filmoteca Española), Paul Hammond (investigador y escritor, Barcelona), Lee Fontanella (Institute of Technology, Massachusetts), Joan Fontcuberta (fotógrafo y teórico, Barcelona), Bernardo Riego (Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna  
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife  
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera  
Javier Torres / Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2019.17>

ISSN: 1697-459X (edición impresa) / ISSN: e-2386-8503 (edición digital)

Depósito Legal: TF-1136/2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista  
LATENTE  
17

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2019



REVISTA Latente: revista de historia y estética del audiovisual/ director, Domingo Sola Antequera.  
—La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2003  
Anual  
ISSN: 1697-459X  
1. Medios audiovisuales-Publicaciones periódicas 2. Cine-Estética-Publicaciones periódicas 3. Cine-Historia-Publicaciones periódicas I. Sola Antequera, Domingo, dir. II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed.  
791.43(05)

#### RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La revista *Latente* se edita una vez al año. Los originales para su publicación pueden remitirse a:

Domingo SOLA ANTEQUERA (Departamento de Historia del Arte)  
Isabel CASTELLS MOLINA (Filología Hispánica)  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
Campus de Guajara  
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Los trabajos no deberán exceder de 25 páginas DIN-A4 mecanografiadas a una sola cara y a doble espacio. Las reseñas no excederán las 5 páginas. Hay que incluir un resumen en español y en inglés de 10 líneas como máximo, así como las palabras clave del artículo en un máximo de 2 líneas. Los trabajos deberán ser presentados en CD (programas Word, OpenOffice o Ipages) y en dos copias en papel. Todos los trabajos serán sometidos a informe reservado de al menos dos especialistas de reconocido prestigio. Se ruega acompañen los originales con la dirección postal de la autora o autor, *e-mail* y la indicación del centro donde ejerce su actividad académica o investigadora. Los trabajos no aceptados para su publicación serán devueltos a petición de la autora o autor.

Las notas y las referencias bibliográficas irán a pie de página. Se citará tomando estos ejemplos como modelo:

#### *Libros:*

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española.

#### *Artículos:*

ROLPH, Wendy L. (1986): «Lorca/ Gades/ Saura: Modes of Adaptation in *Bodas de Sangre*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, núms. 1-2, pp. 205-213.

Las lenguas de la revista son el español y el inglés.

La revista se publica anualmente y el plazo máximo para el envío de originales es el 15 de mayo de cada año.

Los envíos pueden hacerse a las siguientes direcciones: [icastell@ull.es](mailto:icastell@ull.es) y [dsola@ull.es](mailto:dsola@ull.es).

La correspondencia relativa a la revista debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
Campus Central  
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

## SUMARIO / CONTENTS

### CINE / CINEMA

- Muerte y Resurrección. La Pasión de Cristo vista por el Séptimo Arte / Death and Resurrection. The Passion of Christ conceived by the Seventh Art  
*Clementina Calero Ruiz*..... 9
- Tradición legendaria durante el auge del cine gallego de animación: tres aproximaciones narrativas / Legendary Tradition during the Height of Galician Animated Cinema: Three Narrative Approaches  
*David Fuentesfria Rodríguez*..... 43
- Heroínas ante el espejo. Reflejos de Eurídice y Perséfone en la transformación personal de Ginevra Weasley / Heroines Through the Looking-Glass. Eurydice and Persephone in Ginevra Weasley's Personal Transformation  
*Irene del Carmen Marcos Arteaga*..... 59
- Las horas*: estudio comparativo entre *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, *Las horas* de Michael Cunningham y *Las horas* de Stephen Daldry / Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, Michael Cunningham's *The Hours* and Stephen Daldry's *The Hours*: A Comparative Study  
*Sandra Medina Rodríguez*..... 81
- La poesía visual en *Días del cielo*: la fotografía de la segunda unidad / The Visual Poetry in *Days of Heaven*: Second Unit Photography  
*Miguel Carrillo Román*..... 101
- La construcción histórica de la Corea del Sur contemporánea a través del cine negro: el caso de *Nameless Gangster* (2013) y *Gangnam Blues* (2015) / The Historical Making of the Contemporary South Korea through the Film Noir: the cases of *Nameless Gangster* (2013) and *Gangnam Blues* (2015)  
*Luis Miguel Machín Martín*..... 127
- De la forma visible a la materia sensible: la polivisión sobre el sujeto en el filme *La soledad* (Jaime Rosales, 2007) / From Visible Shaping to Sensitive Matter: Polyvision on the Subject in the Film *La soledad* (Jaime Rosales, 2007)  
*Jacqueline Venet-Gutiérrez y Rainer Rubira-García*..... 139



Los motivos visuales en el cine de Ingmar Bergman / Visual Motifs in Ingmar Bergman's Cinema <i>Diana González Martín</i> .....	159
ARTES ESCÉNICAS / PERFORMING ACTS	
Ciego de Ávila (Cuba): retrospectiva escénica. El Teatro Iriondo / Ciego de Ávila (Cuba): Scenic Retrospective. Iriondo theatre <i>Gerardo Fuentes Pérez</i> .....	203
RECENSIONES / REVIEWS	
Sofía Ramos, <i>Ellas en el cine, el caso de Canarias</i> , Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2019, por <i>Alicia Hernández Vicente</i> .....	215
Luciano Castillo, <i>El Misterio Buñuel</i> , Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2017, por <i>Luis Miguel Machín Martín</i> .....	216
Bernardo Sánchez, <i>La tertulia pintada. Azcona en el cuadro</i> , Arnedo (La Rioja), Ediciones Aborigen, Colección Octubre Corto, 10 2018, por <i>Ana Asión Suñer</i> .....	217



CINE / CINEMA



# MUERTE Y RESURRECCIÓN. LA PASIÓN DE CRISTO VISTA POR EL SÉPTIMO ARTE

Clementina Calero Ruiz  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

En este artículo pretendemos hacer un recorrido por algunas películas que tienen a Jesús como protagonista, especialmente en aquellos acontecimientos relacionados con su Pasión, Muerte y Resurrección. Analizando iconográficamente cómo han cambiado sus modos de representación desde los inicios del cine hasta el presente.

**PALABRAS CLAVE:** Jesucristo, Evangelios canónicos, Pasión de Jesús, cine bíblico, Evangelios apócrifos, iconografía.

## DEATH AND RESURRECTION. THE PASSION OF CHRIST CONCEIVED BY THE SEVENTH ART

## ABSTRACT

This paper tries to delve into some films related to Jesus of Nazareth, specially with those focused on his Passion, Death and Resurrection. We display an iconography analyze on how their different manners of representation have changed since the beginning of the cinema story so far.

**KEYWORDS:** Jesus of Nazareth, The Canonical Gospels, Passion of the Christ, Biblical Cinema, The Apocryphal Gospels, Iconography.

Los directores se sienten incómodos con Cristo.  
Muchas veces saben qué quieren hacer con Él,  
Pero no saben qué normas seguir.

Sheila Johnston\*





La figura de Jesús siempre ha interesado a los artistas de todos los tiempos, y los productores cinematográficos no iban a ser menos, pero, en muchas ocasiones y dependiendo del enfoque que se les dé a determinados temas cristológicos, se han generado graves problemas entre diferentes sectores de población<sup>1</sup>. Los estudiosos proponen el año 1897 como el del comienzo de la «jesusmanía», concretamente a partir de una película rodada en París por los hermanos Lumière, inspirada en el costumbrismo religioso de los pueblos de Bohemia y titulada *La vida y la Pasión de Jesucristo* (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, Louis y Auguste Lumière). En total son trece escenas que comienzan con el episodio de la Adoración de los Reyes Magos y finalizan con la Resurrección.

Otras voces afirman que la película donde por vez primera aparece el rostro de Jesús es en *La Pasión de Cristo*, rodada el mismo año (*La Passion du Christ*, Léar y Basile, 1897). En este sentido, y teniendo en cuenta la serie de filmes rodados ese año, podemos afirmar que en 1897 se da el pistoletazo de salida a este género cinematográfico, pues a esta primera le sigue la italiana *La Pasión de Jesús* (*La Passione di Gesù*, 1897<sup>2</sup>) de Luigi Topt y Ezio Cristofari, inspirada en las «pasiones vivientes» que en Semana Santa se escenifican en Italia, y que tiene como protagonista a la Bella Otero en el papel de la Virgen; en total se escenifican diez escenas rodadas coincidiendo con la semana de pasión. El mismo año en Estados Unidos se rodó *Passion Play de Oberammergau* (H.C. Vincent, 1897)<sup>3</sup>, recreándose en la terraza del Grand Central Palace de Nueva York los paisajes naturales de Oberammergau (Baviera)<sup>4</sup>, donde cada diez años sus habitantes celebran el misterio pasional reproduciendo las escenas más representativas de la Pasión y Muerte del Nazareno; mientras, en Francia en 1898, Georges Méliès dirige *Cristo sobre las aguas* (*Le Christ marchant sur les eaux*, 1898), un corto donde en veinte metros de película, y a base de fantasías y transparencias cinematográficas, se describe el momento en el que, ante el desconcierto de los apóstoles, Jesús camina sobre las aguas del lago Tiberíades<sup>5</sup>. Este episodio, donde Jesús muestra a los apóstoles su carácter sobrenatural, lo recoge Mateo (Mt 14, 22-23), Marcos (Mc 6, 47-51) y Juan (Jn 6, 16-21). De hecho, no se creen lo que ven y sienten miedo; Pedro intenta hacer lo mismo pero se hunde, por lo que Jesús debe rescatarlo. Según Mateo este hecho significa que Jesús es el

---

\* GIL DE MURO, E.T. (2006): *Diccionario de Jesús en el cine*, Burgos, Monte Carmelo. p. 381.

<sup>1</sup> SOLA ANTEQUERA, D. (2008): «La pasión de Jesús en el cine contemporáneo. La reelaboración de los Evangelios en el cine», en PIÑERO, A. y GÓMEZ SEGURA, E.: *La verdadera historia de la Pasión. Según la Investigación y el Estudio Histórico*, Madrid, Edaf. pp. 235-263.

<sup>2</sup> Esta fecha es muy discutida, pues algunos la sitúan en 1900.

<sup>3</sup> KINNARD, R. y DAVIS, T. (1992): *Divine Images. A History of Jesus on the Screen*, N.Y., A Cita del Press Book, pp. 19-21.

<sup>4</sup> Oberammergau es un municipio del distrito de Garmisch-Partenkirchen, en el estado federado de Baviera (Alemania), en el valle del río Ammer. Tras la epidemia de peste del año 1634, sus habitantes escenifican cada diez años la Pasión de Jesús. La próxima será en el año 2020.

<sup>5</sup> El mar de Galilea, también llamado lago Tiberíades o lago de Genesaret, tiene un cierto protagonismo en la vida pública de Jesús. Lo atraviesa en episodios narrados por Marcos (Mc 4, 35-45 y 5,21) y Lucas (Lc 8, 22-25), o predica desde una barca según Marcos (Mc 4).

Salvador de los afligidos, debiendo adorársele como Hijo de Dios (Mt 14, 28-33). Para Eduardo Gil esta corta secuencia

no es, exactamente, más que eso: el milagro flotante de Jesús. De manera que el valor que hay que conceder a este trabajo casi emblemático de Meliès es solamente ese: el milagro de Cristo parece un milagro por partida doble: el que narra el Evangelio y el que se inventa Meliès en ese corto de apenas veinte metros de película<sup>6</sup>.

No obstante, hay que señalar que, si bien es cierto que el número de películas por estas fechas es muy numeroso<sup>7</sup>, su calidad artística es bastante pobre.

A comienzos del siglo xx Olcott dirige *Del pesebre a la cruz* (*From the Manger to the Cross*, Sydney Olcott, 1913)<sup>8</sup>, donde el papel de Jesús lo interpreta Robert Henderson-Bland, rodándose en Tierra Santa durante la Semana Santa de 1912. Pese al éxito obtenido, la crítica no le acompañó, pues se la acusó de haber dado pie al restablecimiento en Inglaterra de la censura religiosa. Obviamente, este hecho no sucedió exactamente así, porque el *British Board of Film Censors* no se creó hasta noviembre de ese año, antes del estreno de la película, prohibiendo –entre otras cosas– que ningún desnudo aparezca en la pantalla. Y tampoco se verá a ningún Jesús. Pero lo cierto es que el número de películas rodadas a partir de esas fechas es de tal magnitud que en 1909 el papa Pío X impide a los religiosos verlas, y en 1913 prohíbe su exhibición aunque ésta se hiciera con fines didácticos, alegando la frivolidad y la libertad de la que hacen gala, entendiéndolo que atentan y causan confusión en los espectadores. En la misma línea de lo alegado por el pontífice a principios del siglo xx, la Iglesia y los teóricos se manifestaron en la segunda mitad del siglo xvi, tras acabar el Concilio de Trento en diciembre de 1563, prohibiendo que en los templos se exhiban determinadas iconografías religiosas no verificadas por los Evangelios canónicos, obligando a los sacerdotes a retirarlas porque pueden inducir a «error dogmático» entre los fieles. No obstante, en un alarde de cierta «libertad» y apelando a su valor didáctico, en determinadas ocasiones se las puede exhibir. Pero para el caso cinematográfico ni siquiera su valor didáctico impide que no sean visionadas.

Pese a todo, entre 1900 y 1950, el número de películas de esta temática siguió aumentando, aunque desde el punto de vista estético el resultado es bastante malo<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> GIL DE MURO, E.T., p. 35.

<sup>7</sup> Otras películas de estos años son *La Pasión de Cristo* (*La Passion du Christ*, Eugene Pirou, 1897); *Passion Play* (*Passion Play*, Sigmund Lubin, 1898); *Vida de Cristo* (*Vie du Christ*, Leo Gaumont, 1899).

<sup>8</sup> KINNARD, R. y DAVIS, T. (1992), pp. 21-22.

<sup>9</sup> De estos años son, entre otras, la francesa *Pasión «Buena Prensa»* (*Passion «Bonne presse»*, 1904); *La Pasión de Cristo* (*The Passion of Christ*, Ludwig Deutsch, 1905); *Benhur* (Sydney Olcott-Franck Oakes Rose, 1907, EE. UU.); *La leyenda de la cruz* (*La legenda della Croce*, Giovanni Vitrotti, 1907); *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* (*La Vie et la Passion de Jesus Christ*, Ferdinand Zecca, 1907); *El beso de Judas* (*Le baiser de Judas*, Armand Bour, 1908, Francia); *Cristo en la cruz* (*Le Christ en Croix*, Louis Feuillade, 1910, Francia); *La Natividad* (*La Nativité*, Louis Feuillade, 1910,







Foto 1. *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo (La vie et la passion du Christ, Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1902).*

Es el caso de *Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo (La vie et la passion du Christ, Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1902)*; comenzada en 1902, no se finalizó hasta dos años más tarde, en 1904, escenificándose en cuarenta cuadros las diferentes historias pasionistas, pero la trama y a sus protagonistas era difícil seguirlos porque desaparecían mezclados entre tantas bambalinas y telones pintados [foto 1].

Francia); *Mater Dolorosa* (Louis Feuillade, 1910, Francia); *El dinero de Judas (Il denaro di Giuda, Luigi Maggi, 1910)*; *Calvario* (Ernesto María Pasquali, 1911, Italia); *Jesús de Nazareth* (André Calmettes, 1911, Francia); *Judas (Il denaro de Giuda, Luigi Maggi, 1911)*; *La Pasión de Jesús en Laino (La Passione di Gesù a Laino, 1912, Italia)*; *Satanás (Satana: il dramma dell'umanità, 1912, Italia)*; *El peregrino (Il pellegrino, Mario Caserini, 1912)*; *Jesús, hijo del carpintero (La vie de Nôtre Seigneur Jésus-Christ, Maurice-André Maître, 1913)*; *La Pasión de Cristo (La Passione di Cristo, 1914)*; *La última cena (The last supper, Lorimer Johnston, 1914, EE. UU.)*; *Gólgota* (1916, Italia); *Hacia la cruz (Mod Lyset, Holger-Madsen, 1916, Suecia)*; *Cristo (Christus, Giulio Antamoro, 1916)*; *Intolerance (Intolerance, W.D. Griffith, 1916)*; *María Magdalena (Maria di Magdala, Aldo Molinari, 1918)*; *Restitución (Restitution, Howard Gaye, 1918, EE. UU.)*; *Nuestro Señor Jesucristo. Bosquejo cinematográfico* (Arturo Carballo, 1918, España); *Redención (Redenzione, Carmine Gallone, 1918)*; *Judas (Giuda, Febo Mari –Alfredo Rodríguez–, 1919)*; *Hojas del diario de Satán (Blade of Satans bog, Carl Theodor Dreyer, 1919)*; *El Cristo de Oberammergau (Der Christus von Oberammergau, Franz Seitz (también atribuida a Toni Attenberger, 1920)*; *I.N.R.I. (Robert Wiene, 1920, Alemania)*; *El Galileo (Der Galilaer, Dimitri Buchowetzki, 1921, Alemania)*; *Benhur* (Fred Niblo, 1925, EE. UU.); *La agonía de Jerusalén (L'agonie de Jerusalem, Julián Duvivier, 1926, Francia)*; *Rey de reyes (King of the Kings, Cecil B. de Mille, 1927, EE. UU.)*; *Jesús de Nazareth (Jesus of Nazareth, 1912, EE. UU.)*; *Ecce Homo* (Walter Rilla, 1930, Gran Bretaña); *Gólgota* (Julien Duvivier, 1935, Francia); *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942, México); *La pecadora de Magdala (Maria Magdalena, Miguel Contreras Torres, 1946, México)*; *El drama de Cristo (Il dramma di Cristo, Luciano Emmer y Enrico Gras, 1948, Italia)*; *La Pasión según San Mateo (Matthäus-Passion, Ernst Marischka, 1949, Austria-Italia)*; *Procesión en Lawton (The Lawton story, William Beaudine y Harold Daniela, 1949, EE. UU.)*; *Mater Dei* (Emilio Cordero, 1950, Italia).

Posiblemente la mejor producción de este comienzo de siglo salió de los Estudios Gaumont de París; nos referimos a *La vida de Cristo* (*La Vie de la Passion de Jesus Christ*, V. Jasset y Alice Guy, 1906), inspirada en las obras del pintor James Tissot, quien en 1887 había visitado Palestina, pintando una serie de acuarelas que sirvieron de base para el filme. Para Fernández Cuenca, Jasset es uno de los realizadores franceses más *inteligentes y ambiciosos de su época*, superando a sus contemporáneos por

sus grandes decorados, buen vestuario, composiciones de verdadera calidad plástica, encuadres bastante atrevidos y un sentido riguroso de la acción dramática junto con una clara sinceridad religiosa<sup>10</sup>.

Unos años más tarde, en 1916, David W. Griffith rueda *Intolerancia* (*Intolerance*), donde cuenta cuatro historias de injusticias: *la caída de Babilonia como fruto de la intolerancia política* (ante el ataque de Ciro II el Grande en el año 539 a.C.), *la Pasión y Muerte de Cristo por la intolerancia farisaica*, *la noche de San Bartolomé de 1572 en París como expresión de la intolerancia religiosa* y *la intolerancia social que preside la dramática secuencia moderna*<sup>11</sup>. Estas cuatro tramas, que va enlazando una mujer meciendo una cuna (Lilian Gish), no tuvo el éxito esperado y sufrió fuertes críticas siendo rechazada por los puritanos que luchaban contra la legitimación del alcohol. La historia que nos interesa comienza con las bodas de Caná, episodio con el que arranca la vida pública de Jesús, y termina con la crucifixión. Según explicó Griffith, cuando realizaron esta secuencia advirtieron que *debían absolver a Jesús del consumo de alcohol*, porque entonces estaba prohibido. Según el evangelista Juan, éste es su primer milagro público, consistente en convertir el agua en vino durante un banquete de bodas (Jn 2, 1-11)<sup>12</sup> [foto 2].

---

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1960): *Cine religioso. Filmografía crítica. 1896-1959*, Valladolid, Sever. p. 52.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>12</sup> Las bodas de Caná, Jn 2:1-11. «Al tercer día se hicieron unas bodas en Caná de Galilea; y estaba allí la madre de Jesús. Y fueron también invitados a las bodas Jesús y sus discípulos. Y faltando el vino, la madre de Jesús le dijo: No tienen vino. Jesús le dijo: ¿Qué tienes conmigo, mujer? Aún no ha venido mi hora. Su madre dijo a los que servían: Haced todo lo que os dijere. Y estaban allí seis tinajas de piedra para agua, conforme al rito de la purificación de los judíos, en cada una de las cuales cabían dos o tres cántaros. Jesús les dijo: Llenad estas tinajas de agua. Y las llenaron hasta arriba. Entonces les dijo: Sacad ahora, y llevadlo al maestra sala. Y se lo llevaron. Cuando el maestra sala probó el agua hecha vino, sin saber él de dónde era, aunque lo sabían los sirvientes que habían sacado el agua, llamó al esposo, y le dijo: Todo hombre sirve primero el buen vino, y cuando ya han bebido mucho, entonces el inferior; mas tú has reservado el buen vino hasta ahora. Este principio de señales hizo Jesús en Caná de Galilea, y manifestó su gloria; y sus discípulos creyeron en él. Después de esto descendieron a Caphernaum, él, su madre, sus hermanos y sus discípulos, y estuvieron allí no muchos días».





Foto 2. *Intolerancia* (*Intolerance*, David W. Griffith, 1916).

En medio quedan otras escenas como la unción de los pies por una mujer, tradición recogida por todos los evangelistas (Mt 26, 6-13; Mc 14, 3-9; Lc 7, 37-50 y Jn 12, 1-8). Todos menos Lucas sitúan el episodio en Betania. En Mateo y Marcos la mujer vierte aceite perfumado sobre la cabeza. Juan identifica a la mujer con María, la hermana de Lázaro y Marta, y unge los pies, no la cabeza, mientras que Lucas sitúa la acción en Galilea, la mujer es pecadora y echa aceite sobre la cabeza, ungiendo, lavando y besando sus pies (Lc 7, 37-50)<sup>13</sup>. El resto de los episodios pasionistas parten de la subida al calvario y finalizan con la muerte en la cruz.

Durante los años 50 y 60 se rodarán películas para todos los gustos; unas francamente malas como la mexicana *El mártir del Calvario* (Miguel Morayta Martínez, 1952) [foto 3], en la que el papel protagonista recayó en el actor español

<sup>13</sup> Lc 7, 36-50. En aquel tiempo, un fariseo rogó a Jesús que comiera con él, y, entrando en la casa del fariseo, se puso a la mesa. Había en la ciudad una mujer pecadora pública, quien al saber que estaba comiendo en casa del fariseo, llevó un frasco de alabastro de perfume, y poniéndose detrás, a los pies de Jesús, comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume. Al verlo el fariseo que le había invitado, se decía para sí: «Si éste fuera profeta, sabría quién y qué clase de mujer es la que le está tocando, pues es una pecadora». Jesús le respondió: «Simón, tengo algo que decirte». Él dijo: «Di, maestro». «Un acreedor tenía dos deudores: uno debía quinientos denarios y el otro cincuenta. Como no tenían para pagarle, perdonó a los dos. ¿Quién de ellos le amará más?». Respondió Simón: «Supongo que aquel a quien perdonó más». Él le dijo: «Has juzgado bien», y volviéndose hacia la mujer, dijo a Simón: «¿Ves a esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua para los pies. Ella, en cambio, ha mojado mis pies con lágrimas, y los ha secado con sus cabellos. No me diste el beso. Ella, desde que entró, no ha dejado de besarme los pies. No ungiste mi cabeza con aceite. Ella ha ungido mis pies con perfume. Por eso te digo que quedan perdonados sus muchos pecados, porque ha mostrado mucho amor. A quien poco se le perdona, poco amor muestra». Y le dijo a ella: «Tus pecados quedan perdonados». Los comensales empezaron a decirse para sí: «¿Quién es éste que hasta perdona los pecados?». Pero Él dijo a la mujer: «Tu fe te ha salvado. Vete en paz».



Foto 3. Enrique Rambal como Jesús en *El mártir del Calvario* (Miguel Morayta Martínez, 1952).

Enrique Rambal, junto a Consuelo Frank (María), Manolo Fábregas (Judas), José Baviera (Poncio Pilato) y Alicia Palacios (María Magdalena), de la que Fernández Cuenca opina que

era difícil conseguir tal acumulación de mediocridad como la que se contiene en esta lamentable y ridícula versión de los Evangelios con efectos francamente grotescos, como el Sermón de la Montaña, o tan torpes como la Ascensión final<sup>14</sup>,

y otras más curiosas como la francesa *La vida de Jesús* (*La vie de Jésus*, Marcel Gibaud, 1952), donde en ochenta minutos y basándose en cuadros de pintores de todos los tiempos como Giotto, fra Angelico, Botticelli, Van Eyck, Lucas Cranach, el Greco o Georges de la Tour, se recrean los diferentes momentos de la Pasión.

Hay otras cuyas historias completas o en parte son inventadas, y en las que casi con calzador se introducen en la trama las escenas pasionistas<sup>15</sup>. Caso notable,

<sup>14</sup> GIL DE MURO, E.T. p. 113.

<sup>15</sup> De los años 50-60 son, entre otras: *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1953, España); *Cristo* (Margarita Alwxandre y Rafel Torrecilla, 1953, España); *Yo he visto su gloria* (*I beheld his glory*, John T. Coyle, 1953, EE. UU.); el documental *Cristo entre los primitivos* (*Christ among the Primitives*, Vincenzo Lucci Chiarissi, 1953, Italia); *El hijo del hombre* (*Il figlio dell'uomo*, Virgilio Sabel, 1954, Italia); *Los lugares de la vida del Redentor* (*I luoghi della vita del Redentore*, Rinaldo Di Favor, 1955, Italia), tres documentales sobre aquellos paisajes donde transcurrió la vida pública de Jesús; *El que debe morir* (*Celui quidoir mourir*, Jules Bassi, 1956, Francia-Italia); *La Redención* (*La Redenzione*, Vincenzo Lucci Chiarissi, 1958, Italia); *El poder de la Resurrección* (*The power of the Resurrection*, Harold Schuster, 1958, EE. UU.); *El gran pescador* (*The Big Fisherman*, Frank Borzage, 1959, EE. UU.), cuyo argumento se basa en la novela homónima de Lloyd C. Douglas; *Poncio Pilato* (*Ponzio Pilato*, Gian Paolo Callegari, 1961, Italia); *Sentado a tu derecha* (*Seduto alla sua destra*, Valerio Zurlini, 1967, Italia); *Los hechos de los Apóstoles* (*Atti degli Apostoli*, Roberto Rossellini, 1968, Italia-Francia-Alemania-España).





Foto 4. Ivonne de Carlo y Jorge Mistral en *La espada y la cruz* (*La Spada e la Croce*, Carlo Ludovico Bragaglia, 1958).

por su disparatado guion, lo constituye la película italiana *La espada y la cruz* (*La Spada e la Croce*, Carlo Ludovico Bragaglia, 1958), con un argumento completamente ficticio, hasta punto de escribirse de ella que

nunca fue razonablemente sensato inventar argumentos absolutamente despavoridos a cuenta y riesgo de la historia de Jesús o de los personajes que con Jesús vivieron una existencia decididamente excepcional y trascendente. Pero hay exageraciones y exageraciones, y las que se permite este argumento son de las que se salen de madre para meterse de hoz y coza en el apartado de los cuentos imposibles<sup>16</sup>.

Interpretada por Ivonne de Carlo en el papel de María Magdalena y Jorge Mistral en el del centurión Cayo Marcelo [foto 4], además de Mario Girotti, más adelante conocido como Terence Hill, en el papel de Lázaro. La historia comienza con la llegada a Judea de Cayo Marcelo para controlar el comportamiento del gobernador Poncio Pilato. La trama se articula en torno a la historia de amor y celos entre Cayo Marcelo, María Magdalena y Anás –suegro del sumo sacerdote Caifás– (Massimo Serato) amante de María. A María Magdalena se la hace hermana de Marta y Lázaro, e incluso también se la relaciona con Barrabás. En realidad las dos Marías más importantes de los relatos evangélicos son María Magdalena (o de Magdala) y María de Betania (a veces identificada con la anterior, pero más usualmente identificada como la hermana menor de Lázaro y Marta, amigos de Jesús). Existe una oposición entre ambas personalidades; ellas son las más cercanas a Jesús como «compañeras», de modo que la de Magdala se identifica con el arrepentimiento y simboliza

---

<sup>16</sup> GIL DE MURO, E.T., pp. 143-144.

la Ley y los profetas del Antiguo Testamento, mientras que la de Betania, caracterizada por el amor libremente escogido, alude al Nuevo Testamento. En medio de toda esta locura aparece Jesús de Nazaret y María cambia su actitud, abandonándolo todo para seguirle. Curiosa es la escena de la resurrección de Lázaro, pues no coincide con ningún relato evangélico. Según Juan (Jn 11, 28-38):

Habiendo dicho esto, fue y llamó a María su hermana, diciéndole en secreto: El Maestro está aquí y te llama. Ella, cuando lo oyó, se levantó de prisa y vino a él. Jesús todavía no había entrado en la aldea, sino que estaba en el lugar donde Marta le había encontrado. Entonces los judíos que estaban en casa con ella y la consolaban, cuando vieron que María se había levantado de prisa y había salido, la siguieron, diciendo: Va al sepulcro a llorar allí. María, cuando llegó a donde estaba Jesús, al verle, se postró a sus pies, diciéndole: Señor, si hubieses estado aquí, no habría muerto mi hermano. Jesús entonces, al verla llorando, y a los judíos que la acompañaban, también llorando, se estremeció en espíritu y se conmovió, y dijo: ¿Dónde le pusisteis? Le dijeron: Señor, ven y ve. Jesús lloró. Dijeron entonces los judíos: Mirad cómo le amaba. Y algunos de ellos dijeron: ¿No podía éste, que abrió los ojos al ciego, haber hecho también que Lázaro no muriera?

Y continúa Juan (Jn 11, 38-44):

Jesús, profundamente conmovido otra vez, vino al sepulcro. Era una cueva, y tenía una piedra puesta encima. Dijo Jesús: Quitad la piedra. Marta, la hermana del que había muerto, le dijo: Señor, hiede ya, porque es de cuatro días. Jesús le dijo: ¿No te he dicho que si crees, verás la gloria de Dios? Entonces quitaron la piedra de donde había sido puesto el muerto. Y Jesús, alzando los ojos a lo alto, dijo: Padre, gracias te doy por haberme oído. Yo sabía que siempre me oyes; pero lo dije por causa de la multitud que está alrededor, para que crean que tú me has enviado. Y habiendo dicho esto, clamó a gran voz: ¡Lázaro, ven fuera! Y el que había muerto salió, atadas las manos y los pies con vendas, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dijo: Desatadle, y dejadle ir.

En la película María estaba ausente en casa de Anás, y cuando regresa a su casa le comunican que su hermano Lázaro ha muerto y lo llevan a enterrar. Al depositarlo en el sepulcro aparece Jesús, que en medio de un contraluz resplandeciente baja la escalera de la tumba, se acerca al difunto y alargando el brazo le dice que se levante. Nada que ver con lo escrito por Juan en su evangelio, pues cuando Jesús llegó Lázaro llevaba cuatro días muerto. Según las creencias judías, el alma abandonaba el cuerpo a los cuatro días de la muerte, que era cuando comenzaba la descomposición, por eso ante la respuesta de Marta, Jesús le contestó: *Yo soy la Resurrección y la vida: el que cree en mí aunque muera, vivirá* (Jn 11, 24-25).

Existen otras películas, como *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953)<sup>17</sup>, donde, partiendo de un hecho real como es la túnica que vestía Jesús cuando

---

<sup>17</sup> Basada en la novela homónima publicada en 1942 de Lloyd C. Douglas.







Foto 5. *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953).

llegó al monte Gólgota, se construye toda una ficción<sup>18</sup>. El protagonista es el tribuno Marcelo Gallio (Richard Burton) y su esclavo Demetrio (Victor Mature). El tribuno ha sido desterrado de Roma y enviado a Galilea; curiosamente entran en Jerusalén en el mismo momento en el que Jesús está haciendo su entrada en la ciudad. Tras presentarse a Pilato, se le encomienda la misión de supervisar la crucifixión de Jesús, circunstancia que hará que su vida dé un vuelco cuando, al pie del madero, los soldados se juegan a los dados la túnica que aquél vestía [foto 5], y que él termina ganando. Y cuando, tras apoyarse en la cruz, su mano se cubre con la sangre que sale de las heridas de los pies del crucificado, se escucha una voz en *off* que dice: *Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen*, que en teoría alude también al acto del propio centurión y que Jesús le ha perdonado. Cuando le pide a su esclavo que le coloque la túnica sobre los hombros para cubrirse ante la tormenta desatada tras la muerte del Nazareno, la tela parece oprimirle el cuello, como si lo asfixiara, gritándole al esclavo que lo libere de ella. A partir de ahí, su vida será una pesadilla, pues no consigue sacar de su cabeza la escena vivida. Demetrio huye llevándose la túnica y todo su afán consiste en encontrarla para destruirla, creyendo que está embrujada, y solo destruyéndola terminará «su particular calvario». Enviado a Capri, se encuentra con Diana, su prometida (Jean Simmons), y el emperador Tiberio, que le pide el informe de todo lo acontecido durante la crucifixión. Marcelo Gallio, tras narrar por espacio de dos horas lo sucedido, concluye que está «enfermo del cerebro», perdiendo el juicio cuando se puso la túnica, de modo que entiende que está embrujada, debiendo encontrarla para destruirla y curarse. A partir de ahí empieza su búsqueda, regresando a Jerusalén haciéndose pasar por un comerciante de telas, hasta que finalmente y tras muchas peripecias encuentra a Demetrio que custodiaba la túnica, conoce a Pedro en Caná, muere Tiberio, y le sucede en el trono Calígula. Convertido al cristianismo, viaja con el apóstol proclamando la fe cristiana, hasta

---

<sup>18</sup> ALONSO, J.J., ALONSO, J. y MASTACHE, E. (2008): *La antigua Roma en el cine*, Madrid, T&B Ed, pp. 170-179.

que en Roma se reencuentra con Demetrio, siendo finalmente condenado a muerte junto a su esposa Diana por no renunciar a su nueva religión. Termina la película con los esposos conducidos al martirio cogidos de mano, en una especie de trono de nubes pareciendo que ascienden al Paraíso; de nuevo la Fe ha triunfado. Toda la historia es ficticia, salvo los momentos del martirio. Respecto al reparto de las ropas al pie de la cruz<sup>19</sup>, Juan dice que

los soldados, cuando crucificaron a Jesús, tomaron su ropa, haciendo cuatro partes, una para cada soldado. Y apartaron la túnica. Era una túnica sin costura, tejida toda de una pieza de arriba abajo. Y se dijeron: «No la rasguemos, sino echemos a suertes a ver a quien le toca». Así se cumplió la escritura: «Se repartieron mis ropas y echaron a suertes mi túnica» Jn 19, 23-24.

Según Javier Alonso, el episodio del reparto de los ropajes parece inventado por Juan para que se cumpla la profecía de Salmos 22, 19, que dice: *Se reparten mis vestiduras y acerca de mi túnica se echan a suertes*. No obstante, parece que esta práctica está documentada, apareciendo en la doctrina jurídica romana de los *Digesta* 48, 20, 6, por lo que no hay que descartar su veracidad<sup>20</sup>.

En la trama filmica, las vidas de Gallio, Demetrio y Jesús se entrecruzan en diferentes momentos, coincidiendo por primera vez los tres en Jerusalén, cuando se disponen a entrar en la ciudad. Jesús percibimos que pasa por delante de ellos porque la cámara gira como lo hicieran sus ojos, y lo mismo ocurre durante el trayecto de la subida al calvario, aunque el madero siempre le oculta el rostro, y en la cruz solo le vemos los pies. El Nazareno es un personaje secundario, y casi anecdótico, ya que el argumento se ha construido en torno a la túnica que vestía el día de su muerte.

En *El cáliz de plata* (*The Silver Chalice*, Victor Saville, 1954)<sup>21</sup>, se sigue la misma línea, pues la trama gira, nuevamente, en torno a un cáliz que debe cincelar un esclavo llamado Basilio (Paul Newman), por encargo del evangelista Lucas [foto 6]. La copa ha de ir decorada con las caras de Jesús y los apóstoles, y será como un relicario que contenga el cuenco usado por Jesús en la última cena. Para tal menester visita a José de Arimatea y en su casa conoce a su nieta Debora (Anna María Pierangeli), pero, faltándole el rostro del Maestro, viaja a Roma para que Pedro (Lorne Green) se lo describa, cruzándose en su camino Simón el Mago (Jack Palance), considerado a partir del escritor cristiano Justino (siglo II d.C.) como un anticristo<sup>22</sup> y

---

<sup>19</sup> Los evangelistas Lucas y Juan dicen algo respecto a su vestimenta, de modo que Lucas (Lc 8, 44) afirma que vestía túnica, mientras que Juan (Jn 19, 23) solo añade que carecía de costuras y calzaba sandalias. Cfr. ALONSO LÓPEZ, J. (2004): *La última semana de Jesús*, Madrid, Oberón, p. 82. La tradición cristiana refiere que la túnica había sido un regalo de María a su hijo, tejida sin costuras y muy difícil de cortar.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>21</sup> Esta adaptación de una novela de Thomas B. Costain supuso el debut cinematográfico de Paul Newman.

<sup>22</sup> Sus seguidores practicaban la magia como profesión y llevaban pendientes del cuello hilos de color morado y rosáceo como señal del pacto hecho con el diablo. Se dice que «estos pérfidos







Foto 6. Paul Newman en el *El cáliz de plata* (*The Silver Chalice*, Victor Saville, 1954).

el origen de la herejía gnóstica. Le acompaña una prostituta de Tiro llamada Elena, papel que en la película interpreta Virginia Mayo, y que, según las especulaciones gnósticas, Simón consideraba *una emanación divina de su propia mente*<sup>23</sup>.

Respecto a *Ben-Hur* (William Wyler, 1959)<sup>24</sup>, en realidad es la historia de Judá y Messala; concretamente la vida del primero transcurre paralela a la pública de Jesús, quien como una sombra benéfica aparece en momentos muy concretos de su vida. Una historia de celos, amores y venganzas, en la que a Jesús solo lo vemos en un instante durante la subida al calvario, aunque antes se había producido un encuentro entre ambos, concretamente cuando Judá Ben-Hur bebe agua del cuenco que le ofrece la mano del Nazareno cuando, como esclavo, es conducido a galeras; de modo que, años más tarde, cuando aquél cae por el peso del madero subiendo al calvario, éste le devolverá el favor ofreciéndole agua. Subtitulada como «Una historia de los tiempos de Cristo», es una de las grandes superproducciones de la Metro-Goldwyn-Mayer, con cerca de trescientos escenarios, entre ellos el gigantesco circo donde se lleva a cabo la carrera de cuadrigas que enfrenta a Ben-Hur con Messala, y que termina con la muerte del segundo, realizados en los estudios romanos de Cinecittà<sup>25</sup>.

---

inventaron para sí mismos un *evangelio*, que dividieron en cuatro secciones, y lo llamaron *el libro de los cuatro rincones y quicios del mundo*. Ver SANTOS OTERO, J. (1984): *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 69.

<sup>23</sup> PORTER, J.R. (2007): *La Biblia. Las Sagradas Escrituras hebreas, los Libros Apócrifos, la llegada de Roma (Palestina en tiempos de Cristo) y el Nuevo Testamento*, Barcelona, Blume, pp. 224-225.

<sup>24</sup> Adaptación de la película muda del mismo título de 1925, *Ben-Hur* se basa en la novela homónima de Lewis Wallace *Ben-Hur, una historia de Cristo*, escrita en 1880. El guion lo firma Karl Tunberg, aunque el libreto incluye aportaciones de Maxwell Anderson, S.N. Behrman, Gore Vidal y Christopher Fry.

<sup>25</sup> ALONSO, J.J., ALONSO, J. y MASTACHE, E. (2008), pp. 181-201.



Foto 7. Anthony Quinn como *Barrabás* (Richard Fleischer, 1961).

Y *Barrabás* (Richard Fleischer, 1961)<sup>26</sup> [foto 7] solo tiene de verdadero el eclipse solar que se produce cuando Jesús expira, pues el director lo preparó todo para que en ese día se hicieran las tomas. El resto es inventado; de hecho, son muy escasas las referencias que aportan los evangelios canónicos y los apócrifos al respecto. Según Mateo, Barrabás era un preso famoso, mientras que Marcos dice que estuvo envuelto en una revuelta y que cometió homicidio. Tanto Marcos como Lucas escriben que estaba encarcelado por insurrección (Mc 15, 7 y Lc 23, 19), por rebelarse contra el orden establecido, la Roma Imperial, lo que parece coincidir con la serie de disturbios que por aquellas fechas se dieron en Palestina, mientras que Juan solo menciona que fue un ladrón<sup>27</sup>. En realidad Barrabás es un patronímico, no un nombre; en arameo, Bar Abbas o Bar Rabbas significa Hijo de Abba o «hijo del Maestro». En algunas versiones del Evangelio de Mateo se le llama «Jesús Barabás» o «Jesús Barrabás». Según Javier Alonso, habida cuenta de que Mateo copió de Marcos el relato del juicio, se entiende que Marcos también dice que se llama Jesús, aunque pronto desapareció este nombre de los relatos evangélicos<sup>28</sup>, *por lo que el episodio quizás fue incluido en la historia evangélica para reflejar el contraste entre el destino de Jesús el falso Mesías, que se libra de los sufrimientos, y Jesús el auténtico «hijo del Padre», que ha de padecer a manos de sus enemigos*<sup>29</sup>. En pocas películas se le llama

<sup>26</sup> Se basa en la novela del mismo título del sueco Par Lagerkvist.

<sup>27</sup> CALERO RUIZ, C. (2012): «La cruz del otro. Barrabás y la épica bíblica en el Hollywood de los 60», *Latente, Revista de Historia y estética del audiovisual*, n.º 8, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL), pp. 39-44.

<sup>28</sup> ALONSO LÓPEZ, J. (2004): pp. 180-181. En el siglo III Orígenes de Alejandría, uno de los Padres de la Iglesia Oriental expresa sus dudas respecto al nombre, escribiendo que no conoce a ningún pecador que se llame así.

<sup>29</sup> PORTER, J.R., p. 201.





Foto 8. Claudia Prócula, María (madre de Jesús) y María Magdalena. Fotograma de la película *La Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004).

Jesús, salvo en *Rey de reyes* (*King of kings*, Nicholas Ray, 1961), cuando uno de los suyos le habla del *nuevo profeta que se hace llamar Jesús como él*, por lo que decide conocerlo, siguiéndolo por las calles, mezclado entre los seguidores y discípulos.

En pocas ocasiones le ponemos cara a Jesús, pues normalmente se le ve de espaldas, y cuando se le ve de frente está lo suficientemente lejos de la cámara como para que sus facciones no sean nítidas, de modo que se le intuye en un contraluz, en una sombra o se le insinúa en determinadas acciones como en el *Ben-Hur* de 1959, cuando una mano ofrece agua al galeote Judá, en su sombra proyectada en una pared o la de su mano posada sobre una cabeza o en un hombro –como ocurre en varias escenas de *Rey de Reyes*, 1961–, o en unos profundos ojos azules reflejados en el agua de la jofaina en la que Poncio Pilato lava sus manos, tras entregar a Jesús para ser crucificado (*Ponzio Pilato*, Gian Paolo Callegari, 1961). Concretamente esta película se centra en la llegada de Pilato a Jerusalén, su recibimiento por parte del sumo sacerdote Caifás y la sublevación del pueblo encabezada por Barrabás ante su presencia. El nuevo gobernador quiere construir un acueducto para traer el agua a la ciudad<sup>30</sup>, pero Nicodemo y José de Arimatea, como portavoces del Sanedrín, se niegan porque lo ven como un alarde más de la soberbia de Roma y por las consecuencias que traería aparejada una subida de impuestos. En la película tiene un cierto protagonismo Claudia Prócula, esposa de Pilato, que se siente conmovida por las palabras del Nazareno cuando lo oye predicar por primera vez, y que morirá aplastada bajo los muros de su palacio, tras el temblor de tierra que se sucede tras la muerte del Nazareno en la cruz [foto 8]. Se sabe poco de su vida,

---

<sup>30</sup> *Josefo: Los escritos esenciales* (1992), Madrid, Ed. Portavoz. p. 251. El historiador judío Flavio Josefo, acerca de Pilato escribió: «... gastó dinero del tesoro sagrado para construir un acueducto para llevar agua a Jerusalén. Pero la población se encolerizó por ello, y rodearon el tribunal de Pilato cuando visitó Jerusalén. Previendo el motín, Pilato había ordenado a muchos de sus soldados que se mezclaran entre la multitud, y cuando él dio una señal, apalearon a los insultantes judíos. Aunque Pilato había ordenado que no emplearan las espadas, murió mucha gente, algunos por los palos, y otros en atropellos en la desbandada que siguió».

salvo una pequeña mención que aparece en el Evangelio de Mateo, cuando intercede ante Pilato en favor de Jesús diciéndole:

Mientras él [Pilato] estaba sentado en el tribunal, le mandó a decir su mujer: «No te metas con ese justo, porque hoy he sufrido mucho en sueños por su causa» (Mt. 27, 19).

En las *Actas de Pilatos*, dentro del *Evangelio Apócrifo de Nicodemo*, de nuevo aparece este relato, en relación con el momento en el que Jesús entra para ser interrogado por Pilato, y cómo a su paso los bustos y los estandartes se doblegan en señal de respeto. Al ver esto Pilato tuvo miedo y quiso abandonar el tribunal, siendo en ese momento cuando su mujer le envió la misiva:

No te metas para nada con este justo, pues durante la noche he sufrido mucho por su causa. Pilato entonces llamó a todos los judíos y les dijo: ¿sabéis que mi mujer es piadosa y que propende más bien a secundaros en vuestras costumbres judías? Ellos dijeron: Sí, lo sabemos. Díjoles Pilato: Pues bien, mi mujer acaba de enviarme este recado: No te metas para nada con este justo, pues por la noche he sufrido mucho por su causa. Pero los judíos respondieron a Pilato diciendo: ¿No te hemos dicho que es un mago? Sin duda ha enviado un sueño quimérico a tu mujer (Ac Pil, II, 1)<sup>31</sup>.

La esposa de Pilato tiene un cierto protagonismo en *Rey de reyes* (Nicholas Ray, 1961), donde, en compañía del centurión Lucio, acude a oír predicar a Jesús. En las *Actas de Pilatos*, hay una carta entre Pilatos y Herodes, en la que el procurador romano habla de ella, diciendo:

Y has de saber que Procla, mi mujer, dando crédito a las apariciones que tuvo de él cuando yo estaba a punto de mandarle crucificar por tu instigación, me dejó solo y se fue con diez soldados y Longinos, el fiel centurión, para contemplar su semblante, como si se tratara de un gran espectáculo. Y le han visto sentado en un campo de cultivo, rodeado de una gran turba y enseñando las magnificencias del Padre; de manera que todos estaban fuera de sí y llenos de admiración, [pensando] si había resucitado de entre los muertos aquél que había padecido el tormento de la crucifixión.

Y continúa:

Y mientras todos estaban observándole con gran atención, divisó a éstos y se dirigió a ellos en estos términos: «Todavía no me creéis, Procla y Longinos? ¿No eres tú por ventura el que hiciste guardia durante mi pasión y vigilaste mi sepulcro? Y tú mujer, ¿no eres la que enviaste a tu esposo una misiva acerca de mí?» [...]

---

<sup>31</sup> Algunos historiadores sostienen que este mensaje nunca ocurrió, sino que se introdujo para beneficiar la imagen del procurador, especialmente tras convertirse el cristianismo en religión oficial del Imperio, a comienzos del siglo IV.





Foto 9. Enrico Lo Verso como Judas (*Judas*, Raffaele Mertes, 2001).

Al oírle decir tales cosas, tanto mi mujer, Procla, como el centurión que tuvo a su cargo la ejecución de Jesús, como los soldados que habían ido en su compañía, se pusieron a llorar llenos de aflicción. Yo, a mi vez, después de oírlas, se las referí a mis grandes comisarios y compañeros de milicia; estos llenos de aflicción y ponderando el mal que habían hecho contra Jesús, se pusieron a llorar durante el día; y asimismo yo, compartiendo el dolor de mi mujer, estoy entregado al ayuno y duermo sobre la tierra (Ac Pil, Carta de Pilato a Herodes)<sup>32</sup>.

También Judas Iscariote tiene un papel relevante, y desde un principio se le presenta como un personaje atormentado por las palabras que resuenan una y otra vez en su cabeza, pronunciadas por su Maestro en la última cena: *uno de ustedes que está aquí comiendo conmigo me traicionará*, y al que la mirada de profundos ojos azules persigue por toda la película.

Este Judas es muy diferente al interpretado por Enrico Lo Verso en la película *Judas* (*Judas*, Raffaele Mertes, 2001) [foto 9], donde el apóstol se nos muestra en una faceta desconocida, cual es la relación con su familia, el ambiente de riqueza en el que viven sus padres y los motivos que le llevaron a traicionar a su Maestro<sup>33</sup>. El intento de asesinato de Pilato es el que hace que sus planes se tuerzan y decida salvar a su familia, ya que Sara, su prometida, le comunica que han arrestado a su hermano Dimas y no tiene dinero para liberarlo, pues necesita treinta monedas de plata. Judas se niega a entregarle el dinero, pues entiende que pertenece a todos los discípulos; lo que no sabe es que Sara ha mentido, pues el dinero en realidad lo necesita para entregarlo a Gestas, a su hermano Dimas y a Barrabás para que sobornen a los guardias de palacio y puedan matar a Pilato.

---

<sup>32</sup> SANTOS OTERO, A. (1984): *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 485-487

<sup>33</sup> La película forma parte de una colección titulada *Amici di Gesù*, que pretende recrear la vida de aquellos personajes más cercanos a Jesús.



La crítica acusó a la película de falta de fidelidad con los Evangelios, y especialmente por mostrar a Judas en su faceta humana y no como un traidor. La película comienza con la entrada de Jesús en Jerusalén, papel interpretado por Danny Quinn, y la preocupación de Pilato y del tribuno romano Veturius, temiendo que el pueblo se subleve, por lo que decide arrestarlo. Entretanto Judas cree que tras el jubiloso recibimiento que el pueblo le ha dado a Jesús a su llegada, lo nombrarán rey y él gozará de mayor protagonismo, pero el intento de asesinato de Pilato tuerce sus aspiraciones. Especialmente cuando al día siguiente observa cómo Jesús expulsa a los mercaderes del templo, ganándose la ira de los sacerdotes; este comportamiento ahora lo ha convertido a sus ojos en un enemigo, de modo que finalmente decide entregarle la bolsa con las treinta monedas a Sara, instante que es captado magistralmente por la cámara, en un primer plano; el gesto claramente alude a su traición –aunque no se haya representado al modo tradicional–, frente al sumo sacerdote Caifás.

Desde el momento en el que el cine decidió a mostrarnos el rostro de Jesús, su aspecto físico se repite en todos los filmes, salvo alguna excepción<sup>34</sup>. Las artes plásticas a lo largo de los siglos nos lo han presentado, generalmente, de cuerpo alto y delgado, rasgos occidentales, con barba y pelo largo castaño o rubio, y vestido con una túnica<sup>35</sup>. No obstante, algunos directores, especialmente en las primeras películas de la Pasión, lo han representado a la manera bizantina, como un hombre serio y maduro, de cabello largo y oscuro, y ojos negros. Tal es el caso de *The Passion Play* (Sigmund Lubin, 1898) y *Del pesebre a la cruz* (*From de manger to the Cross*, Sydney Olcott, 1912), donde el papel protagonista lo interpreta en el actor inglés Robert Herdenson, o *Bosquejo cinematográfico* (Arturo Carballo, 1918), película española protagonizada por Salvador José Marí en el papel de Jesús, entre otras. Esta fórmula se mantendrá hasta buena parte de los años 50 y 60. En las décadas siguientes, Jesús parece modernizarse, rejuvenece y su rostro es más clásico, caso de *Jesu Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973), interpretado por Ted Neely; *Jesús de Nazareth* (*Gesù di Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977), con Robert Powell; incluso Jim Caveziel en *La Pasión* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), cuyo rostro recuerda al autorretrato de Caravaggio en el *Santo entierro*.

El cine ha hecho suyas muchas de estas tipologías, sumándole una inquietante mirada de profundos ojos azules. *Jesús lo miró y lo amó*, de esta manera explica el evangelista Marcos cómo es su mirada (Mc 10, 21), refrendada en varios filmes. En *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954) clava su vista en el ladrón cuando lleva la cruz camino del calvario, hasta el punto de afirmar aquél: *Tú no sabes cómo mira ese hombre*. También Judas queda petrificado cuando Jesús lo mira después de besarlo. Lo mismo le ocurre a Demetrio en *La túnica sagrada* (*The robe*, Henry Koster, 1953), quien al verlo pasar ante él, llegando a Jerusalén llega a afirmar: *Solo sus ojos habla-*

<sup>34</sup> CLAVERAS, M. (2010): *La Pasión de Cristo en el cine*, Madrid, Ed. Encuentro, pp. 167- 178.

<sup>35</sup> ESLAVA GALÁN, J. (2016): *La madre del cordero. Curiosidades y secretos de la simbología cristiana*, Barcelona, Planeta, pp. 71-74.





Foto 10. Robert Powell y Jeffrey Hunter.

ron... *Creo que Él desea que yo le siga.* O la escena de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), en el momento en el que un soldado impide que le den de beber. Y por supuesto los ojos de Robert Powell en *Jesús de Nazareth* (*Gesù di Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977) o de Jeffrey Hunter en *Rey de Reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961)<sup>36</sup>, que traspasan la pantalla [foto 10].

A veces viste una túnica casi transparente o muy blanca para que se haga visible entremezclado con la multitud de seguidores pero, sobre todo, que se intuya su presencia aun cuando no esté presente. Concretamente en la película de Zeffirelli, la comunicación de los personajes a través de las miradas es lo que más llama la atención; de hecho, creemos que se abusa de esos primeros planos. Su director cuando comenzó a rodarla declaró que quería presentar a un Jesús humano y desmitificador, pues decía que *Cristo es un hombre fuerte, un hombre importante, un hombre decidido. Un hombre serio. Muy serio*, a diferencia de los que aparecen en *Godspell* (David Greene, 1973) o en *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973), que le parecen *Cristos cretinos y enloquecidos, sin conciencia de su propio destino, tan desorientado como los verdugos de pega que acabarán por colgarlo de una cruz*<sup>37</sup>.

En otras películas lo vemos, y no solo se oye su voz, caso de *Gólgota* (Julien Duvivier, 1935), interpretado por Robert Le Vigan; *La túnica sagrada* (*The robe*, Henry Koster, 1953); o *Barrabás* (*Barabbas*, Richard Fleischer, 1961), donde el papel de Jesús lo interpreta Rocco Roy Mangano, entre otros.

Respecto a su vestimenta, los evangelistas han aportado algún dato, aunque insignificante, de modo que Pablo, en su *Carta a los filipenses* (Flp 2, 7), dice que *era como cualquier hombre, y también sus gestos*, añadiendo Mateo que solía llevar *un vestido de lana sujeto con cinturón del que pendía una bolsa* (Mt 10, 9)<sup>38</sup>. La película de Nicholas Ray es interesante porque enfatiza las penetrantes miradas, las cura-

<sup>36</sup> Ya existía una película anterior con el mismo título, realizada por Paramount Pictures, *Rey de Reyes*, estrenada en 1927 y dirigida por Cecil B. DeMille.

<sup>37</sup> GIL DE MURO, E.T., p. 215.

<sup>38</sup> ALONSO LÓPEZ, J. (2004), p. 82.

ciones con la sombra de su mano, o el efecto final –en este caso concreto–, donde la sombra de su cuerpo y las redes de pesca situadas sobre la arena de la playa dibujan una cruz. Concretamente en la escena de la resurrección el guion parece ceñirse al Evangelio de Juan, en el sentido de que solo se le aparece a María Magdalena (Jn 20, 1-2)<sup>39</sup>, a quien los evangelistas no dan crédito, pensando que sufre alucinaciones.

Al respecto, ningún evangelista da un registro definitivo de la Resurrección de Jesús, aunque convergen en cuatro puntos:

- Corrimiento de la piedra que cerraba la tumba.
- Vinculación del «primer día de la semana» con la tradición de la tumba vacía y la visita de las mujeres.
- La elección de aparecerse primero a las mujeres (o a una mujer), encargándole a ella o ellas que lo comunique (n) a los discípulos, incluyendo a Pedro y a los otros apóstoles.
- La importancia de María Magdalena.

En la película de Giulio Base *En busca de la tumba de Cristo (L'Inchiesta, The Inquiry, 2006)*, Tiberio (Max von Sydow) envía al tribuno Tito Valerio Tauro (Daniele Liotti) a Jerusalén a buscar a Jesús, o al menos su tumba, y certificar si realmente ha resucitado como sus seguidores afirman. A lo largo de la película se recurre al *flashback*, que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado. Es el caso del momento en el que el tribuno interroga a Pilato (Hristo Shopov) sobre lo ocurrido, y si bien éste alega no saber nada, un *flashback* nos traslada al pasado, donde en el mismo escenario Pilato tres años antes había interrogado a Jesús. En otro momento visita el lugar de la crucifixión acompañado primero por un soldado y luego por Longinos, el centurión que clavó la lanza en el costado para certificar que Cristo había muerto, y de nuevo un *flashback* nos retrotrae al instante en el que este hecho se produjo y lo que supuso para el centurión ese trágico momento visible en su desencajado rostro.

El gobernador intenta impedir por todos los medios que la investigación del tribuno fructifique, pero no puede evitar que los acontecimientos sigan su curso y que el enviado de Tiberio se vea involucrado en un laberinto de pasiones y fe. En su búsqueda conoce a Miriam (Tabita, Mónica Cruz), que le indica que vaya a Betania a la casa de Lázaro, pues él puede serle útil. Cuando llega, la casa está abandonada y Taurus será víctima de un engaño por parte de los emisarios de Pilato. Finalmente, después de varias vicisitudes marcha a Galilea y conoce a María, la madre de Jesús, y a Pedro, pidiéndole que le acompañe a Jerusalén para curar a Tabita, a la que su padre ha intentado matar. Por último Pedro resucita a la joven y el tribuno se convierte al cristianismo, enviándole una carta a Tiberio, en la que le comunica, entre otras cosas, lo que ha visto y oído, afirmando que *la palabra de Jesús tiene el*

---

<sup>39</sup> ALONSO LÓPEZ, J. (2017): *La Resurrección. De hombre a Dios*, Madrid, Arzalia ed, pp. 124-131.







*poder de cambiar al mundo*. Le insiste que es su última carta como tribuno y exsoldado romano, pidiéndole que a partir ahora no lo busquen. Tiberio decide declarar oficial la nueva religión y hacerlo ante el senado de Roma, pero será asesinado por Calígula, que se proclama nuevo emperador, ordenando destruir todos los documentos y firmando una sentencia de muerte contra el tribuno. La historia, como no podía ser menos, tendrá final feliz, ya que éste se ha convertido al cristianismo, se ha casado con Tabita y vive en Judea. En este caso la historia real y la ficción se dan la mano en esta coproducción europea, *remake* de la película *Una historia que comenzó hace 2000 años* (*L'Inchiesta*, Damiano Damiani, 1986), protagonizada por Keith Carradine y Harvey Keitel.

El papel de este tribuno nos recuerda al del centurión Lucio (Ron Randell) en el *Rey de reyes* de Nicholas Ray, un personaje ficticio, a través del cual vamos hilando las diferentes historias. Aparece por primera vez cuando Herodes el Grande le pide degollar a los niños recién nacidos en Belén<sup>40</sup>, a lo que se niega, pero tiene que cumplir la orden del rey. Pasados doce años, visita Nazaret, avisando a la población que deben empadronarse; al preguntarle a María por la edad de su hijo, ésta le contesta que tiene doce años, advirtiéndole que no está empadronado; y al instante se percata de quién puede ser, recordando el episodio de la matanza ordenada por Herodes, pero lo pasa por alto. Pasados veinte años llega a Galilea Poncio Pilato, siendo recibido por Herodes Antipas, viendo a Juan el bautista bautizando en el río Jordán. Cuando el bautista es apresado, Herodes ordena a Lucio que lo encierre en una mazmorra. Jesús visita al bautista en su cautiverio y es Lucio el encargado de llevarlo; reconociéndolo le dice que en su momento su madre le había prestado un favor y ahora él se lo devuelve dejándole ver al bautista. Más tarde Lucio les refiere a Pilato y a Herodes los milagros de Jesús: las curaciones, la cena en casa del fariseo y el perdón de Magdalena, la multiplicación de los panes y los peces, Jesús caminando sobre las aguas del lago Tiberíades, y cómo tras levantarse una tormenta éste la calmó. También será él a quien el bautista le encargue encontrar a Jesús y preguntarle si realmente es el Mesías, y tras oír una voz en *off* que lo confirma, le libera de las esposas. Finalmente lo vemos siguiendo a Jesús en sus sermones, encontrándose con Claudia Prócula, la esposa de Pilato, presuponándose que ambos se convirtieron a la nueva religión.

Parecidos efectos acontecen en *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965)<sup>41</sup>, donde se narra la historia completa desde el nacimiento de Jesús en Belén hasta la resurrección, plagada de un

---

<sup>40</sup> La tradición de la Matanza de los Inocentes, según Javier Alonso, busca explicar la profecía de Jeremías 31, 15: *Una voz se oyó en Ramá, un llanto y un gran lamento: Raquel llorando a sus hijos. ¡Y no quería consolarse, porque ya no existen!* De modo que su inclusión en el Nuevo Testamento identifica a Raquel con Belén, y los niños por los que llora, los asesinados por orden de Herodes el Grande. Según el mismo autor, esta historia no tiene *ningún viso de realidad. Tan solo se debería aceptar como histórico el hecho de que Jesús de Nazaret nació durante los últimos años de reinado de Herodes*. Cfr. ALONSO LÓPEZ, J. (1998): *Herodes El Grande*, Madrid, Alderabán, p. 157.

<sup>41</sup> Inspirada en la novela homónima de Fulton Quinn.

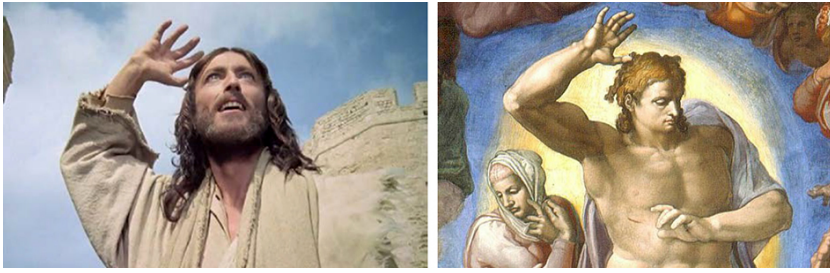


Foto 11. Robert Powell en *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazaret*, Franco Zeffirelli, 1977) y *Juicio Final*, Miguel Ángel (det.).

reparto estelar como Max von Sydow en el papel de Jesús, Charlton Heston como Juan el Bautista o Telly Savalas como Poncio Pilato. Esta superproducción pretendía convertirse en la película definitiva sobre la figura de Jesucristo, pero cayó bajo el peso de sus propias pretensiones. Los guionistas, por un afán de recrear el mayor número posible de escenas y pasajes evangélicos, mezclaron libremente numerosos textos, de modo que el argumento está lleno de «excesivas» licencias narrativas, por lo que la película fue muy cuestionada.

Pero en ninguno de estos filmes, ni siquiera en *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazaret*, Franco Zeffirelli, 1977), se abusa de la violencia durante las escenas martirológicas, a pesar de la crudeza de la crucifixión. Por el contrario, en el filme de Mel Gibson (*La Pasión de Cristo*, 2004), la sangre traspasa la pantalla e inunda las salas cinematográficas<sup>42</sup>. Zeffirelli optó por descubrir la humanidad del hombre partiendo de sus conflictos internos, con acciones muy dramáticas, recurriendo a primeros planos. No se abusa de los efectos especiales, ni de la violencia, ni se añaden escenas gratuitas como hizo Gibson, pese a la fuerte carga emocional que se refleja en los rostros del protagonista, que, en connivencia con el espectador, los hace partícipes de *su particular procesión interna*, para dejarnos su personal versión del *calvario*. Sólo en alguna ocasión –como en la escena de la expulsión de los mercaderes del templo– se nos muestra a un Jesús justiciero y amenazador, recordándonos con ese gesto del brazo alzado a su homónimo del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1537 y 1541)<sup>43</sup> [foto 11].

Se supone que Zeffirelli consultó los textos sagrados para saber qué quería hacer, pero Gibson, si bien alega que utilizó los Evangelios, su principal fuente

<sup>42</sup> CALERO RUIZ, C. (2005): «El Teatro de las emociones. Trento, Mel Gibson y su Pasión de Cristo», *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n.º 3, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL), pp. 101-110.

<sup>43</sup> BLUNT, A. (1990): «El Concilio de Trento y el arte religioso», en *Teoría de las artes en Italia. 1450-1600*, Madrid, Cátedra, pp. 115-141.



Foto 12. Robert Powell en *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977). El Cristo de la Expiración, *el Cachorro de Triana* (det). Francisco Ruiz Gijón, 1682.

le vino de los escritos de la visionaria alemana Ana Catalina Emmerich<sup>44</sup>. Es cierto que Zeffirelli introduce algunas ideas de cosecha propia porque opinaba que en los momentos de mayor carga emocional era mejor intuir, pero su visión de los Evangelios es muy subjetiva. Quiere atenerse al máximo a lo narrado por los evangelistas, pero es complicado porque los Evangelios Sinópticos de Marcos, Mateo y Lucas son muy parecidos, hasta el punto de pensarse que los dos últimos se basaron en el primero<sup>45</sup> y en otras fuentes desconocidas, que –al parecer– pudieran ser los propios dichos de Jesús. A ello hay que sumar que el Evangelio de Juan es complicado de interpretar en muchos puntos, siendo difícil trasladar lo que cuenta a la pantalla. A nivel general hay datos extraídos de los Evangelios que son discutibles, pero también muchos episodios de difícil interpretación.

Y, puesto que hay una verdadera descripción física de Cristo, de la que existen opiniones divergentes, se ha construido una imagen lo más cercana posible, gracias a los escritos de los místicos y a los artistas. Zeffirelli barajó los nombres de varios actores (Dustin Hoffman, Al Pacino) para encarnar a su protagonista antes de decantarse por Robert Powell. Quizás en su afán por dar con el modelo perfecto viera obras –esculpidas o pintadas– del Barroco español, impactándole uno de los crucificados más naturalistas del Setecientos hispalense, el del Patrocinio de Triana, *el Cachorro*, dado el parecido de ambos: rostro delgado con pómulos hundidos, nariz afilada, labios finos y pupilas muy expresivas<sup>46</sup> [foto 12]. Pero en el filme hay otras escenas como la de la mazmorra donde está encarcelado el Bautista, cuya iluminación nos recuerda al fresco de *La liberación de San Pedro* pintado por Rafael San-

<sup>44</sup> Cfr. EMMERICK, A.C. (2012): *Visiones y revelaciones completas*, Madrid, Ciudadelalibros. EMMERICK, A.C. (2004): *La amarga pasión de Cristo*, Barcelona, Planeta.

<sup>45</sup> ALONSO LÓPEZ, J. (2017), pp. 91-94.

<sup>46</sup> HERMOSILLA MOLINA, A. (2000), pp. 188-193.



Foto 13. Jim Caveziel (*La Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) y *Santo Entierro*, Caravaggio (1602-1603) (det).

zio en 1514 en la Estancia de Heliodoro (Vaticano), tal y como aparece narrada en *Hechos de los Apóstoles* 12, 7-10.

Según la Iglesia católica, su éxito se basó en su *reverente concepción del personaje*, donde en todo momento *es preservada y comunicada*. Desde el punto de vista artístico es una película plana, en absoluto crítica porque no hace una reflexión sobre el personaje, y muy larga, porque simplemente se limita a enseñar todos los pasajes del Nuevo Testamento<sup>47</sup>. Gibson por su parte llega a afirmar que estudió la obra de Caravaggio, en quien se inspiró. Desde luego, su película es lo más alejado de Caravaggio, pues el maestro lombardo nunca pintó escenas tan sádicas, lo que solo viene a corroborar su absoluto desconocimiento de su producción artística, al margen de que el rostro de su protagonista –Jim Caveziel– nos recuerde al autorretrato del pintor en su *Santo Entierro*, pintado entre 1602 y 1604 [foto 13].

La imagen del Jesús de Zeffirelli choca con la que Pasolini nos mostró en 1964 cuando rodó el *Evangelio según Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini), donde el papel protagonista lo interpretó el periodista español Enrique Irazoqui; un desconocido para el gran público, escogido por el director para mostrar una imagen *más terrenal, más humana y creíble en el aspecto físico*<sup>48</sup> [foto 14], aunque no se correspondiera con el tipo racial semita. De nuevo se narra su vida desde el nacimiento hasta la resurrección, y supuestamente los diálogos derivan del Evangelio de San Mateo de ahí su título. Mel Gibson –por el contrario– afirma que su mejor material son los Evangelios, pero su guion sigue casi al pie de la letra las visio-

<sup>47</sup> Rodada en Marruecos y Túnez, fue alabada por la Iglesia católica italiana, pese a que los puritanos norteamericanos la rechazaron por presentar a un Jesús demasiado *humano*. La izquierda la calificó de *kitsch*, estéticamente de mal gusto. Y el diario socialista italiano *La Repubblica* dijo que era *una larga y coloreada lección de catecismo, de aquellas que se daba a los muchachos en las parroquias de hace treinta años, y nos habrá costado a los contribuyentes italianos millares de liras*.

<sup>48</sup> SOLA ANTEQUERA, D. (2008), p. 255.



Foto 14. Enrique Irazoqui en el *Evangelio según Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964).

nes relatadas por la monja Ana Catalina Emmerich (1774-1824), añadiendo que quería darle a su personaje una carga de humanidad, presentándolo como un hombre de carne y hueso, tal y como Emmerich lo percibe en sus visiones.

En su afán por recrear lo que supuestamente ocurrió en sus últimas horas de vida, recurre a todo tipo de efectos gratuitos para empatizar con el espectador. En palabras de R. Gubern, *el barroquismo de la pintura religiosa del XVII se degrada a kitsch en el cine religioso del siglo XX*, y, de hecho, el único sostén de la película es la insufrible sesión de tortura durante la flagelación. Gibson, consciente de la atracción que para los espectadores tienen este tipo de escenas –*sadismo creyente*–, se recrea con espeluznantes primeros planos que se hacen interminables, haciendo que los espectadores sientan en carne propia el suplicio, consiguiendo que parezca que la sangre impacte en sus caras y se desparrame por toda la sala cinematográfica. Hay, no obstante, algunos momentos intensos, como aquél en el que la Virgen y otras mujeres intuyen desde otra estancia el suplicio al que lo están sometiendo, y que Emmerich describe minuciosamente, calcándolo Gibson al pie de la letra:

Vi a la Santísima Virgen en trance continuo durante la flagelación del nuestro divino Redentor. Ella vio y sufrió con un amor y un dolor indecibles todo lo que sufría su Hijo. Muchas veces salían de su boca leves quejidos, y sus ojos estaban anegados en lágrimas. Estaba cubierta de un velo y tendida en los brazos de María de Helí, su hermana mayor, que era ya vieja y se parecía mucho a Ana, su madre; María de Cleofás, hija de María de Helí, estaba también con ella. Las amigas de María y de Jesús estaban temblando de dolor y de inquietud, rodeando a la Virgen llorando a la espera de la sentencia de muerte. María llevaba un vestido largo azul parcialmente cubierto por una capa de lana blanca y un velo de un color blanco amarillento. Magdalena estaba pálida y abatida por el dolor. Tenía los cabellos en desorden bajo su velo. Cuando Jesús, después de la flagelación, cayó al pie de la columna, vi a Claudia Procla, mujer de Pilato, enviar a la Madre de Dios grandes piezas de tela [...]. Habiendo vuelto en sí, María vio a su Hijo, todo desgarrado, conducido por los soldados; Él se limpió los ojos llenos de sangre para mirar a su



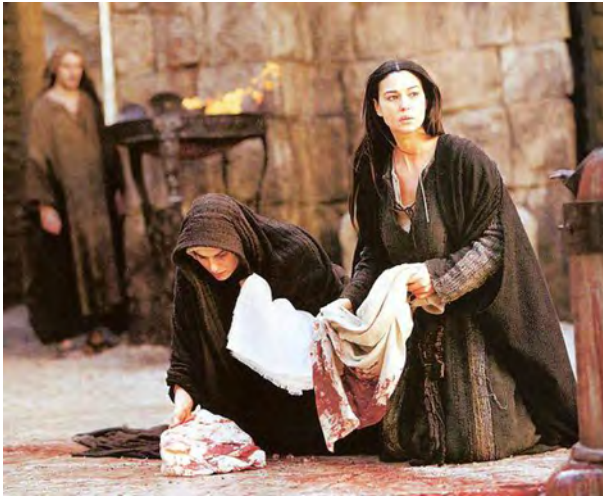


Foto 15. María (Maia Morgenstern) y María Magdalena (Mónica Bellucci).  
(*La Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004).

Madre. Ella extendió las manos hacia Él, y siguió con los ojos las huellas ensangrentadas de sus pies. Habiéndose apartado lo muchedumbre, María y Magdalena se acercaron al sitio en donde Jesús había sido azotado. Escondidas por las otras santas mujeres y por otras personas bien intencionadas que las rodeaban, se agacharon cerca de la columna y limpiaron por todas partes la Sangre sagrada de Jesús con los lienzos que Claudia Procla había mandado. Juan estaba entonces con las santas mujeres, que eran veinte [...]. Eran las nueve de la mañana cuando se acabó la flagelación<sup>49</sup> [foto 15].

Las normas de la flagelación en el pueblo judío están dictadas en el *Deuteronomio*<sup>50</sup>, pero la romana difiere notablemente de la hebrea. Para los romanos no hay límites en el número de golpes, la única condición es que el condenado no muera a consecuencia de los latigazos, de modo que se pueda continuar el suplicio en la crucifixión. A lo largo del discurso filmico se advierten otras muchas escenas contra-

<sup>49</sup> EMMERICH, A.C. (2004). pp. 143-144.

<sup>50</sup> La flagelación era el preámbulo legal de toda condena a muerte. El número de golpes permitido, con vergas o látigos, era de cuarenta. Los fariseos lo reducen a treinta y nueve repartidos en trece azotes en el tórax y trece en cada lado de la espalda. Cuando usaban el látigo de tres cuerdas, sólo se aplicaban trece golpes. En el *Derecho Romano*, la flagelación se aplicaba como complemento de una sentencia, pero a veces era tan cruel que podía acabar con la vida del reo. Por ese motivo el *Talmud* hebraico ordenaba que se le hiciera un examen médico al condenado para saber si era capaz de soportarla. Ver HERMOSILLA MOLINA, A. (2000): *La Pasión de Cristo vista por un médico* (3.ª ed.). Sevilla: Guadalquivir. pp. 47-52.

rias al hecho evangélico, pues en la resurrección nos muestra a Jesús en la soledad de su tumba, sin testigos. El *kairos* es mínimo si lo comparamos con la escena de la flagelación; un «auténtico suplicio» desde el punto de vista contemplativo. Pese a que hay un plano de Jesús resucitado mostrando las llagas de las manos, confirmando una continuidad discontinua entre crucifixión y resurrección, no aparecen las mujeres que según Marcos, Mateo y Lucas acudieron aquel día al sepulcro, pues Juan solo menciona a María Magdalena<sup>51</sup>, ni el encuentro que Jesús tuvo con sus seguidores más cercanos, que constatan su resurrección, y que estaban escondidos por miedo a ser apresados. Falta ese contrapunto dramático entre el vacío de la tumba y los testigos del acontecimiento, aunque también es cierto que los evangelistas solo citan el sepulcro vacío y a las posteriores apariciones<sup>52</sup>.

Otras muchas contradicciones se observan en los diferentes *flashbacks*, pues cuando Jesús predica a las masas las exhorta a amar a los enemigos, pero más adelante se contradice cuando Gestas se mofa de Él; en la misma línea del escarnio al que la soldadesca lo somete antes de la flagelación, la exposición al pueblo por parte de Pilato o las burlas de los soldados a los pies de la cruz. Y ya crucificados, en medio de una alta dosis de sadismo gratuito, un cuervo se posa en el travesaño de la cruz de Gestas y le arranca los ojos ante el regocijo de la cámara. La costumbre romana establecía que los crucificados permanecieran colgados en las cruces durante varios días, a expensas de los pájaros carroñeros<sup>53</sup>. De modo que este hecho es lo que Gibson quiso reproducir con su escabrosa escena.

Su película es, a todos los efectos, trentina –Mel Gibson se declara trentino–, de modo que su «obra» juega el mismo papel que tenían las procesiones públicas en el Seiscentos, pues durante su recorrido provocaban sentimientos de repulsa, haciendo que los fieles/espectadores insultaran o escupieran a los sayones al paso de la comitiva<sup>54</sup>. Solo se ha sustituido la calle por la sala cinematográfica, y es muy probable que estas escenas gratuitas las hubieran eliminado los inquisidores del Santo Oficio, basándose en que no se ceñían a los Evangelios canónicos<sup>55</sup>. Quizás por este motivo, como si contestase a lo que aquéllos hubieran preguntado en un hipotético juicio inquisitorial, al ser entrevistado Gibson, en su defensa argumentó que

la película no es un documental histórico ni pretende haber recopilado todos los hechos. No es solamente representativa ni solamente expresiva. Pienso en ella como

<sup>51</sup> ALONSO LÓPEZ, J. (2017), pp. 111-136.

<sup>52</sup> Según Marcos (Mc 16, 1), María Magdalena, María la de Santiago y Salomé fueron quienes encontraron la tumba vacía; Mateo (Mt 28, 1) sin embargo dice que solo fueron dos mujeres, María Magdalena y la otra María. Lucas (Lc 24, 10) habla de tres, pero a una de ellas la llama Juana, y por último Juan (Jn 20, 1-2) solo cita a María Magdalena.

<sup>53</sup> PORTER, J.R., p. 207.

<sup>54</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1993): «Arte procesional del Barroco». Cuadernos de Arte Español. Madrid: Historia 16.

<sup>55</sup> CALERO RUIZ, C. (2005), pp. 101-106.



Foto 16. Graham Chapman en *La vida de Brian* (*The Life of Brian*, 1979).

contemplativa en el sentido en que uno está obligado a recordar (no olvidar) en una forma espiritual que no puede ser articulada, sino solo experimentada<sup>56</sup>.

Dos años después, y usando los mismos extras y las mismas localizaciones de Túnez y Marruecos de Zeffirelli, Terry Jones rodó *La vida de Brian* (*The Life of Brian*, 1979) [foto 16], protagonizada por el grupo inglés Monty Python, que cuenta la historia de un judío nacido el mismo día de Jesús, Brian Cohen (Graham Chapman), en el establo de al lado. Inspirada en la filosofía mesiánica, la trama se sitúa en la Palestina de la época de Cristo y en sus problemas políticos, donde el hijo bastardo de un soldado romano y una feminista judía es confundido con el Mesías. En ningún momento el grupo inglés pretendió recrear la vida de Jesús, pues según sus palabras *ese tipo no es nada divertido*, inventándose por tal motivo a Brian, un contemporáneo que sufre sus mismas situaciones,

un incompetente, un ser desdichado y gris, que por un azar se encuentra mitificado como un mesías redentor al que mucha gente sigue ciegamente sin cuestionar siquiera si es real la naturaleza que se le otorga. Ahí es donde la Monty Python como actores y guionistas meten el dedo en la llaga. ¿Detalles de mal gusto? Pues algunos. No siempre se acierta. Pero el tema central es incuestionable. ¿Para qué quereis un mesías? ¿Por qué no pensáis por vosotros mismos?<sup>57</sup>.

Su estreno generó una oleada de protestas entre los sectores ultraconservadores de todo el mundo, y se calificó a la película de blasfema al considerar que los cineastas se burlan del sufrimiento de Cristo, por lo que muchos países se nega-

<sup>56</sup> GIL DE MURO, E.T., p. 381.

<sup>57</sup> SÁINZ, L.: «Diario de cine. Antigüedad». Disponible en pdf en <http://www.diariodecine.es/ssdvd234.html>. Consultado el 22/5/2017.



ron a exhibirla<sup>58</sup>. En Nueva York hubo manifestaciones de protesta, incluida una de rabinos, pero Terry Jones, su realizador, salió al paso de las críticas alegando que

no estaba atacando a Cristo. Es una película herética, pero no blasfema. Cogimos la historia y le pusimos tratamiento de comedia. Cristo era un buen hombre que decía cosas bellas. Lo malo es cómo se lo interpreta<sup>59</sup>.

Al margen de la polémica que suscitó, *La vida de Brian* ha pasado a la historia como una de las más disparatadas comedias del cine, y el máximo exponente del humor inglés. Existen, sin embargo, otras películas que han visto la pasión de Jesús con unos presupuestos radicalmente opuestos, confundiendo *la forma con el fondo, el mensaje y el medio*<sup>60</sup>. Es el caso del ya mentado *El Evangelio según Mateo (Il Vangelo secondo Matteo, Pier Paolo Pasolini, 1964)*<sup>61</sup>, donde en clave neorrealista se realiza un retrato de Jesús, presentándolo como un revolucionario que ha venido al mundo a confundir a las masas. Como hemos comentado antes, el personaje principal lo interpreta Enrique Irazoqui, que en principio denegó la invitación pero tras convencerlo el director, aceptó. Para ello debía olvidarse de los filmes anteriores, y pensar que los «malos» eran *los carniceros de la policía de Franco*, de modo que el actor *interpretaba aquello furiosamente*<sup>62</sup>. En este caso, igual que hizo Gibson, hay total connivencia con el espectador por la vía dramática. El rodaje se localizó, en ambos casos, en Matera, localidad de la región de Basilicata, en el sur de Italia, contratando no solo a actores poco conocidos, sino que los propios habitantes se transformaron en protagonistas para que la historia ganara en veracidad<sup>63</sup>. Los referentes plásticos, la música y numerosos detalles convirtieron a esta película en

un filme único, una propuesta que marca la búsqueda universalidad del proyecto y del sentimiento religioso que acaba expandiéndose a otras latitudes mostrando cómo la historia no tiene tiempo ni lugar, ya que pertenece a todos los pueblos<sup>64</sup>.

Sin embargo, no será hasta el siglo XXI, en el 2014, cuando el *L'Osservatore Romano* elogie la humanidad del realizador, pues en su opinión consiguió que tras-

---

<sup>58</sup> En Italia se estrenó en 1991.

<sup>59</sup> GIL DE MURO, E.T., p. 380.

<sup>60</sup> SOLA ANTEQUERA, D. (2008), p. 252.

<sup>61</sup> Cfr. VAQUERO ARGELES, M. (2006).

<sup>62</sup> GIL DE MURO, E.T., p. 378. Este papel le supuso a Enrique Irazoqui la retirada en España de su pasaporte y la expulsión de la Universidad, por lo que se instaló en París, donde siguió estudiando: *devolvía Cristo a las gentes sencillas a las que se les había arrebatado*.

<sup>63</sup> La Filmoteca vaticana ha digitalizado la película, y el papa Francisco la ha reconocido 50 años después de su estreno como «una representación que toca cuerdas sagradas y construye un sincero realismo».

<sup>64</sup> SOLA ANTEQUERA, D. (2008), p. 255.





Foto 17. Carl Anderson (Judas), Ted Neely (Jesús) e Ivonne Ellimant (María Magdalena) en *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973).

pasara la pantalla, *dando un vigor nuevo al verbo cristiano. Es más, el Evangelio en este contexto aparece todavía más actual, concreto, revolucionario*<sup>65</sup>.

En 1973 se estrenó otro hito, *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, 1973) [foto 17], adaptación de una ópera rock<sup>66</sup>, en la línea de los movimientos por los derechos humanos de los años setenta, que nos cuenta la vida de un Jesús más humano que divino. Se rodó en Israel, en los mismos escenarios por donde transcurrió la vida pública de Jesús y sus discípulos. La historia comienza con la llegada al lugar del rodaje de los actores y el atrezo, en un autobús escolar rotulado en árabe; son de diferente color y raza, y comienzan a montar los escenarios. La música de A Li Webber va generando el ambiente, ayudando a que cada actor se meta en la piel del personaje que le toca interpretar. La historia comienza con la entrada triunfal en una caótica y anacrónica Jerusalén, enclavada en medio de un desierto abrasador, habitada por *hippies* y una clase sacerdotal políticamente acomodada a los invasores romanos. Los personajes fundamentales de la historia están todos presentes: Jesús (Ted Neely) comparte protagonismo con el traidor Judas (Carl Anderson), María Magdalena (Yvonne Ellimant), enamorada de Jesús, Pilato (Berry Dennen) el cobarde, Caifás (Bob Bingham) el sacrílego y Herodes (Josh Mostel), que se mofa de sus milagros y le dice que le convierta el agua en vino o que camine sobre las aguas. Judas es quien va contando la historia y Jesús, conforme el filme avanza, se va enterando del destino que le espera.

<sup>65</sup> FUENTES, A.: «El Vaticano bendice, 50 años después, “El Evangelio según san Mateo” de Pasolini». *L'Osservatore Romano*, 29/7/2014.

<sup>66</sup> Basada en el musical del mismo nombre de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice.



En los años 80 *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martín Scorsese, 1988)<sup>67</sup> inicia un cambio en este tipo de películas. Nos presenta a un Jesús (Willen Dafoe) tentado por el demonio y la carne, que se gana la vida como carpintero, construyendo cruces. Pero la historia da un giro inesperado cuando durante su crucifixión, un supuesto ángel le quita los clavos y lo libra del madero y del martirio, mostrándole la vida que como humano podría vivir casado, primero con María Magdalena, y luego con María de Betania, la hermana de Lázaro. Llegados a este punto la obra plantea esta pregunta: ¿qué hubiera pasado si Jesús no muere en la cruz sino que, desoyendo la llamada del Padre, se casa y tiene hijos? Estas imágenes, aparentemente reales, son solo una serie de secuencias con las que el ángel-demonio lo tienta mientras agoniza en la cruz. Un Jesús de carne y hueso que, tras ayunar en el desierto y rechazar las tentaciones de Satanás, comienza su vida pública predicando a los que esperaban su venida. El supuesto ser angélico le anuncia, además, que no es el Mesías y lo ayuda a bajar de la cruz. Mientras esto ocurre, los presentes al acto no advierten nada y continúan con su duelo particular como si nada pasara. Le enseña cómo se casa primero con María Magdalena, y en segundas nupcias con María de Betania, tiene hijos y un día se encuentra con Pablo, que predica sobre el sacrificio del Mesías en la cruz y su resurrección. Se le acerca y le dice que el hombre de quien habla es él, pero que vive como un hombre. Pablo le contesta que por su egoísmo los hombres son infelices y sufren porque su única esperanza es Jesús resucitado. Pasado el tiempo, cuando Jesús yace en su lecho de muerte, recibe la visita de algunos de los apóstoles, recriminándole Judas que no haya consumado su sacrificio, advirtiéndole que el ángel es Satanás, que lo está tentando y si muere lo hará como hombre pero nunca como Redentor, por lo que no habrá salvación para la humanidad. Percatándose de su egoísmo, pide perdón al Padre y solicita ser crucificado, siendo consciente en ese instante que nada de lo que había «experimentado» era real, solo eran alucinaciones, pues nunca fue desclavado vivo de la cruz, de la que siempre había estado colgado.

Este filme es de los pocos que se acercan a la realidad histórica respecto a cómo tuvo que haber sido la coronación de espinas, la subida al calvario y la crucifixión. La corona en realidad no es como nos la han presentado las artes plásticas y el cine, sino que en realidad es una especie de casquete, el *pileus* [foto 18]. El *pileus* se hacía con ramas espinosas y cubría toda la cabeza, desde la frente y la sien hasta la nuca; las espinas eran largas, duras y agudas, y atravesaban el cuero cabelludo hasta llegar al cráneo.

Tampoco la subida al calvario es como nos la han pintado o esculpido los artistas, pues el reo solo cargaba sobre sus hombros con el *patibulum* que se usaba como travesaño de la cruz, el *stipe* estaba clavado en el lugar de las ejecuciones [foto 19]. El reo muchas veces era atado con cuerdas al *patibulum*, aunque el uso de clavos está documentado por varias fuentes, entre ellas Flavio Josefo. También el Evangelio de San Juan señala el uso de clavos.

---

<sup>67</sup> Basada en la novela homónima de Nikos Kazantzakis.



Foto 18. Willen Dafoe (Jesús) en *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martín Scorsese, 1988) y detalle de un *pileus*.



Foto 19. *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martín Scorsese, 1988).



Foto 20. *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martín Scorsese, 1988).

La víctima era desnudada antes de ser clavada en la cruz, por lo que se consideraba una de las formas más vergonzosas y humillantes de morir. El mentado historiador judío Flavio Josefo nos ha dejado interesantes testimonios de esta clase de suplicio [foto 20]. La crucifixión se reservaba para los condenados por delitos políticos, pero no para crímenes más comunes, y supuestamente Jesús se había rebelado contra el orden establecido por Roma, de modo que debía morir en la cruz. En 1968, en el transcurso de las excavaciones que se efectuaban en Givat ha-Mitvar, al norte de Jerusalén, cerca de la Puerta de Damasco, se descubrieron varias tumbas del siglo I que contenían los restos de treinta y cinco cadáveres. El examen forense



Foto 21. Ewan McGregor, *Últimos días en el desierto* (*Last Days in the Desert*, 2015).

dictaminó que algunos habían sufrido atrocemente, y uno de ellos había sido crucificado: Yehohanán (su nombre estaba escrito en el osario), y sus talones habían sido atravesados por un clavo de unos dieciocho centímetros. El clavo primero atravesó una pieza de madera y luego los talones dispuestos en posición lateral. También observó que un clavo atravesó cada antebrazo, por debajo de la muñeca, entre el cúbito y el radio. De este modo, el cuerpo caería víctima de su propio peso, y el reo moriría asfixiado. Asimismo tenía fracturadas las rodillas y las tibias, para acelerar la muerte, lo que sabemos se le hizo a los dos ladrones que fueron crucificados junto a Jesús. Al Nazareno no se le partieron las piernas porque ya había fallecido<sup>68</sup>.

En el siglo XXI el tema sigue interesando pero dándole un giro diferente, es así como Rodrigo García nos presenta en su *Últimos días en el desierto* (*Last Days in the Desert*, 2015) a un Jesús humano tentado por el diablo en medio de un árido paisaje, ante fatigas y alucinaciones producidas por el calor. En la película intervienen muy pocos personajes, además de Jesús y el diablo, ambos interpretados por Ewan McGregor [foto 21]; aparecen solo tres personas más, una familia anónima compuesta por un padre, una madre enferma y su hijo, con sus propios conflictos internos. El hijo lucha con el padre porque desea escapar de su destino –vivir en el desierto– y marchar a la ciudad, mientras que la madre está enferma, y el padre –un cantero– intenta construir una casa donde vivir en medio de la nada.

En 2016 se estrenó *El Apóstol Pedro: Redención* (*The Apostle Peter: Redemption*, Leif Bristow), donde el protagonista es Pedro (John Rhys-Davies), el apóstol que pasa su vida atormentado y arrepentido por haber negado a Jesús, y que ahora que se enfrenta a la muerte, intenta reparar sus fracasos. El mismo año llega a las salas de cine *Resucitado* (*Risen*, Kevin Reynolds, 2016) [foto 22], también conocida como *Resurrección*, *Resucitado* o *La Resurrección de Cristo*, título que se le dio en His-

---

<sup>68</sup> ALONSO LÓPEZ, J. (2004), pp. 189-190.



Foto 22. Joseph Fiennes (Clavius Valerius) en *Resucitado* (*Risen*, Kevin Reynolds, 2016).

panoamérica<sup>69</sup>. El protagonista es Clavius Valerius (Joseph Fiennes), un tribuno romano a quien Poncio Pilato (Peter Firth) le encarga la misión de ejecutar la *pena capitata* (cucifixión) de tres rebeldes, uno de ellos de nombre Yeshua ben Josef; debe además encargarse de velar por su sepultura y vigilar la tumba. Tras enterarse de que los soldados a su mando habían desaparecido y que la tumba estaba vacía, Pilato le encarga investigar los rumores sobre la «supuesta» desaparición del cadáver del Nazareno (Cliff Curtis). A lo largo de la misión las dudas terminan haciendo mella en él, tras entrevistar a diferentes personajes que tuvieron relación directa con Jesús, algunos apóstoles y discípulos que le cuentan los extraños fenómenos atmosféricos y geológicos que se sucedieron tras la exhalación de su último suspiro en la cruz. Un día, sorprende en una habitación a los apóstoles, a los que Yeshua les está mostrando sus heridas. Impresionado decide seguirlos para averiguar la verdad sobre el personaje<sup>70</sup>.

Una de las últimas películas tiene como protagonista a María Magdalena (*Mary Magdalene*, Garth Davis, 2018) [foto 23], papel interpretado por Rooney Mara, quien en el año 33 d.C., cuando Judea estaba controlada por Roma, y desafiando a su familia, comienza a seguir a Jesús (Joaquín Phoenix), convirtiéndose en una discípula más, lo que le traerá conflictos con algunos de los apóstoles, incluido Pedro (Chiwetel Ejiofor), que no ven correcto que Jesús haya escogido a una mujer para guiarlos. En esta ocasión se le ha dado un enfoque diferente a esta mujer calificada como una prostituta redimida por Jesús, para convertirla en una adelantada de su época, con un protagonismo mayor del que siempre se ha creído que tuvo. De hecho fue a ella a quien primero se le apareció Jesús tras la resurrección, encargándole la misión de comunicarlo a los discípulos.

---

<sup>69</sup> La película está protagonizada por Joseph Fiennes, Tom Felton, Peter Firth y Cliff Curtis y se estrenó en España el 23 de marzo de 2016.

<sup>70</sup> Se supone que la trama de la película se basa en la novela de Stephen Dandoi Collins (2008) *El informe de Judea*.







Foto 23. Rooney Mara (María Magdalena) y Joaquin Phoenix (Jesús) en *Mary Magdalene* (Garth Davis, 2018).

El Evangelio de Juan (Jn 16, 7-13) nos dice cómo Jesús ascendió a los cielos en presencia de María Magdalena en el jardín del sepulcro. Y después de la resurrección, le prohíbe que lo toque pues *todavía no he subido al Padre*, pidiéndole que busque a los discípulos y les transmita este mensaje: *Voy a subir a mi Padre y a vuestro Padre; a mi Dios, y a vuestro Dios* (Jn 20, 17), y ese mismo día, por la tarde, en presencia de los apóstoles, reciben al Espíritu Santo (Jn 20, 22).

Es probable que los guionistas hayan acudido al propio Evangelio apócrifo de María Magdalena, evitando presentarla como una cortesana arrepentida, tal y como se ha hecho siempre, especialmente a partir del papa Gregorio Magno en el año 591. Pues en la película se la presenta como una mujer sensible e inteligente, convertida en *Mulieres Dignitatem*, como la definió el papa Juan Pablo II: la apóstola de los apóstoles, corroborado posteriormente por el actual papa Francisco, instituyendo su fiesta en el calendario romano, como al resto de los apóstoles, el día 22 de julio.

La historia la llevará a Jerusalén, para unir su destino al de Jesús, vaticinado por María cuando le pregunta: *Amas a mi hijo, ¿verdad? Pues entonces debes prepararte, como yo, para perderlo*. Se da una visión más humana y cercana de esta mujer, que hará que otras mujeres, siguiendo su ejemplo, sigan al Rabino. Incluso sean bautizadas por ella, pues dado que la tradición no permitía que se bautizaran juntos hombres y mujeres, Jesús le dice que bautice en su nombre y sus manos serán las de ella. Centrada sobre todo en la vida pública de Jesús, toca poco las escenas pasionistas, pues la protagonista es Magdalena, convertida en su confidente, permitiéndole conocerlo mucho mejor que al resto de los apóstoles.

Recibido: abril de 2019. Aceptado: junio de 2019

# TRADICIÓN LEGENDARIA DURANTE EL AUGE DEL CINE GALLEGO DE ANIMACIÓN: TRES APROXIMACIONES NARRATIVAS

David Fuentefría Rodríguez  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Galicia es, sin duda, uno de los enclaves con más y mejor tradición legendaria de toda Europa. Es bien sabido, igualmente, que, desde los años 90 y hasta unos años después de la crisis de 2008, la animación producida en esta comunidad experimentó un auge parejo tan solo a los problemas sufridos *a posteriori* por sus estudios de producción, lo que no impidió, por otro lado, que los trazos más elementales de la mitología de esta tierra se exportasen, a través de las modernas formas y argumentos de las películas de dibujos, en ocasiones con amplia repercusión dentro y fuera de nuestras fronteras. Este artículo estudia tres de los filmes de la última etapa del fenómeno, ahondando en sus fuentes mitológicas y, sobre todo, en la traslación de su ancestral poética a las narrativas audiovisuales vigentes: se trata de *De profundis* (Miguelanxo Prado, 2006), *El apóstol* (Fernando Cortizo, 2012) y *Brujerías* (Virginia Curiá/Tomás Conde, 2013).

PALABRAS CLAVE: tradición, leyendas, cine, animación, Galicia.

## LEGENDARY TRADITION DURING THE HEIGHT OF GALICIAN ANIMATED CINEMA: THREE NARRATIVE APPROACHES

## ABSTRACT

Galicia is, without a doubt, one of the Europe's places with more and better legendary tradition. It's well known, also, that, since the 90s of the last century, and until a few years after the 2008's crisis, the animation produced in this community experienced a boom only similar to the problems suffered afterwards, by their studios, which did not prevent that the most elementary traces of mythology and legends of this land were exported, through the modern forms and arguments of the animated movies, sometimes with wide repercussion within and outside our borders. This article studies three of the films of the last stage of the phenomenon, delving into its mythological sources and, above all, in the translation of its ancestral poetics to current audiovisual narratives: "De profundis" (Miguelanxo Prado, 2006), "El apóstol" (Fernando Cortizo, 2012), and "Brujerías" (Virginia Curiá / Tomás Conde, 2013).

KEYWORDS: tradition, legends, movies, animation, Galicia.





## 1. INTRODUCCIÓN

En coincidencia con un fenómeno similar en el País Vasco, la flamante aunque efímera carrera del cine de animación producido en Galicia encuentra sus inicios en la década de los 90, momento en que la Xunta empieza a considerar al audiovisual como un sector estratégico para su comunidad, con especial énfasis en un género que, en principio, pocos habrían considerado puntal para tales menesteres: las películas de animación. Es cierto que, merced a las primeras ayudas específicas, surgieron tres largometrajes pioneros, todos producidos en 1989 y ninguno de dibujos animados: *Urxaxa* (Alfredo García Pinal/Carlos López Piñeiro), *Siempre Xonxa* (Chano Piñeiro) y *Continental* (Xavier Villaverde), cosechando la segunda un gran éxito en Galicia, y compitiendo con la primera en cuanto a impregnación de material extraído de los mitos y leyendas de esta comunidad.

No es menos cierto que estos filmes siguieron la estela de algunos clásicos enraizados en la memoria nacional, como *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1971), inspirada en el «licántropo» orensano Manuel Gómez Romasanta; *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), sobre la obra homónima del ilustre coruñés Wenceslao Fernández Flórez, o *Divinas palabras* (1987), en la que José Luis García Sánchez trasladaba a la Galicia de los años 20 la muy conocida comedia bárbara, anterior al esperpento, de Ramón María del Valle-Inclán. Y si bien, *a posteriori*, nuestra cinematografía continuó abordando la prácticamente inabarcable tradición legendaria gallega (a veces con mixturas extrañas, en las que las tierras del norte servían solo como tablero reconocible sobre el que desplegar otro tipo de imagerías, como en *Dagon. La secta del mar*, Stuart Gordon, 2001), es preciso dejar claro que dicha tradición es rastreable desde bien pronto, con películas como *Alalá (los nietos de los celtas)*, dirigida en 1933 por el alemán Adolf Trotz, y en la que, en localizaciones de Pontevedra, Rianxo y Vigo, ya aparecía, sin ir más lejos, una meiga que aconsejaba al protagonista.

Pues bien, en orden a acotar tan amplio campo de estudio, y por la importancia del período citado, consideraremos la investigación del cine de animación repasando, primero, el proceso que condujo en esos años al auge de los estudios y las producciones localizadas en Galicia. Citaremos, después, sus principales baluartes, y examinaremos, tras una breve composición de lugar previa en torno a la mitología legendaria gallega, tres de las propuestas más atractivas, y a la vez diferentes entre sí, de los últimos años de la etapa: *De profundis* (Miguelanxo Prado, 2006), *El apóstol* (Fernando Cortizo, 2012), y *Brujerías* (Virginia Curiá/Tomás Conde, 2013). En todas, como se verá, se realizó un esfuerzo retórico especial por garantizar la pervivencia de toda la tradición secular de Galicia en torno a leyendas, criaturas mágicas y aspectos fantásticos.



## 2. LA ANIMACIÓN GALLEGA

- ¡Ese hueso te sobra! –afirmó el componedor.
- ¿Cómo va a sobrarme un hueso? –se admiraba Bouso.
- Será el hueso del azogue, Bousiño. ¡Ese hueso les sobra a todos los que lo tienen! Y Primo, en un cedazo pequeño, cernió tabaco de picadura mezclado con el de los pitillos que llamaban mataquintos, y le hizo sorber el rapé a Bouso. Le vinieron a éste unos estornudos fuertes, muy de arriba, y al tercero salió el hueso; parecía de ala de pollo, muy limpio, blanquito.
- ¡Parece que no es un hueso de hombre! –comentó Bouso.
- ¡Por eso te sobra!

*La cabeza de Bouso* (Álvaro Cunqueiro)

Uno de los nombres clave del grupo de pioneros que elevó la animación galaica a cuotas de calidad hasta entonces desconocidas es, sin duda, el de Manuel Gómez, quien creó la productora Dygra con el objetivo de hacer una película basada en las entonces novedosas técnicas de infografía, influido, entre otras referencias, por el cambio de paradigma que implicó, mundialmente, el advenimiento de *Toy Story* (John Lasseter, 1995). El resultado fue *El bosque animado* (2001), gestada desde 1996 y dirigida al alimón con Ángel de la Cruz, que cosechó un importante éxito comercial, y a la que siguieron dos cintas más: *El sueño de una noche de San Juan* (2005) y *El espíritu del bosque* (2008), secuela de *El bosque animado*.

Pero con el éxito llegaron también los problemas: la ampliación de Dygra que trajo consigo la excelente recepción de *El bosque* promovió la formación constante de nuevos animadores que, ante las restricciones que les imponía el trabajo dentro del marco de la comunidad gallega, terminaban, con el tiempo, marchándose acuciados por el estrés, o viajando a Madrid, en busca de mejores remuneraciones y continuidad laboral. Desde el momento en que las siguientes películas del equipo no obtuvieron el mismo aplauso que su buque insignia, la productora colapsó.

Pero, pese a este devenir, y a la fundamental aportación de Dygra, ésta fue solo uno de los pilares de la animación hecha en Galicia. Un segundo fue Continental (del productor Pancho Casas, y derivado a partir de la película antedicha), compañía recordada por filmes de estimable factura y aliento transgresor, como *La crisis carnívora* (Pedro Rivero, 2008), entre otros trabajos vanguardistas. Con todo, el tercer pilar, y sin duda el más importante, fue la internacionalmente conocida distribuidora Filmax, propiedad de Carlos y Julio Fernández, que durante esta época auspició la creación de los estudios Brent Entertainment, con trabajadores fijos, y responsable de *Pérez, el ratoncito de tus sueños* (Juan Pablo Buscarini, 2006), uno de los mayores éxitos de la animación española.

Como decíamos, fue la crisis económica de 2008 la que terminaría de dar la puntilla al efímero dominio nacional de la animación gallega. Salvo *Pérez*, el resto de las películas citadas no había recaudado grandes ingresos en taquilla, durante la época de «vacas gordas», con lo que, por los recortes en las subvenciones que acreó el nuevo panorama económico, en los años siguientes, toda la estructura terminó, finalmente, por venirse abajo. Ello pese a la muy respetable calidad artística



de productos como *Donkey Xote* (José Pozo, 2007), o las galardonadas *El Cid, la leyenda* (José Pozo, 2003) y *Nocturna* (Víctor Maldonado y Adriá García, 2008), que no podíamos dejar de mencionar.

Los que vivieron el fenómeno en primera persona relatan, además, que a todos estos problemas se une el hecho de que, en Galicia, las iniciativas respecto al tipo de cine que debía hacerse fueron siempre, en buena medida, producto de decisiones personales, y no de un trabajo de equipo fuertemente estructurado. Todavía hoy subsisten, para colmo, los problemas de antaño: el natural que puede presuponerse, dada la limitación del territorio, y la inveterada falta de formación de animadores.

Igualmente, y tras los primeros efectos de la crisis, se produjo algún fallo clamoroso en la distribución de algunos filmes que merece la pena señalar, como en el caso de *El apóstol*, precisamente uno de los que nos va a ocupar. *El apóstol* es una película con música del reputado Phillip Glass, y con un excelente equipo de directores de animación extranjeros, que, en teoría, podría y debería haber devuelto su esplendor reciente a la industria de la animación, pero que apenas llegó a estrenarse en 13 salas de toda España. A ello tampoco ayudó, según algunas voces, su tratamiento de una leyenda tan gallega como la de la Santa Compañía, conocida por casi todos pero difícil de entender, en todos sus matices, fuera de esta comunidad.

Cabe resaltar, por otra parte, el dato de que, con la crisis, el volumen de subvenciones para el audiovisual pasó progresivamente de siete a dos millones de euros, cantidad que, pese a cubrir otros quehaceres relacionados con el sector, incluidos los más de 35 festivales de cine que alberga en la actualidad esta autonomía, resulta a todas luces insuficiente para que un fenómeno como el descrito pueda repetirse, al menos a medio plazo.

A modo de curiosidad, y para finalizar, podemos indicar que buena parte de las películas mencionadas introducían elementos fantásticos o mágicos en sus argumentos (*El bosque animado* se adentra en el segmento de «La Fraga de Cecebre», de la obra homónima de Fernández Flórez, y en ella los árboles tienen una vida independiente a la de los humanos; *El sueño de una noche de San Juan* adapta la obra de Shakespeare a través de su protagonista, Elena, que no cree en las leyendas, aunque después inicia un viaje por el mundo de la magia; *El pequeño mago* –Roque Cameselle, 2013– insiste sobre las habilidades sobrenaturales del pequeño Bieito). E incluso las que no insistieron en este particular, como *Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2001), que abordaba las cuitas de la ancianidad a través de dos amigos que comparten estancia en el asilo, o *Copito de Nieve* (Andrés G. Schaer, 2011), que mezcló imagen real y animaciones 3D, perviven en el inventario de esta época de expansión y esperanza para la animación gallega, por sus originales aportaciones o sus indudables riesgos técnicos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Los medios de comunicación no dudaban, durante los momentos de mayor esplendor del período, en hablar de liderazgo absoluto, no solo en el cine de animación, sino en el cine español. Una muestra, de *El Correo Gallego*: <http://www.elcorreogallego.es/tema-del-dia/ecg/animacion-gallega-reafirma-su-liderazgo-cine-espanol/idEdicion-2007-01-30/idNoticia-129401/>.

### 3. GALICIA: TRADICIÓN, LEYENDA E IDIOSINCRASIA

Una noche, noche negra  
como el pesar que yo tengo,  
noche hija de las sombrías  
alas que extienden los miedos;  
hora en que cantan los gallos,  
hora en que gimen los vientos,  
y las meigas bailan, bailan  
con el demonio primero,  
arrancando verdes robles,  
puertas y tejas hendiendo,  
todas de blanco vestidas,  
suelos los blancos cabellos,  
contra las que el can aúlla  
augurando triste entierro (...).

*Cantares gallegos* (Rosalía de Castro)

Quienes allá viven lo saben, y lo reconocen abiertamente: es casi imposible dar un paso en Galicia, en el terreno artístico, patrimonial o educativo, sin que, directa o indirectamente, surja la influencia de los cuentos y leyendas de su inmensa cultura popular, relacionada mayoritariamente con pueblos y aldeas, donde hallan su principal raíz.

Esta riqueza en las tradiciones se debe principalmente a un fenómeno geográfico, de la propia ubicación de la comunidad galaica, en la esquina del país, que provocó que casi todos los grandes movimientos estéticos, artísticos y culturales, como el Romanticismo, se incorporaran necesariamente más tarde a sus territorios. No se trata de un fenómeno aislado; de hecho, Bretaña y Gales, enclaves igualmente de pasado celta, y situados geográficamente, también, en sus respectivas esquinas del mapa, comparten una idiosincrasia parecida. Por Galicia no pasaron tampoco, en su momento, ni la Ilustración ni la Revolución Francesa, y, como dato curioso, no es un secreto que, en el año 1954, los catedráticos todavía negaban la Teoría de la Evolución en las universidades gallegas.

Distintos son, por otro lado, los vientos folclóricos que aportan, respectivamente, el mar y el campo gallegos. Donde en otros lugares resultaría impensable que una reiteración de sucesos luctuosos se convirtiese en tradición, en Galicia ha llegado a serlo –de un modo triste y romántico– que la gente muera en el mar (sin ir más lejos, en la fatídica Costa da Morte, con unos 60 navíos hundidos en el corto espacio de 100 años). De ahí que en la zona subsistan todavía las leyendas sobre sonidos extraños que se confunden con el rumor de los océanos, como, por ejemplo, los de olas que, al oído de algunos, parecía que tocaban el piano, cuando no era el sonido de las teclas el que, inexplicablemente, parecía llegar a algunas personas desde mar adentro, según antiguos testimonios. No es de extrañar, por tanto, que Miguelanxo Prado se plantease la historia de una «viuda de vivos», tal y como



se solía bromear con aquéllas que contraían matrimonio con un marino, a la hora de plantear *De profundis*, otro de los filmes que analizaremos.

Respecto a la tradición del campo, con sus brujas, sus curanderas y su Santa Compañía, la tradición oral, llena de magia y superstición, encuentra unos orígenes mucho más prosaicos, toda vez que los habitantes del mundo rural tendían, por ejemplo, a desconfiar de los médicos por entenderlos como figuras de autoridad que –dato crucial– además cobraban por sus servicios. Una extraña y distante relación con el resto del mundo, la de nuestros ancestros y sus secretísimos remedios para la salud, que perdura y subyace en el argumento de otra de las películas que trataremos, *Brujerías*, cuya propuesta abraza la nostalgia por ese mundo gradualmente engullido por el progreso.

La pobreza y el deseo de un mundo mejor, unidos al culto a los muertos, se hallan, por último, en el germen de la Santa Compañía, que aparece en *El apóstol*. En el caso de esta leyenda tan arraigada, la vocación de transmisión oral se pierde, prácticamente, en favor de su ascensión casi automática como parte de la cultura en las zonas afectadas, a lo que se suma, entre sus componentes, la igualmente excelsa tradición musical gallega, profunda, variada y muy capaz, como sucedió en su día, de que reputadas figuras como Mike Oldfield, o el propio Philip Glass, quedaran sorprendidas al adentrarse en sus múltiples vericuetos.

Pero sirvan para definir, integradoramente, qué es exactamente una leyenda, y cómo se fueron transmitiendo en Galicia de forma escalonada, las aportaciones de Miravalles<sup>2</sup>, al señalar que aquélla es «un hecho real adornado o desfigurado, o simplemente desvirtuado por la tradición oral, que va modificando los detalles, no bien recordados, al pasar de boca en boca por generaciones sucesivas». El mismo autor detalla los intentos de clasificación de las leyendas gallegas a cargo de Vicente Risco y Carré Alvarellas, distinguiendo el primero entre leyendas etiológicas, históricas y hagiográficas, y clasificándolas el segundo por leyendas populares, religiosas, fantásticas y de encantamientos, históricas, y novelescas o caballerescas.

Sobre la construcción de estas creencias populares resultan también interesantes los exhaustivos estudios de Mariño Ferro, quien, por su parte, recuerda que (p. 169) «aínda que crentes e agnósticos defendan a súa existencia cunha fe inquebrantábel, en realidade as supersticións non existen. O concepto de superstición, que é moi antigo, desde o Século das Luces utilízase con profusión mesiánica, de maneira que vivimos o paradoxo de que a defensa da razón vai emparellada co convencemento de que gran parte da humanidade non sabe usala. Case ninguén comprende que as crenzas, incluída a crenza na superstición, teñen una función práctica, e poucos son conscientes de que o ser humano se caracteriza pola enorme capacidade de responder ás súas necesidades con múltiples solucións, adaptadas a espazos e tempos variábeis».

---

<sup>2</sup> Véase la interesante y didáctica clasificación en la siguiente dirección de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ser-de-galicia-a-traves-de-sus-leyendas/html/>.

Esta función práctica de la superstición se explica, según Mariño, porque (p. 393) «Ningún costume ou crenza se mantén centos de anos sen cumprir nin-gunha misión», lo que automáticamente remite a la, también, inevitable influencia de la religión en la edificación primigenia de la riquísima imaginería fantástica y legendaria gallega (p. 394): «O catolicismo popular emprega un abundante e rico simbolismo de orixe medieval que hoxe resulta escuro incluso para a xerarquía cató-lica. Pretender analiza-las crenzas campestres sen descifrar ese simbolismo é como intentar traducir un libro escrito nunha lingua descoñecida».

No es baladí la cuestión religiosa, toda vez que, a la hora de caracterizar el fundamento original de determinados personajes típicos del acervo galaico, como las «bruxas», algunas corrientes científicas han mantenido interminables disensos entre sí. Por ejemplo, Mariño sostiene que (p. 405) «a bruxería, en contra da opi-nión imposta polos antropológicos evolucionistas, non é un resto das crenzas pagás. Tódalas culturas, incluída a clásica grecolatina, cren na bruxería. A europea é, en canto concepción do Mal, parte integrante do sistema relixioso». Más aún: el autor eleva la propia brujería a categoría de «religión mítica del Mal» (p. 410): «Unha reli-xión mítica que invierte os ritos e principios morais cristiáns. Naturalmente, tamén inverte os lugares e os tempos para o culto. Para os aquellarres, o deus do Mal e as súas servas prefiren, como cabería esperar, lugares e tempos con alguna connota-ción maléfica».

Cuestión diferente sería ahondar en cada uno de los personajes integrantes del imaginario/bestiario popular, y en las diferencias entre ellos (de los trasnos a los mouros, pasando por biosbardos, diaños, nubeiros, etc.)<sup>3</sup>, cuyos estudios específicos, además, son innumerables. No vamos a abordar el tema en profundidad, aunque sí apuntaremos algunas pinceladas sobre los ejemplos que nos atañen, por las películas que vamos a estudiar. La Santa Compañía, referente de *El apóstol* y presente también, con sus propias variaciones, en Extremadura o Asturias, también recibe los nombres de Estadea, Antaruxada o «Visita», y consta como una procesión de ánimas que, según Fraga Liste, «cualquier persona que deambule por los caminos aldeanos, por las calles solitarias y poco iluminadas corre el riesgo de encontrar». Esta macabra procesión, derivada del lento proceso de conversión en maléficas de determinadas deidades paganas del norte de Europa, por la irrupción del cristia-nismo en el siglo IV, «es el anuncio de una muerte próxima de aquél que la encon-trare. Los gatos espeluznan a su paso y los perros ladran aullidos. Se dice que la persona que la encuentra se queda atónita, momento aprovechado por los muertos para pasarle una cruz y desde ese momento, y acompañado por un perro que lleva una especie de cencerro, la esquila, está obligado a seguirlos». Cabe, sin embargo, según advierte el autor, una forma de escapar de la comitiva, en caso de encontrár-nosla de madrugada: trazar un círculo en el suelo y meternos dentro, con lo que el desfile pasará de largo.

---

<sup>3</sup> Vale la pena revisar el pequeño glosario de criaturas mitológicas gallegas disponible en <http://ekiria.org/cultura-sociedad-magica/historia-magicka/mitologia-gallega>.



De otro lado, en *De profundis*, que se adentra en las leyendas del mar, aparecen, entre otras situaciones y personajes legendarios, sirenas. Las sirenas han sido ampliamente representadas en distintas manifestaciones artísticas galaicas, desde las pinturas de Urbano Lugrís a pintorescos escudos heráldicos (la historia de los Mariño, una familia noble de Vilaxoan, se relaciona directamente, de hecho, con la leyenda de una sirena que no sabía hablar, pero que gritó el nombre de su hijo cuando vio que iba a ser sacrificado). A «A Maruxaina», la sirena más famosa de Galicia, le dedican, por su parte, una fiesta en San Cibrao (Lugo), aunque Miguelanxo Prado, como veremos, parece dotar al mito de una lectura distinta para su película, dentro de su caracterización como ente benevolente.

Antes de adentrarnos en el análisis de *Brujerías*, por último, conviene aclarar también que suele producirse confusión a la hora de distinguir entre la bruja y la meiga, y entre ambas con otra palabra derivada, meigallo. Sobre las dos primeras, la *Guía da Galiza máxica, mítica e lendaria* indica que (p. 86) «inda que, na práctica, ambos os dous vocábulos resulten sinónimos, semella que existe una certa tendencia a considerar as bruxas máis daniñas que as meigas». El meigallo, por su parte, sería aquel (p. 163) «bruxedo o feitizo que se apón ás meigas. As meigas botan o meigallo que consiste en que as persoas e os animais enferman, non medran e acumulan toda sorte de desgracias». En la historia gallega, la triste realidad ha dado pie a cantares como el que Celso Emilio Ferreiro dedicó a «María Soliña», la más célebre de las Brujas de Cangas, quien entró en las cárceles de la Inquisición en 1921, confesando, mediante suplicios, su condición de bruja, y siendo condenada más tarde a la confiscación de todos sus bienes.

#### 4. DENTRO DEL CINE GALLEGO

Y ahí tiene usted –acabó el maldito arqueólogo, sonriendo como un Maquiavelo burlón– la prosaica, aunque melodramática verdad de la leyenda de la torre. Las pastoras dicen que doña Mafalda fue arrebatada por el demonio, que había tomado la figura de un gallardo doncel, y que el alma de la triste castellana, perdida de amores, se asoma de noche a esta ventana misma, exhalando ayes muy semejantes al ululante gemido del viento de la sierra... ¡Ya lo creo! Como que no es el alma la que imita al viento, sino el mismo viento el que remeda el quejido del ánima condenada...

*La leyenda de la Torre* (Emilia Pardo Bazán)

En su *Arte y técnica de la animación*, Rodolfo Sáenz recuerda que (p. 51) «a menudo basta con tomar los mismos personajes de la serie y trasladarlos al interior de un clásico, para que esto provoque inmediatamente nuevas ideas. Solo habrá que hacerse preguntas; por ejemplo: ¿cómo reaccionaría nuestro personaje si se encontrara en un lugar habitado solo por gente pequeña? Si nuestro personaje está bien desarrollado, seguramente se comportará de manera muy distinta de Gulliver».

Pareciera que la frase se hubiese pronunciado a la hora de pergeñar películas tan distintas como las que van a ocuparnos, cuyo criterio de elección fue, amén de su diversidad técnica, el modo en que trasladan las leyendas y personajes descritos,





dentro de una retórica elemental común y un riguroso respeto a las tradiciones. En ellas, los personajes originales se aprecian insertos «en el interior del clásico», como dice el autor (en este caso en los clásicos legendarios), dando lugar a un fresco revisionismo que, además, y pese a sus diferencias conceptuales y artísticas, cumple a la perfección, en los tres casos, con algunas de las reglas de la animación descritas igualmente por Sáenz: la primera, que (p. 337) «animar es representar una actuación mediante el movimiento; es cargarlo de emoción» (no sobra calidad en ninguno de los tres relatos, en este aspecto), y la segunda, relacionada con la impronta artística de los profesionales, que indica que (p. 337) «en el cine de animación, el personaje no es el actor, sino el animador, ya que es a través de su trabajo como se comunican las emociones, lo que constituye un logro difícil e individual».

Por si fuera poco, en todas las películas hay también espacio para una didáctica de la mitología galaica, que subyace tanto en el contenido como en las distintas formas cinematográficas que aparecen en cada historia, y, en menor medida, por la apelación a la curiosidad de la audiencia de la que hacen gala. Desgranemos brevemente, al fin, cada una de ellas:

#### 4.1. *DE PROFUNDIS*

*De profundis*, de Miguelanxo Prado, es, con mucho, la película menos ortodoxa de las tres, por cuanto desaloja todo materialismo, literalidad o linealidad argumental, adentrándose, en su lugar, en un duermevela mucho más cercano a las sensaciones intangibles que brindan las (tristes) leyendas relacionadas con el mar de Galicia, y cuyo visionado causa la impresión de asistir a un relato compuesto por una sucesión de ecos lejanos, y ajenos a la normal comunión entre tiempo y espacio.

Con una apuesta decidida por la tecnología al servicio del arte (lo que vemos es una sucesión continua de óleos, técnicas mixtas, acuarelas e incluso dibujos a lápices de colores que conservan en cada fotograma la riqueza del trazo), Prado dio carta de naturaleza a una historia que concibió como un proceso interior, derivado de su infancia junto al océano, y a su «sospecha poética», como en alguna ocasión ha declarado, de que «alguna vez nos movimos por esas profundidades», sobre las que, además, confiesa haber tenido sueños inquietantes<sup>4</sup>.

*De profundis* también es un producto aventurado por carecer de vocación comercial; según Chelo Loureiro, el nivel de las técnicas 3D en el extranjero impediría competir con el mercado americano, por mucho que Continental, la compañía de la que Loureiro era productora ejecutiva, tuviese vocación internacional. Para entender el espíritu y las verdaderas intenciones de *De profundis*, tal vez resultan más esclarecedoras las palabras de Nani García, compositora de la música del filme, a quien la simple contemplación de los bocetos de Prado, dijo, lograba que la música «se produjera sola».

---

<sup>4</sup> Consúltese, sobre éstas y las siguientes declaraciones, el *making of* del DVD de *De profundis*.





Como quiera que resulta complicado trazar un relato lineal de la película, describiremos, relacionadamente con la cuestión legendaria, el hilo conductor que parece guiar sus ensueños: para empezar, existe una casa en medio del mar, cuya torre alberga un estudio de pintura con motivos marinos. Cuadros en los que una sirena cohabita con grandes medusas, planos de un barco sobre una mesa, o un barco que se funde con un pez, y que comienzan a asentar la imaginería que nos espera.

Las siguientes escenas, arquetípicas, remiten a las tradiciones delimitadas por las «viudas de vivos», anteriormente citadas, y a la relación descrita entre música, ecos del mar y nostalgia del ser querido, sobre los que pivotará toda la obra: una mujer toca el violonchelo en el porche, frente a unas escaleras que bajan al agua, mientras que un barco de pescadores llega hasta ella y un hombre la saluda, agitando un farol, y pasando de largo. Grandes peces parecen bailar al son de su música. Ella sonríe; parece conectada con ellos.

A partir de aquí, las imágenes comienzan a perder el hilo conector con más frecuencia, redoblándose en su lugar los factores poético y retórico, sin descolgarse de las tragedias marinas: por ejemplo, en el barco un niño canta y deposita la luz de sus notas luminosas en las manos de quien parece ser su padre. Con ella los pescadores hacen los cebos que tiran al mar. Sobre una roca muy elevada, junto a un faro, un viejo ciego hace volar una cometa con forma de pez. Pero, de repente, nubes negras tapan el cielo junto al faro. Se desata la tormenta y una gran ola hunde el barco, que queda encajado en el saliente de un acantilado submarino. La mujer, en casa, se siente destrozada. Al poco, el hombre despierta bajo el agua y mira a su alrededor, momento en que comienzan las auténticas maravillas, engarzadas en la nostalgia y el puro romanticismo: procesiones de ballenas, una sirena (o un xacío, según la mitología gallega), que le acompañará a partir de ahora, y un viaje lisérgico que comienza, tras tocar a una medusa gigante, en el que se cruzan bocetos y dibujos con las maravillas vivas del océano.

Tras una serie de escenas que implican morenas y sirenas con torso masculino, el hombre se deja caer durante un sueño a una fosa abisal, en la que cohabita con gigantescos peces y criaturas del abismo; la sirena, mientras tanto, escucha gritos, se asoma al abismo y ayuda al marinero, haciendo que guarde silencio y cierre los ojos: una nueva metáfora, del amor en esta ocasión.

Bajo el agua, la pareja visita una ciudad submarina, muy similar a cualquier pueblo español con raíces antiguas, por la que él se interesa. Más tarde, su compañera lo conduce a un santuario antiguo, por una abertura oscura que lleva a un cementerio de barcos. Ella quiere salir de ahí inmediatamente (como si su yo «real», la mujer que en la casa sueña con ser la sirena, rechazase esta perenne amenaza de la muerte), pero él no quiere. Ella lo besa entonces y se miran profundamente a los ojos. Vemos a la mujer tocar el violonchelo en la superficie, y a él en unas fotografías con todos los recuerdos de la pareja, que ella porta, en una sucesión de recuerdos del joven marino: él pintó los cuadros que decoran la casa y los sueños de ella, que llora ante las fotos. Se echan de menos con el alma, con lo que el hombre termina rechazando el amor de la sirena.

Al poco, nadando entre los barcos, el joven encuentra el que, mitad pez, aparecía en los planos sin terminar de su casa. Se pone al timón y, merced a una



extraña magia que ni siquiera él comprende, lo saca a la superficie. Al tiempo, la mujer en casa lee, recostada contra el árbol del jardín, los planos del barco-pez en una libreta. Los peces más grandes escoltan al barco en su reflote. Viajan al acantilado donde quedó el pesquero, del que parecen desprenderse mariposas de luz, como las que salían de la boca del niño, y que salen a la superficie.

El barco emerge también al fin. La mujer mira hacia afuera, como si hubiera estado esperándolo o invocando su vuelta con su música. Por la noche, se asoma con sorpresa. El barco, bajo el agua, se ha convertido en un gran pez rosa con la marca de la sirena en su cuello. Ella lo contempla con sorpresa primero, y con una sonrisa cómplice después, como si intuyera su participación en el proceso, a través del amor, el recuerdo y el ensueño. Definitivamente, la pérdida y la distancia no se han superado, pero se ha completado una suerte de transformación que parece ofrecer cierta esperanza.

#### 4.2. BRUJERÍAS (MEIGALLOS)

Es revelador que el primer plano de *Brujerías (Meigallos)* muestre un ejemplar de *Merlín e familia*, de Álvaro Cunqueiro. El libro se halla entre las pertenencias de la abuela de Malva, la protagonista, cuyas andanzas la van a situar en la frontera entre leyenda y modernidad, entre brujería y tecnología, a propósito de la tradición curandera de sus mayores. Ello se refleja en cómo, al principio, a la niña no le gustan las pociones, aunque roba un recipiente que contiene un compuesto para volar. Su abuela, Lalilas, que efectivamente es curandera y capaz, por ejemplo, de sanar el dolor de una anciana o de hacer volar a un caracol gracias a sus preparados, le previene de que hay personas que buscan quitarle sus pócimas, que en malas manos serían muy peligrosas, y le explica también que la magia está en todo, no solo en los amuletos (a lo que Malva responderá que también su móvil es mágico). «Conservar la tradición es complicado. Ojalá todo se resolviera apretando un botón», le explica la mujer.

Los antagonistas reflejan, por su parte, la crítica que la cinta realiza al exceso tecnológico actual: agentes con gafas de sol, intercomunicadores, e incluso un pequeño dron que los espía con su minicámara. Cuando los sicarios, por ejemplo, se desprenden de su comunicador, entran en un estado de somnolencia y desorientación, mientras que, cuando lo llevan, actúan como zombis. Tras indicarnos que ambas se hallan en una feria das menciñeiras (curanderas), Malva está dispuesta a volar a cualquier precio (su amigo Selu lo hace en parapente), aunque la vemos desechar una escoba (precisamente por tratarse de algo antiguo, de una «cosa de brujas» hacia la que la chica siente la habitual aversión adolescente), eligiendo, en su lugar, un paraguas, que rocía con la poción obtenida al principio, y al que aplica un conjuro.

Como podría esperarse de los citados antagonistas encastrados en la modernidad, al poco Lalilas es secuestrada por los magnates de una empresa comandada por la malvada Rufa, quien se muestra dispuesta a quitarle sus recetas y pócimas, principalmente el recipiente que hace volar. Las instalaciones se hallan en una zona



natural protegida difícil de rastrear, por lo que, a la larga, Malva lamentará no haber aprendido del origen rural de su abuela.

Sin embargo, es gracias a un signo gestual tradicional que la mujer le enseñó como Malva encontrará una entrada secreta a la fábrica de Rufa. Un policía, personaje secundario, sigue, por su parte, a la niña, accediendo temporalmente a un mundo inspirado por la tradición gallega en el que las flores tienen las propiedades mágicas e inteligentes que les conceden a las pócimas de la abuela, mundo que, además, es descubierto a través de la declamación de unos versos.

Distintas peripecias conducen a un enfrentamiento, cerca del final, en el que caben declaraciones de intenciones como las de Rufa, quien exclama, tras creerse en poder de la fórmula para volar, que «la tecnología es el futuro», a lo que Lalilas responde que «la tecnología y la naturaleza deben encajar juntas».

Finalmente, son de nuevo los gestos tradicionales de las manos de su abuela los que comunican a Malva que eche resina al preparado que la han obligado a hacer, y que, al aplicarlo a los zapatos de sus enemigos, los deja pegados al suelo. Malva pide a Lalilas aprender todo lo posible a partir de ese momento, y, cuando, en su huida, Rufa llama «brujas» a las dos mujeres, ellas lo niegan: «Brujas no: curanderas», contestan. En los instantes finales, Malva termina integrándose en el club de voladores (parapente) de su amigo Selu, despidiendo la película con la conocida cantiga gallega infantil dedicada al «arroz con chícharo».

Según Virginia Curiá, *Brujerías* tuvo hasta nueve versiones de guion, todo para conceder ese halo de modernidad «a las meigas gallegas (curanderas), a las que durante siglos se las tuvo como brujas, mientras que su labor era ser conocedoras de la medicina tradicional, utilizando plantas y remedios naturales para ayudar a sus vecinos»<sup>5</sup>. Pese a contar con escasos medios de realización y distribución, la directora, como puede apreciarse durante el visionado, sí tuvo en mente a sus grandes referentes: «La influencia principal para nosotros es el cine de Hayao Miyazaki, el tratamiento que hace de sus personajes y la humanidad de la que los dota. Nos gustaría mucho acercarnos, aunque fuera lejanamente, a su forma de contar historias». Con todo, en la película prima la voluntad de recuperar, desde una perspectiva educativa y para la posteridad, el papel de las brujas de cara al mundo infantil, aunando las antiguas funciones de la superstición como medio de control social y como explicación de determinados azares, con el materialismo tecnológico que, hoy en día, sume a la infancia en la «cultura de la literalidad» tan típica, para sus detractores, de los tiempos modernos.



---

<sup>5</sup> Véanse sus declaraciones completas en esta entrevista para la revista digital *Filmarte*: <http://www.filmarte.net/Entrevistas/virginia-curia-brujerias>.

Por último, *El apóstol*, considerado «el último filme maldito del cine español»<sup>6</sup>, es la obra más hollywoodiense de las tres. Su manufactura de impecable *stop motion* (es la primera película europea con este formato desarrollada mediante producción estereoscópica), sus más de cinco millones de euros de presupuesto, y su reconocimiento en festivales internacionales están a la altura de la particular transmisión del mito de la Santa Compañía al que la película se rinde en su relato. Con figuras creadas a partir de los grandes actores que les pusieron voz (de Luis Tosar a Paul Naschy, pasando por Geraldine Chaplin), a grandes rasgos, *El apóstol* cuenta la historia de Ramón, un preso fugado que en su huida es desviado hacia Xanaz, un pueblo cercano al camino de Santiago, sobre el que pesa una maldición terrible. La caracterización de los aldeanos y el cromatismo de la cinta, que recuerdan al tremendismo del arte y las crónicas de la denominada «España negra», se mezclan con otros referentes como el de don Cesáreo, párroco del pueblo y principal antagonista, quien claramente podría resultar un trasunto de *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922). Otros vecinos de Xanaz presentan propiedades animalescas, o remiten, por su parte, a figuras frankensteinianas o similares al zombi clásico. El secretismo, el costumbrismo férreo, las raíces católicas, los ecos de animales en los bosques y las edificaciones tristes y ruinosas construyen, en un conjunto excelentemente amalgamado, un canto a las leyendas más oscuras del paisaje galaico, y dominan la ambientación de la cinta, mucho antes, incluso, de que la Santa Compañía haga acto de aparición durante la historia.

En este sentido, el respeto a los parámetros de esta leyenda también es total: al poco de que Ramón trate de aprovecharse de los aldeanos para robar unas joyas, éstos a su vez lo drogan y engañan, y termina sosteniendo la cruz de la Santa Compañía. Sarustiano Briones, su anterior portador, le explicará que, efectivamente, se trata de una procesión de almas en pena que vaga por los caminos de Galicia buscando las de aquéllos que han muerto, para expiar sus pecados. Es una mensajera de la muerte, advierte, peligrosa en principio solo para aquéllos a los que les ha llegado su hora, pero también para los vivos que se la encuentran y que no son capaces de protegerse, por cuanto quedan condenados a acompañarla en su funerario viaje nocturno. Briones indica a Ramón, además, que dispone de tres noches para pasarle la cruz a otra persona viva, so pena de empezar a debilitarse hasta morir.

En sus indagaciones diurnas posteriores, Ramón descubre que Xanaz quedó maldita al acabar entre todos sus habitantes con la vida de un peregrino enfermo de peste negra, durante la Edad Media. Un muy elaborado pasaje musical explica que el pueblo sufrió la plaga durante tres meses, y que de algún modo Cesáreo, que ya vivía entonces, contactó con el diablo para salvar la aldea. Se sugiere igualmente

---

<sup>6</sup> Sus terribles problemas de distribución, tan recalcitrantes que algunos intuyeron como cosa de meigas, se explicitan a la perfección en este artículo de la revista *Fotogramas*: <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/O-Apostolo-el-ultimo-film-maldito-del-cine-espanol>.



que esa «caída al infierno» eleva a las almas en pena de la Santa y las dirige hacia el pueblo, donde sus habitantes quedaron en un estado permanente de muerte en vida, consumiendo con el tiempo todos los recursos de los alrededores, y viéndose obligados, como se observa al principio, a desviar a los peregrinos de Santiago hacia sus muros, para ofrecerlos en sacrificio y engañar así a la comitiva, que insiste siempre en regresar para saldar su deuda con los nativos.

La visita del antipático arcipreste de Compostela servirá, hacia el final del filme, como excusa para pasarle a él la cruz y romper la maldición mediante una estrella pintada en el suelo (no un círculo, en este caso), en el que al principio se protegen Ramón, el propio arcipreste y Pablo, su ayudante, de modo que la Compañía, al no encontrar a nadie a quien llevarse, termina localizando a don Cesáreo y al resto de aldeanos. Una vez rota la maldición, incluso los colores del filme, que como decimos habían venido remitiendo, entre otras cosas, al cine silente, y que habían dominado la ambientación hasta entonces, desaparecen, dando paso a una realidad nueva y breve, pero de corte mucho más cercano y naturalista.

## 5. CONCLUSIONES

En una época a caballo entre dos culturas, y dado que el auge de la animación gallega fue un sueño al que las circunstancias pusieron fecha de caducidad, probablemente las películas de esta etapa no sean las mejores transmisoras de la amplia tradición legendaria de esta comunidad, pero sí son, por el momento, sus últimos testigos fiables. Como se ha dicho, *Urxá* y *Siempre Xonxa* incluían trazas de las leyendas gallegas, pero fue el cine de animación el que contribuyó, con decisión y escasos complejos, a comunicar, a las generaciones venideras, la riqueza de la tradición legendaria oral y escrita de los pueblos de Galicia.

Por otro lado, pese a la vocación internacionalista de alguna de las películas descritas, ninguna de las tres buscó, en sus orígenes, un mercado amplio: en *El apóstol* se barajaron otros temas antes de su concepción, y no había intención manifiesta, en un principio, de ceñirse a la leyenda de la Santa Compañía; el medio de vida de Virginia Curiá, pese a ser una apasionada del cine de animación, en realidad siempre ha sido el mundo publicitario, y las disquisiciones poéticas de Miguelanxo Prado, en *De profundis*, fueron el resultado, como hemos dicho, de un proyecto muy personal.

Nunca hubo, pues, en estas películas, más vocación de «ser comprendidas» fuera de las fronteras de Galicia, ni de mayor expansión cultural, que la de manifestar un profundo amor a la tierra y a la cultura propias, mediante la estimulación en el espectador del interés por tan amplísimo acervo. Si todas ellas lo consiguen, a la hora de la verdad, tal vez dependa de los ojos del espectador; ahora bien, en todas bulle el sano prurito de refrescar las antiguas narrativas galaicas, bien mediante el guion, bien mediante la técnica, y de modernizar, en general, los viejos cantos seculares. Todo ello a pesar del respeto que, igualmente, se muestra en los tres casos por la férrea raigambre de las historias y leyendas mil veces transmitidas oralmente por quienes las creyeron de verdad en tiempos remotos; los susurros y las formas fan-



tásticas de tantas criaturas imaginarias del campo y de la mar (tanto de las que pertenecen a la luz como de las que fueran –siguen siendo– patrimonio de la oscuridad), y, en fin, de las palabras, sonidos y sensaciones que, en su conjunto y a través de los siglos, han concedido a Galicia una identidad única, dentro y fuera del territorio nacional.

Recibido: febrero de 2019. Aceptado: mayo de 2019



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- FRAGA LISTE, E. (1989): «Costumbres heterodoxas en Galicia», *Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE)*, 36-37, 189-196.
- MARIÑO FERRO, X.R. (2007): *Manuela Branco Romasanta, o lobishome asasino*, Vigo, Edicións Nigra-trea, S.L.
- MARIÑO FERRO, X.R. (2000): *Antropoloxía de Galicia*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- VV. AA. (1998): *Guía da Galiza máxica, mítica e lendaria*, Vigo, Editorial Galaxia.
- CUBA, X.R., MIRANDA, X., y REIGOSA, A (1999): *Diccionario dos seres míticos gallegos*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- LOUREIRO, C. y GONZÁLEZ, X.M. (2000): *Galicia. Antropoloxía*, A Coruña, Hércules de ediciones, SA.
- SÁENZ VALIENTE, R. (2008): *Arte y Técnica de la animación. Clásica, corpórea, computada, para juegos o interactiva*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

## AGRADECIMIENTO

Es justo reconocer la contribución, para la elaboración de este artículo, de Fortunato Rodríguez Fernández, profesor de Animación en Entornos Audiovisuales y Multimedia de la Facultad de Ciencias Sociais e da Comunicación de la Universidad de Vigo, quien amablemente se dejó entrevistar por el autor de este texto para configurar los dos primeros epígrafes del mismo.



# HEROÍNAS ANTE EL ESPEJO. REFLEJOS DE EURÍDICE Y PERSÉFONE EN LA TRANSFORMACIÓN PERSONAL DE GINEVRA WEASLEY

Irene del Carmen Marcos Arteaga

## RESUMEN

Este artículo pretende trabajar la habilidad de J.K. Rowling en el uso de la mitología grecorromana, especialmente a la hora de adaptarla y transformarla en la redacción de algunos de los relatos de sus novelas. En este caso trabajaremos sobre los episodios de Perséfone y Eurídice utilizados en el descenso al «Hades» de Ginny Weasley en *Harry Potter y la Cámara de los Secretos*. Pero no sólo nos interesa conceptualizar los cambios y variantes de la visión creativa de la autora, sino cómo éstos se ven afectados a la hora de traspasar la gran pantalla, analizando para ello el resto de referentes artísticos propuestos para la puesta en escena. En definitiva, nos gustaría demostrar cuánto hay de deconstrucción de los mitos antiguos y cuánto de creación de nuevas lecturas e imágenes a partir de ellos en el segundo filme de la famosa saga.

**PALABRAS CLAVE:** Harry Potter, mito, Perséfone, Eurídice.

## HEROINES THROUGH THE LOOKING-GLASS. EURYDICE AND PERSEPHONE IN GINEVRA WEASLEY'S PERSONAL TRANSFORMATION

## ABSTRACT

Our paper aims to highlight the ability of J.K. Rowling using Greek and Roman mythology, especially to adapt it and transform it into her stories. In this particular case we are talking about Persephone and Eurydice episodes, which have been used in the descent to Hades by Ginny Weasley in the summit scene of *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. We are interested in conceptualizing changes and variations of the creative vision of the author, and how those have been affected when they moved to the big screen, analyzing the rest of artistic references that were selected for staging. Ultimately, we would like to prove how she deconstructs the ancient myths and how she creates new readings and new images based on them in the second film of the famous saga.

**KEYWORDS:** Harry Potter, myth, Persephone, Eurydice.





Desde el *Kolossal* al péplum, y desde éste hasta la actualidad, la presencia de la mitología en el cine ha sido permanente aunque no constante.

La renovación y el éxito del «género» –llamémoslo así– ha permitido que obras de espíritu muy diferente muestren adaptaciones de episodios destacados de la mitología grecorromana en películas de índole diversa, aunque especialmente pertenecientes al fantástico. Pensemos, en este sentido, en *Percy Jackson y el ladrón del rayo* (*Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief*, Chris Columbus 2010), o en la que trataremos en el presente trabajo, Harry Potter, la saga de la británica J.K. Rowling, referente juvenil por excelencia.

Es cierto, que estas últimas no sólo bucean entre las páginas de los antiguos, sino que en sus imágenes podemos encontrar innumerables referencias a las mitologías nórdica, cristiana, a las sagas artúricas e incluso a las tradiciones populares británicas. Por todo ello, el presente trabajo intentará demostrar cómo y de qué manera la autora de la saga bebe de fuentes clásicas a la hora de desarrollar determinados contenidos de su obra, tanto a nivel del tratamiento de alguno de sus personajes como de la propia diégesis del relato, aunque creando y obedeciendo sus propias reglas, que, obviamente, altera y modifica en relación con el discurso que propone en cada una de las novelas, lo que claramente se subraya cuando éstas han ido pasando a la gran pantalla.

Estas referencias llegan incluso a la selección de los nombres que escoge para sus protagonistas. Estamos, por tanto, ante una escritora que no «inventa» nada *per se*, pero que es capaz de cubrirlo por múltiples capas de literatura fantástica que hacen que el lector se sumerja en la historia sin percibir con claridad –en caso de que la conozca– de dónde viene su inspiración y cuáles son los referentes que altera y adapta para que parezcan nacidos directamente de su pluma.

Para ello, nos vamos a centrar en cómo utiliza dos episodios míticos diferentes, los de Perséfone y Eurídice, como referencia obvia en la escena del descenso al «Hades» de Ginny Weasley –en realidad, a la denominada «Cámara de los Secretos»– en la segunda novela y película de la saga, de título homónimo, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, publicada en 1998 y exhibida en los cines en 2002 bajo la dirección de Chris Colombus, siendo producida por la británica Heyday Films y distribuida por la Warner Bros.

## 1. RELACIONES MITO–CINE–FANTASÍA: ALGUNAS CLAVES

Como bien sabemos, la mitología clásica surgió para dar sentido y para explicar la concepción del mundo y de la naturaleza a los antiguos griegos; así como para ahondar en la psiquis del ser humano y, por ende, entender la dicotomía entre el universo racional y su imagen especular.

Son relatos que tienden a explicar la legitimidad del presente de un pueblo a través de dioses, héroes y seres sobrenaturales. En el caso de los griegos, no sería hasta la llegada de la escritura cuando el relato mítico se convirtiese en un elemento de cohesión cultural y religiosa en una Grecia políticamente muy fragmentada (Pérez, 2013: 34). Naturalmente, las artes plásticas contribuyeron al proceso de

antropomorfización en las representaciones de unos personajes que han creado fascinación hasta nuestros días. Desde un primer momento los mitos han abastecido el imaginario popular, eso sí, cambiando su significado primigenio con el paso del tiempo para convertirse en historias que ilustraban un pasado remoto, transformándose en epítomes de éste, primero gracias a la literatura y, desde el siglo pasado, al cine y más tarde a la televisión, estando así mucho más presentes en nuestra sociedad y siendo conocidas por las generaciones más jóvenes.

Quizás por ello a Georges Méliés le interesara aproximarse al mundo grecorromano, con obras como *Pigmalión y Galatea* (*Pygmalion et Galathée* 1898); sin embargo, los primeros éxitos del cine italiano decantaron las referencias más frecuentes a episodios históricos y no tanto a los mitológicos, siendo así como surgieron en las primeras décadas del siglo pasado obras como *Nerón o La caída de Roma* (*Nero, or the fall of Rome* 1909), *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompeii* 1908) de Luigi Maggi y *La caída de Troya* (*La caduta di Troia* 1910) de Giovanni Pastrone.

Si bien los años 60 fueron la década gloriosa del péplum, es cierto que desde los 30 no dejaron de producirse películas de este subgénero histórico. No obstante, de los 80 en adelante, con *Furia de Titanes* (*Clash of the Titans*, Desmond Davis 1981) o *Hércules* (*Hercules*, John Musker y Ron Clements 1997) de Disney, se ha vuelto a vivir una nueva edad de oro.

En el caso que nos ocupa daremos un salto en el tiempo, ya que nuestro trabajo se centra en producciones de principios del siglo actual. Así pues, desde su comienzo y coincidiendo con la realización de las primeras películas de Rowling, se produce una revitalización del género. Con Ridley Scott y su *Gladiator*, entramos en el péplum contemporáneo gracias a una sólida historia de intriga, de amor, pero también de odio, orgullo y nobleza; todo ello combinado con unos efectos especiales hasta entonces nunca vistos. El año 2004 será clave debido al estreno de *Troya* (*Troy*, Wolfgang Petersen), *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson), *Alejandro Magno* (*Alexander*, Oliver Stone) y *El rey Arturo* (*King Arthur*, Antoine Fuqua); puesto que con ellas cambiaría definitivamente la visión que el cine había dado de la Antigüedad, ya que las nuevas tecnologías permitieron la recreación de espacios del pasado, mítico o no, sin parangón en décadas anteriores.

Algo más tarde comenzarían a desarrollarse producciones británicas como *Centurión* (*Centurion*, Neil Marshall 2010) o *La legión del águila* (*The Eagle*, Kevin McDonald 2011), centradas en la presencia romana en la antigua Britania y que abordaban aspectos totalmente desconocidos hasta el momento por este cine, como la aculturación o los problemas lingüísticos. Como bien dice David Serrano Lozano (2012), «se trata de una visión más compleja del mundo antiguo que trasluce una cierta influencia del mundo académico en la producción cinematográfica, con relatos de carácter bélico replanteados desde una óptica que ahonda en las complejidades entre bandos, el contexto cultural del momento, etc.».

El resurgir de estas historias épicas sobre la Antigüedad, con base real o mitológica, viene muy estrechamente ligado al *boom* editorial de la novela fantástica/maravillosa, tanto de autores clásicos como actuales, y de las sagas surgidas a partir de ellas. Nos referimos no obviamente al género en sí, sino a que muchos de



los nuevos personajes que aparecen en ellas tienen su idiosincrasia de valores heroicos propios de los mitos grecorromanos. Es así que en obras donde predomina lo sobrenatural sus protagonistas se construyen a partir los citados referentes clásicos –o bien de otras mitologías cercanas al mundo anglosajón–.

Uno de sus máximos exponentes y precursores fue J.R.R. Tolkien, colega de C.S. Lewis e inspirador de tantos escritores con posterioridad, especialmente de J.K. Rowling. Si analizamos las obras de los tres citados podremos observar que combinan un sinnúmero de referencias, no sólo del mundo grecorromano, sino también de la mitología nórdica o de las sagas artúricas. Toda esta mezcla de tradiciones ha quedado definida por Héctor Pérez (2013: 86-90) como una técnica narrativa basada en el pastiche, en donde sus autores juegan con diferentes mundos mitológicos para conformar un universo propio e identificable por el público y con un gran éxito comercial, tanto para los editores como para las productoras, que apuestan por la adaptación de las mismas en la gran pantalla.

Si observamos con detenimiento *El señor de los Anillos*, *Las crónicas de Narnia* o *Harry Potter*, podemos establecer, en términos generales, una serie de características que, bien definidas y recogidas por el citado autor, serían las siguientes:

... en estas narraciones hay siempre monstruos y seres heroicos de poderes extraordinarios que luchan contra ellos (venciendo finalmente siempre), brujas y/o duendes, encantamientos, paisajes que nunca veremos con nuestros propios ojos y un recurrente enfrentamiento generalizado entre las fuerzas del bien y del mal. La tradición de la que hablamos coincide con el género fantástico y no acaba con las doradas sagas de *El señor de los anillos* (J.R.R. Tolkien, 1954) y *Harry Potter* (J.K. Rowling, 1997) sino que sigue aún hoy tremendamente viva, como lo prueban la entidad y frecuencia de las últimas producciones del siglo XXI: *Las crónicas de Narnia* (Andrew Adamson, 2005), *La brújula dorada* (Chris Weitz, 2007) o *Beowulf* (Zemeckis, 2007) (2013: 23).

## 2. J.K. ROWLING Y EL USO DE LA MITOLOGÍA GRECORROMANA

A principios de los años 80, Joanne Rowling se graduó en Filología Francesa y Clásica en la Universidad de Exeter. Fue durante esos años cuando se enamoró de la literatura clásica, por lo que decidió estudiar la tragedia griega, los cuentos homéricos y la mitología del Mundo Antiguo. Así pues, no es de extrañar que, sin adentrarnos en profundidad en la saga de *Harry Potter*, encontremos cuantiosas referencias al mundo clásico.

Sin embargo, la tradición grecorromana no es la única que inspira sus historias. A lo largo de las siete novelas aparecen también veladas alusiones a las sagas artúricas, a episodios bíblicos y a la mitología nórdica. Obviamente, J.K. Rowling no copia estos asuntos, sino que los reinterpreta y transforma. Esto se traduce en la reproducción de las estructuras narrativas pero sin la linealidad de las mismas; por ejemplo, cuando Harry se adentra en la Cámara de los Secretos en busca de Ginny éste se nos presenta como un Orfeo moderno pero a la vez como un Heracles que tiene que ir sorteando, novela a novela, película a película, las pruebas a las que le somete



su mortal enemigo, lord Voldemort. Esta mezcla de episodios míticos es constante a lo largo de toda la saga, no siendo un fenómeno aislado o único. En otros casos, la semejanza o similitud deriva de la función de determinados objetos, como sería el uso del colmillo del basilisco para la destrucción de uno de los horrocruxes, que nos recuerda al que se hace de la cabeza de la Gorgona, cuando Perseo se la entrega a Atenea y ésta la coloca en su escudo –la égida– para protegerse de sus enemigos.

Como hemos apuntado, la tradición griega no es la única que nutre sus historias, pero sí la que más estudios académicos ha generado desde las diferentes disciplinas de las humanidades, caso de la filología o la filosofía.

## 2.1. EL USO DE LOS MITOS DE PERSÉFONE Y EURÍDICE EN LA LITERATURA DE J.K. ROWLING

Tanto cuando leemos como cuando vemos la película *Harry Potter y la Cámara de los Secretos* nos damos cuenta de que estamos asistiendo al uso y a una nueva adaptación de dos episodios míticos griegos, las historias de Perséfone y Eurídice. Rowling consigue fundir en el personaje de la joven Weasley el espíritu de esas dos mujeres que protagonizaron importantes sucesos en el cosmos del Señor del Inframundo, Hades; por ello no es de extrañar que compartan la misma estructura narrativa. Claramente podemos dividir sus historias en cuatro momentos clave: el rapto, la búsqueda de las jóvenes, el regreso y la plasmación de la vuelta a la normalidad.

En el caso de la primera de ellas se nos indica que Perséfone fue raptada de manera violenta por Hades y tan sólo Hécate y Sol consiguieron oír los gritos de la joven. Eurídice, sin embargo, está bailando con las náyades cuando de repente fue mordida por una cobra en el talón. Es entonces cuando ésta desciende al Hades. En el caso de Ginny Weasley, no se produjo un rapto violento, sino que sería hechizada en Hogwarts a través del diario de Tom Riddle y llevada, involuntariamente, eso sí, a la Cámara de los Secretos.

Tanto con Eurídice como con Ginny, son sus parejas quienes comienzan una ardua búsqueda para encontrarlas. En el primer caso, Orfeo la llora desconsoladamente hasta que decide bajar al Hades para negociar con sus reyes la salida de la misma. En el segundo, Harry y Ron encuentran una pista que su amiga Hermione les deja y que hallan en la mano de ésta mientras estaba en la enfermería, ya que había sido petrificada por la bestia que moraba en el castillo. Sin embargo, con Perséfone, es su madre la que decide emprender un viaje para dar con su hija. Sería entonces cuando se reuniría con Hécate y con Sol, siendo finalmente éste quien le desvela que ha sido Hades, en connivencia con Zeus, quien se ha llevado a su amada hija.

Pero donde quizás encontremos más paralelismos sea en el momento en que se produce la esperada vuelta de las jóvenes. Sabemos que Zeus tiene que mediar ante la furia de Deméter y para ello el dios de dioses del Olimpo dictamina que si Perséfone no ha probado ningún alimento del Hades, podría regresar junto a su madre en la tierra. El problema resulta cuando, poco antes de salir, Hades le ofrece una granada a la joven y ésta se la come. Esto supuso un regreso «estacionario» en donde la mitad del año estaría con su madre (asistimos entonces al renacer de la



vegetación) y la otra mitad sería la reina del Hades. Por su parte, Orfeo suplica a los reyes del Inframundo que le devuelvan a su esposa. Se dice que Perséfone, conmovida por las palabras y la música de Orfeo, decide dejarla salir con una condición: que no volviese la vista atrás hasta que hubiesen salido. Sin embargo, las ansias del joven hacen que se gire a ver si ésta estaba provocando que se perdiese nuevamente en el Hades. Finalmente, en el caso de Harry, éste consigue abrir la Cámara y allí se encuentra, no sólo con Ginny, sino también con Tom Riddle, que no es otro que lord Voldemort. Es entonces cuando se produce una conversación entre ambos que desemboca, finalmente, en la lucha del joven mago contra el basilisco. Tras derrotarle, Voldemort desaparece y Ginny despierta del «sueño» y junto a Harry sale de la Cámara de los Secretos gracias a Fawkes, el fénix de Dumbledore.

Como hemos podido observar, varios son los motivos y mitemas que muestran el paralelismo entre estas tres historias; compartir una misma estructura narrativa con variaciones introducidas por la escritora en beneficio de la misma, siendo una estrategia diegética que enriquece el relato.

## 2.2. REFERENTES ICONOGRÁFICOS EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA

Los mitos de Perséfone y Eurídice han sido reinterpretados a lo largo del tiempo, resultando especialmente atractivos para los artistas y escritores románticos y finiseculares.

El arte del siglo XIX trajo un cambio sustancial para la iconografía clásica. Así, por ejemplo, el Neoclasicismo supuso una renovación en la forma de tratarla ya que este movimiento artístico retomó episodios históricos y mitológicos «para exaltar el heroísmo personal, el sacrificio de la propia vida en aras de mantener la propia conciencia, o al servicio de grandes ideales» (Carmona Muela, 2008: 14). La llegada del Romanticismo fue un punto de inflexión para la representación de los episodios míticos. Frente a los cánones y el constreñimiento de las academias, los pintores románticos encontraron en la luz y el color el vehículo perfecto para expresar sus pasiones más íntimas, al igual que hicieron los pintores simbolistas. Es por ello por lo que resulta interesante observar los recursos que emplearon para hacer creíbles, e incluso tangibles, los ambientes y personajes mitológicos, devolviéndoles una existencia inquietante y cargada de misterio; destacando el trabajo de los herederos del Prerrafaelismo. Ejemplos de ello fueron Gustave Moreau (*Júpiter y Semele*, 1896), Jean Delville (*La muerte de Orfeo*, 1898) o Franz von Stuck (*Circe ofreciendo su copa a Ulises*, 1913).

Es aquí en donde la figura y la historia de Perséfone cobran mayor protagonismo. Como bien dice Popa-Liseanu, «éste adquiere gran importancia a finales del siglo XIX y principios del XX, pues los autores finiseculares, sobre todo ingleses, han visto en el mito de Proserpina un avatar del alma romántica misma» (2010: 205).

Hasta la llegada de Gustave Moreau y los prerrafaelistas, las representaciones de la hija de Deméter se caracterizaron por mostrárnosla como una víctima, una joven muchacha que había sido raptada violentamente y engañada por el Señor del Inframundo para que se quedase con él. Sin embargo, a finales del siglo XIX nos





Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*.

encontramos con una mujer fuerte cuya carga psicológica y simbólica sentará las bases, junto con Pandora o Medea, de lo que conocemos como «mujer fatal». Ejemplo de ello podríamos verlo en la obra de Dante Gabriel Rossetti *Perséfone* (1874).

El artista británico pinta a Perséfone como reina del Inframundo en un espacio oscuro. En la obra sólo aparecen iluminados el pálido rostro y las manos de la joven. En una de ellas sostiene la granada que la ha condenado para siempre en el Hades, rodeada de un halo de misterio.

Al igual que sucede con Perséfone, la historia de los recién casados Orfeo y Eurídice adquiere matices trágicos e incluso oscuros con los trabajos de los artistas de finales del siglo XIX, como Camille Corot, Edward Burne-Jones o Frederic Leighton.

Éstos se centraron en la muerte de ambos amantes mientras que en otros periodos artísticos se prefirió la representación del Hades o el encuentro entre Orfeo y los reyes del Inframundo. En lo que respecta a la muerte de Eurídice la composición predominante es aquélla en la que la joven yace muerta entre los brazos de su marido, en medio de un espacio donde se prefieren los tonos fríos y la sombra, reservándose el foco de luz para el cuerpo inerte de la joven.

Si en Perséfone veíamos un cambio sustancial en cuanto a la concepción de la misma, de víctima pasa a ser verdugo, con Eurídice esto no sucede. Se nos sigue presentando como un personaje pasivo, una pobre víctima, no sólo por la tragedia que la rodea, sino también por la imprudencia y las ansias de Orfeo.







Camille Corot,  
*Orfeo y Eurídice* (1861).



Frederic Leighton,  
*Orfeo y Eurídice* (1864).



Edward Burne-Jones,  
*Orfeo y Eurídice* (1870).

Teniendo en cuenta todo esto, ¿de qué manera Chris Columbus y su equipo artístico emplearon todos estos referentes para la construcción de una de las escenas más importantes de la saga? Como veremos más adelante, son innegables las referencias literarias y plásticas para la realización de la misma; pero centrémonos un momento en la puesta en escena, pues, obviamente, Columbus juega con una fotografía oscura, en tonos muy fríos, situándonos en un lugar lúgubre, casi inhabitable, retratado con una gran profundidad de campo. La luz, al igual que sucede en los lienzos en los que aparece Eurídice, recae sobre Ginny Weasley, quien destaca en la composición por su pelo rojo y su pálida tez, único punto lumínico de la misma.

### 3. GINEVRA Y SU RESCATE DEL HADES

Tenía la cara tan blanca y fría como el mármol,  
aunque los ojos estaban cerrados, así que no estaba  
petrificada.

(J.K. Rowling)

Si leemos el *Himno homérico* a Deméter y el Libro X de *Las Metamorfosis* de Ovidio y los cotejamos con el relato de la escritora británica, nos damos cuenta de que, no sólo hay semejanzas, sino también diferencias en la construcción del episodio que protagoniza la hija más pequeña de Molly y Arthur Weasley en la Cámara de los Secretos.

En su primer año en Hogwarts, que corresponde al segundo que cursan los tres protagonistas de la saga: Harry Potter, Ron Weasley y Hermione Granger, sería embrujada por lord Voldemort a través del diario de Tom Riddle, obligándola a causar estragos en la escuela, poniendo en peligro la vida de otros estudiantes y forzándola a abrir la Cámara de los Secretos, habitación oculta construida por el fundador de la Casa Slytherin con la intención de que su habitante terminase su «noble tarea», acabar con los «sangre sucia» de Hogwarts.



Ginny Weasley con el diario de Tom Riddle.

La finalidad de la posesión de Ginny por parte del Señor Tenebroso no era otra que matarla para así poder obtener más fuerza vital y poder materializarse.

Tras notar su ausencia, Harry decidirá emprender un camino, junto con su inseparable amigo Ron, a la Cámara en busca de la joven. Será entonces cuando asistamos a su descenso a un mundo subterráneo para enfrentarse «al mago más poderoso de todos los tiempos» y derrotar, con la espada de Godric Griffindor, al basilisco que habitaba en dicha cámara, que ya había petrificado con anterioridad a varios estudiantes de Hogwarts.

Estamos ante una historia aparentemente sencilla, destinada a un público juvenil, pero que encierra entre sus páginas múltiples referencias cruzadas, como acabamos de indicar.

R.A. Spencer (2015: 88), profesor universitario en Carolina del Norte, establece algunas semejanzas entre Perséfone y Ginevra, caso del rapto de las jóvenes por dos hombres poderosos que las llevan a un mundo subterráneo en contra de su voluntad, aunque mientras una es arrebatada del mundo de los vivos con violencia, la otra será hechizada para satisfacer los deseos de lord Voldemort. En este caso, el rapto de Ginny sólo era una excusa para encontrarse nuevamente con Harry y batirse otra vez con él, una vez que se hubiese materializado<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Recordemos que los enfrentamientos entre lord Voldemort y Harry Potter se suceden a lo largo de las siete novelas escritas por J.K. Rowling hasta la gran batalla final.





Spencer (2015) relaciona los caracteres de las mujeres, pues nos las presenta como jóvenes inocentes que han sido forzadas a realizar cosas que ninguna de las dos quería hacer. Aun así, dentro de este episodio hay más referencias de las que cabría esperar. Como ya hemos visto, en los tres casos hay un rapto. Perséfone es arrebatada violentamente del mundo terrenal para bajar al Hades, como queda recogido en el *Himno II*, que Homero le dedica a Deméter:

Comienzo por cantar a Deméter de hermosa cabellera, la augusta diosa; a ella y a su hija de esbeltos tobillos, a la que raptó Aideoneo (y lo permitió Zeus tonante, cuya voz se oye de lejos), cuando apartada de Deméter la del arma de oro, de hermosos frutos, jugaba con las muchachas de ajustado regazo, hijas de Océano, y recogía flores... (Homero, Poemas homéricos, II. 63).

A su vez, Eurídice sufre un intento fallido de sustracción por parte de Aristeo:

La cólera de un numen se vuelve contra ti; expías una gran falta: el desdichado Orfeo, con anuencia de los hados, te origina castigos, no tan graves como mereces, y se irrita cruelmente por la pérdida de su esposa. Aquella muchacha, destinada a morir, por cierto, mientras escapaba de ti precipitándose por los márgenes de los ríos, no vio ante sus plantas una horrible serpiente que vigilaba las riberas sobre el alto pajonal... (Virgilio, *Geórgicas*, IV. 453-459).

Por último, Ginevra es hechizada y llevada a la Cámara de los Secretos. Sabemos que ha sido secuestrada porque en la escena previa al descenso de Harry y Ron en busca de la muchacha, la subdirectora de la escuela comunica a los profesores (*Harry Potter y la Cámara...*, 1: 54: 08):

—Nuestros peores temores se han cumplido. Una alumna ha sido raptada por el monstruo y llevada a la Cámara. Los alumnos deben regresar a sus casas [...] me temo que éste es el final de Hogwarts.

Pero ¿cómo acaban los destinos de Eurídice y Perséfone? ¿Y el de Ginny? Las dos últimas consiguen volver con sus madres. Afortunadamente, la hermana de Ron es rescatada de Tom Riddle por completo «mientras que el de Perséfone (el rescate) es estacional» (Spencer, 2015: 89). Eurídice, por su parte, queda condenada al Hades, ya que Orfeo habrá sido incapaz de mantener la mirada al frente antes de salir de los dominios del dios griego. Pero las relaciones con Eurídice se extienden también a sus salvadores; y es que tanto Orfeo como Harry consiguen entrar en el mundo subterráneo, aunque el primero consiga devolver a la muchacha a su familia mientras que Eurídice regresaría al Hades.

Hablemos ahora de los referentes utilizados en la puesta en escena y de los elementos iconográficos tomados de las artes plásticas de siglos pasados.

Las relaciones entre el Hades griego y la Cámara de los Secretos de J.K. Rowling son más que evidentes. La asociación aparece tras abrir Harry el pasadizo que lleva hasta ella desde el baño de los prefectos.

Para Homero y Hesíodo, el Hades no era otra cosa que un lugar oscuro y subterráneo que estaba dividido en varias partes, entre ellas el Erebo, el Tártaro o los





Fotogramas de *Harry Potter*  
y *la Cámara de los Secretos* (2002).



John Roddam Spencer Stanhope,  
*Orfeo y Euridice en los bancos*  
*de la Laguna Estigia* (1878).

Campos Elíseos y cuya entrada estaba cerca del mar o de un río. Llama la atención que la escritora británica situase la entrada a la Cámara en el baño de los prefectos de la cuarta planta, a través de una cañería. A diferencia de los griegos, que tenían que cruzar la Laguna Estigia para llegar al Inframundo, Harry tiene un camino que le lleva hasta la misma entrada. No obstante, el agua también está presente en la Cámara, ya que parece que tenemos una especie de laguna en donde se sitúa la plataforma que lleva hasta la colosal estatua de Salazar Slytherin.

Una vez en ésta podemos observar las magnitudes de la misma. El plano general que Columbus nos muestra parece inspirado en la obra de John Roddam Spencer Stanhope *Orfeo y Euridice en los bancos de la Laguna Estigia* (1878). En ambas imágenes estamos ante un espacio subterráneo y rocoso. En el plano el punto de fuga se sitúa en la entrada de la morada de la bestia, mientras que en el lienzo se utiliza la entrada al propio Hades llegando a ver la figura de Caronte en su barca. En el cuadro, Orfeo y Euridice esperan para cruzar la Laguna Estigia, mientras que alrededor del cuerpo de Ginny hay un charco de agua que recuerda a la laguna. Los puntos lumínicos en ambos casos se concentran en los cuerpos de los personajes.

Obviamente estamos abordando el descenso al Hades de J.K. Rowling desde la mitología griega, pero llama la atención que «el viaje» en el que se embarcan para llegar a la puerta de la Cámara de los Secretos y acceder a ella se asemeja en parte al que tenía que hacer el faraón diariamente para seguir vivo en el más allá. En un





Fotogramas de *Harry Potter*  
y la *Cámara de los Secretos* (2002).

Fotogramas del documental  
*El Inframundo egipcio* (2008).

documental emitido por la National Geographic y dirigido por Rob Lyall, Zahi Hawass y la Dra. Salima Ikram reflexionan sobre el tema con las siguientes palabras:

El faraón seguirá una versión del Río Nilo en la otra vida. Esta noche tiene que atravesar doce puertas, una por cada hora de la noche. Cada puerta está guardada por terribles serpientes. El cometido de las serpientes no está que impedir que las atravesasen aquellos que no sean puros o que no tengan el poder mágico suficiente para pasar al siguiente. Como muchos creyentes modernos, los egipcios que buscaban la vida eterna tenían que tener un espíritu puro pero también tener conocimientos de magia. El faraón no puede cruzar las puertas a menos que conozca la palabra secreta de las serpientes que las guardan. [...] cuando pronuncia sus nombres éstas retroceden y puede pasar (El Inframundo egipcio, 4: 55).

Al igual que sucede en el Libro de los Muertos egipcio, Harry llega hasta la entrada de la Cámara de los Secretos, en cuya puerta hay labradas varias serpientes. Para poder acceder a su interior tiene que hablar en pársel, la lengua de los reptiles, y, al igual que sucede con el faraón, una a una se van retirando hasta que la puerta se abre ante el joven. Este papel «protector» de las serpientes ya existía desde el Egipto Antiguo; fueron éstos quienes les confirieron ese papel de «guardianes custodios de un tesoro, en este caso de un tesoro inmaterial simbolizado por las aguas: el Conocimiento» (Rodríguez Pérez, 2006: 10). Los griegos por su parte hicieron lo mismo, encarnado en este caso en Pitón, una serpiente engendrada y enviada para custodiar el lugar profético de Delfos. Además, la pelea titánica que establece Harry con el basilisco bien podríamos relacionarla con la lucha que mantiene el faraón contra Apep –Apofis en griego–. Apofis era una divinidad negativa para los egipcios. Su función consistía en interrumpir el recorrido que hacía el faraón en la otra vida con la única finalidad de que éste no alcanzase la vida eterna. Apofis era una serpiente





Fotograma de *Harry Potter y la Cámara de los Secretos* (2002).



John William Waterhouse, *El sueño y su hermanastro la muerte* (1874).

poderosa e indestructible. Ésta sólo podía ser contenida al paso del rey egipcio, ya que si se destruía por completo desaparecía el ciclo solar. Algunos arqueólogos coinciden en señalar que se trataba de un reptil que no podía escuchar ni tampoco ver, sólo gritar (Castel, 2001: 28). En ambos casos, tanto en el de Harry como en el del faraón, se trata de un enfrentamiento arduo y exhausto.

Como podemos observar, las semejanzas entre la viñeta del Libro de los Muertos o Libro de la Salida al Día en el original egipcio y la escena del filme son evidentes.

Volviendo al relato, en su momento culminante nos encontramos a Ginny tendida en el suelo al borde de la muerte. El rostro de la joven nos recuerda indudablemente a un cuadro pintado por Waterhouse, *El sueño y su hermanastro la muerte*. Aunque la postura no sea idéntica, ya que Ginny está acostada y las figuras del cuadro están sentadas en una cama, lo cierto es que el rostro de los tres personajes parecen ser el mismo. No sabemos si Ginny está muriendo o simplemente está soñando o dormida.

Cuando Harry consigue llegar hasta ella, la joven parece estar muerta. Esta imagen parece inspirarse en dos obras de George Frederick Watts (fig. 1) y Ary Scheffer (fig. 2). En ambas observamos cómo Eurídice yace muerta tras haber sido mordida por una cobra en su talón; imagen que se repite en el momento en el que Harry se reclina sobre la joven Weasley para ver su estado. La composición es muy parecida en las tres escenas, a pesar de que los cuadros únicamente se centren en el cuerpo de ambos protagonistas. Los dos ocupan el foco central de las obras, bien iluminados y rodeados por sombras y espesa vegetación, dando la sensación de que el espacio es inhóspito y sombrío. Como hemos dicho, la luz queda únicamente reservada para los jóvenes, especialmente para la muchacha. En la película no es diferente. El momento culmen de la escena combina planos cortos de Harry Potter con generales de la Cámara hasta que ambos se encuentran a los pies de la estatua





Fotogramas de *Harry Potter y la Cámara de los Secretos* (2002).

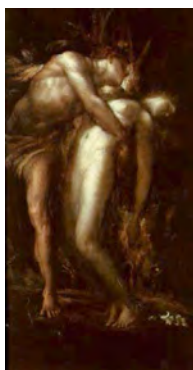


Fig. 1.



Fig. 2.

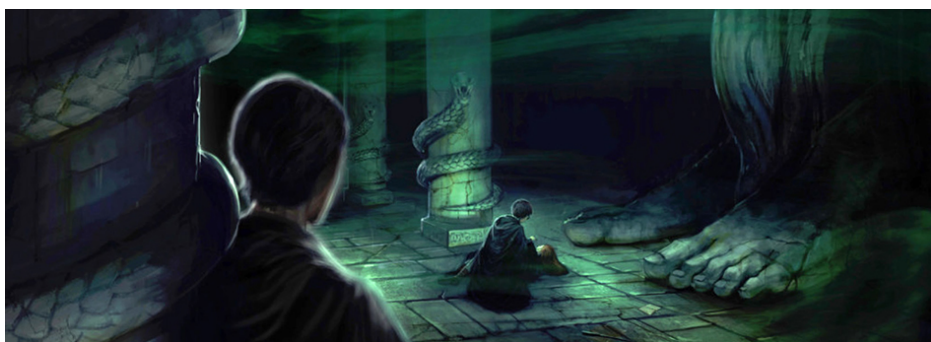


Ilustración de *pottermore*. Harry encuentra a Ginny en la Cámara de los Secretos.

colosal de Salazar Slytherin, en un medio lúgubre, oscuro y frío en el que destaca la piel marmórea de Ginny, como bien resalta la fotografía de Roger Pratt.

En lo que respecta a la salida de las tres jóvenes, es cierto que ésta no se produce de la misma manera. Perséfone se convierte en la reina del Inframundo mientras que Eurídice, lamentablemente, se pierde para siempre en él. En el caso del filme, Fawkes agarra al profesor Lockhart y de éste van Ron, Harry y Ginny. Aparentemente no hay similitudes entre la película y la escena mitológica, pero sí con una de las representaciones plásticas de la salida de Orfeo y Eurídice del Hades. Si nos fijamos en *Orfeo y Eurídice* de Anselm Feuerbach, la manera en la que él la rodea con su brazo es la misma con la que Harry sostiene a Ginny mientras regresan al castillo.

Deberíamos indicar que los referentes iconográficos tienen una obvia base pictórica, como hemos podido ir viendo a lo largo del trabajo, pero bien es cierto





Fotograma de *Harry Potter y la Cámara de los Secretos* (2002).



Anselm Feuerbach,  
*Orfeo y Euridice* (1869).

que el equipo artístico de las películas se cuida especialmente de mostrar cuáles fueron aquellas obras en concreto que les sirvieron como inspiración para la creación de las mismas; por tanto, la selección que hemos hecho deriva de nuestra propia investigación, cotejando artes plásticas y cine.

Volviendo al tema que nos ocupa, en el caso de la serpiente de la historia, convertida en un basilisco, que para griegos y hebreos era un áspid venenoso de pequeño tamaño, aquí resulta estar sobredimensionado.

Varios son los autores que la mencionan. En la Antigüedad, por ejemplo, Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, habla de ella como un híbrido, afirmando que había nacido de un huevo de gallina empollado por un sapo. Muchos siglos después, William Shakespeare, en su obra *Ricardo III*, narra cómo el hermano de éste había encontrado la muerte tras mirar a este reptil, lo que demuestra que las características lesivas y malignas del animal/monstruo se habían mantenido a lo largo del tiempo sin apenas cambios sustanciales.

La representación de este animal durante la Antigüedad y la Edad Media no es otra cosa que el resultado de la combinación de una serpiente y un pájaro, con el cuerpo del primero y la cabeza y las patas del segundo (Waltz, 2016: 48). No obstante, Rowling decide decantarse por una grande y colosal, que bien podría recordarnos a una anaconda. En la escena en la que Hermione Granger es atacada por éste, deja una pista a sus amigos sobre cómo era el monstruo que habitaba la cámara. Se trata de un trozo de papel que enunciaba lo siguiente:

De las muchas bestias pavorosas y monstruosas terribles que vagan por nuestra tierra, no hay ninguna más sorprendente ni más letal que el basilisco, conocido como el rey de las serpientes. Esta serpiente, que puede alcanzar un tamaño gigantesco y





Fotograma de *Harry Potter y la Cámara de los Secretos* (2002).



Detalle de la cabeza del basilisco en los estudios de Leavesden (Londres).

cuya vida dura varios siglos, nace de un huevo de gallina empollado por un sapo. Sus métodos de matar son de lo más extraordinario, pues además de sus colmillos mortalmente venenosos, el basilisco mata con la mirada, y todos cuanto fijaren su vista en el brillo de sus ojos han de sufrir instantánea muerte. Las arañas huyen del basilisco, pues es éste su mortal enemigo, y el basilisco huye sólo del canto del gallo, que para él es mortal (Rowling, 1998: 245).

Su existencia no sólo se remonta a la civilización griega, como ya hemos dicho anteriormente. Conocemos la existencia de un reptil colosal en el Libro del Amduat o «Libro de lo que hay en el otro mundo». Se trataba de una composición religiosa que describía el viaje nocturno –dividido en doce horas– del faraón por el más allá. Esta serpiente aguardaba en la séptima hora a éste. Como ya hemos apuntado anteriormente, su función no era otra que malograr el viaje del monarca y que éste no alcanzase la vida eterna. En la traducción realizada por López y Thode podemos darnos cuenta de esa semejanza entre los áspides. Ambos viven bajo tierra, en cuevas subterráneas. Son la representación del mal. Ambas están ciegas –la de Rowling tras su pelea con Fawkes– y son capaces de petrificar con tan sólo una mirada a sus víctimas.

El misterioso camino del Oeste por el que el Gran dios pasa en su sagrada barca. Él pasa por este camino que está sin agua, sin ser remolcado, avanza por las invo-



caciones mágicas de Isis, y por las invocaciones mágicas del Más Antiguo así como también por la excelencia de las invocaciones de este mismo dios. Haciendo pedazos a Apofis en la Duat encerrado por esta cueva y al mismo tiempo en el cielo (?). Esto se ha hecho exactamente como está representado en el Norte de la Cámara Oculta de la Duat. Un espíritu en el cielo, en la tierra y sobre la tierra que sepa esto llegará a ser uno de los espíritus (?) que están ante Ra (López y Thode, 2002).

Es evidente que las características que tiene el áspid de Rowling son muy similares a la de la civilización del Nilo. En una descripción más detallada de la divinidad egipcia leemos lo siguiente:

... La mayor amenaza en su periplo nocturno la constituía la serpiente Aapep (la Apofis griega), que con su mirada podría petrificar al séquito de la barca del astro y con sus fauces podría absorber gran cantidad de agua impidiendo en ambos casos que la embarcación continuara navegando (Díaz-Iglesias Llanos, 2012: 89).

Por su parte, Rowling, en el bestiario<sup>2</sup> que utilizan los alumnos para estudiar a las criaturas fantásticas que habitan su mundo, lo hace así:

(también conocido como «rey de las serpientes») [...]. El primer basilisco del que hay constancia fue criado por Herpo el Loco, un mago tenebroso de Grecia que hablaba pársel. Después de muchos experimentos, Herpo descubrió que de un huevo de gallina incubado por un sapo salía una serpiente gigantesca dotada de poderes extraordinariamente peligrosos. El basilisco es una serpiente verde brillante que puede alcanzar más de quince metros de largo. El macho luce una pluma escarlata sobre la cabeza. Tiene colmillos excepcionalmente venenosos, pero su arma más mortífera es la mirada. Cualquiera que mire directamente a sus grandes ojos amarillos morirá al instante (Rowling, 2010: 4-5).

Como podemos observar, son numerosas las semejanzas entre las bestias de los egipcios, de los griegos y de la escritora británica. Destaca de manera sobresaliente el tamaño del reptil y su capacidad para matar, en los dos textos, con sólo su mirada. Pero las similitudes no acaban con la descripción del monstruo, pues, por un lado, nos llama la atención la manera en que los dioses o héroes se enfrentan al mismo. Aunque en el caso de los egipcios Apofis no termine de morir nunca, lo cierto es que la única manera de mantenerlo a raya mientras el faraón consigue llegar al juicio de las almas es clavándole lanzas y espadas, como vemos en un fresco que describe la tumba de Senedjem en el Deir el Medina. Por otro lado, la muerte de Pitón a manos de Apolo se produce igualmente tras asaeatlarla con sus flechas. Lo mismo ocurre en el filme, pues tras una ardua y fatigada lucha con el monstruo, Harry consigue clavarle –como podemos observar en el fotograma– la espada de Godric Gryffindor y darle muerte.

---

<sup>2</sup> Libro redactado por Newt Scamander, *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos*.







Fotograma de *Harry Potter y la Cámara de los Secretos* (2002).



Pintura egipcia sobre la muerte de Apofis.

Para concluir debemos indicar que Ginny no sufre un ataque propiamente, pero sí es el instrumento de Tom Riddle para atemorizar a estudiantes y profesores de Hogwarts tras los ataques perpetrados por la bestia.

Por tanto, en este apartado apreciamos con claridad cómo la selección creativa del equipo de Columbus está inspirada tanto en las fuentes literarias clásicas como en obras de artistas decimonónicos, además de las evidentes semejanzas con los relatos egipcios sobre Apep.

#### 4. LA CÁMARA DE LOS SECRETOS COMO PUNTO DE INFLEXIÓN EN GINNY WEASLEY

Al igual que sucede con Perséfone y Eurídice, antes del rapto, Ginevra se nos presenta como una muchacha vulnerable, tranquila, una chica de buena conducta, inconsciente de su propia fortaleza o de sus poderes como «bruja». Obviamente quiere agradar, sobre todo a Harry, de quien está enamorada desde que se conocieron.

Releyendo a Shinoda Bolen<sup>3</sup>, quien ha dedicado sendos estudios a la figura de la mujer y del personaje de Perséfone, entendemos que tras el descenso de ésta al Hades y su conversión en reina de éste, se transforma en una mujer madura y activa, convirtiéndose en un personaje importante en episodios como el de Orfeo y Eurídice. Estas mismas palabras referentes al cambio de personalidad que sufre la hija de

---

<sup>3</sup> Shinoda Bolen es doctora en medicina, además de psiquiatra y analista. Ha escrito diversos libros y dado varias conferencias relativas a la espiritualidad, el feminismo, la psicología analítica y la medicina, entre ellas «Goddesses in older women: archetypes in women over fifty» (2001) o «Goddesses in every woman: powerful archetypes in women's lives» (2004).

Deméter podemos extrapolarlas a la joven de los Weasleys, quien tras este episodio traumático comienza su transformación. Asistimos a un cambio físico pero sobre todo psicológico. Si antes hablábamos de una niña que estaba supeditada, al igual que Perséfone, a las exigencias de su madre, obedeciendo, con una actitud pasiva en las primeras novelas, cambiará, y de una manera progresiva, a partir de este episodio. Ginevra empieza a desarrollar una personalidad fuerte sin dejar esa dulzura y timidez que la caracterizaban y adquiere un papel activo cuando decide formar parte, no sólo de la Orden del Fénix<sup>4</sup>, sino también del Ejército de Dumbledore<sup>5</sup>; ejército que será decisivo en la batalla final contra lord Voldemort y todos sus mortífagos<sup>6</sup>.

Las historias de Perséfone y Ginny –no la de Eurídice, pues ésta queda en el Hades– son un claro ejemplo de empoderamiento femenino, pues ambas cambian su carácter y su psicología para, tras asumir su nueva situación, convertirse en protagonistas de su propio destino. A partir de ese momento su participación en los diferentes relatos en los que aparecen será notablemente diferente a la que habían tenido previamente –antes de su cambio–.

Este «renacimiento» en lo personal y en lo psicológico queda subrayado por la utilización de Fawkes en la escena final de la Cámara de los Secretos puesto que el simbolismo del ave fénix alude directamente a ese nuevo renacer tras la posesión y el rapto de la joven.

La aparición del Fawkes en esta escena no es gratuita, y no sólo porque proporcione a Harry el arma con la que matará al basilisco o porque consiga cegarle para ayudar al joven héroe, sino porque actuará como una pieza clave en el desenlace de la historia. A este animal mitológico se le conoce desde tiempos del Antiguo Egipto, en donde se le relacionaba con la purificación y la inmortalidad. Los griegos, por su parte, también sabían de su existencia:

Otra ave sagrada hay allí que sólo he visto en pintura, cuyo nombre es el de fénix. Raras son, en efecto, las veces que se deja ver, y tan de tarde en tarde, que según los de Heliópolis sólo viene al Egipto cada quinientos años a saber cuándo fallece su padre. Si en su tamaño y conformación es tal como la describen, su mote y figura son muy parecidas a las del águila, y sus plumas en parte doradas, en parte de color de carmesí. Tales son los prodigios que de ella nos cuentan, que aunque para mi poco dignos de fe, no omitiré el referirlos (Heródoto, Historia, II, LXXIII).

---

<sup>4</sup> La Orden del Fénix es una organización secreta fundada por Albus Dumbledore para luchar contra lord Voldemort y sus mortífagos.

<sup>5</sup> El Ejército de Dumbledore fue una organización secreta creada por Hermione Granger y Ron Weasley. Su finalidad era que los estudiantes de Hogwarts aprendiesen Defensa contra las Artes Oscuras de una manera apropiada a través de los conocimientos de Harry Potter en respuesta al Régimen «Inquisitorial» que impuso Dolores Umbridge tras su llegada al colegio como profesora de dicha materia.

<sup>6</sup> Mortífago: es un seguidor incondicional de lord Voldemort. Muchos afirman ser amigos del Señor Tenebroso aunque más bien son sus lacayos. Ningún *muggle* o «sangre sucia» puede formar parte de este grupo.





Fotogramas de *Harry Potter y la Cámara de los Secretos* (2002).

La llegada del cristianismo no supuso la desaparición de éste, sino más bien todo lo contrario. El fénix se exponía al sol, ardía y renacía nuevamente; convirtiéndose así en la mejor representación del triunfo de la vida sobre la muerte. Los cristianos decían de él «que fue la única bestia que se negó a probar la fruta del paraíso, cosa que fue recompensada por Dios con el poder de la luz, el fuego y la inmortalidad» (Manu González, 2018: 186).

Por tanto, su uso en el relato de Rowling adquiere una significación simbólica, aludiendo al nuevo estatus de la protagonista del episodio que estamos tratando.

## 5. CONCLUSIONES

Como bien sabemos, la obra de J.K. Rowling está plagada de incontables referencias al mundo clásico y a otras mitologías europeas.

A pesar de ello la autora no copia relatos y los traslada a la novela –y más tarde sus guionistas a la gran pantalla–, sino que toma «prestada» una misma estructura narrativa que tratará de adaptar. En este caso usa dos episodios míticos, los de Perséfone y Eurídice, para nutrir y enriquecer a un personaje que cambiará sustancialmente después de su particular descenso al Hades: Ginny Weasley.

Aunque el equipo encargado en el filme del diseño de arte no aporte información de los referentes pictóricos que se emplearon como modelos creativos para la puesta en escena de esta secuencia, lo cierto es que parecen haber utilizado algunas obras de la pintura finisecular decimonónica. Cada imagen, cada plano, nos recuerda a obras de Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, John William Waterhouse o Gustave Moreau. Asimismo, la relación entre la pintura y la arquitectura es destacable, ya que la historia transcurre en espacios de inspiración neogótica, ecléctica historicista o bien de estilo victoriano, que marcaron las edificaciones más significativas de dicho siglo en Inglaterra y parte de Europa. De hecho y a pesar de que partir de la tercera película –dirigida por Alfonso Cuarón– ya se rueda en los estudios de Leavesden (Londres), las anteriores se emplazaron en lugares que recorrían toda la geografía británica: por ejemplo, el callejón Diagon está inspirado en la calle Victoria de Edimburgo, el patio de Hogwarts en el claustro de la catedral de Durham y los terrenos del castillo anterior en el valle de Glencoe, en Escocia, entre otros.

Pero las concomitancias no sólo están en el plano artístico. En un momento en donde se está reivindicando el papel de la mujer en todas las facetas de la vida, asistimos al empoderamiento como mujer de Ginevra Weasley. Antes de ser hechizada su psicología se acercaba más a la de Eurídice, una niña inocente a la sombra de sus hermanos. Obviamente, tras enfrentarse con el mal y gracias a la ayuda de Harry, sufrirá una serie de cambios profundos, en su psiquis, en su comportamiento e incluso en su físico, dejando atrás ese papel pasivo que había mantenido hasta ese momento para, al igual que Perséfone, adquirir otro más activo en la historia, convirtiéndose en uno de los personajes más apasionantes y con más matices que la autora nos presenta en su saga.

Finalmente, las relaciones con la mitología egipcia son llamativas, ya que hasta la fecha no habíamos encontrado referencias claras a la misma. No sabemos si J.K. Rowling había profundizado sobre el panteón egipcio y si se valió de ello para articular su historia, pero lo que tenemos claro es que detrás de esta saga, aparentemente infantil y juvenil, hay un imaginario que lo que hace es enriquecer, aún más, la historia del «niño que sobrevivió».

Recibido: febrero de 2019. Aceptado: abril de 2019



## BIBLIOGRAFÍA

- BOTAS RAMOS, P. (2001): «El espacio fantástico en el cine y la literatura: una aproximación comparativa», *Lecturas, imágenes: revista de poética del cine*, 1, 149-160.
- CASTEL, E. (2001): *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*, Madrid, Aldebarán.
- DÍAZ-IGLESIAS LLANOS, L. (2012): «El fin del mundo en textos funerarios y mágicos egipcios y la destrucción de la humanidad en Heracleópolis Magna», *Revista ARYS*, 10, 87-112.
- DOVER, C. (2017): «From Marie de France to J.K. Rowling: The Weasel», en NELSON-CAMPBELL, D. & CHOLAKIAN, R. (eds.), *The Legacy of Courtly Literature. From Medieval to Contemporary Culture*, (91-113), Switzerland, Palgrave McMillan.
- ELVIRA BARBA, M.A. (2008), *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex Ediciones.
- GROVES, B. (2017): *Literary allusion in Harry Potter*, New York, Routledge.
- HERÓDOTO: *Historia*.
- HOMERO: *Poemas homéricos*.
- LÓPEZ, F. y THODE, R.: *El Libro del Amduat*. Consultado el 07 de octubre de 2018, de [http://egiptologia.org/?page\\_id=1014](http://egiptologia.org/?page_id=1014).
- PÉREZ, H.J. (2013): *Cine y mitología. De las religiones a los argumentos universales*, Suiza, Peter Lang A.G., International Academic Publishers.
- POPA-LISEANU, D. (2012): «El mito de Proserpina en la vida y obra de la Princesa Bibesco», en ALMELA, M., GUZMÁN, H., LEGUEN, B. y SANFILIPPO, M. (eds.), *Tejiendo el mito* (200-214), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- RODRÍGUEZ PÉREZ (2006): «El combate contra la serpiente: el triunfo de la tierra velado bajo la aparente muerte del ofidio». *Revista de Arte*, 5, 5-14.
- ROWLING, J.K. (1998): *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, London, Bloomsbury.
- ROWLING, J.K. (2010): *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos*, Barcelona, Salamandra.
- SERRANO LOZANO, D. (2012): «Cine y Antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla», *Revista Historia Autónoma. Revista Multidisciplinar de la Asociación Historia Autónoma*, 1, 37-52.
- SPENCER, R.A. (2015): *Harry Potter and the Classical World. Greek and Roman allusions in J.K. Rowling's Modern Epic*, North Carolina, McFarland & Company.
- VIRGILIO: *Geórgicas*.



LAS HORAS: ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE  
LA SEÑORA DALLOWAY DE VIRGINIA WOOLF,  
LAS HORAS DE MICHAEL CUNNINGHAM Y  
LAS HORAS DE STEPHEN DALDRY

Sandra Medina Rodríguez  
UMCE

RESUMEN

En 2002 Stephen Daldry estrenaba el film *Las horas*, inspirado en el libro homónimo publicado en 1998 por Michael Cunningham. Cunningham, a su vez, había escrito su obra para homenajear a la autora inglesa Virginia Woolf y, más concretamente, su novela *La señora Dalloway*. En el presente estudio, como principal objetivo, analizaremos los artificios y engranajes que operan en la intertextualidad de las tres obras. Identificaremos las estrategias narrativas empleadas en cada una de ellas y evidenciaremos tanto las diferencias como las semejanzas entre las tres. Profundizaremos en los dispositivos de los que se sirve el cine para trasladar a la gran pantalla los textos narrativos tanto de Woolf como de Cunningham.

PALABRAS CLAVE: Virginia Woolf, Michael Cunningham, Stephen Daldry, *La señora Dalloway*, *Las horas*, literatura comparada.

VIRGINIA WOOLF'S *MRS. DALLOWAY*, MICHAEL CUNNINGHAM'S  
*THE HOURS* AND STEPHEN DALDRY'S *THE HOURS*: A COMPARATIVE STUDY

ABSTRACT

In 2002 Stephen Daldry premiered the film *The hours*, inspired by the homonymous book published in 1998 by Michael Cunningham. Cunningham, in turn, had written his work to honor the english author Virginia Woolf and, more specifically, his novel *Mrs. Dalloway*. In the present study, as the main objective, we will analyze the artifices and gears that operate in the intertextuality of the three works. We will identify the narrative strategies used in each of them and we will demonstrate both the differences and the similarities between the three. We will deepen into the devices that the cinema uses to transfer the narrative texts of both Woolf and Cunningham to the big screen.

KEYWORDS: Virginia Woolf, Michael Cunningham, Stephen Daldry, *Mrs. Dalloway*, *The Hours*, comparative literatura.



## INTRODUCCIÓN

[El cine] ¿Cuáles son esos recursos que tiene? [...]. ¿Hay alguna característica que posea el pensamiento y que pueda plasmarse visiblemente sin ayuda de las palabras? Tiene velocidad y tiene lentitud, tiene las virtudes de una flecha, a la par que una circunlocución vaporosa. Pero también tiene, especialmente en los momentos de emoción, el poder de plasmarse en imágenes, la necesidad de cargar su pesado fardo sobre estos hombros. Por algún motivo, la semejanza del pensamiento es más bella, más comprensible, más asequible, que el pensamiento mismo.

Virginia Woolf, (2016: 326-327)

El cine visto por los escépticos ojos de Virginia Woolf, quien asistió a su nacimiento y primeros pasos, no era solamente un ave rapaz que se apropiaba de la literatura, entre otras artes, engullendo indiscriminadamente cualquier novela. Además de esta acusación, si seguimos leyendo sus apreciaciones sobre el séptimo arte, a Woolf esta plasmación de imágenes le parecía superficial: «... En Shakespeare las ideas más complejas forman cadenas de imágenes [...]. Son un compendio de millares sugerencias, de la cual la visual es solo la más obvia, o la superior» (Woolf, 2016: 327-328).

Si bien la autora británica tenía sus reservas hacia el cine, también vislumbró sus posibilidades futuras. Unas posibilidades que, como escritora de un nuevo lenguaje en el que el tiempo trataba de ser abolido en una narrativa de imágenes simbólicas, puede que incluso envidiara, como podríamos interpretar en las siguientes sentencias (Woolf, 2016):

Los contrastes más fantásticos podrían centellear ante nuestros ojos con una velocidad tras la cual el escritor sólo podrá desvivirse en vano. [...] El pasado podría desplegarse ante nuestros ojos, aniquilarse las distancias y esos abismos que dislocan las novelas [...] bien podrían gracias a la igualdad del telón de fondo, a la repetición de una escena, pasar inadvertidos (329).

El cine irrumpió coincidiendo con un momento de ruptura en la narrativa occidental con la novela decimonónica, y muchas de sus estrategias narrativas fueron inspiración para escritores como James Joyce. Las teorías del montaje de Sergei Eisenstein y el cine de David Wark Griffith (*El nacimiento de una nación*, 1915, e *Intolerancia*, 1916) revolucionaron las formas del relato y el tratamiento del tiempo en el cine. Se fundían las imágenes, cargadas de simbolismo, en un arte que podía llegar a manejar el tiempo a su antojo, sin brusquedad ni torpeza. Algo a lo que aspiraba la narrativa woolfiana: un encadenamiento de imágenes poéticas y simbólicas, en las que el pasado y el presente se fusionaran en una atemporalidad. Una ambición que, precisamente tres cuartos de siglo después de su obra emblemática, *La señora Dalloway* (1925), se consiguió plasmar en la versión cinematográfica de esta, *Las horas* (2002) de Stephen Daldry. Esta última está basada, a su vez, en el homenaje que el escritor Michael Cunningham rindiera en 1998 a Virginia Woolf en su novela también titulada *Las horas*.



## TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE. EL MODERNISMO LITERARIO INGLÉS<sup>1</sup>

Todas las relaciones humanas se han modificado; las relaciones entre señores y criados, entre maridos y mujeres, entre padres e hijos. Y cuando cambian las relaciones humanas, se produce al mismo tiempo un cambio en la religión, en la conducta, en la política y en la literatura.

Virginia Woolf (citada por Marder, 1979: 39)

La propia definición de modernismo anglosajón está sujeta a debate y controversia. Generalmente se entiende como modernismo inglés la producción literaria desarrollada entre la década de los años veinte y treinta del s. xx. Como año decisivo para el modernismo se señala constantemente 1922: James Joyce, George Eliot y Virginia Woolf publican *Ulises*, *La tierra baldía* y *El cuarto de Jacob* respectivamente. Junto con otras obras cercanas en el tiempo, hay similitudes que justifican emplear la misma etiqueta que ampare la producción literaria de ese periodo. Sin embargo, también hay una disparidad considerable entre autores tan distintos entre sí como fueron James Joyce, D.H. Lawrence o George Bernard Shaw. En todo caso, nos acogemos al marco propuesto por Alberto Lázaro (2005: 35), en el que establece tres fases del movimiento: una inicial, con autores como Henry James y Joseph Conrad en torno a finales del s. xix y principios del s. xx, una segunda etapa de madurez, en las décadas de los años veinte y treinta, en la que destacan Woolf y Joyce, y una última fase final, con epígonos de este movimiento, en los que sobresalen Beckett y Lawrence Durrell.

Las décadas finales del s. xix estuvieron marcadas por la inestabilidad política y social resultado de las ambiciones imperialistas europeas, de la creciente violencia de las revueltas en Irlanda, de las desigualdades de clases generadas por la segunda revolución industrial en Inglaterra y el estallido de conflictos como la I Guerra Mundial y la Revolución Rusa. Movimientos como el sufragismo femenino y la Sociedad Fabiana sacudían<sup>2</sup> los cimientos del estricto y clasista orden establecido por la Inglaterra decimonónica, aferrada aún al positivismo y al racionalismo. Jóvenes británicos, como Woolf, contemplaban con escepticismo la herencia victoriana con una mirada pesimista a un presente y futuro muy inciertos, evidenciando una fractura generacional abismal e insoluble. Los valores de sus padres, como la familia y el deber patriótico, se resquebrajaban. Así lo describía la propia escritora en *Moments of Being* (1985):

---

<sup>1</sup> Tomamos prestado aquí el título del excelente ensayo sobre la modernidad escrito por el filósofo Marshall Berman (1940-2013), publicado en 1982. Berman, a su vez, había extraído la frase del *Manifiesto comunista* de Karl Marx.

<sup>2</sup> La Sociedad Fabiana, fundada en 1884, era una asociación política que promovía la instauración de los principios socialistas de forma paulatina, sin revueltas violentas. Fue el germen del partido laborista y a ella pertenecieron George Bernard Shaw, Emmeline Pankhurst o H.G. Wells.





Dos edades diferentes se enfrentaban en el cuarto de estar [...]. La edad victoriana y la eduardiana [...]. Pero mientras nosotros mirábamos hacia el futuro, estábamos bajo el control absoluto del pasado [...]. Por lo tanto teníamos dos batallas en las que luchar [...] una como seres individuales; y otra contra ellos en como seres sociales. Nosotros vivíamos, por ejemplo, en 1910; ellos vivían en 1860 (147).

El crecimiento exponencial de las ciudades, que albergaban la mano de obra rural atraída por la industria junto con una revolución tecnológica (los coches, la mecanización, el cine, el avión, la electricidad...) generó unas metrópolis repletas de nuevos ruidos y en las que todo se movía a una gran velocidad, escenario común de la mayoría de los escritores modernistas. Londres, París, Berlín y demás capitales europeas se transformaban a una velocidad vertiginosa y las desigualdades generaban conflictos sociales cada vez más cruentos.

Las teorías filosóficas que cuestionaron conceptos y valores hasta esos momentos absolutos cambiaron la percepción del mundo, desde descubrimientos como el de la existencia de los átomos hasta las nuevas teorías sobre la luz. El tiempo se planteaba ahora como un término relativo, como Albert Einstein (1879-1955) lo describía en 1905. Martin Heidegger (1889-1976) defendía que, sin consciencia, no hay tiempo y que solo existe en cuanto hay una consciencia capaz de percibirlo. A su vez, Henri Bergson (1859-1914) postulaba sobre la posibilidad de que el tiempo fuera algo intuitivo, interno, coexistiendo con el tiempo exterior, el que marca las agujas de un reloj. Este tiempo subjetivo, intuitivo, se escapa al raciocinio. Es un tiempo en el que la consciencia, a través de la memoria, es atemporal, haciendo que el pasado sea perceptible en el presente.

El auge de la antropología, de los estudios clásicos e historia antigua y de las formas primitivas puso en valor la mitología, tanto centroeuropea como grecolatina, influyendo en la literatura modernista, en obras como *Ulises*. Friedrich Nietzsche (1844-1900) retomaría de la Antigüedad conceptos como el eterno retorno y enfrentaría nociones como lo apolíneo y lo dionisiaco, la medida y la razón frente a la imaginación y lo irracional, abogando por estas últimas. Pero, sin lugar a duda, fue la psicología la fuente de inspiración que impregnó la literatura modernista. Sigmund Freud (1856-1939) publicó en 1899 *La interpretación de los sueños* y desarrolló las célebres teorías del funcionamiento de la mente humana, centrándose en los mecanismos y procesos del subconsciente. Su repercusión fue de una magnitud inmensurable. Debemos destacar también la importancia de la obra del psicólogo William James (1842-1910), hermano de Henry James. James concebía en *The Principles of Psychology* (1890) la conciencia como una corriente, un flujo de imágenes, impresiones y palabras que manaba y fluía de forma irracional, inarticulada, denominándola *stream of consciousness*<sup>3</sup>. Este concepto repercutió en la narrativa modernista, sobre todo en las novelas de Virginia Woolf.

---

<sup>3</sup> Debemos aclarar la diferencia con el monólogo interior, acogiéndonos a la distinción de Bowling, según la cual «el flujo de consciencia sería una subclase del monólogo interior: la comuni-



Se manifestaba desconfianza en un lenguaje incapaz de comunicar de forma inequívoca, de transmitir ideas de forma universal: «Nada debería tener nombre por temor a que al nombrar cambiemos las cosas», escribía en 1931 Virginia Woolf en *Las olas* (201). Ludwig Wittgenstein (1889-1951) y Bertrand Russell (1872-1970), este último parte del grupo de Bloomsbury, exploraban la relación entre el mundo y su representación, por medio de la palabra. Para ellos, pensamiento, imágenes y palabras son producto de una asociación de imágenes y/o lingüística en lugar de ser el resultado de un proceso analítico y deductivo. Esta asociación será pues arbitraria, individual y cuestionable.

## LA NARRATIVA MODERNISTA

La narrativa del s. XIX se esforzaba por representar el mundo tal y como era, desde un punto de vista de un narrador extradiegético, objetivo y omnisciente, que nos narraba la realidad de manera íntegra e imparcial. Las descripciones de una sociedad injusta a modo de denuncia social, como eran las narraciones de Charles Dickens (1812-1870) o Victor Hugo (1802-1885), recreaban un mundo casuístico con continuos efectos causa-consecuencia, ordenados en una temporalidad lineal. La finalidad era en muchos casos didáctica y moralizante: se desprendía que de las observaciones objetivas expuestas relucían verdades universales e inequívocas que los lectores debían aprehender para ser mejores ciudadanos. Los escritores modernistas percibían un agotamiento del realismo, anclado en un viejo mundo que se desmoronaba y cuyos valores ya no eran válidos. Precisaban de un nuevo lenguaje adecuado a la nueva era que ya había llegado. Susan Sontag (citada en López-Varrela, 2002) lo analiza así:

La experimentación formal tan central del Modernismo se puede interpretar como una tentativa para escapar de las limitaciones del lenguaje, que se contempla como producto de una disyunción entre el ser y el mundo y se experimenta como corrupto, caído, pesado bajo la acumulación histórica (117).

Se inició así una ruptura con las estrategias narrativas, las temáticas y los fines con la tradición realista inglesa, en la que la experimentación formal fue constante y profunda. La búsqueda de un nuevo lenguaje centró gran parte de sus discursos en el propio proceso creativo y el oficio literario. Las temáticas reflejaban la vida interior, las emociones y pensamientos de los personajes, autodefinidos por medio de monólogos interiores, directos o indirectos, que transmitían imágenes sugerentes, poéticas y subjetivas. El individuo era el centro del universo narrativo y las novelas profundizaban en los mecanismos de percepción que lo alejaban y aislaban del mundo exterior. La soledad y la imposibilidad de comunicación eran dos

---

cación, por medio de una transformación verbal convencional, de las impresiones de los sentidos no articuladas de un personaje, ordenadas aleatoriamente» (citado por Chatman, 1990: 202).



de los temas recurrentes. Personajes aislados y ajenos a la sociedad, que reflexionaban sobre el paso del tiempo, imbuidos en abrumadoras y tecnificadas ciudades. La lupa de los modernistas se dirigió a lo cotidiano. El día y las horas. Lo trágico en lo «común», en un paseo por las calles de Dublín o en la preparación de una fiesta. Los novelistas se centraron en retratar o interpretar lo rutinario y su percepción en la mente humana. Genette (1989: 153) pone de relieve la intención modernista de mostrar más que narrar, de minimizar la mimesis en favor de la diégesis. La tendencia hasta entonces de la narrativa, que alternaba sumario y escena, se desvaneció en la nueva narrativa, en la que el sumario fue perdiendo presencia.

La linealidad temporal fue abandonada en favor de una temporalidad fragmentada, dispersa, como lo percibe nuestra mente. En el flujo de imágenes y palabras que es la consciencia el tiempo no es lineal; la memoria se funde con el pensamiento en el presente sin distinciones temporales. Encontramos así un pasado-presente continuo que nos infunde una sensación constante de simultaneidad. La modernidad experimentó la relación entre tiempo narrativo y el tiempo de la historia mediante el empleo de verbos en presente, resquebrajando el orden clásico de la literatura decimonónica. La prosa intentó asemejarse a la poesía, deteniéndose en la contemplación poética del instante de un héroe pasivo, que desplaza el interés de los acontecimientos y causalidades.

Se diluyó la presencia del narrador en un intento de percibir sin intermediarios la consciencia de los personajes, sus pensamientos (Gutiérrez, 2000: 1). Estos pensamientos se manifestaban en imágenes verbales fragmentarias. Por otro lado, el narrador en el modernismo es cambiante: hay multiplicidad de narradores que recrean en la literatura el flujo constante y mudable de la vida moderna en las ciudades. Estos múltiples puntos de vista configuran el mundo bajo el tamiz de sus percepciones. Siguiendo el esquema de Genette, la frecuencia repetitiva es propia y usual en la literatura modernista, al mostrar los hechos, los mismos sucesos, desde distintas consciencias (Genette, 1989: 174).

## VIRGINIA WOOLF Y *LA SEÑORA DALLOWAY*

La vida, quizás, no se presta a las manipulaciones  
a las que la sometemos cuando intentamos contarla.  
Virginia Woolf (2003b: 347)

Dentro del modernismo anglosajón Virginia Woolf es una figura clave. *La señora Dalloway*, como hemos ya indicado, es considerada la obra insigne de la madurez experimental de Virginia Woolf. Virginia tenía cuarenta años cuando comenzó a escribir la vida, que en un principio iba a titularse *Las horas*, de una mujer en un solo día. El proceso creativo, como se refleja en *Las horas*, novela y película, fue tortuoso: Virginia se recuperaba en Richmond, entre el tedio y la desesperación, de una crisis nerviosa. No es de extrañar que Virginia Woolf quisiera que su novela fuera «un estudio de la locura y el suicidio; el mundo visto por el sano y el insano



de lado a lado» atacando a su vez al sistema social y político que le tocó en suerte vivir (Woolf, 1981: 248)<sup>4</sup>.

Clarissa Dalloway es una mujer de mediana edad, casada con un político laborista, Richard Dalloway, que se dispone a dar una fiesta. Su vida es anodina e insatisfactoria, pero gracias a rellenar las horas con trivialidades sobrevive. Los recuerdos de un pasado en el que aún podía ser libre y feliz le sobrevienen, como breves epifanías, a través de la percepción de objetos o situaciones: el frío de una mañana asomada a la ventana la devuelve al frescor de la mañana en que tenía dieciocho años, el reencuentro con su antiguo amor Peter Walsh la retrotrae a la mujer que era antes de ser la señora Dalloway.

Septimus Warren Smith, a quien nunca conocerá Clarissa, es un veterano de la Primera Guerra Mundial que vive atormentado ante la imposibilidad de encontrar un nuevo lenguaje con el que expresar el horror vivido en las trincheras. Al contrario que Clarissa, es incapaz de aferrarse a las horas y dejar de vivir las atrocidades de la batalla que evoca constantemente en su mente. Con este breve resumen dejamos entrever las cuestiones planteadas por Woolf, a saber: el paso del tiempo, la incapacidad del lenguaje que aísla e incomunica, la locura, la memoria, el suicidio como escapatoria, lo cotidiano como salvación.

*La señora Dalloway* relata un día en la vida de Clarissa, pero la historia abarca treinta y tres años: desde el verano de Bourton en 1890 hasta el verano de 1923. La novela se concentra en estas dos fechas y relata con breves pinceladas momentos vividos entre ambas. Las escenas se suceden divididas por elipsis y requieren la complicidad del lector para construir esos vacíos, siendo una narrativa más cinematográfica (Chatman, 1990: 79). La narración, que comienza con los pensamientos de Clarissa, va fluyendo por múltiples narradores de forma fragmentaria en monólogos interiores en estilo indirecto: es una narración omnisciente multiselectiva. Woolf difuminó su propia voz hasta desaparecer, y con ella se esfumaba el intermedio entre las mentes de los personajes y nosotros, los lectores. Woolf parece estar ausente en su propia novela, pero sin embargo la percibimos diseminada en diversos personajes: está en Septimus y su «locura», en la señora Dalloway y sus horas llenas de insatisfacción. Los cambios de narrador transcurren de una forma fluida, en la misma frase, en la que podemos encontrar pinceladas, pensamientos sueltos, de varios personajes, como podemos apreciar en el siguiente fragmento (Woolf, 2003a: 150): «[Clarissa] se irguió un poco sobre el bordillo, esperando que pasara un camión, el camión de Durtnall. Una mujer encantadora, pensó Scrope Purvis (que la conocía como uno conoce a los vecinos de Westminster)».

La ambigüedad en los monólogos de *La señora Dalloway* funde la voz de Virginia con la de sus personajes, uniendo así las dos voces, una técnica narrativa que Chatman (1990: 222) define como estilo indirecto libre «neutralizado».

---

<sup>4</sup> Traducción de «I want to give and death, sanity and insanity, i want to criticise the social system».



Son frecuentes en su narrativa las imágenes reiterativas, *leitmotivs*, que dan cohesión y dotan de simbolismo al relato. Pero esta carga alegórica no tiene un significado unívoco en la bibliografía de Woolf, ni siquiera en la misma obra. De la misma manera, los hechos del mundo exterior, además de crear cohesión, refuerzan y configuran la sensación de simultaneidad: los diversos personajes, que ni siquiera se conocen, que miran expectantes las letras esbozadas en el cielo por una avioneta sacando conclusiones distintas y propias en *La señora Dalloway*. Son hilos woolfianos que unen de forma casi casual y aleatoria a sus personajes en un mismo momento, recuerdo o pensamiento, en delicados hilos casi imperceptibles en la vorágine de la vida moderna. Londres proporciona los espacios donde, mediando el azar, se entrelazan los hilos que unen a los personajes haciendo que fluya la narración, como si el tejido urbano (el mundo exterior) dejara entrever ocasionalmente las consciencias de sus personajes (Lozano, 2003: 129). En *La señora Dalloway*, en la gran urbe que es la capital inglesa, las periódicas campanadas del Big Ben retornan a sus personajes desde su tiempo interior al exterior, interrumpiendo su suspensión en su propio tiempo para devolverlos al tiempo del «mundo real». Es la llamada al orden de una civilización que trata de organizar el tiempo de una forma artificial.

Virginia crea contrastes entre imágenes o metáforas que describen objetos o acciones contrapuestas como, por ejemplo, el subir de las escaleras de *La señora Dalloway* durante su fiesta con, simultáneamente, la caída desde la ventana de Septimus. La coronación de Clarissa como perfecta anfitriona de la celebración de la vida y el descenso de Septimus hacia la muerte. Esta escena es una reminiscencia del inicio de la novela, pues, como indica María Lozano (2003: 136), ya en la primera página Woolf nos la anticipa en esta frase, que se pierde en algunas traducciones al castellano: *What a lark! What a plunge* (¡Vaya deleite!, en el sentido de subida emocional, y ¡Vaya zambullida!, con connotaciones de caída).

El pasado se hace presente mediante la combinación de tiempos verbales y la elección de adverbios. En este sentido, Woolf recurre a mecanismos narrativos como las diferentes conjugaciones verbales en un mismo párrafo: el uso del infinito y el pasado en una misma frase, o el empleo de conectores que sugieran una fluida continuidad entre pasado y presente, como el *for*. Así también, para reforzar la idea de la inexistencia de verdades absolutas y del individualismo, el continuado uso de *if* o del verbo *seem* (Lozano, 2003: 135). Veamos un ejemplo clarificador de lo que tratamos de explicar: «Porque de tanto vivir en Westminster ¿cuántos años ya? – más de veinte– sientes, aún en medio del tráfico o al despertarte de noche, Clarissa estaba segurísima, una inquietud particular» (Woolf, 2003a: 150).

Woolf emplea figuras literarias en las que, pese a que los pensamientos son fragmentarios, se consigue unión y fluidez narrativa. Así encontramos en *La señora Dalloway* la epizeuxis: la repetición de palabras en un mismo verso, la anáfora: una palabra o conjunto de palabras se emplea en el inicio de frases correlativas, la anadiplosis: la palabra final de una oración coincide con el principio de la siguiente. Las páginas de la novela están repletas de ejemplos como los que proponemos a continuación (Woolf, 2003a: 162, 165 y 169):



Septimus Warren Smith, incapaz de cruzar, lo oyó.  
Septimus Warren Smith, unos treinta años (...).

Clarissa lo adivinada, Clarissa lo sabía.

Lucrezia Warren Smith (...) levantó la mirada.  
—¡Mira, mira, Septimus!

La manipulación de la sintaxis de Woolf es evidente en *La señora Dalloway*, desplazando el verbo al final de la oración, separándolo del sujeto: crea así un impulso, suspense en cada frase. Virginia ejerce una libertad con la que desordena las oraciones aumentando la sensación de confusión.

En *La señora Dalloway* hay elementos que se repiten: las flores, con las que se inicia la novela, las flores que le lleva Rezia a su trastornado esposo Septimus, las que le regala Richard a Clarissa al llegar a casa, las flores como celebración de la vida y como medio de expresar el amor que es incapaz de verbalizar su esposo. Las flores como detonante de los recuerdos más añorados de su vida.

También las olas, las ondas expansivas de un río y del mar. El agua como símbolo del paso del tiempo, de la vida y la muerte, está presente, como advertimos, en frases como «como la planta del lecho del río se estremece al sentir la onda de un remo: tal fue su temblor, tal fue su estremecimiento» o en «como el golpe de una ola; como el beso de una ola; fresco y penetrante» (Woolf, 2003a: 177 y 149).

La ventana como elemento simbólico es muy recurrente en la narrativa woolfiana. En *La señora Dalloway* encontramos la ventana desde la que se lanza Septimus, la ventana desde la que, al principio de la novela, Clarissa observa el bullicio de la vida, y desde la que al final descubre a la anciana, solitaria y envejecida, como una anticipación del fin de sus horas.

La cama, que, como señala Lozano (2003: 278), se reitera en varias páginas, funciona como una metáfora del aislamiento: la propia Virginia se vio postrada en ella a causa de su enfermedad y para Clarissa Dalloway la cama es escenario de sus frustraciones sexuales. El mismo nombre de Clarissa ya tiene connotaciones religiosas, pues ella se siente como una virgen casta, una monja pura e inmaculada, recordándonos los problemas sexuales de la propia Woolf.

## MICHAEL CUNNINGHAM Y *LA SEÑORA DALLOWAY*

Las fronteras de un libro nunca son claras: más allá del título, las primeras líneas y la última parada completa, más allá de su configuración interna y su forma autónoma, se encuentra atrapado en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras oraciones: es un nodo dentro de una red [...]. El libro no es simplemente el objeto que uno tiene en las manos.

Michel Foucault (1970: 37)

La huella dejada por Virginia Woolf en la literatura ha sido ampliamente reconocida y hoy en día se la considera un icono literario y feminista. Su influencia



en escritores eternos como Julio Cortázar y Jorge Luis Borges (quienes tradujeron al castellano sus obras) es incuestionable. Michael Cunningham (1955, Cincinnati), profesor de escritura de la Universidad de Columbia, quiso homenajear a la autora inglesa publicando en 1998 una novela, *Las horas*, que cosechó, al año siguiente, los premios PEN/Faulkner y el Pulitzer. *Las horas*, título que la propia Virginia Woolf pensó ponerle a *La señora Dalloway*, es un entramado de juego intertextual entre Cunningham, la novela de la escritora y la propia vida personal Virginia Woolf.

Cunningham, como Woolf, concentró la narración en un día, pero en este caso, de tres mujeres. Una es la propia Virginia el día que inicia la escritura de *La señora Dalloway*, una mañana de verano de 1923, otra es Laura Brown, una ama de casa de Los Ángeles que, en 1949, lee esa misma novela, y la tercera es la personificación de Clarissa Dalloway, Clarissa Vaughan, el año en que Cunningham escribió *Las horas*, 1998. Tenemos, pues, que *Las horas* se valió de los protagonistas de *La señora Dalloway* como patrones, sin continuar sus vidas originales, para la creación de personajes que tienen una vida distinta, pero en algún sentido paralela. Es lo que Chatman (citado por Cánova, 2014: 456) define como una transposición dentro de las narrativas de segundo grado. No resulta difícil, por otro lado, establecer una relación entre esta estructura tripartita en las tramas de Woolf, Brown y Vaughan/Dalloway y los actos de escribir, leer y vivir, siendo la literatura en sí misma motor de la novela (Cepedello, 2011: 5).

*Las horas*, al contrario que *La señora Dalloway*, se estructura en 22 capítulos alternos de cada una de las vidas de las protagonistas, perdiéndose el fluir constante de un tiempo atemporal tan propio de Woolf y de su novela. Los personajes de *Las horas*, en sus dos tramas ficcionales (las correspondientes a Laura Brown y Clarissa Vaughan), son un trasunto, variación o actualización libre de los personajes y de las relaciones de *La señora Dalloway*. En la revisión de Dalloway en el s. xx que dibuja Cunningham, Vaughan puede mantener el romance ideado por Woolf entre Clarissa Dalloway y Sally Seton que, en los años veinte, estas no pudieron continuar. Junto con la habitación propia, es una de las libertades conquistadas por las mujeres en el s. xx. Sin embargo, como hiciera Richard Dalloway, Sally le regala flores a Vaughan: el problema de la incomunicación, también evidenciado en la trama de Laura Brown, sigue vigente en nuestros días.

El poeta Richard, amigo y ex amante al que Clarissa abandonó décadas atrás, es un trasunto del soldado Septimus de la novela de Woolf. Como señala Cepedello (2011: 4), Richard había escrito una novela, *The Goodness of Time*, cuyas protagonistas son la propia Clarissa y la madre del poeta, configurando un juego metanarrativo significativo en *Las horas*. El tortuoso proceso creativo de Richard recuerda a la ardua elaboración narrativa de la escritora inglesa. Clarissa, a lo largo del día, rememora la mañana de ese verano en que fueron amantes como la más feliz de su vida: «Richard era la persona que más amaba en el momento más optimista de su vida. Había parecido que era el principio de la felicidad, y a Clarissa la conmovía todavía» (Cunningham, 2003: 95). Richard tiene sida, lo cual le quita, quizás, sentido a sus horas, y vive recordando sus tiempos felices con su expareja Louis (nombre, por cierto, de uno de los personajes de *Las olas*). Louis es, a su vez, una versión del expretendiente de Clarissa Dalloway, Peter Walsh.





Igualmente, y en cuanto a la temática, *Las horas* tiene conexiones directas y específicas con la novela original de *La señora Dalloway*. Cunningham, como Woolf, centra su novela en la muerte, en la locura y en el paso de las horas. En la frustración y la incomunicación. Se han desvanecido, sin embargo, el trasfondo político, la importancia de la guerra y la visión de la ciudad como un hormiguero de ingente e incontrolable vaivén. Los nuevos tiempos conllevan nuevas inquietudes: la homosexualidad, un nuevo feminismo o la aparición de las teorías *queer*.

Tal y como hemos apuntado, la celebración de la vida, uno de los temas fundamentales de *La señora Dalloway* (en contraposición con la evasión que supone el suicidio y la muerte), está muy presente en Cunningham. Pero el escritor norteamericano dispone diferentes desenlaces para cada una de las mujeres: el cumpleaños que prepara Laura no es suficiente para que resuelva sus horas, y la fiesta de Vaughan para Richard se convierte en un funeral. Cunningham, con la huida de Laura, ha añadido una opción, una alternativa, a las dos planteadas por Woolf (quizás las dos únicas posibles para una mujer en la época que le tocó vivir). Ante la muerte y la frivolidad Cunningham propone la evasión.

Centrándonos en las estrategias narrativas, el autor norteamericano se sirve de recursos narrativos woolfianos, presentes tanto en *La señora Dalloway* como en otras novelas. Se puede observar como en *Las horas* Cunningham recurre a un narrador omnisciente, que se traslada de un personaje a otro: un narrador de focalización interna, múltiple y variable. Al contrario que Woolf, el escritor norteamericano deja marcas de los cambios de narración entre personajes de forma más abundante. Si en *La señora Dalloway* el tránsito de un personaje a otro se concebía en una misma línea, sin «huellas» claras que nos indiquen estos cambios, en *Las horas* suelen ocurrir tras terminar un capítulo o un párrafo (Requena, 2007). Por ello, pese a asemejarse a la novela de Virginia Woolf, en cuanto a estrategias narrativas, *Las horas* es menos fluida y el narrador parece estar menos oculto. No asistimos, como en *La señora Dalloway*, a una expresión verbal del fluir de la consciencia, fragmentario en cada párrafo e incluso frase, brusco y confuso. Y de la misma manera que en la novela de Virginia, conocemos los pensamientos de los personajes por medio de monólogos interiores, de una forma menos impresionista y coral que en *La señora Dalloway*.

Por otro lado, y como ya hemos referido, las evocaciones, sin bien con menos profundidad y hondura que en Woolf, son constantes en *Las horas*. Los objetos, las acciones, las escenas tienen una carga simbólica y rememoran un pasado añorado, como se desprende de este fragmento (Cunningham, 2003):

El viento mece las hojas, mostrando el verdor más brillante y grisáceo de su cara interna, y Clarissa siente el súbito deseo, con sorprendente urgencia, de que Richard esté aquí a su lado, ahora mismo; no el Richard que ha llegado a ser, sino el Richard de hace diez años; Richard el charlatán y sin miedo (24).

La dialéctica de *Las horas* con *La señora Dalloway* va más allá de la adopción de ciertas formas narrativas propias de Virginia Woolf. Cunningham inserta citas exactas de fragmentos enteros de *La señora Dalloway* y pinceladas más sutiles, referencias más indirectas, tanto de la novela como de la propia vida de Woolf. En





los episodios de Woolf en 1923, Virginia repite frases de Clarissa Dalloway al mencionar Londres —«¡Qué juerga! ¡qué zambullida!»— y se reitera el tronar incesante del Big Ben de *La señora Dalloway* (Cunningham, 2003: 161). También Richard, cuando describe la mañana de junio (Cunningham, 2003: 192), parafrasea a Clarissa Dalloway al principio de la novela de Virginia: «Fresca como si fueran a repartirla a unos niños en la playa». La inclusión en los capítulos protagonizados por Laura de textos originales, citas, de *La Señora Dalloway* enfatiza la presencia de Virginia Woolf no solo como un personaje más.

Así, el uso de repeticiones de vocabulario en una misma frase de Woolf, Cunningham lo transforma en la repetición de palabras en distintos capítulos e incluso como recurso para la cohesión entre capítulos distintos, como podemos apreciar en el final de un capítulo de Woolf y el inicio de otro dedicado a Brown (Cunningham, 2003: 38-39). Así mismo, la ya indicada utilización magistral de Woolf de figuras retóricas (como la anadiplosis), que proporcionan cohesión al texto woolfiano, no se encuentran en abundancia en la novela de Cunningham. La fluidez del texto, que trata de conectar monólogos interiores, se ve mermada si la comparamos con *La señora Dalloway*.

En Cunningham hallamos una sintaxis menos arriesgada, más conservadora. Mientras Woolf desplaza el verbo lejos del sujeto o al final de la frase, creando impulso y suspense, el escritor mantiene un orden de los elementos de las frases bastante convencional (Pillière, 2004: 137). Sus monólogos interiores parecen mucho más organizados y diáfanos que los que leemos en *La señora Dalloway*, el caos y la falta de articulación del *fluir* de los pensamientos tan espontáneos en Woolf pierden esta naturalidad en Cunningham.

En otro orden de ideas, como escribe Requena (2007) y siguiendo a Genette, *Las horas*, pese a ser un relato singulativo, se sirve de la reiteración de acciones para caracterizar a sus personajes. Acciones frecuentes de las tres mujeres que se convierten en *leitmotivos* y que las unen narrativamente: colocar flores en un florero, fumar constantemente, mirarse al espejo o los besos que se dan entre personajes. De igual manera, objetos como las flores, la comida, las ventanas o los espejos cumplen esta función cohesionadora y simbólica.

Las flores son un *leitmotiv* constante en las páginas, tanto de *La señora Dalloway* como de *Las horas*. La primera frase de los primeros capítulos de las tres mujeres alude a las flores: las que Woolf hace comprar a Clarissa, las que aparecen en las primeras líneas que lee Brown y el pensamiento en voz alta de Clarissa Vaughan de ir a comprar las flores ella misma.

Los besos también unen las tres historias: el beso de Virginia a su hermana cuando la sirvienta Nelly se aleja, el beso de Laura a Kitty y los dos besos de Clarissa y Richard: el que Clarissa recuerda la mañana de verano de su romance y el de despedida, cuando Vaughan vuelve a los preparativos de la fiesta (Corrizzato y Goracci, 2014: 5).

En *Las horas* hallamos otros referentes evidentemente woolfianos: el agua y las olas, con el ya mencionado carácter simbólico en la novela de Cunningham: la alusión a la muerte de la escritora en el río sumergiéndose bajo sus olas. Así encontramos el agua que ofrece Vaughan a Louis cuando la visita justo antes de derrum-



barse ante él, el agua del estanque cercano cuando se besaron Richard y Clarissa o el agua que brota de los parques de pino en Nueva York recordados por la misma Vaughan (Cunningham, 2003: 66, 89 y 123).

Cunningham inserta en su novela otros *leitmotivs* ausentes o más diluidos en *La señora Dalloway*. La cocina, espacio asignado tradicionalmente a la mujer, es el escenario en el que se desarrollan gran parte de los momentos dramáticos de *Las horas*: Laura Brown haciendo su tarta y recibiendo la visita de Kitty o Vaughan preparando la cena y desmoronándose ante Louis. También la comida es un elemento simbólico en Cunningham, como metáfora de la vida. Los alimentos son rechazados por los dos personajes suicidas de la novela, Virginia y Richard, la tarta de Laura es un fracaso y Clarissa observa el banquete de su fallida fiesta en su cocina.

En cuanto al tiempo, y dejando de lado el prólogo del suicidio, las tres tramas evocan el pasado sin dejar de avanzar en una continuidad más lineal que en la novela de Woolf. Si bien Cunningham evoca el pasado, sus retornos son menos abundantes, más concisos y, también, menos fragmentarios. La prosa mucho más experimental de Woolf, tratando de plasmar el fluir de la consciencia, difiere de unos recuerdos más cercanos al monólogo interior en Cunningham. En la narrativa woolfiana se difuminan los límites entre pasado y presente, ensoñación y recuerdo, consciencia e inconsciencia, recreando una suspensión temporal que hallamos mucho menos lograda en *Las horas*.

La obra de Cunningham, a modo de resumen, es un homenaje a Virginia Woolf con tintes autobiográficos. Las referencias a la escritora no solo se limitan a recrear parte de su vida y *La señora Dalloway*, como una variante de esta, sino que, más profundamente, hacen alusión a otras obras, a datos biográficos de Woolf y a teorías literarias como la importancia del lector en la narrativa. Cunningham, además, emplea los monólogos interiores y la dilatación del tiempo en una mañana de verano, para plasmar unos pensamientos dedicados al paso del tiempo y a la muerte. Pero se distancia de Woolf en no materializar el fluir de consciencia, en una sintaxis menos experimental, en una menor fragmentación y dispersión y en unas imágenes menos poéticas. La lectura en conjunto de la novela de Cunningham carece de la cohesión que encontramos en *La señora Dalloway*. En pocas palabras, *Las horas* es una novela más convencional que la escrita por Woolf en 1925.

## STEPHEN DALDRY Y *LA SEÑORA DALLOWAY*

No se puede encontrar la paz evitando la vida.  
Virginia Woolf a Leonard (Daldry, 2002)

Pero ¿tengo que enfrentarme a las horas verdad? A las horas después de la fiesta y  
a las horas después de esas.  
Richard a Clarissa (Daldry, 2002)

Antes incluso de que Cunningham terminara de escribir *Las horas* el productor Scott Rudin se había hecho con los derechos de la novela para llevarla a la gran pantalla. Rudin encargó la cinta al director británico Stephen Daldry (1960).



Daldry apenas había rodado una película hasta ese momento, *Billy Elliot*, pero esta le había valido un gran éxito comercial y tres nominaciones a los premios Óscars. Daldry venía del mundo del teatro, con una amplia e importante labor como director artístico de la Royal Court Theatre. Para esta misma institución escribía guiones David Hare, quien sería el responsable del guion de *Las horas*.

El resultado del guion realizado por Hare, en términos de «fidelidad» es bastante respetuoso con la novela de Cunningham: mantiene la estructura tripartita y la linealidad temporal, los personajes y las temáticas planteadas en *Las horas*. El único cambio en la estructura que apreciamos es el añadido al final del film, ausente en el texto de Cunningham, del suicidio de Woolf, confiriendo a la película una estructura circular y conclusiva, en la que se nos sitúa al inicio del relato, remarcando la atemporalidad del film (Cepedello, 2011: 11). Los grandes desafíos para Hare fueron emular los mecanismos gracias a los cuales encajaban las historias en un todo y la plasmación en la cinta de los monólogos interiores, sin recurrir a analepsis o a la voz *over*, excepto en momentos puntuales. A la hora de resolver estos retos Hare comenta las soluciones que empleó (citado por Salazar, 2006):

Tuve que crear un cierto número de situaciones que expresaran lo que estaba pasando en el interior de la mente de los personajes. Por ejemplo, todo el tema del estado en el que el marido de Laura ha regresado de la guerra: necesitábamos saber cómo ha afectado al matrimonio la experiencia bélica. [...] lo tuve que explicitar en la escena de la fiesta de aniversario hacia el fin del film, donde él habla de la primera vez que la vio. Por supuesto, eso no se expresa abiertamente en libro (23).

Los diálogos en la película dan cuenta sutilmente de la vida interior de los personajes, vista por otros. Es el caso del personaje de Vanessa Bell, la hermana de la escritora, que gana peso en el filme cumpliendo la función de verbalizar pensamientos, explicando a sus hijos la personalidad de Virginia: en la escena en que encuentra al pájaro muerto en el jardín o en el salón de la casa de Woolf, momento en el que Virginia la besa. Hare pone en boca de Bell lo que en el texto de Cunningham expresa el narrador omnisciente. Las reflexiones, más abundantes en la prosa de Cunningham, sobre el verano en que Richard y Clarissa fueron amantes se sugieren en breves conversaciones entre ambos, desde las que el espectador imagina lo sucedido. El hastío de la vida rutinaria y vacía de Laura Brown, más detallada por medio de sus pensamientos, se advierte y sugiere en el film de forma más lacónica, con gestos y miradas. El guion de Hare, por tanto, elimina o transforma párrafos que en la narración de Cunningham revelan el pasado o los pensamientos de Brown y Dalloway y que explicarían sus emociones. Aunque se sacrifiquen estas aclaraciones en el filme, no son necesarias: comprendemos sus sentimientos a través de la actuación y la puesta en escena. Se han añadido escenas o diálogos, como los mencionados más arriba por Hare, que cumplen la función ilustrativa de estos fragmentos. Mención especial le debemos a la escena, no existente en la novela, del plano cenital de Brown tendida en la cama de hotel, inundada por las aguas. Se fusiona así, de forma magistral, el suicidio de la propia Woolf con el intento de Brown, añadiendo además una carga simbólica: Brown espera la muerte mientras acaricia su barriga de embarazada; la vida que está por llegar.



Para la expresión de la interioridad de los personajes, sin recurrir a ensoñaciones, *flashback* o la voz *over* (empleada solo en momentos puntuales como el inicio del filme o en la escena del hotel a la que acabamos de hacer referencia), Daldry se valió de las actuaciones de un excelente reparto. Para no distraer la atención de la expresividad de los actores evitó lo que él mismo denomina movimientos de cámara «decorativos». En *Las horas* la dirección, sobria y contenida, estuvo subordinada al trabajo de los actores y a las dinámicas de las puestas en escena. En palabras del propio director (citado por Salazar, 2006):

Dado que procedo del teatro se me hace difícil predeterminedar mi visión de una escena [...] sin disponer previamente de una exploración de los actores. Para mí esta es la única manera de elaborar la dinámica y emoción de una escena. A partir de ahí puedo estudiar dónde y cómo poner la cámara (26-27).

Los continuos y exhaustivos ensayos previos al rodaje, en los que el reparto conocía el guion con absoluta precisión, contribuyeron decisivamente a la unión entre escenas, favoreciendo la sensación de cohesión general del texto filmico. De nuevo recurrimos a las declaraciones de Daldry al respecto (citado por Salazar, 2006):

Una de las grandes satisfacciones de ensayar y de conocer el guion muy bien antes de rodarlo era que permitía saber cómo era el modelo de transición de una historia a otra. Con ritmo, lo que se contempla es, básicamente, lo ensayado, lo que es muy singular. Antes de rodar un solo metro, sabíamos con bastante precisión dónde una historia iba a dar paso a la otra, y cuál iba a ser el ritmo colectivo de todas ellas (27).

La película se inicia con la escena del prólogo, en la que un 28 de marzo de 1941, Woolf se suicida. En uno de los pocos momentos en que se recurre a un *flashback* de corto alcance, se alternan los planos en que ella va hacia el río con los que muestran cómo escribe una carta de despedida. Como en la novela de Cunningham, la figura de Virginia Woolf principia el relato y se nos revela como el cimiento del texto filmico. La focalización es interna y múltiple, centrada en las tres mujeres y, muy puntualmente, en Richard. Desde la novela de Woolf, en la que abundaban los narradores, pasando por el texto de Cunningham, en el que se reducen significativamente, llegamos hasta *Las horas* de Daldry, en la que los personajes principales que centran la narración son las tres protagonistas.

Las claves para entender la dinámica y las estrategias narrativas se nos conceden desde los primeros minutos del metraje, que continuará siguiendo las pautas presentadas. El ruido de las olas llega al espectador antes que la imagen y, durante la escena de suicidio, Daldry nos muestra el cuerpo de Woolf bajo las aguas; refiriendo uno de los elementos simbólicos woolfianos por excelencia: las olas, el río, lo acuático. Después del suicidio de la escritora, se nos introduce en las tres tramas: en Richmond, la primavera de 1923, el verano de 1951 en Los Ángeles, y un gélido invierno neoyorkino de 2002. Hare y Daldry insertan una variante respecto al texto de Cunningham para diferenciar visualmente las tres historias: mientras que en la novela las tres transcurren en verano, director y guionista enmarcan cada historia en diferentes estaciones. Los tonos verdes y azulados de la primavera de 1923



dan paso a los amarillentos en las escenas de Brown (reforzados por las naranjas de la mesa, las flores amarillas o el traje marrón claro que viste al salir), hasta llegar a la Nueva York de Clarissa, gris, como los colores de la ropa que viste ella misma (Rincón, s.f: 71). Así, la luz y los colores difieren, pero sin perder la cohesión por la secuencialidad de las estaciones. Así lo describe Daldry (citado por Salazar, 2006):

Hay una oposición visual que funciona, de una historia a otra. Y mucho de ello consiste en cosas sencillas como el color. Hay una paleta distinta. Sin embargo, de algún modo, las respectivas paletas remiten directamente a las otras. Así que los elementos fusionadores se hallan en el patrón de montaje, en los movimientos de cámara y en las técnicas de procesados del film (25-26).

Junto con el abanico de colores y la luz, el vestuario unifica también visualmente las tres vidas de las protagonistas. En estrecha colaboración con el director de fotografía, Seamos McGarvey, la diseñadora de vestuario Ann Roth se basó en los atuendos del grupo de Bloomsbury para las vestimentas de las tres actrices principales. Como ella misma relata: «... sus colores [los del círculo de Bloomsbury] eran muy intensos, herrumbrosos, verdes y grises azulados. Quería vincular todo a esos colores. Julianne Moore viste los mismos colores que Meryl, que son los mismos que luce Kidman» (citada por Salazar, 2006: 26).

Como ya hemos referido, en los primeros minutos del metraje se establecen las pautas de las estrategias visuales y narrativas de *Las horas*. A diferencia de la novela de Cunningham, en la que el ritmo es pausado debido a los monólogos interiores, la rápida sucesión de escenas y secuencias de las tres tramas otorgan al relato filmico una mayor agilidad, acercándose a la fluidez que caracteriza la novela de Virginia Woolf. El filme consigue transmitirnos la simultaneidad que Cunningham no lograba, lastrado por la estructura en capítulos diferenciados. Recurriendo a Genette (1989: 143) y sus categorías temporales, *Las horas* emplea silepsis, que es «el hecho de juntar agrupaciones anacrónicas regidas por tal o cual parentesco, ya sea geográfico [...], temático o de otra índole».

El montaje del inicio, después del prólogo, alterna las tres historias en breves secuencias de cada una de ellas, en las que se realizan los mismos actos (analogías dinámicas): sus parejas llegan de la calle, ellas se levantan, se lavan la cara y realizan todas las acciones cotidianas habituales. El sonido sirve también para unificar la acción: escuchamos el reloj y las alarmas que consiguen despertarlas. Se narra así varias veces (tres por protagonista) lo que ocurre cada día de sus vidas. En una sucesión muy rápida de breves planos (que luego se ralentizará y cambiará el ritmo) ya se nos presenta a las tres mujeres, su carácter y su entorno. En relación con la novela, estas secuencias rápidas, casi pinceladas, acercan más la obra de Hare y Daldry a la de Virginia Woolf que a las pausas reflexivas y más inmóviles del texto literario de Cunningham. La combinación rápida de los planos de las tres mujeres consigue un efecto de simultaneidad y, como escribe Cepedello (2011: 10): «El tiempo en *Las horas* cinematográfica se abole».

Estas rápidas y tan bien cohesionadas transiciones siguen una pauta que será recurrente a lo largo del filme. Tras esta presentación de las tres protagonistas el montaje une temáticamente a las mujeres. Virginia coge su pluma, medita y piensa



en voz alta: «Clarissa Dalloway decidió que compraría las flores ella misma», Laura Brown, en 1951, lee estas mismas palabras en la primera página de su ejemplar de *La señora Dalloway* y, tras una pausa, Clarisa Vaughan le anuncia a su pareja Sally que ella irá a comprar la flores. Con estas sencillas y breves secuencias Daldry y Hare nos dan la clave de unión temática de todo el filme: la novela de Woolf. Así mismo, nos colocan a la vez en la Inglaterra de 1920, en la década optimista de los años cincuenta en Los Ángeles y en la Nueva York postmoderna.

Las transiciones de la obra fluyen por medio de la utilización de los recursos fílmicos para lograr elementos de unión tanto temáticos como visuales. El encadenamiento de planos, superposición de sonidos, de las voces y de la música abolen las distinciones entre las tres épocas representadas. El modo en que se cohesionan los tres hilos narrativos, junto con el ritmo del montaje, refuerza la hipótesis de que la obra de Daldry se asemeja, en este sentido, más a la novela de Woolf que a la de Cunningham. Las repeticiones y contrastes visuales entre las tramas se multiplican en un brevísimo periodo de tiempo, como Woolf repetía palabras al comenzar y finalizar una frase (o al inicio de cada una de ellas) o como alternaba de narrador en una oración.

Las acciones que fusionan el relato fílmico disolviendo la separación entre planos y secuencias son innumerables: el resoplido de una Clarissa Vaughan sobrepasada da paso a un plano de Woolf expulsando humo de su cigarrillo, la puerta del baño que abre Laura precede a la puerta de la habitación que también franquea Leonard. Los planos en los que alguna de ellas yace o está sentada en la cama, no solo en el inicio del día, abundan. Una de las transiciones más significativas es en la que, tras un plano de Virginia Woolf tumbada en la tierra mirando un pájaro muerto vemos a Laura Brown en la cama: entendemos que está pensando, como Woolf, en la muerte.

A su vez, como elementos de cohesión, aparte de las acciones, están los objetos, que operan como *leitmotifs* de toda la película: las flores, tan recurrentes en *La señora Dalloway* y en *Las horas* de Cunningham, inundan el film. Las encontramos en los vestidos de Virginia y de Laura, en el delantal de Clarissa, en las sábanas, las cortinas y por todas partes en las tres casas, incluso en el marcapáginas que usa Laura para su volumen de *La señora Dalloway*.

Del mismo modo, encontramos la ventana, a través de la cual se observa el exterior y desde la que se arroja Richard. Las actitudes de las tres protagonistas en las ventanas definen determinadamente sus posiciones ante el mundo exterior: Virginia mira nerviosa y desconfiada a Leonard, Laura Brown sonriente y risueña despide a su marido tras el cristal (hasta que este se marcha y su gesto feliz se transfigura en un semblante triste) y Clarissa Vaughan (como la Dalloway de Woolf) observa entusiasmada el mundo exterior. Incluso Richard, al final del film, mira la ventana con tristeza justo antes de suicidarse.

Como en la novela de Cunningham, cobra especial relevancia la cocina, un espacio tan cotidiano en el que transcurren silenciosas tragedias y revelaciones: es el escenario en el que Clarissa se derrumba ante Louis recordando su amor por Richard y donde Kitty le descubre a Laura que teme tener un cáncer. Y de nuevo la comida, como símbolo de la vida, que continuamente se desecha; cuando Virginia



se niega a comer, cuando Laura tira su tarta y cuando Vaughan también arroja, a diferencia de lo que ocurre en el texto del escritor norteamericano, los langostinos de su fiesta a la basura (Cánova, 2014: 465).

Así mismo, la presencia de lo acuático reaparece en Daldry. Las olas bajo las que se sumerge el cuerpo de Virginia en el río se convierten en las mismas olas, como ya hemos destacado, que anegan la cama de Brown en el hotel. Y Clarissa Vaughan, charlando con Louis en la cocina sobre Richard, no parece controlar el agua que sale de su grifo desbordando el fregadero justo cuando afloran sus miedos y resentimientos (Paúl, 2007: 107).

La música de Glass también dota de unidad a todo el metraje. El autor descartó componer la música diferenciando cada historia y cada época. Su pertenencia al movimiento minimalista propició que empleara la misma unidad musical, la misma base melódica con pequeñas variantes, para toda la película. A tenor de la cohesión que pretendía transmitir el relato fílmico de *Las horas*, nos parece sumamente acertada la elección de un compositor como Glass. La música de *Las horas* se construye con estructuras armónicas muy estáticas, que fluyen lentamente a través de las tres historias. Cada pie musical sirve también de puente entre los personajes y la utilización del piano ayuda a la sensación atemporal del film.

El sonido de la película fue también diseñado para recrear la atemporalidad: ruidos y voces que se solapan de una escena a otra, tanto entre secuencias distintas de la misma historia como en transiciones entre las diferentes épocas. Así mismo, en ocasiones tienen un efecto simbólico. Ejemplo de ello es el ruido de la sirena que se escucha justo antes de la escena del suicidio de Richard: premonición de la muerte cercana y, para los espectadores familiarizados con el texto de Woolf, una alusión a la sirena de la ambulancia (el triunfo de la civilización) que transportaba el cadáver de Septimus Warren Smith.

## CONCLUSIONES

En el recorrido que hemos realizado a través de las tres obras se han analizado las estrategias narrativas, las semejanzas y diferencias entre los tres textos. La novela de Virginia Woolf, compleja y experimental, significó (junto con las obras de otros escritores modernistas) una ruptura con las formas de la novela tradicional. Los modos narrativos cinematográficos fueron una influencia incuestionable para los componentes del modernismo anglosajón. Pese a las críticas vertidas hacia el cine por Woolf, publicadas apenas un año después de la aparición de *La señora Dalloway*, la novelista había profetizado la capacidad del lenguaje cinematográfico para mostrar de forma más eficaz la simultaneidad temporal, tan propia de su narrativa. La agilidad de la prosa de *La señora Dalloway*, la continuidad ininterrumpida entre pasado y presente, los saltos incesantes entre narradores y la indeterminación entre consciencia e inconsciencia eran rasgos de una experimentación literaria que buscaba una expresión adecuada mediante el lenguaje de una nueva era, en la que el tiempo y la consciencia eran los temas fundamentales. Los pensamientos, mediante monólogos interiores y el *fluir* de la consciencia, tejen una narración impresionista





y, como decimos, no regida por una línea temporal clara. Woolf captó de forma brillante el caos y la vorágine de imágenes, pasadas y presentes, que fluyen constantemente en la mente humana confundiendo recuerdos y pensamientos.

Michael Cunningham, en su libro homenaje *Las horas*, trata de adoptar algunas de las formas narrativas woolfianas, como el monólogo interior y la simultaneidad. Después de examinar sus estrategias narrativas, podemos asegurar que su obra carece de la agilidad ya mencionada de *La señora Dalloway*. Como hemos podido observar, la estructura tripartita del libro de Cunningham entorpece la sensación de suspensión temporal de la obra de Woolf. Además, cada una de las transiciones entre narradores es mucho menos sutil, más marcada y evidente, la sintaxis y la manipulación de los tiempos verbales son mucho más conservadoras y los monólogos interiores no se asemejan al fluir de la consciencia woolfiano, inarticulado y fragmentario. Si bien la intención de Cunningham no parece ser emular fielmente los mecanismos narrativos de Virginia —ni nosotros exigimos que así sea—, *Las horas* se configura como un tributo a Woolf y una actualización de los personajes y temas planteados en *La señora Dalloway*. La reconstrucción de la vida de la novelista y las tramas de las otras tres mujeres retoman de Woolf la preocupación por la incomunicación, la soledad, la enfermedad y la muerte, pero más centrado en cuestiones específicas como el sida y las nuevas corrientes feministas. La hondura de las temáticas de Virginia se desvanece en *Las horas*, siendo esta última una obra menos profunda a la vez que, como hemos ya referido, menos innovadora, creativa e imaginativa que *La señora Dalloway*.

En el texto fílmico hemos observado como la traslación al cine de los monólogos interiores y el fluir de la consciencia ha recurrido a distintas estrategias para su plasmación: los diálogos (que verbalizan pensamientos descritos en las novelas), el montaje, la puesta en escena y las actuaciones han servido para mostrar los sentimientos y pensamientos de los personajes. *Las horas* de Daldry y Hare, aunque retome la estructura de la novela de Cunningham, sí consigue mostrar la suspensión temporal de la novela de Woolf, gracias a los elementos del lenguaje cinematográfico que hemos descrito. Las transiciones, el guion, las actuaciones, la fotografía, la música y la dirección artística logran dotar de unidad al conjunto del relato cinematográfico a la vez que disuelven el estancamiento temporal presente en la novela del escritor norteamericano. Las tres historias se funden en una y el tiempo parece ser el mismo para todas ellas. Los modos narrativos de Woolf se asemejan más a las formas narrativas y recursos que operan en el film y la temática de *La señora Dalloway* está más presente en *Las horas* cinematográfica. El cine, como escribía Virginia Woolf, ha conseguido —a diferencia de la novela de Michael Cunningham— captar «los contrastes más fantásticos [...] con una velocidad tras la cual el escritor sólo podrá desvivirse en vano».

Recibido: octubre de 2018. Aceptado: diciembre de 2018





## BIBLIOGRAFÍA

- CÁNOVA, M. (2016): «The hours, de Stephen Daldry: tramas y tiempo narrativo», *UNED Revista Signa*, pp. 455-470.
- CEPEDELLO, M. (2011): «La doble construcción discursiva de Virginia Woolf: un estudio comparatista a propósito de Las Horas», Coloquio Internacional Montevideana VII. *Voyaging in, voyaging out: Virginia Woolf y América Latina*. Reflexiones desde Montevideo, Montevideo.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura de la narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades.
- CORRIZZATO, S. y GORACCI, G. (2014): «Adjusting emotions/linguistic adaptation: cinematic multi-perspectives on The Hours», *European Scientific Journal*, pp. 265-272. Disponible en <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/2898> [consultado: 2 de septiembre de 2018].
- CUNNINGHAM, M. (1998): *Las horas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2003.
- FOUCAULT, M (1970): *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen.
- GUTIÉRREZ, A. (2000): «Virginia Woolf, el fluir de la conciencia», *A Parte Rei*. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/asuncion.pdf> [consultado: 24 de agosto de 2018].
- MARDER, H. (1979): *Feminismo y arte. Un estudio sobre Virginia Woolf*, Madrid, Editorial Debate.
- DALDRY, S. (2002): *Las horas*. [Película], Estados Unidos, Paramount Pictures/Miramax.
- LÁZARO, A. (2005): *El modernismo en la novela inglesa*, Madrid, Editorial Síntesis.
- LÓPEZ-VARELA, A. (2002): *Rescaldos de un tiempo: una exploración pluridisciplinar de la crisis de la representación del tiempo en ciencia y narrativa: (énfasis especial en Virginia Woolf y James Joyce)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t26166.pdf> [consultado: 3 de agosto de 2018].
- LOZANO, M. (2003): «La Virgen y el Lobo», en Woolf, *La señora Dalloway*, Madrid, Cátedra, pp. 9-145.
- PILLIÈRE, L. (2004): «Michael Cunningham's The Hours: echoes of Virginia Woolf», *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. II, n.º 5, pp. 132-143.
- REQUENA, C. (2007): «Las Horas: de Virginia Woolf a Michael Cunningham y Stephen Daldry», *Cyberhumanitatis*, junio, n.º 42. Disponible en [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D21062%2526ISID%253D731,00.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D21062%2526ISID%253D731,00.html) [consultado: 19 de junio de 2018].
- RINCÓN, M. (s.f.): «Las horas, una visión del mundo interior de Virginia Woolf-Mrs. Dalloway desde la novela de Michael Cunningham y la película de Stephen Daldry», *Hojas universitarias*, pp. 67-75.
- SALAZAR, O. (2006): *Las horas. El tiempo de las mujeres*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- WOOLF, V. (1985): *Moments of being*, Londres, The Hogarth Press.
- WOOLF, V. (1931): *Las olas*, trad. Dámaso López, Madrid, Cátedra, 2003b.
- WOOLF, V. (1928): *Orlando*, trad. Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- WOOLF, V. (1926): «El cine», en *Horas en una biblioteca*, trad. Miguel Martínez-Lage, Barcelona, Seix Barral, 2016.
- WOOLF, V. (1925): *La señora Dalloway*, trad. Mariano Baselga, Madrid, Cátedra, 2003a.
- WOOLF, V. (1920-1924): *The diary of Virginia Woolf. Volume 2. 1920-1924*, Londres, Penguin Books, 1982.



# LA POESÍA VISUAL EN *DÍAS DEL CIELO*: LA FOTOGRAFÍA DE LA SEGUNDA UNIDAD

Miguel Carrillo Román

## RESUMEN

El director de cine Terrence Malick ha desarrollado gradualmente un estilo narrativo de carácter poético, el cual no depende del diálogo sino de el aspecto visual para expresar el relato a través de imágenes. Puesto que la dirección de fotografía cobra una gran relevancia en la obra de Malick, el propósito de este estudio consiste en poner de manifiesto la manera en la que el director de fotografía de la segunda unidad se convierte en un elemento vital dentro del estilo cinematográfico de Malick. Ya que *Días del cielo* es una pieza clave en la evolución de el trabajo de Malick, este filme será el foco de atención de el siguiente artículo, el cual se basa en información extraída de entrevistas al director de fotografía de la segunda unidad Paul Ryan (entre otros colaboradores) y análisis del montaje y del guion de este filme.

**PALABRAS CLAVE:** Terrence Malick, director de fotografía, segunda unidad, narración visual, cinematografía.

## THE VISUAL POETRY IN *DAYS OF HEAVEN*: SECOND UNIT PHOTOGRAPHY

## ABSTRACT

Filme director Terrence Malick has gradually developed a poetic narrative style that does not rely on dialogue but on visuals to express the story through images. Since cinematography is of great relevance in Malick's work, the aim of this study is to highlight the way in which the second unit cinematographer becomes a vital element in Malick's filme style. As *Days of Heaven* is a cornerstone in the evolving style of Malick's work, this filme will be the point of focus for this research, which draws on interview material from second unit cinematographer Paul Ryan (as well as other collaborators), editing analysis, and the script of the filme.

**KEYWORDS:** Terrence Malick, cinematographer, second unit, visual narrative, cinematography.





Terrence Malick expresó en una de sus raras entrevistas: «I'm not really interested in just a story, we have to have a feeling; it's not about the words only, it's about the feeling that you have from the imagery»<sup>1</sup> (Hintermann, Villa, Barcaroli, 2015: 141).

Roger Ebert<sup>2</sup> hacía referencia a *Días del cielo* (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978) como una de las películas más bellas jamás rodadas (Ebert, 1997). De hecho, en 1977, en la sala de montaje, Terrence Malick y su editor Billy Weber<sup>3</sup> sintieron una gran inquietud inducida por las imágenes que estaban contemplando; las escenas capturadas en celuloide eran tan cautivadoras que temieron que el filme fuese meramente juzgado por este aspecto (Schneider, Schneider y Malick, 2010).

*Días del cielo* es un filme bastante peculiar debido a una serie de factores que, combinados entre sí, propiciaron la gestación de la que se convertiría en una de las obras clave de su director: la ausencia de diálogo, el valor pictórico de cada fotograma, el montaje elíptico de sus planos y escenas y el uso mayoritario de luz natural contribuyen a que esta película destaque entre la mayoría de las producciones de su época y haya pasado a ocupar un lugar privilegiado en la historia del cine, habiendo sido seleccionada por el National Film Registry en 2007 para asegurar su conservación.

La estética de *Días del cielo* fue diseñada por artistas, en lugar de artesanos. Malick abordó este proyecto con la intención de crear algo que se alejara de lo común, una obra que mantuviese su calidad a través del tiempo y que no se convirtiese en un producto más de la industria cinematográfica. Néstor Almendros (director de fotografía), Jack Fisk (dirección de arte), Patricia Norris (diseño de vestuario) y Billy Weber (montador/editor) lideraron los distintos departamentos encargados de crear la parte visual de el filme, y su colaboración daría como resultado una obra cuya armonía entre los distintos elementos está fundamentada en el campo del arte.

El trabajo que Almendros<sup>4</sup> realizó en este filme marcaría un antes y un después en su carrera, tanto a nivel profesional como artístico. La gran libertad creativa, el enfoque ampliamente naturalista y la confianza depositada (e infundida) en él por parte de Malick contribuyeron a que este director de fotografía español alcanzase una posición destacada en la industria cinematográfica internacional; no sólo consiguió el óscar a la mejor Cinematografía, sino que, gracias a esta película, Almendros adquirió una exposición artística mucho mayor de la que había conseguido hasta ese momento.

---

<sup>1</sup> (N. del T.) Realmente no me interesa sólo la historia, debe haber un sentimiento; no se trata sólo de las palabras, se trata de la emoción que te generan las imágenes.

<sup>2</sup> Roger Ebert era un popular crítico norteamericano de cine (1942-2013).

<sup>3</sup> Billy Weber ha trabajado junto con Malick en cinco de sus filmes hasta la fecha, generalmente como montador, con la excepción de *El nuevo mundo* (*The New World*, Terrence Malick, 2005), donde figura como productor asociado.

<sup>4</sup> Malick se interesó en Almendros especialmente por el trabajo que éste realizó en el filme de François Truffaut *El pequeño salvaje* (*L'Enfant sauvage*, 1970), una película de época rodada con mínimas fuentes de iluminación artificial (Fox y Riley, 1978).

Sin embargo, el metraje de *Días del cielo* fue el resultado de la combinación del trabajo de tres directores de fotografía distintos. Aparte de Almendros, hubo otros dos colaboradores que se encargaron de rodar distintas escenas y planos que acabaron formando gran parte de el montaje final: Haskell Wexler (fotografía adicional) y Paul Ryan<sup>5</sup> (director de fotografía de la segunda unidad).

No obstante, como el propio Almendros (1990) señala, «los elogios que se han prodigado a mi trabajo desde el Oscar tendrían que ser repartidos entre estos técnicos anónimos» (p. 180). Pese a que en la anterior frase Almendros se refería principalmente a los operadores de cámara que trabajaron directamente con él en este filme, también alude al director de fotografía Paul Ryan por el trabajo que realizó en la segunda unidad. Sobre el metraje rodado por Haskell Wexler, Almendros (1990) comenta: «Dudo que nadie pueda distinguir entre lo rodado por él y lo rodado por mí. En escenas donde hay planos de los dos, hasta a mí me resulta difícil» (p. 181). Con todo, aparte del comentario al inicio de este párrafo no hay apenas referencias al trabajo realizado por Ryan; no ha sido hasta recientemente cuando Ryan ha aparecido en un par de publicaciones<sup>6</sup> en las que se le entrevista acerca de su trabajo en la obra de Malick. En parte, esto puede ser debido al hecho de que tan sólo Malick, Weber y el productor Harold Schneider sabían que Ryan estaba rodando en Montana mientras el rodaje de la unidad principal tenía lugar en Canadá<sup>7</sup>.

Como se expone más adelante, la obra de Malick se expresa considerablemente de un modo visual y mantiene una fuerte relación con la naturaleza y los distintos elementos que forman parte de ella; sirviéndose de esta temática, Malick elabora un tipo de narración que depende de manera sustancial del material obtenido por segundas unidades (empleando incluso, a veces, terceras unidades). Éstas difieren de la unidad principal en el contenido de su metraje; mientras que Malick y el director de fotografía de la unidad principal trabajan con los actores, las segundas unidades se encargan normalmente de conseguir un tipo de material que posteriormente será utilizado en el montaje de forma expansiva y expresiva. Es por ello por lo que este artículo pretende poner de manifiesto la relevancia de la segunda unidad en el trabajo de Malick.

---

<sup>5</sup> Aunque es bien sabido que Haskell Wexler relevó a Néstor Almendros en el rodaje de *Días del cielo*, pocos señalan al trabajo que Paul Ryan realizó posteriormente junto con Malick (en la primera unidad), rodando parte de escenas y planos adicionales que eran requeridos para el montaje final de este filme.

<sup>6</sup> Se puede encontrar información sobre el trabajo de Paul Ryan con Malick en *Terrence Malick: Rehearsing the Unexpected* (2015) y *All Things Shining: An Oral History of the Films of Terrence Malick* (2017).

<sup>7</sup> El rodaje de la segunda unidad se mantuvo en secreto debido a razones sindicales; *Días del cielo* era una producción IA (Independent Artist); sin embargo, no está claro que Paul Ryan estuviese registrado en esta categoría (Maher, 2017).



## LA AUSENCIA DEL DIÁLOGO

El uso de saltos de montaje, cambios de plano o fundidos, entre otros aspectos, converge en *Días del cielo* dando como resultado una película que recibió bastante críticas por su inusual montaje y la escasez de diálogo. La forma en la que Malick decidió enfocar la narración en su segundo filme resultó un tanto enigmática para el público en general, ya que el diálogo no era el principal motor de la trama, lo cual favoreció que este filme se aproximase más a los términos del cine mudo de principios del siglo xx que al Nuevo Hollywood de los 70.

Malick pertenece a la categoría de directores que poseen conocimiento sobre fotografía e iluminación y se involucran en el proceso creativo de la estética visual de sus filmes; en *Días del cielo* este director desarrolló una obra en la cual las imágenes expresan mucho más que las palabras. Esta práctica de narración visual es compartida especialmente por numerosos directores de fotografía, puesto que su labor consiste en gran medida en expresar a través de elementos visuales lo que no es articulado mediante el uso de las palabras; sobre este tema Vilmos Zsigmond<sup>8</sup> mantiene:

I don't think that movies should be made because of the dialogue. I think it should have a good story; I think the important thing has to be how it is told visually and dialogue should be like music in a film<sup>9</sup> (Glassman, Samuels y McCarthy, 1992, min. 49: 25).

*Días del cielo* se convirtió en una obra cuya narración está fundada sobre una estructura aún más visual (y por lo tanto más arraigada a los orígenes de el séptimo arte) de lo que inicialmente había sido concebida; la carencia de diálogo resulta en una obra que se ve enriquecida mediante el uso de las imágenes, las cuales son utilizadas como recursos estilísticos comparables a la metáfora o el símil en literatura. Parte de estas imágenes hacen alusión a la naturaleza y el entorno en el que transcurre la historia; pese a que este tipo de material no parece aportar elementos que ayuden al avance de la trama, su presencia contribuye a la creación de una atmósfera de la que Malick se sirve para transmitir distintas sensaciones. Gran cantidad de estas imágenes fue rodada por Ryan, junto con Jacob Brackman (director de la segunda unidad).

Sobre el papel, Malick es capaz de crear un tipo de narrativa que es definida a menudo como poética; esto se debe en parte al uso de distintas formas retóricas que enriquecen la narración, al mismo tiempo que sugieren la existencia de un universo mucho más amplio y complejo de lo que muestran las acciones de los

---

<sup>8</sup> Vilmos Zsigmond (1930-2016) fue uno de los directores de fotografía más influyentes en Hollywood, habiendo colaborado con directores como Robert Altman, Steven Spielberg o Michael Cimino.

<sup>9</sup> (N. del T.) No creo que las películas deban hacerse por el diálogo. Pienso que debe haber una buena historia; creo que lo importante es como ésta se narra visualmente y el diálogo debería ser como música en un filme.

personajes. El guion de *Días del cielo*, escrito por Malick, contiene una cantidad de líneas de diálogo mayor que el filme. En la etapa de rodaje, sin embargo, Malick se percató de que parte de ese diálogo tendría que ser cortado o de lo contrario el resultado final sería demasiado extenso (Mediafunhouse, 2007). No obstante, fue la etapa de montaje la que definiría la evolución de este filme; la experimentación llevada a cabo por Weber y Malick con el enlace de distintos planos, a veces extraídos de escenas fuera de contexto (Beyda, 2013), favoreció el desarrollo de una narración ampliamente dependiente de las imágenes, resultando en la exclusión de gran parte del diálogo que figuraba inicialmente en el guion. Cabe mencionar que durante este proceso también fue incluida la voz en *off* de Linda Manz<sup>10</sup>. De esta forma, la obra final difiere en cierta medida del concepto inicial.

La popular crítica de cine Pauline Kael (2013) describió *Días del cielo* como un árbol de navidad vacío, haciendo hincapié en la ausencia de diálogo y lo mucho que el espectador echa en falta este factor. Sin embargo, las imágenes hablan por sí mismas y quizá de una manera más delicada que el diálogo. Sin ir más lejos, en la escena en que los cuatro protagonistas se acercan a las vías del ferrocarril para ver pasar al presidente en tren, las imágenes no necesitan ningún tipo de exposición verbal para que podamos comprender lo que Bill (Richard Gere) siente en esa escena. Después de que el tren haya pasado, el granjero (Sam Shepard) ayuda a Abby (Brooke Adams) a subir a la carroza; esta imagen se muestra en un plano entero y está rodada con un teleobjetivo, desde el punto de vista de Bill, y revela la delicadeza con la que el granjero toca a Abby, el amor con el que la mira y la felicidad que la compañía de esta persona le produce. Como contraposición, tras esta imagen vemos el rostro de Bill en un primer plano (figura 1), quien observa la escena en la distancia; la expresión en su mirada pone de manifiesto el dolor que los celos le producen, el miedo de perder a Abby y la aflicción de haberle pedido que tomase parte en su plan para heredar el dinero del granjero. Pero los labios de Bill no dejan escapar ni una sola palabra. Su expresión transmite más que cualquier línea de diálogo. Existen numerosas escenas como ésta en el filme, y son la composición, la luz y el movimiento de cámara los que hablan por sí solos. También cabe destacar que Malick y Almendros se inspiraron (entre otros) en el trabajo de pioneros del cine mudo como Griffith o Chaplin. Sobre estas influencias, Charles Silver comenta lo siguiente:

Days of Heaven challenges the viewer to work a bit harder than «traditional» movies, but it is in some ways a throwback to the glory days a half-century earlier when silent films had attained a level of visual elegance (much of it due to the use of natural lighting) that was lost or understated in much of the sound era<sup>11</sup> (Silver, 2014: párr. 2).

---

<sup>10</sup> La actriz Linda Manz interpreta el papel de Linda, la joven hermana de Bill (Richard Gere).

<sup>11</sup> (N. del T.) *Days of Heaven* desafía al espectador a trabajar un poco más duro que las películas «tradicionales», pero es en cierta forma una vuelta a los días de gloria de hace medio siglo





Figura 1. *Días del cielo*, 1978.

Cabe añadir que, junto a la escasez de diálogo, la luz cobra un significado bastante especial en este filme, ya que en lugar de intentar recrear la iluminación de la época (la trama transcurre en 1916) con fuentes de luz artificiales y dentro de un estudio, Malick y Almendros recurrieron a la simplicidad y al naturalismo, capturando una realidad cuya principal aspiración parecía ser la de abrir una ventana al pasado.

### EN BUSCA DE IDEAS, MEMORIAS Y SUEÑOS

La brisa acariciando una pradera, el grácil vuelo de una garza o la cálida luz del sol entrando por una ventana; estas imágenes, las cuales comparten un mismo origen, poseen un carácter etéreo y contienen un significado ambiguo. A través de la obra de Malick este tipo de planos es empleado con una intención claramente alegórica, lo cual representa una de las características principales que definen su estilo y le separan de el resto, debido a que este tipo de planos no suelen ser utilizados de esta forma en el cine *mainstream*. Como Jacob Brackman expresa:

The ability to see things is, in a way, Terry's signature. He kind of invented that way of putting a movie together and relying on this unusual dimension of nature, animals, sky, birds, and trees –basically, second unit kind of stuff that most

---

cuando el cine mudo había adquirido un nivel de elegancia visual (en gran parte debido al uso de iluminación natural) que se perdió o fue subestimado en gran parte de la era del cine sonoro.



filmmakers don't have in their arsenal because they haven't spent the time shooting that kind of material. From this way of shooting his marvellous, distinctive style was born<sup>12</sup> (Hintermann, *et al.*, 2015: 134).

Esta clase de material es (en su mayoría) capturado por la segunda unidad y suele ser empleado como planos de establecimiento, planos recurso, planos subjetivos, y *atmospheric insert shots*<sup>13</sup>. Suelen ser planos de corta duración (con una media de cinco segundos en este filme) aunque algunos alcanzan una excepcional duración (como el plano que aparece en el minuto 1:02:46, con una extensión de 13 segundos) para un plano de este tipo. Aparecen entre diferentes escenas o en mitad de éstas, y en general muestran elementos de la geografía, flora y fauna, así como distintos fenómenos climatológicos. Así pues, la mayor parte de esta clase de metraje está compuesta por planos de la naturaleza, la cual está presente en todo momento durante el filme y comparte protagonismo con el resto de los personajes; obviamente, es el montaje de este material el que favorece la creación de una estructura narrativa que, en el caso de *Días del cielo*, se sustenta de este tipo de imágenes, las cuales adquieren aquí una nueva entidad representativa. Sobre el carácter de este tipo de planos en el cine de Malick, Dave Kher opina lo siguiente:

Malick frequently inserts shots of animals –horses, dogs, particularly birds– that comment on the action in a direct evocation of Eisenstein's associative montage style. [...] But beyond that, the animal imagery links the human drama to a bigger story—a play of elemental emotions and instincts, the cycles of nature<sup>14</sup> (Kher, 2011: 25).

En cuanto al empleo de metraje con un amplio contenido de elementos naturales por parte de Malick, Ben McCann comenta: «A clearly recognisable visual atmosphere is constructed and the narrative is driven as much by setting as character, so that nature, or more abstractly, the construction and use of natural space,

---

<sup>12</sup> (N. del T.) La habilidad para ver cosas es, en cierto sentido, la marca de Terry. En cierto modo él inventó esta forma de montar una película y depender de esa inusual dimensión de la naturaleza, animales, cielo, pájaros y árboles; básicamente, metraje de la segunda unidad que la mayoría de directores no posee en su arsenal porque no han dedicado tiempo a rodar este tipo de material. De esta forma de rodar nació su maravilloso y distintivo estilo.

<sup>13</sup> Un plano *atmospheric insert* es aquél reconocible porque no tiene una función específica en el avance de la trama y tampoco es un plano desde el punto de vista de los personajes; por lo tanto, su misión es aportar una cierta atmósfera o emoción a la narración en el momento apropiado (Barry Salt, 2009).

<sup>14</sup> (N. del T.) Con frecuencia Malick inserta planos de animales –caballos, perros, especialmente pájaros– que comentan sobre la acción en una evocación directa al estilo de montaje asociativo de Eisenstein. [...] Pero más allá de esto, las imágenes de animales conectan el drama humano a una historia mayor, un juego de emociones e instintos elementales, los ciclos de la naturaleza.





assumes a vital aesthetic and narratological function»<sup>15</sup> (Patterson, 2003: 76). Por lo tanto, obtener este tipo de imágenes se convierte en un factor fundamental para Malick, y aunque a veces él mismo se encarga de capturar alguno de estos planos mientras trabaja con la unidad principal, esta tarea requiere la dedicación completa de la segunda unidad.

Generalmente, en la mayoría de las producciones la segunda unidad se encarga de rodar planos que funcionan a modo de piezas conectoras entre escenas o planos que requieren de algún tipo de información visual adicional para ilustrar la narración y guiar al espectador; en el caso de Malick, estas reglas no se aplican y la segunda unidad se caracteriza por la búsqueda de material que pueda ser utilizado para canalizar, expresar y representar contenido por sí mismo. De esta forma, en el cine de Malick, estas imágenes no son meros nexos de unión, como Ryan mantiene:

I met with Terry and together we grease-penciled the script, outlining specific moments, epiphanic moments where the second unit footage wasn't used to connect scenes, but were meant to coexist with the scenes with actors. It was just as important<sup>16</sup> (Maher, 2017: 94).

Aunque si bien es cierto que es uno de los tópicos primordiales, no es solamente la naturaleza el foco de atención de la segunda unidad. En otras ocasiones, son los objetos cotidianos los que reciben la atención de la cámara. Malick confiere una especial importancia a diversos elementos que, debido a su naturaleza ordinaria, pasan desapercibidos para la mayoría. Estos objetos aparecen a veces (como se demuestra más adelante) en mitad de escenas con gran peso en la trama, y por lo tanto parecen albergar un significado especial, puesto que no son un plano subjetivo de ninguno de los personajes ni tampoco éstos hacen alusión a dicho objeto mientras conversan. Como Hwanhee Lee reflexiona al respecto, «Malick makes the objects emerge as things tend to hide in the background of human lives and conflicts, just as nature loves to 'hide' in the background of human affairs, particularly in the forms of life that we inhabit»<sup>17</sup> (Lee, 2007: 19). Esta manera de abordar el proceso narrativo fomenta que el aspecto cinematográfico cobre una mayor importancia en el cine de Malick, ya que los directores de fotografía no se limitan a rodar planos de acuerdo a lo que dicta el guion; el director de fotografía debe sincronizar su forma de ver y pensar con la de Malick, quien en todo momento persigue las imágenes que puedan representar el sentimiento que la historia intenta transmitir.

---

<sup>15</sup> (N. del T.) Se construye una atmósfera visual claramente reconocible y la narración es conducida tanto por el marco como por los personajes, por lo que esta naturaleza, o de manera más abstracta, la construcción y el uso de el espacio natural, asume una función estética y narrativa vital.

<sup>16</sup> (N. del T.) Me reuní con Malick y juntos subrayamos el guion, destacando momentos específicos, momentos epifánicos donde el metraje de la segunda unidad no se usaría para conectar escenas, sino que estaba destinado a coexistir con las escenas de los actores. Era igual de importante.

<sup>17</sup> (N. del T.) Malick hace que los objetos emerjan, así como las cosas tienden a esconderse en el fondo de las vidas y conflictos humanos, de la misma forma que a la naturaleza le encanta esconderse en el segundo plano de los asuntos humanos, particularmente en las formas de vida que habitamos.

En la producción de *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011) la segunda unidad trabajó durante la misma cantidad de tiempo que la unidad principal, incluyendo la colaboración con actores, y su tarea no se limitaba sencillamente a capturar imágenes bellas, sino que más bien se podría definir como «gathering thoughts, memories, and dreams»<sup>18</sup> (Edwards, 2014: párr. 6).

La narración en el guion de *Días del cielo*, escrito por Malick, está redactada de una forma similar a la estructura visual del filme. Aun cuando una acción o un plano (que en términos narrativos podrían parecer aparentemente triviales) son descritos sobre el papel, Malick utiliza una retórica enfocada a la evocación de un concepto onírico, el cual no aporta ninguna información trascendente para el argumento pero crea sin embargo una imagen de tipo impresionista que añade a la escritura un tono lírico. A menudo, en el guion, Malick hace uso de el símil para incitar la gestación de una emoción, como demuestra la frase «Independent of his will, the truth is forcing its way up, like a great blind fish from the bottom of the sea»<sup>19</sup> (Malick, 1976: 105). Quizá sea éste el elemento más característico de el estilo cinematográfico de este director: la forma en la que recurre a la yuxtaposición visual de la naturaleza y las emociones de los personajes para crear un sentimiento inefable. De esta forma, el diálogo asume un papel secundario en la narración del relato, debido a que el uso de la fotografía está dirigido hacia la representación no verbal de la trama. Cabe resaltar que, en alguna de las escenas escritas en el guion, la descripción de la acción va acompañada a veces de información extra que visualmente no será expuesta en el filme, pero que detalla de una forma *ilustrativa* una emoción o una sensación, la cual probablemente está enfocada a una mayor comprensión de los personajes por parte de los actores, como se puede apreciar en las líneas «Chuck<sup>20</sup> holds a handful of seed under his nose. His heart stirs at the dark, mellow smell»<sup>21</sup> (Malick, 1976: 89).

El símil y la metáfora encuentran su camino a través de diversos aspectos en el trabajo de Malick. Estas figuras retóricas parecen formar parte de el modo en que este director interpreta y expresa sus pensamientos; no sólo las utiliza Malick en la redacción de sus guiones, sino que también las emplea cuando trabaja con actores. A veces, para inducir un estado de ánimo o una emoción en el actor, Malick plantea sus direcciones de una manera *romantizada*, como el actor Kirk Acevedo<sup>22</sup> recuerda: «One of Terry's notes for me was 'Now, Kirk, you are on a ship and the

---

<sup>18</sup> (N. del T.) Recolectar ideas, memorias y sueños.

<sup>19</sup> (N. del T.) Independientemente de su voluntad, la verdad asciende abriéndose paso a la fuerza, como un enorme pez ciego desde el fondo del mar.

<sup>20</sup> Chuck es el nombre que Malick utilizó en el guion para el personaje de el granjero (interpretado por Sam Shepard), pese a que en el filme nunca se nombra e incluso en los títulos de crédito aparece como The Farmer.

<sup>21</sup> (N. del T.) Chuck sostiene un puñado de semillas bajo su nariz. Su corazón se estremece ante el oscuro aroma apacible.

<sup>22</sup> Kirk Acevedo es el actor que interpreta a Pvt. Tella en *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998).





beach is right there; and you are calling out into the abyss... and that's where your motivation is»<sup>23</sup> (Geisler, Roberdeau, Hill y Malick, 2010: min. 24:12). De cualquier forma, la retórica de la que Malick se sirve parece estar siempre enfocada al elemento visual, ya que en general, ya sea a través del papel, el celuloide o la conversación, Malick se vale de la imagen para manifestar la idea que quiere transmitir. Naturalmente, ésta es una cualidad que debe ser compartida y entendida por sus colaboradores, en concreto aquéllos que se encargan de diseñar la estética visual del filme; Haskell Wexler comenta sobre este aspecto: «Terrence Malick is a very intense, dedicated, visually concerned person who communicates in less traditional ways. It doesn't mean he doesn't communicate, but it requires a sensitive director of photography»<sup>24</sup> (Hintermann *et al.*, 2015: 97).

Así pues, se podría afirmar que el estilo narrativo de *Días del cielo* se basa en gran parte en el uso de matices visuales efímeros, los cuales son representados por planos que hacen alusión al carácter poético del guion. Estos planos son utilizados en el filme de una forma un tanto pictórica, pues se transforman en pequeñas pinceladas que van creando formas y colores sobre la pantalla e indudablemente contribuyen a la creación de la imagen final; en este caso, esa imagen está compuesta a su vez por miles de otras imágenes en movimiento. De este modo, el resultado final es el filme en su totalidad, lo que Tarkovsky definiría como un mosaico hecho de tiempo (Tarkovskii y Gianvito, 2006).

Son por lo tanto estas imágenes las que *ilustran* las distintas sensaciones que constituyen parte de la narración y, a su vez, acabaron sustituyendo gran parte del diálogo en *Días del cielo*. Como el guion de este filme muestra, este tipo de planos independientes fueron concebidos por Malick desde el inicio; se encuentran diseminados a lo largo de el relato y poseen a veces un tono melancólico, como cuando Malick (1976) escribe: «Nightingales call out like mermaids from the sea» (p. 53) o «Some buffalo appear on the crest of the next hill. [...] They do not seem quite part of this world but mythical, like minotaurs»<sup>25</sup> (p. 73). Esta última frase contiene un carácter elegíaco y épico al mismo tiempo, el cual reitera un sentimiento ligado a la nostalgia que es patente (al menos) en las cinco primeras películas de Malick, las cuales contienen una trama (principal) que transcurre en un tiempo pasado.

Uno de los elementos a resaltar en la narración utilizada por Malick es que podría considerarse un tanto ambiciosa; parece querer abarcar al mismo tiempo la inmensidad y la minucia contenidas en su relato (y en la vida misma). Por otro lado, este aspecto es propio del lenguaje del cine, es decir, este medio ofrece la oportunidad de combinar instantáneamente escalas totalmente dispares. Durante *Días del*

---

<sup>23</sup> (N. del T.) Uno de los apuntes de Terry para mí era «Kirk, tú estás en un barco y la playa está justo ahí; y tú estás gritando en el abismo... y ahí es donde se encuentra tu motivación».

<sup>24</sup> (N. del T.) Terrence Malick es una persona muy intensa, dedicada y con gran interés en las imágenes que no se comunica en la forma habitual. Eso no significa que no se comunique, pero requiere un director de fotografía sensible.

<sup>25</sup> (N. del T.) Ruiseñores cantan como sirenas desde el mar. Algunos búfalos aparecen en la cima de la colina más próxima. [...] No parecen de este mundo sino míticos, como minotauros.

*cielo*, podemos ver planos de inmensos campos de trigo (a menudo en un gran plano general); en estos planos podemos observar el mundo que habitan los personajes, el cual está siempre envuelto por una estética que persigue la belleza visual. En otros momentos, Malick enfoca su interés en el detalle, en la fragilidad de los elementos pequeños y efímeros. En una de las escenas, la atención del director se centra en la germinación de una semilla<sup>26</sup> bajo tierra, mostrándonos de este modo la naturaleza reducida y misteriosa que escapa a la mayoría de las personas, pero que al margen de su atención sigue su curso.

El tipo de imágenes mencionadas en el párrafo anterior, las cuales provienen del metraje rodado por la segunda unidad, encuentran un lugar privilegiado en el trabajo de Malick, conviviendo con las imágenes creadas por la primera unidad y enriqueciendo el mundo diegético de *Días del cielo*. El interés de Malick parece no conocer fin, y es por ello por lo que la cámara presta la misma atención a acontecimientos de diversa índole. Por lo tanto, la narración se ve nutrida por el uso de estos *atmospheric inserts shots*, los cuales, a pesar de estar diseminados a través del filme, van creando una cierta sensación que desemboca en la impresión final que el filme genera en el espectador. Richard Combs comenta al respecto:

Malick's narrative method, in fact, has more to do with this selective accretion of detail than with telling a story or developing a set of characters. It is a method which has a peculiarly literary flavour, not surprising perhaps given his invocation of What Maisie Knew as a model for Linda's commentary, but certainly a unique way of containing the visual superabundance of the film<sup>27</sup> (Combs, 1979: 111).

Como señala Combs, es esta *acumulación de detalles* la que resulta fundamental para comprender el estilo narrativo de Malick, ya que la esporádica aparición de este tipo de metraje, junto con la cinematografía, montaje y sonido, va consolidando poco a poco un lenguaje visual propio a través de la película.

Debido a este lenguaje narrativo-visual, las obras de Malick suelen dividir a la crítica (y audiencia); gran parte de las reseñas acostumbran a hacer referencia a la hegemonía de las imágenes sobre el diálogo y el relato, como dice Roy Anker (2010), «because Malick's remarkable visual storytelling seems at times to overwhelm narrative focus»<sup>28</sup> (párr. 11). Lo cierto es que con frecuencia, Malick parece más interesado en la exploración de momentos emancipados que orbitan en torno a una idea

---

<sup>26</sup> Esta escena es utilizada en este caso a modo de elipsis temporal. El material fue rodado por Ken Middleham mediante la técnica de *time-lapse*. Dicha escena figura en el guion: «The seeds germinate in the darkness of the soil» (Malick, 1976: 90). Incluso se especifica el uso de *time-lapse*.

<sup>27</sup> (N. del T.) El método narrativo de Malick, de hecho, tiene más que ver con la adición selectiva del detalle que con la narración de una historia o el desarrollo de unos personajes. Es un método que tiene un peculiar sabor literario, no especialmente sorprendente quizá debido a su invocación a *What Maisie Knew* como modelo para el comentario de Linda, pero sí ciertamente único en su manera de contener la superabundancia visual de el filme.

<sup>28</sup> (N. del T.) Porque la excepcional narración visual de Malick parece abrumar a veces el punto de atención del relato.



principal que en la propia narración de una historia. Janine Utell reflexiona sobre este aspecto basándose en el filme *El árbol de la vida*:

... the filme doesn't really «tell a story.» It presents certain recognizably narrative elements that a viewer can piece together into a story, and part of the filme is dominated by the narrative mode, with a discernible arc, events, and characters. But it depends just as heavily on purely visual components whose purpose is not immediately clear<sup>29</sup> (Utell, 2015: 92).

El paisaje es, en su conjunto, otro de los aspectos esenciales en el cine de Malick. En *Días del cielo*, el entorno que rodea a los personajes resulta fundamental a la hora de reflejar el carácter de éstos y su adaptabilidad a distintos lugares; se puede observar un gran contraste (especialmente en términos de color) entre la urbe de la que los protagonistas escapan al principio del filme, los inmensos campos de trigo de Texas<sup>30</sup> y la vuelta a la civilización (por un breve período de tiempo) por parte de Abby y Linda hacia el final del filme. Paul Ryan se encargaría de filmar parte de este paisaje<sup>31</sup>, y tal y como él explica «[Malick] said a lot of the filme: would be images of the world surrounding the characters»<sup>32</sup> (Ryan, 2009: párr. 7).

Además de establecer un cierto tono en las distintas escenas, el paisaje es utilizado en este filme de forma similar a los distintos elementos naturales que hacen su aparición ocasionalmente en los cambios de plano y *atmospheric inserts*, ya que la forma en la que dicho paisaje fue rodado y, posteriormente, montado cumple una doble función estética-atmosférica con carácter expositivo.

Una de las impresiones que las imágenes de este filme transmiten es la fragilidad del momento y su irremediable fugacidad. La duración de los planos es corta y, por ello, la cautivadora fotografía deja al espectador con la sensación de querer ver más. También, la breve hora mágica, en la que se rodaron numerosas escenas, actúa como metáfora del implacable paso del tiempo y de su preciado valor. Incluso Almendros recuerda tener la sensación de que, en cierta forma, Malick los culpaba a

---

<sup>29</sup> (N. del T.) ... el filme realmente no «cuenta una historia.» Expone ciertos elementos narrativos reconocibles que un espectador puede ensamblar dentro de una historia, y parte del filme está dominada por el modo narrativo, con un arco identificable, acontecimientos y personajes. Pero depende de la misma manera de componentes visuales cuyo propósito no resulta claro de inmediato.

<sup>30</sup> A pesar de que la historia de *Días del cielo* tiene lugar en Texas, el filme fue rodado en su mayoría en Alberta, Canadá. A causa de continuos retrasos en la producción y a que Néstor Almendros no podía trabajar en Estados Unidos debido a normas del sindicato, el rodaje tuvo que ser trasladado a Canadá (Gandert, 2011).

<sup>31</sup> Paul Ryan y Jacob Brackman (director de la segunda unidad y productor ejecutivo) se encargaron de encontrar por su cuenta las localizaciones que consideraron apropiadas; Ryan utilizó un «pequeño avión» desde el cual observaba posibles lugares donde rodar, siempre teniendo en cuenta que no hubiese cables de la línea telefónica o edificios modernos en los alrededores (Hintermann *et al.*, 2015).

<sup>32</sup> (N. del T.) [Malick] dijo que gran parte del filme consistiría en imágenes del mundo que rodea a los personajes.



él y al equipo por no ser capaces de detener el sol mientras rodaban durante la hora mágica (Fox y Riley, 1978).

Por consiguiente, resulta obvio que el aspecto visual posee una enorme relevancia en el trabajo de Malick, y es por ello por lo que las imágenes reciben un cuidado y una atención especiales. Almendros, junto con Wexler y Ryan, consiguió modelar la luz de acuerdo a la visión de Malick; la dirección de fotografía en *Días del cielo* ocupa un lugar central en la concepción y recepción de esta obra, dado que (junto con el montaje) es el aspecto que la separa del resto y por el cual es mayoritariamente recordada. Cabe resaltar que, desde una etapa bastante temprana de esta producción, Malick mostró gran interés por el uso de la cinematografía como herramienta comunicativa y expresiva; así, se pueden encontrar ciertas líneas en el guion (Malick, 1976) que hacen énfasis específicamente sobre el aspecto visual de la escena, como «A shy, virginal light has descended over the world» (p. 26) o «The moon makes Abby's nightgown a ghostly white» (p. 69) y más concretamente sobre la iluminación en frases como «Chuck lies asleep in a shaft of moonlight next to Abby» (p. 68) y «The locusts mill around crazily on the wheat stalks, backlit against the flame»<sup>33</sup> (p. 108).

#### ATMOSPHERIC INSERT (EL CORTE 'MALICK')

En la escena del regreso de Bill<sup>34</sup> hay un plano que, en cierta forma, recoge la esencia de la película en su enteridad; además, la forma en la que aparece revela un rasgo significativo de la narración de Malick. El plano consiste en un *atmospheric insert* de una planta en el interior de la casa del granjero. Esta imagen ilustra en gran medida el lenguaje narrativo de *Días del cielo* y a su vez representa la película y la temática contenida en ella.

En la escena en cuestión, Bill regresa tras un período de ausencia durante el cual la relación amorosa entre Abby y el granjero se ha consolidado. Bill aparca su motocicleta y no tarda en encontrar a Abby, a quien divisa a través de una ventana, la cual es empleada aquí como un recurso cinematográfico que hace alusión al estado de la relación entre estos dos personajes: Bill ve claramente a Abby a través de la ventana, mientras ella, ajena a su presencia, practica unos pasos de baile; él, sin embargo, aparece en el mismo plano, junto a Abby, pero su figura es tan sólo un reflejo en el cristal (figura 2). Bill queda reducido a una imagen transparente y casi fantasmagórica de su persona, parece desvanecerse del mundo de Abby.

Cuando Abby finalmente ve a Bill, los dos se acercan, se miran; ni una sola línea de diálogo es hablada, y es entonces cuando Malick decide cortar a la imagen

---

<sup>33</sup> (N. del T.) Una tímida luz virginal ha descendido sobre el mundo. / La luna torna el camión de Abby en un blanco fantasmal. / Chuck yace dormido en un haz de luz de luna junto a Abby. / Las langostas se pasean alocadamente sobre los tallos de trigo, iluminadas desde atrás por la llama.

<sup>34</sup> Dicha escena comienza en el minuto 1:02:59 de *Días del cielo*.







Figura 2. *Días del cielo*, 1978.

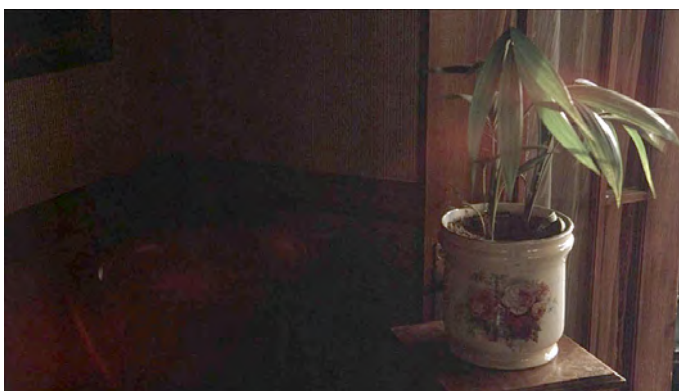


Figura 3. *Días del cielo*, 1978.

de la planta (figura 3). En un plano diseñado para cargar todo el peso de la imagen a la derecha (dejando el resto del encuadre prácticamente vacío), la imagen (que ya de por sí parece estar fuera de contexto) transmite una sensación extraña, como si algo estuviese fuera de lugar. Vemos la planta en su macetero, con las hojas mecidas apaciblemente por la brisa. Esta planta es un objeto que ya ha aparecido anteriormente en otros planos pero nunca como *protagonista* absoluto del plano. La importancia que este elemento recibe por parte de Malick resulta un tanto enigmática, pues esta planta no volverá a aparecer en el filme (como centro de atención); aun así, realiza su intrusión en mitad de un momento bastante delicado entre dos personajes principales.

En cierta forma, este plano introduce la planta como testigo de este momento especial, al igual que probablemente lo haya sido de tantos otros, no importa cómo

de íntimos o triviales fuesen. La planta, como el ser inerte que es, no juzga, tan sólo está presente. En contraposición, las personas sí lo hacen; previamente en la escena, Malick ha mostrado el primer plano del granjero, quien, mirando a través de otra de las ventanas de la casa, presencia el reencuentro entre Bill y Abby. De esta manera, este tipo de planos parece crear la sensación de que la planta «is aware of the subject who is unaware of its presence»<sup>35</sup> (Lee, 2007: párr. 8).

Los objetos, plantas y animales presentes en *Días del cielo* son ajenos a las circunstancias de los personajes de la historia, pese a que comparten el mismo espacio y forman parte del mismo universo en este filme; a través de ellos Malick expresa la conexión entre las personas y dicho universo. Michel Ciment comenta:

... sin duda, Malick es el más intelectual de los realizadores norteamericanos de su generación, siendo también el más sensual y el más sensible al cosmos, como lo prueba la atención que le presta a la fauna y la flora, al agua y al fuego, tan ampliamente evocados en su cine (Ciment, 2007: 371).

De este modo, la narración de esta película está constituida por abundantes elementos visuales que conviven con la trama, ya que poseen un significado propio y sugieren diversas ideas o emociones. Mientras que parte de estos planos aparecían desde un principio en el guion, otros fueron seleccionados entre el material rodado y añadidos a la historia debido a su valor expresivo. A menudo este tipo de material aparece en el filme a través de secuencias de montaje y es aquí cuando la yuxtaposición de distintos elementos visuales fomenta más claramente la presencia de un carácter poético en el relato. Este carácter hace alusión a una dimensión no tangible, pero que no obstante puede ser percibida, en cierto modo, de una forma similar a la música. Ésta, gracias a su capacidad para provocar una emoción en el oyente, puede ser apreciada incluso por aquéllos que no han estudiado su lenguaje ni conocen la estructura de su composición. Ésta era una de las ideas que rondaba en la mente de Malick durante la preproducción de *Días del cielo*, como Ryan expone:

He wanted to create something that would give you the same sort of feeling that you would have when you listened to a Beethoven symphony; you don't see exactly what is going on, but you have a very powerful feeling from that about life... I think that was a big part of his filmmaking and I think it is a great thing for a cinematographer to work with that sort of freedom<sup>36</sup> (Hintermann *et al.*, 2015: 141).

De acuerdo con Almendros, Malick le dijo que «[*Días del cielo*] would be a very visual movie; he said 'the filme will be a visual filme and the story will be told

---

<sup>35</sup> (N. del T.) Se percata de la presencia de las personas, quienes no se percatan de la suya.

<sup>36</sup> (N. del T.) El quería crear algo que produjese el mismo tipo de sensación que sientes al escuchar una sinfonía de Beethoven; no ves exactamente lo que ocurre, pero te aporta una poderosa sensación sobre la vida... Creo que aquello formaba gran parte de su cine y pienso que para un director de fotografía es magnífico trabajar con ese tipo de libertad.



through visuals»<sup>37</sup> (Glassman *et al*, 1992: min. 01:08:59). La decisión de filmar con luz natural (y en color) fue el factor clave que sirvió para definir la estética de esta película. La elección de rodar mayoritariamente durante la hora mágica sin duda elevó la belleza de las imágenes filmadas, así como el uso del sistema Panaglide<sup>38</sup> añadió dinamismo y fluidez a las escenas, las cuales fueron esculpidas y modeladas gracias al montaje, articulando de esta manera la expresión visual de el filme. Fascinado por una época que ya pasó, e inspirado por la naturaleza, Malick comenta en una de sus escasas entrevistas sobre la cinematografía de este filme:

... I was able to capture absolute reality. That was my wish: to prevent the appearance of any technique, and that the photography was to be processed to be visually beautiful and to ensure this beauty existed within the world I was trying to show, suggesting that which was lost, or what we were now losing<sup>39</sup> (Maher, 2017: 95).

## EL ROL DE LA SEGUNDA UNIDAD

El modo en que los miembros de la segunda unidad desarrollan su labor en distintas producciones como *Días del cielo*, *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998) o *El árbol de la vida* revela la considerable repercusión que su trabajo ejerce en la obra final, así como la responsabilidad que recae sobre este equipo. A su vez, el enfoque adoptado por la segunda unidad a la hora de abordar estos proyectos es distinto al que generalmente se sigue en la industria de Hollywood, y, como se expone a continuación, pone de manifiesto la disposición de carácter colaborativo adoptada por el director en el proceso cinematográfico.

En las producciones de Malick, la segunda unidad trabaja a menudo de forma independiente; el equipo que compone este departamento realiza su labor después de que la primera unidad haya terminado de rodar en un set o localización, aunque con bastante frecuencia se encarga de filmar material en otros lugares, a veces en puntos geográficos bastante alejados de donde se encuentra el director, como ocurrió en la producción de *Días del cielo*. Esto contribuye a que la segunda unidad disponga de una *gran* autonomía, la cual se traduce en una relativa libertad en cuanto a la toma de decisiones (siempre dentro de ciertos límites). Ryan explica:

---

<sup>37</sup> (N. del T.) [*Días del cielo*] sería una película muy visual; él dijo «el filme será un filme visual y la historia será contada a través de imágenes».

<sup>38</sup> El sistema Panaglide era la versión de Panavisión del sistema Steadicam. *Días del cielo* fue uno de los primeros largometrajes en utilizar este novedoso mecanismo, el cual contribuyó en gran medida a la estética del filme, debido a la fluidez y libertad de movimiento que ofrecía al operador. A causa del peso del sistema Panaglide, éste debía ser utilizado por un operador especializado, en este caso Eric Van Haren Noman, quien trabajaba bajo la supervisión de Almendros (1990).

<sup>39</sup> (N. del T.) ... fui capaz de capturar realidad absoluta. Ése era mi deseo: evitar el rastro de cualquier técnica, y que la fotografía fuese realizada para ser visualmente bella y para asegurar que esta belleza existió en el mundo que estaba intentando mostrar, sugiriendo lo que se perdió, o lo que estamos perdiendo.



I did choose all the locations that I shot for the second unit in Montana, which was mostly the river, the wheat fields and some things in little towns, because Terry and I were never there together; we would talk by phone and he would describe what he wanted and I would shoot it<sup>40</sup> (Hintermann *et al.*, 2015: 117).

Así pues, parece justo decir que Malick deposita gran confianza en sus colaboradores, a diferencia de otros directores como David Lean, quien de acuerdo con Gene Phillips (2006) «delegated scenes to second unit directors very grudgingly, he wanted to shoot everything himself, suspecting that a second unit director really wanted to make his own film»<sup>41</sup> (p. 299).

El hecho de que Malick delegue responsabilidad en distintas unidades muestra una faceta relevante de su estilo directivo: su comodidad en el rol de colaborador en lugar de autor absoluto de la obra. Por supuesto, se debe mencionar que su estilo narrativo ha ido evolucionando hacia un enfoque mucho más amplio y disperso que el de la mayoría de directores hollywoodenses. Después de *El árbol de la vida*, Malick realizó una trilogía<sup>42</sup> en la que dejó de utilizar el guion y, en su lugar, se centró en la búsqueda de momentos espontáneos, estimulados por un impulso ampliamente improvisador. Este aspecto fomentó el rodaje de gran cantidad de *material editorial*, puesto que, como consecuencia de seguir este modo de trabajo, la historia que compone sus últimos filmes sería encontrada y cobraría forma mayormente durante el proceso de montaje. Obviamente, una única unidad no sería suficiente para rodar la extensa cantidad de metraje con la que Malick acostumbra a trabajar. En algunas ocasiones, al concluir el rodaje la abundancia de material era tal que algunos personajes fueron totalmente descartados o reducidos a tan sólo unos minutos en pantalla; de hecho, parte del material rodado por una de las segundas unidades en el filme *To the Wonder* (Terrence Malick, 2013) vio la luz como *spin off*<sup>43</sup> en 2018, con uno de los personajes secundarios del filme de Malick ahora como protagonista. El hecho de filmar bastante metraje no es solamente un factor típico de los últimos proyectos, ya que en anteriores ocasiones la cantidad de material que la segunda unidad generó y que acabó siendo utilizado en el filme fue bastante considerable; como Gary Capo, el director de fotografía de la segunda unidad en *La del-*

---

<sup>40</sup> (N. del T.) Yo elegí todas las localizaciones que rodé para la segunda unidad en Montana, que eran mayormente el río, los campos de trigo y algunas cosas en pequeños pueblos, porque Terry y yo nunca estábamos juntos; hablábamos por teléfono y él me describía lo que quería y yo lo rodaba.

<sup>41</sup> (N. del T.) Delegaba escenas en los directores de la segunda unidad a regañadientes, él quería rodar todo personalmente, ya que sospechaba que lo que el director de la segunda unidad quería era hacer su propia película.

<sup>42</sup> *To the Wonder*, *Knight of Cups* (Terrence Malick, 2015) y *Song to Song* (Malick, 2017) son tres filmes a los que a menudo se hace referencia como trilogía, debido en gran parte a la ausencia de un guion, el uso de la cinematografía y el carácter imprevisible del rodaje en las tres producciones.

<sup>43</sup> El título de este *spin off* es *Thy Kingdom Come* (Eugene Richards, 2018). Este corto (43 minutos) fue realizado con parte del material de la segunda unidad rodado por Richards para el filme *To the Wonder*.



*gada línea roja*, revela: «The 2nd Unit ended up having 40 minutes of screen time in the final cut»<sup>44</sup> (G. Capo, comunicación personal, 26 de abril de 2018).

La forma en la que Malick colabora con la segunda unidad, concretamente en *Días del cielo*, es muy similar al trato que mantiene con el resto de departamentos; existen ciertas reglas a seguir que son determinadas por Malick, las cuales tienen como objetivo encauzar la labor de los distintos colaboradores hacia un mismo enfoque. En *Días del cielo*, la naturalidad y el realismo eran elementos clave para el director, y como Almendros relata:

La labor de todos nosotros se unificó gracias al inmenso talento de Terry, a sus conocimientos técnicos y a su gusto infalible. Pues Malick no permitiría jamás a nadie hacer algo que fuera contra sus ideas. Antes del rodaje se establecieron una serie de principios. Se diseñó el estilo de esta película de tal modo que cada colaborador tenía que seguir por fuerza las pautas trazadas, fundamentalmente la de no falsificar la realidad en la medida de lo posible (Almendros, 1990: 181).

De esta forma, el equipo de la segunda unidad realiza su trabajo siguiendo una serie de instrucciones; en *Días del cielo* el director no exigió ningún plano en concreto, sino que, como Ryan recuerda, «Terry didn't explain exactly the images that he wanted, but he did explain the feeling, which was sort of someone who discovers open space for the first time»<sup>45</sup> (Hintermann *et al.*, 2015: 101); en otras ocasiones, la segunda unidad trabaja de acuerdo a una lista de planos que reciben de Malick, quien previamente la ha esbozado (presumiblemente) teniendo en cuenta la posible cobertura de planos que necesitará para montar el filme. Así pues, el equipo de la segunda unidad debe analizar y organizar junto con Malick la forma en la que rodarán el metraje requerido, ya que puede ocurrir que éste sea demasiado extenso; A.J. Edwards<sup>46</sup> (2014), director de la segunda unidad en *El árbol de la vida*, comenta al respecto: «Our shot list was nearly as long as the entire schedule, so we edited it down to what Malick believed was practical and essential according to his needs and vision»<sup>47</sup> (párr. 7).

La unidad principal se ve sometida a una cierta presión que se genera como resultado de trabajar con un equipo técnico más numeroso, la colaboración con actores principales, el empleo de efectos especiales (a veces), etc. En las producciones de Malick, generalmente, la segunda unidad trabaja bajo unas condiciones distintas a las de la unidad principal, lo que se traduce en un ritmo de trabajo ligeramente más sosegado; esto permite, por ejemplo, la posibilidad de meditar más sobre la com-

---

<sup>44</sup> (N. del T.) La segunda unidad acabó teniendo 40 minutos de metraje en la versión final.

<sup>45</sup> (N. del T.) Terry no explicaba exactamente las imágenes que quería, sino que explicaba el sentimiento, que era algo parecido a quien descubre espacio abierto por primera vez.

<sup>46</sup> A. J. Edwards ha colaborado con Malick en varias películas, desempeñando la labor de director de la segunda unidad y montaje adicional. En 2014 dirigió su primer largometraje, *The Better Angels*, el cual fue producido por Malick, entre otros.

<sup>47</sup> (N. del T.) Nuestra lista de planos era casi tan larga como el plan de rodaje, así que la resumimos a lo que Malick creía que era práctico y esencial de acuerdo a sus requerimientos y visión.



posición, iluminación, o el movimiento de cámara para cada plano. Sobre su experiencia con Malick, Edwards (2014) explica: «We had the ability to wait for good light and get the imagery we wanted, or more importantly, what the director wanted. [...] we searched for our shots, rather than artificially creating them»<sup>48</sup> (párr. 7).

En otro orden de ideas, el material rodado por la segunda unidad debe preservar un cierto estilo estético (que depende de factores como profundidad de campo, distancia focal, iluminación, filtros, etc), el cual queda definido desde el inicio del rodaje principalmente por Malick, el director de fotografía de la unidad principal y, a menudo, el director de arte. Para mantener la coherencia en el *look* de las imágenes el director de fotografía de la segunda unidad debe discutir los distintos elementos que componen la estética del filme y, a su vez, reconocer cuáles son los aspectos que conforman el estilo del realizador; el director de fotografía John Mahaffie<sup>49</sup> comenta sobre este tópico: «It's a matter of emulating the style of the filme [...]. My role is to try and see this sort of style, and styles are just that. They tend to be palettes of color or palettes of light»<sup>50</sup> (McLevy, 2015: párr. 49). Para Malick, el rodaje con luz natural en *Días del cielo* era un requisito primordial, y, en concreto, buscaba fotografiar la delicada luz de los últimos momentos del día, como Ryan recuerda:

Terry was insistent on filming late into the day when the light was almost gone, «Magic Hour» and beyond. We experimented with fast lenses and pushed filme [...]. We shot tests in very low light conditions and found we could shoot with less exposure than traditionally done<sup>51</sup> (P. Ryan, comunicación personal, 4 de junio de 2018).

Como se puede comprobar, al igual que Almendros<sup>52</sup>, Ryan también llevaría a cabo una serie de pruebas para ver hasta dónde era posible forzar el filme<sup>53</sup>, lo cual revela parte de su involucración en el proceso creativo.

Puesto que durante el proceso cinematográfico la consistencia del *look* del metraje es un aspecto clave para el montaje, se podría determinar que la segunda unidad dispone de una libertad creativa bastante limitada, ya que su trabajo está

---

<sup>48</sup> (N. del T.) Disponíamos de la capacidad de esperar para la buena luz y conseguir las imágenes que queríamos, o más importante, las que el director quería. [...] buscábamos los planos, en lugar de crearlos artificialmente.

<sup>49</sup> John Mahaffie trabaja habitualmente como director de fotografía/director de la segunda unidad en producciones de gran escala, como, por ejemplo, *The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, 2001).

<sup>50</sup> (N. del T.) Se trata de emular el estilo de el filme [...]. Mi rol es intentar ver este tipo de estilo, y estilos son justamente eso. Suelen ser paletas de color o paletas de luz.

<sup>51</sup> (N. del T.) Terry era insistente en filmar durante los últimos momentos del día cuando la luz casi había desaparecido, hora mágica e incluso más tarde. Experimentamos con objetivos luminosos y forzamos el negativo [...]. Realizamos tests en condiciones lumínicas mínimas y descubrimos que podíamos filmar con una menor exposición que la que se usaba tradicionalmente.

<sup>52</sup> Malick y Almendros llevaron a cabo algunos tests en la zona de Lethbridge, Alberta, antes de que la fotografía principal comenzase (Schaefer y Salvato, 2013).

<sup>53</sup> El filme utilizado fue Eastman Kodak 5247 100T.



subordinado al estilo de la unidad principal; sin embargo, dependiendo de la experiencia y bagaje artístico de cada individuo, puede resultar difícil recrear con precisión el estilo de otro colaborador. Mahaffie opina sobre su trabajo con respecto a la unidad principal: «I wouldn't say "mimic", because it's always interpretation, because everything I'm doing is completely different or new –but the role is to try and bring that into context»<sup>54</sup> (McLevy, 2015: párr. 49). En *Días del cielo*, debido a la diferente localización donde se encontraba (y al desconocimiento de su participación por parte de Almendros), Ryan realizaba su trabajo al margen de Almendros y Malick, y se comunicaba tan sólo con éste último; acerca de su responsabilidad con respecto al material rodado, Ryan manifiesta:

Shooting the second unit, the most important thing is to have the communication with the director. In *Days of Heaven* and *A River Runs Through It* it was much more about a feeling rather than specifics. I had to go out and find things on my own with a kind of freedom, but with the anchor of the visual intent that the director wants<sup>55</sup> (Hintermann *et al.*, 2015: 117).

Debido a la autonomía bajo la que suele operar la segunda unidad, en ocasiones pueden surgir ciertas dudas entre los miembros de este equipo a la hora de abordar el rodaje de ciertos planos o escenas. Como Kim Marks<sup>56</sup> admite: «Trying to keep the look consistent is always the biggest challenge –trying to keep the angles, the lighting etc. all the same so it matches the First Unit»<sup>57</sup> (Martin, 2012: párr. 12). Este aspecto puede contribuir a que se prescindiera de la presencia de la segunda unidad en algunos filmes; el director de fotografía Wally Pfister expone su opinión sobre este tema cuando dice: «Quite often, the second-unit insert shots need to be re-shot, or there are continuity problems. It does make sense to have the first unit do them wherever possible»<sup>58</sup> (Mottram, 2002: 120). Es por este motivo por lo que frecuentemente la segunda unidad rueda bastante material con distintas variaciones, ofreciendo así un abanico más amplio de posibilidades al director.

Por otro lado, en ciertas ocasiones la enorme cantidad de metraje rodado por las distintas unidades puede resultar un inconveniente, desde el punto de vista creativo. Almendros, quien durante su carrera colaboró con varios directores ame-

---

<sup>54</sup> (N. del T.) No diría imitar, porque siempre hay una interpretación, porque todo lo que hago es completamente diferente o nuevo, pero la labor es tratar de integrarlo dentro del contexto.

<sup>55</sup> (N. del T.) Rodando en la segunda unidad, lo más importante es comunicarse con el director. En *Days of Heaven* y *A River Runs Through It* se trataba mucho más de el sentimiento que de detalles específicos. Tenía que salir y encontrar cosas por mi cuenta con cierta libertad, pero basándome en la intención visual que el director posee.

<sup>56</sup> Kim Marks ha colaborado como director de fotografía de la segunda unidad en distintos filmes como, por ejemplo, *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014).

<sup>57</sup> (N. del T.) Intentar mantener la consistencia del *look* es siempre el mayor desafío, intentar mantener los ángulos, la iluminación, etc., igual para que coincida con la primera unidad.

<sup>58</sup> (N. del T.) Bastante a menudo, los planos insertos de la segunda unidad deben de ser filmados de nuevo, o hay errores de continuidad. Tiene sentido que la primera unidad los filme siempre que sea posible.





ricanos y europeos, comenta sobre la gran cantidad de metraje que se suele filmar en Hollywood en contraposición a las producciones europeas:

[Americans] use thousands of feet of filme and get much more coverage. They cover everything from every possible angle; [...] there are many more scenes that are never used.

[...] you have a tremendous amount of filme. And it takes more time for editing; you have too many choices, too many angles. With many of the films that I've seen in America, I have the impression that they're always cutting for no reason.<sup>59</sup> (Schaefer y Salvato, 2013: 20-21)

Puede que, en parte debido a la cantidad de filme rodado y, por consiguiente, la infinidad de opciones que se presentan en el proceso de montaje, las producciones de Malick suelen alargarse durante enormes períodos de tiempo durante esa última etapa; *Días del cielo* tardó un año en ser editada, aunque en este caso, gran parte de ese tiempo se empleó en la experimentación con diferentes montajes que fueron utilizados para descubrir cuál era la manera más apropiada de dar forma a la narración de acuerdo a lo que el director intentaba transmitir.

Durante la producción de *Días del cielo*, el director de fotografía estadounidense Haskell Wexler<sup>60</sup> reemplazaría a Almendros en las dos últimas semanas de rodaje (dado que éste debía comenzar a trabajar en la producción de Truffaut *El hombre que amaba a las mujeres* [*L'homme qui aimait les femmes*, 1977]), y su principal trabajo consistiría en mantener el estilo que Almendros y Malick habían establecido. Almendros rodó durante 53 días en total, y Wexler 19 días. A lo largo de una semana, Wexler y Almendros trabajaron juntos para que Wexler pudiera familiarizarse con el trabajo realizado hasta ese momento. Para Almendros, era muy importante que Wexler continuase trabajando de la misma forma en que él lo había hecho y concretamente le pidió que no utilizase ningún filtro difusor<sup>61</sup> (los cuales estaban de moda en los años 70 y Wexler solía utilizar), ya que Almendros quería conseguir una imagen clara y con bastante definición. Wexler confesaría posteriormente que usó difusión a veces, como, por ejemplo, en la escena inicial de la planta siderúrgica; Wexler dice haberse sentido culpable por utilizar difusión, como si hubiese

---

<sup>59</sup> (N. del T.) [Los americanos] utilizan miles de metros de filme y filman mucha más cobertura. Cubren todo desde cada ángulo posible; [...] hay muchas más escenas que nunca son utilizadas. [...] tienes una cantidad tremenda de filme. Y lleva más tiempo editarlo; tienes demasiadas opciones, demasiados ángulos. Con muchos de los films que he visto en América, me da la impresión de que siempre cortan sin ningún motivo.

<sup>60</sup> Según Almendros, fue él quien se encargó de escoger a Haskell Wexler para que finalizase el rodaje de *Días del cielo*, dado que Almendros admiraba su trabajo y le consideraba un amigo (Almendros 1990).

<sup>61</sup> Los filtros difusores se utilizan sobre el objetivo y la forma en la que actúan es dispersando la luz y reduciendo la definición de la imagen registrada en el celuloide/sensor digital. Los filtros difusores más populares en Hollywood, durante el período de finales de los 60 hasta mediados de los 70, eran Fogs, Low-Cons, y Double-Fogs.





traicionado a Almendros (Maher, 2017). Ahora bien, Wexler<sup>62</sup> no pertenecía a la segunda unidad, sino que trabajó en la unidad principal, junto con Malick, pero aun así Wexler se desvió ligeramente del procedimiento que Almendros había estado siguiendo hasta el momento de su partida. El hecho de que Wexler decidiera utilizar herramientas distintas a las de Almendros se podría interpretar como la voluntad de expresar un estilo propio, o un aporte personal a la estética de la obra que, pese a haber sido inicialmente diseñada por otros colaboradores, parecía encontrarse en un proceso de continua evolución hasta el momento de su estreno.

De este modo, no resulta incomprensible que algunos directores sean reacios a la hora de confiar en el trabajo realizado por las segundas unidades. Dependiendo de el artista, hay ciertos directores que participan en mayor medida en los distintos departamentos, presumiblemente debido a la influencia que ejerce la figura del *auteur* en el campo del cine, y por lo tanto prefieren estar involucrados y realizar por sí mismos la mayor cantidad de trabajo posible. El director Christopher Nolan comprende el proceso cinematográfico y presta especial atención a la estética de la imagen; Nolan es un tipo de director que prefiere rodar junto con la unidad principal (siempre y cuando sea posible) todo el material, incluyendo los *insert shots* y *stunts* de las escenas de acción. Cuando le preguntan sobre la razón por la cual no suele haber una segunda unidad en sus proyectos, Nolan responde lo siguiente:

If I don't need to be directing the shots that go in the movie, why do I need to be there at all? The screen is the same size for every shot. [...] Everything is equally weighted and needs to be considered with equal care, I really do believe that. I don't understand the criteria for parceling things off<sup>63</sup> (Ressner, 2012: párr. 50).

Este punto de vista parece sugerir que para Nolan la estructura del filme está bastante clara desde el inicio (en términos de montaje), ya que al encargarse del trabajo que normalmente llevaría a cabo la segunda unidad, este director consigue con cierta precisión el material que necesita, limitando en gran medida la cantidad de metraje rodado. Así pues, de acuerdo al estilo de Nolan, cuanta más cantidad de trabajo sea realizada y supervisada por el director, más aspectos de su persona y visión acabarán formando parte de la obra final. A pesar de ello, Nolan también admite que otros directores de cine son capaces de utilizar segundas unidades de forma satisfactoria (Ressner, 2012).

En el caso de Malick, los miembros de las unidades adicionales realizan un trabajo fundamental para la narración de la obra, como se expone a lo largo de este

---

<sup>62</sup> Es conocido el descontento que Haskell Wexler mostró inicialmente hacia el crédito de 'Additional Photography' con el que su trabajo fue catalogado en *Días del cielo*, puesto que Wexler sentía que su labor era equiparable a la de Almendros. En una ocasión Wexler visionó el filme con un cronómetro para probar que más de la mitad del metraje había sido rodado por él (Ebert, 1997).

<sup>63</sup> (N. del T.) Si no necesito dirigir los planos que van en la película, ¿para qué necesito estar ahí en absoluto? El tamaño de la pantalla es el mismo para cada plano. [...] Todo tiene el mismo valor y necesita ser considerado con el mismo cuidado, de verdad lo creo así. No entiendo las razones para querer separar las tareas.

artículo. *Días del cielo* fue el primer filme en el que Malick empleó la segunda unidad con la intención de incrementar su paleta tonal y desarrollar así un lenguaje especialmente visual. Pese a que este filme acabó adoptando una forma distinta a la original, su dependencia en la imagen como elemento expresivo era algo que su director había concebido desde el inicio; como Ryan corrobora al recordar su primera conversación con Malick: «He had clear vision in his mind of how the filme would express his ideas visually. He emphasised that the second unit shooting would be a major part of the film»<sup>64</sup> (P. Ryan, comunicación personal, 4 de junio de 2018).

El tipo de metraje que la segunda unidad aporta en la obra de Malick difiere del resto de producciones en su contenido y propósito. Desde su concepción hasta el momento en que acaban siendo incluidas en el montaje, las imágenes filmadas por estos equipos poseen un cometido que va más allá de la ilustración visual explicativa. Dependiendo en mayor medida de su yuxtaposición con el resto del metraje que del propio contenido, estos planos manifiestan distintas sensaciones, dilatan la narración (en ocasiones incluso la avanzan) y expresan visualmente aquello que no se puede describir. Dejando a un lado el ego, los directores de fotografía de este tipo de unidades se convierten en camaleones (Edwards, 2014), mimetizándose con el estilo del director y la unidad principal e intentando traducir en imágenes las emociones y matices que la historia requiere. En el cine de Malick, la trama deja de ser una autopista donde la narración está constituida por elementos que contribuyen al constante avance de ésta y en su lugar se transfigura en un río, en el que en ocasiones el agua fluye de manera energética en las zonas más amplias y se ralentiza en los remansos (Geisler *et al.*, 2010); es por ello por lo que este director necesita hacer acopio de un tipo de material que le permita expresarse de forma no verbal, enfatizando de este modo el trabajo de los directores de fotografía y la sensibilidad de la que éstos disponen para interpretar y encontrar los elementos narrativos que definen su obra de una forma más notable.

Recibido: abril de 2019. Aceptado: junio de 2019

---

<sup>64</sup> (N. del T.) Él tenía una visión mental clara de cómo el filme expresaría sus ideas visualmente. Él hacía énfasis en el hecho de que la segunda unidad constituiría una gran parte de el filme.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALMENDROS, N. (1990): *Días de una cámara*, Barcelona, Seix Barral.
- ANKER, R. (2010, septiembre/octubre): «*The Mysterious Nature of Nature*»: *On the films of Terrence Malick*. Consultado el 16 de mayo de 2018, de <https://www.booksandculture.com/articles/2010/sep/oct/mysteriousnature.html>.
- BEYDA, K. (2013, octubre 25): *My most memorable filme: Billy Weber on 'Days of Heaven'*. Consultado el 23 de junio de 2018, de <http://blogs.artcenter.edu/dottedline/2013/10/25/my-most-memorable-film-billy-weber-on-days-of-heaven/>.
- CIMENT, M. (2007): *Pequeño planeta cinematográfico: 50 realizadores, 40 años de cine, 30 países*, (F. López Martín, trad.), Madrid, Akal. (Trabajo original publicado en 2003).
- COMBS, R. (1979): 'The Eyes of Texas', *Sight and Sound*, 48, 2, 110-11.
- EBERT, R. (1997, diciembre 7): *Days of Heaven: Review*. Consultado el 18 de junio de 2018, de <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-days-of-heaven-1978>.
- EDWARDS, A.J. (2014, octubre 28): *What Can You Learn From Second Unit Photography?: Advice from A.J. Edwards of The Better Angels*. Consultado el 29 de mayo de 2018, de [https://www.moviemaker.com/archives/series/how\\_they\\_did\\_it/aj-edwards-second-unit-photography/](https://www.moviemaker.com/archives/series/how_they_did_it/aj-edwards-second-unit-photography/).
- FOX, T.C. y RILEY, B. (1978, septiembre 1): The Last Ray of Light, *Filme Comment*, 14, 5, 27-31.
- HINTERMANN, C., VILLA, D. y BARCAROLI, L. (2015): *Terrence Malick: Rehearsing the unexpected*, London: Faber & Faber.
- KAEL, P. (2013): *5001 nights at the movies*, New York, Henry Holt and Company.
- KEHR, D. (2011): *When movies mattered: Reviews from a transformative decade*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- LEE, H. (2007, diciembre): *On the Objects in Days of Heaven*. Consultado el 1 de abril de 2018, de [http://offscreen.com/view/objects\\_heaven](http://offscreen.com/view/objects_heaven).
- MAHER, JR, P. (2017): *All Things Shining: An Oral History of the Films of Terrence Malick*, S.I., LULU COM.
- MALICK, T. (1976, junio 2): *Days of Heaven*. Consultado el 10 de junio de 2018, de <https://cinephiliabeyond.org/terrence-malicks-days-of-heaven/>.
- MARTIN, P. (2012, julio 24): *Interview with Kim Marks (Director of Photography, Second Unit, USA) From The Matrix Reloaded (2003)*. Consultado el 2 de mayo de 2018, de <https://www.matrixfans.net/interview-with-kim-marks-director-of-photography-second-unit-usa-from-the-matrix-reloaded-2003/>.
- MCLEVEY, A. (2015, junio 22): *What's it like to be a second-unit director on Hollywood blockbusters?* Consultado el 11 de agosto de 2018, de <https://filme.avclub.com/what-s-it-like-to-be-a-second-unit-director-on-hollywoo-1798280908>.
- MEDIAFUNHOUSE (2007, noviembre 22): *Jacob Brackman talks about Malick's «Days of Heaven»*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 4 de mayo de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=cCkl3PPT7QQ>.
- MOTTRAM, J. (2002): *The making of Memento*, London, Faber & Faber.
- PATTERSON, H. (2003): *The cinema of Terrence Malick: Poetic visions of America*, London, Wallflower.



- PHILLIPS, G.D. (2006): *Beyond the epic: The life y films of David Lean*, Lexington, Ky, University Press of Kentucky.
- RESSNER, J. (2012, primavera): *The Traditionalist*. Consultado el 10 de mayo de 2018, de <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1202-Spring-2012/DGA-Interview-Christopher-Nolan.aspx>.
- RYAN, P. (2009, diciembre): ASC Close-up: Paul Ryan. *American Cinematographer*, 90(12). Consultado el 11 de abril de 2018, de [https://theasc.com/ac\\_magazine/December2009/ASC-Close-Up/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/December2009/ASC-Close-Up/page1.html).
- SALT, B. (2009): *Filme style and technology: History and analysis*, London, Starword.
- SCHAEFER, D. y SALVATO, L. (2013): *Masters of light: Conversations with contemporary cinematographers*, Berkeley, Calif, University of California Press.
- SILVER, C. (2014, agosto 5): *Terrence Malick's Days of Heaven*. Consultado el 4 de febrero de 2019, de [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2014/08/05/terrence-malicks-days-of-heaven/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/08/05/terrence-malicks-days-of-heaven/).
- TARKOVSKIĪ, A. A. y GIANVITO, J. (2006): *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.
- UTELL, J. (2015): *Engagements with narrative*, London, Routledge.

## FILMOGRAFÍA

- EDWARDS, A.J. (2014): *The Better Angels*, USA, Amplify.
- EDWARDS, G. (2014): *Godzilla*, USA, Warner Bros.
- GLASSMAN, A., SAMUELS, S. (productores) y MCCARTHY, T. (director) (1992): *Visions of light: The art of cinematography*, The American Filme Institute and NHK, Japan Broadcasting Corporation, BFI.
- GEISLER, R. M., ROBERDEAU, J., HILL, G. (productores) y MALICK, T. (director) (2010): *The Thin Red Line* [DVD], Irvington, NY, Criterion Collection.
- JACKSON, P. (2001): *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, USA, New Line Cinema
- MALICK, T. (1978): *Days of Heaven*, Hollywood, Calif, Paramount Pictures.
- MALICK, T. (1998): *The Thin Red Line*, United States, Twentieth Century Fox.
- MALICK, T. (2005): *The New World*, United States, New Line Cinema.
- MALICK, T. (2011): *The Tree of Life*, United States, Fox Searchlight Pictures.
- MALICK, T. (2013): *To the Wonder*, United States, Magnolia Pictures.
- MALICK, T. (2015): *Knight of Cups*, United States, Broad Green Pictures.
- MALICK, T. (2017): *Song to Song*, United States, Broad Green Pictures.
- RICHARDS, E. (2018): *Thy Kingdom Come*, United States, Beyond the Trees.
- SCHNEIDER, H., SCHNEIDER, B. (productores) y MALICK, T. (director) (2010): *Days of heaven* [Blu-ray], New York, NY, Criterion Collection.
- TRUFFAUT, F. (1970): *L'enfant sauvage*, France, Les Artistes Associés.
- TRUFFAUT, F. (1977): *L'homme qui aimait les femmes*, France, United Artists.





# LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA COREA DEL SUR CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DEL CINE NEGRO: EL CASO DE *NAMELESS GANGSTER* (2013) Y *GANGNAM BLUES* (2015)

Luis Miguel Machín Martín  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Corea del Sur afrontó su transición democrática en la segunda mitad de los años 80 después de décadas de dictadura militar. Su actual situación política y económica está muy influida por esa etapa, que se caracterizaba por la corrupción institucional y el auge del crimen organizado. En el cine surcoreano, las mejores representaciones de esa época se han realizado bajo el paraguas del género negro, que envuelve esas problemáticas en un disfraz de cine criminal que las hace más digeribles comercialmente. ése es el caso de *Nameless Gangster* y *Gangnam Blues*, dos películas ambientadas en los años 80 y 70, respectivamente, que tratan, en clave *noir*, la corrupción política y el crecimiento de las organizaciones mafiosas en esa época en el país. Este artículo analiza cómo estas dos películas han representado esas dos décadas fundamentales para la historia reciente surcoreana, centrándose, sobre todo, en su exposición de la pobreza, la desigualdad y la corrupción.

PALABRAS CLAVE: Corea del Sur, cine surcoreano, cine negro, corrupción, mafia.

THE HISTORICAL MAKING OF THE CONTEMPORARY SOUTH KOREA THROUGH  
THE FILM NOIR: THE CASES OF *NAMELESS GANGSTER* (2013)  
AND *GANGNAM BLUES* (2015)

## ABSTRACT

South Korea faced its democratic transition in the second half of the 80s after decades of military dictatorship. Its current political and economic situation is strongly influenced by this stage, which was characterized by institutional corruption and the rise of organized crime. The best representations of that era in the South Korean cinema have been made in the film noir, which has been capable of make these matters more commercially approachable. That is the case of *Nameless Gangster* and *Gangnam Blues*, two films set in the 80s and 70s, respectively, that deal with the political corruption and the growth of mafia organizations at that time in the country. This paper analyzes how these two films have represented those two decades that are fundamental for South Korean recent history, focusing fundamentally on their exposure of poverty, inequality and corruption.

KEYWORDS: South Korea, South Korean cinema, film noir, corruption, organized crime.





## 1. INTRODUCCIÓN

Desde que a mediados de los años 80 comenzara su transición a la democracia después de décadas de dictadura militar, Corea del Sur realizó un rápido desarrollo económico basado en el liberalismo<sup>1</sup> –que se aplicó con especial vehemencia en el sector cinematográfico<sup>2</sup>– y en una industrialización tardía caracterizada por la diversificación<sup>3</sup>, que le permitieron convertirse en una de las potencias emergentes en Asia. En ese proceso de transición Corea del Sur atravesó dos fases fundamentales desde el fin de la dictadura: la primera, que abarca de junio de 1987 a 1992, que se considera la etapa de la transición democrática (aunque algunos autores ven su inicio en 1985); la segunda, a partir de ese 1992, momento en que ya se puede hablar de consolidación de la democracia surcoreana<sup>4</sup>.

Sin embargo, cuestiones como la corrupción política e institucional y el auge del crimen organizado<sup>5</sup> provocaron que la transición democrática y los primeros lustros de democracia fueran problemáticos y complicaran la estabilización de la democracia recién instituida. La sociedad tuvo que adaptarse a una transformación casi instantánea, pasando de una dictadura militar a una democracia fuertemente influida por las instituciones y actores de la época dictatorial, lo que provocó un enfrentamiento entre diferentes actores civiles, algunos de los cuales exigían la instauración de una democracia plena con objetivos ambiciosos (como la igualdad socioeconómica o la reunificación de Corea) mientras otros proponían una definición de democracia más estrecha y controlada<sup>6</sup>. Esa rápida y forzada adaptación tuvo consecuencias negativas en la población surcoreana, que tuvo que afrontar una serie de amenazas como «el autoritarismo político y patriarcal, prácticas despóticas y monopolísticas de los *chaebol*<sup>7</sup>, la explotación y exclusión laboral o la desatención de los derechos básicos de la sociedad de bienestar»<sup>8</sup>.

A pesar de haber sufrido algún duro altibajo como el que afectó al país a finales de los años 90 con la crisis asiática, que requirió que el Fondo Monetario

---

<sup>1</sup> DEMETRIADES, E.O. y LUINTEL, K.B. (2000): «Financial restraints in the South Korean miracle», *Journal of Development Economics*, vol. 64, núm. 1, pp. 461-462.

<sup>2</sup> JIN, Dal Yong (2006): «Cultural politics in Korea's contemporary films under neoliberal globalization», *Media, Culture & Society*, vol. 28, núm. 1, p. 5.

<sup>3</sup> AMSDEN, Alice H. (1992): *Asia's Next Giant: South Korea and Late Industrialization*, p. 7. Oxford, Oxford University Press.

<sup>4</sup> LEE, Sangmook (2007): «Democratic Transition and the Consolidation of Democracy in South Korea», *Taiwan Journal of Democracy*, vol. 3, núm. 1, p. 101.

<sup>5</sup> LEE, Seungmug (2006): «Organized Crime in South Korea», *Trends in Organized Crime*, vol. 9, núm. 3, pp. 65-66.

<sup>6</sup> KIM, Sunhyuk (1997): «State and Civil Society in South Korea's Democratic Consolidation: Is the Battle Really over?», *Asian Survey*, vol. 37, núm. 12, p. 1137.

<sup>7</sup> Los *chaebol* son grandes conglomerados industriales de tradición familiar de Corea del Sur, que abarcan un numeroso conjunto de actividades económicas. Hyundai, LG o Samsung son ejemplos de *chaebol*.

<sup>8</sup> CHANG, Kyung-sup (1999): «Compressed modernity and its discontents: South Korean society in transition», *Economy and Society*, vol. 28, núm. 1, p. 30.



Internacional interviniera para apoyar económicamente al país<sup>9</sup>, Corea del Sur continuó su camino hasta convertirse, en la actualidad, en una de las potencias económicas de Asia.

Su cine, por otro lado, emergió rápidamente a finales del siglo xx, cuando los *chaebol* identificaron la industria audiovisual como un sector económicamente estratégico, dando como resultado una gran inversión en dicha industria a partir de mediados de los años 90<sup>10</sup>. Esa inversión proporcionó al mundo audiovisual surcoreano un impulso que ha mantenido a su cinematografía en constante expansión desde entonces. Sin embargo, con la mencionada crisis y con el correspondiente rescate del FMI, se impusieron una serie de restricciones económicas a las empresas e instituciones del país, entre ellas que los principales *chaebol* renunciaran a su participación en la industria audiovisual, dejando un vacío para que otros *chaebol* de segundo nivel aprovecharan la circunstancia y se convirtieran en los principales referentes de la producción y distribución cinematográfica en Corea del Sur<sup>11</sup>.

Así, en el último tramo de la década de los 90 comenzaron a producirse los primeros grandes éxitos en taquilla como *Shiri* (Kang Je-gyu, 1999), que abrió la puerta a otros éxitos comerciales posteriores como *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000), y que fueron el germen del renacimiento del cine surcoreano<sup>12</sup>. A partir de ese momento se produce un crecimiento tal en el cine y en la cultura popular del país que se crea la etiqueta de *hallyu* (literalmente *ola coreana* en coreano) para referirse a este movimiento cultural en constante ebullición<sup>13</sup>. La cultura popular coreana se ha expandido desde entonces por toda Asia y parte del resto del mundo de forma rápida e imparable, especialmente en lo que respecta a su música pop (*K-Pop*)<sup>14</sup>, a su cine, a su televisión y, en menor medida, a su literatura.

Esa *ola coreana* está caracterizada en su apartado cinematográfico, entre otras cosas, por:

---

<sup>9</sup> CHO, Younghan (2008): «The national crisis and de/reconstructing nationalism in South Korea during the IMF intervention», *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 9, núm. 1, p. 82.

<sup>10</sup> RYOO, Wongjae (2008): «The political economy of the global mediascape: the case of the South Korean film industry», *Media, Culture & Society*, vol. 30, núm. 6, p. 875.

<sup>11</sup> SHIM, Doobo (2006): «Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia», *Media, Culture & Society*, vol. 28, núm. 1, p. 33.

<sup>12</sup> KIM, Sung Kyung (2006): «'Renaissance of Korean National Cinema' as a Terrain of Negotiation and Contention between the Global and the Local: Analysing two Korean Blockbusters, *Shiri* (1999) and *JSA* (2000)», *The Essex Graduate Journal of Sociology*, vol. 15, núm. 1, pp. 83-97.

<sup>13</sup> YANG, Jonghoe (2012): «The Korean wave (Hallyu) in East Asia: A comparison of Chinese, Japanese, and Taiwanese audiences who watch Korean TV dramas», *Development and Society*, vol. 41, núm. 1, p. 104.

<sup>14</sup> KIM, E.M. y RYOO, J. (2007): «South Korean Culture Goes Global: K-Pop and the Korean Wave», *Korean Social Science Journal*, vol. 34, núm. 1, pp. 117-152.





- Un gran aumento del número de producciones cinematográficas anuales: mientras que en 1995 se estrenaron 62 películas surcoreanas, en 2010 el número ya se había disparado a 142, y en 2016 la cifra ya estaba en 339<sup>15</sup>.
- La identificación del público con el cine nacional, que hace que sus películas obtengan un gran *share* año tras año en la taquilla anual del país. Así, desde el 2001 el cine coreano ha conseguido, casi sin excepciones, al menos un 50% de la taquilla total año tras año, según datos del Korean Film Council (KOFIC).
- La creación de un *star system* de intérpretes, que aseguran con su presencia, prácticamente, el éxito de la película en que participan<sup>16</sup>.
- Y, finalmente, la aparición de una generación de directores capaz de combinar toques artísticos y autorales con una gran capacidad comercial, generación que ha ganado premios en la mayor parte de los mejores festivales de cine del mundo<sup>17</sup> y que ha impulsado a la marca del cine coreano, que ha sido calificado, también, de *well-made* (bien hecho), en referencia a su lograda factura técnica<sup>18</sup>.

Además, se da la circunstancia de que una buena parte de esos directores han dirigido cine negro o criminal, lo que ha supuesto una revitalización del género. Así, cineastas como Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Kim Jee-woon o Na Hong-jin dirigen películas a menudo sobre asesinos en serie, sobre complejas investigaciones policiales, sobre la mafia y los bajos fondos, sobre secuestros o, en general, *thrillers* criminales.

## 2. CINE DE GÁNGSTERES EN COREA DEL SUR: ENTRE LA CRÍTICA Y LA REVISIÓN HISTÓRICA

El cine de gángsterEs se ha convertido en uno de los géneros más rentables dentro de la *ola coreana*, alimentando temáticamente no sólo al cine negro sino a otros géneros como el drama o la comedia, que incluyen temáticas relacionadas con el crimen organizado<sup>19</sup>. Dramas de diferente tratamiento y tono como *Bad Guy* (Kim Ki-duk, 2001), *Friend* (Kwak Kyung-taek, 2001) –la primera, una obra autoral; la

---

<sup>15</sup> Datos extraídos de la web del KOFIC, organismo oficial de promoción del cine de Corea del Sur.

<sup>16</sup> CUETO, Roberto (2004): «Un nuevo cine para una nueva realidad (o las películas que los coreanos quieren ver)», en ELENA, A. (ed.), *Seúl Express 97-04*, p. 28, Madrid, T&B Editores.

<sup>17</sup> Park Chan-wook ha ganado premios como el Gran Premio y el Premio del Jurado de Cannes; Bong Joon-ho ha obtenido diversos premios en el Festival de San Sebastián y Mar del Plata; Hong Sang-soo ha sido premiado en Cannes, Rotterdam, Locarno y San Sebastián; Kim Ki-duk ha sido premiado varias veces en Venecia; etc.

<sup>18</sup> CHOI, Jinhee (2010): *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers*, Global Provocateurs, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, p. 144.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 60.

segunda, un gran *blockbuster*— o *My Wife is a Gangster* (Cho Jin-gyu, 2001), comedia romántica de trasfondo criminal, son ejemplos de éxito de esta temática en el inicio de la *ola coreana*, éxito que va a propiciar que las películas de gángsterEs continúen haciéndose desde ese momento de una forma más o menos calculada y casi seriada.

En esta etapa temprana de la *ola coreana*, a comienzos del siglo XXI, el cine de tema mafioso ofrece una visión exterior del funcionamiento del crimen organizado, sin mostrar sus mecanismos internos y sin asociar su existencia a una coyuntura social, política o histórica específica<sup>20</sup>. Esa visión superficial de la mafia poco a poco cambia y va apareciendo un numeroso conjunto de obras que contarán historias desde el interior de las bandas de gángsterEs.

Si bien hay antecedentes de esta representación interior del crimen organizado en los albores del *hallyu*, como *Green Fish* (Lee Chang-dong, 1997), no será hasta 2005 cuando las tramas criminales comenzarán a contarse regularmente desde las entrañas de las bandas mafiosas. Es en ese momento cuando surge *A Bittersweet Life* (Kim Jee-woon, 2005), un *thriller* que narra las peripecias de un habilidoso matón que tendrá que enfrentarse a su propia banda cuando su jefe descubra que su prometida ha tenido un *affaire* con él. A partir de esta influyente obra se da paso a toda una serie de películas coreanas de solitarios antihéroes que pertenecen o están enfrentados a una banda de criminales.

Poco a poco el cine negro surcoreano empezaba a acercarse a temáticas más sociales —sin que eso significara dejar de lado la voluntad de hacer cine de entretenimiento— o con un trasfondo más realista, más histórico. Así, se comenzaba a hacer común la crítica a ciertas instituciones públicas del país. Por ejemplo, la policía no deja de ser criticada, siendo representada como un estamento incompetente y corrupto<sup>21</sup>. Películas como *Memories of Murder* (Bong Joon-ho, 2003) o *The Chaser* (Na Hong-jin, 2008), ambas grandes representantes del *noir* de la *ola coreana*, muestran como a unos ineptos a los detectives y policías que participan en sus tramas e investigaciones.

Este tipo de críticas abrieron la puerta a un cierto revisionismo del pasado próximo del país, ofreciendo desde entonces una visión desencantada en el cine del camino seguido por la nación desde la transición democrática. De este modo empiezan a realizarse películas basadas en hechos reales como la mencionada *Memories of Murder*<sup>22</sup> y aparecen otras obras que, sin partir de ningún hecho concreto, sí que

---

<sup>20</sup> MACHÍN MARTÍN, Luis Miguel (2013): «La mafia en el cine criminal coreano contemporáneo: características e influencias», en HERRERO, J., SÁNCHEZ PITA, F., ARDÉVOL, A. y TOLEDANO, S. (coords.), *La sociedad ruido: entre el dato y el grito*, p. 8, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social.

<sup>21</sup> LEE, Hyun-jung (2015): «Portraying police in Korean cinema». *Korean Herald. Online*: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20151204000938>. [Consultado el 03/02/2019].

<sup>22</sup> *Memories of Murder* cuenta la historia real del caso de Hwaseong, una serie de asesinatos ocurridos entre 1986 y 1991 en la región homónima de Corea del Sur. Esta película ofrecía, al margen de las intrigas propias del cine de detectives, una radiografía del estado del país en la época de la transición hacia la democracia.





hablan de una coyuntura histórica específica. Ese es el caso de *Nameless Gangster* (Yun Jong-bin, 2012) y *Gangnam Blues* (Ha Yu, 2015).

*Nameless Gangster* y *Gangnam Blues* están ambientadas en los años 80 y 70, respectivamente, y narran, en ambos casos, cómo la corrupción política está estrechamente relacionada con el ascenso del crimen organizado y, a su vez, ambos factores están unidos a la convulsa época que fue la transición democrática del país. Realizadas más de 20 años después del fin de la dictadura en Corea del Sur, estas dos películas aparecen en un contexto de relativa madurez institucional del Estado, disponiendo de una perspectiva suficientemente amplia para poder observar los aciertos y errores cometidos en el pasado más próximo de la nación. Ahí es donde el género negro y, más concretamente, el cine de gánsteres cumplen una función de reflexión histórica.

El género negro, desde su nacimiento, ha servido de canalizador de desencanto sobre el presente y el pasado del lugar donde es concebido. Así ocurrió con el surgimiento del cine negro original, el del periodo clásico de Hollywood, que, tal y como expone Paul Schrader en su famoso texto *Notes on film noir*, coincide con un momento histórico de «cinismo, pesimismo y oscuridad que había arrastrado al cine norteamericano»<sup>23</sup>. Y así ha ocurrido en Corea del Sur en el contexto de la *ola coreana*, movimiento que ha coincidido con el avance del neoliberalismo en el país, con unas duras condiciones laborales para una buena proporción de la población, una globalización que llegó rápidamente, tras décadas de autoritarismo, pasando de un duro hermetismo a un enorme aperturismo en pocos años<sup>24</sup>, y con los últimos coletazos de la influencia del régimen militar durante los años 90<sup>25</sup>.

Así, el cine negro se convierte en una herramienta de revisión del pasado próximo del país. Este cine, utilizando la crónica negra reciente del país (asesinatos, secuestros y diferentes temáticas criminales), ha mezclado elementos clásicos del género y una revisión histórica de lo que ha sido Corea del Sur, de lo que es y de lo que quiere ser. Es, por tanto, un género que en este país asiático se ha usado como narrador de su evolución social y que funciona como uno de los sectores artísticos menos frívolos dentro de la *ola coreana*.

---

<sup>23</sup> SCHRADER, Paul (1972): «Notes on film noir». *Film Comment*, vol. 8, núm. 1, p. 53.

<sup>24</sup> Los Juegos Olímpicos de Seúl 88 fueron el primer gran acto de aperturismo de un país que llevaba décadas soportando un sometimiento dictatorial.

<sup>25</sup> IM, Hyug Baeg (2004): «Faltering democratic consolidation in South Korea: democracy at the end of the 'Three Kims' era», *Democratization*, vol. 11, núm. 5, p. 183.

### 3. LA RELACIÓN ENTRE LA POBREZA, EL DESEMPLEO Y EL CRIMEN ORGANIZADO EN *GANGNAM BLUES* Y *NAMELESS GANGSTER*

*Gangnam Blues*, ambientada en los comienzos de la década de los 70, se inicia con los planos, desde un helicóptero, de unos campos no urbanizados que acabarán siendo de gran interés para la clase política y las organizaciones criminales del país. Esa zona rural, poco densamente poblada y situada cerca de Seúl, sufrirá las consecuencias de convertirse en el objetivo del próximo bombazo inmobiliario en la nación. Cerca de allí, en otra zona deprimida y poco urbanizada, la película nos muestra a gente pobre que vive en barriadas de chabolas, y que es expulsada de forma violenta del lugar, al ver cómo sus humildes hogares son destruidos con maquinaria pesada acompañada de bandas de matones.

Esa gente no sólo pierde sus hogares sino el poco sustento que tenían –venta de chatarra, recogida de desperdicios, etc.– y se queda sin salida: es en ese momento cuando las bandas criminales están en auge y necesitan más empleados, así que aprovechan la situación de muchos jóvenes sin hogar, sin trabajo, sin sustento ni futuro y los enrolan en sus organizaciones. De este modo vemos cómo una generación de jóvenes abandonados a su suerte por el Estado y la clase política acaban sustentando al crimen organizado, haciendo que la pobreza alimente al crimen.

Los protagonistas de *Gangnam Blues*, dos jóvenes pobres expulsados de sus recién destruidos hogares, se unen a una banda mafiosa. Inicialmente se muestran reticentes a unirse a la banda, pero reciben ropa nueva y comida, más de lo que recibían de la sociedad y las instituciones públicas, y, a cambio, los protagonistas, junto a otros jóvenes –que probablemente han tenido un pasado similar al de los dos protagonistas–, tienen que reventar el acto de campaña de un partido político.

No obstante, aunque lo que más se muestra en *Gangnam Blues* es cómo la situación precaria de la juventud surcoreana la llevó a introducirse en bandas criminales en los años 70, también este proceso ocurre con personas en una edad más madura. En *Nameless Gangster*, el protagonista, Choi Ik-hyun, interpretado por Choi Min-sik, un antiguo funcionario del puerto de Busan que acaba convertido en mafioso, le ofrece un puesto de matón en su banda a su cuñado, un sencillo hombre de mediana edad que, pese a tener trabajo, éste no es considerado lo suficientemente digno y bien pagado como para ser el sostén económico de su familia. Es así como se plantea otra situación: la presión a la que están sometidos los hombres en esa sociedad patriarcal surcoreana de los años 80, que les hace tratar de obtener mayores beneficios económicos para mantener a su familia aun a costa de convertirse en criminales. Se trata, pues, de sociedad intensamente patriarcal<sup>26</sup> que pone por encima el tener una economía desahogada y poder dar una buena vida a la propia familia a ser un buen ciudadano y cumplir la ley, lo que es paradójico porque

---

<sup>26</sup> KIM, Nadia Y. (2006): «Patriarchy is So Third World»: Korean Immigrant Women and “Migrating” White Western Masculinity», *Social Problems*, vol. 53, núm. 4, p. 523.



es el mismo Estado corrupto que ignora la pobreza y la situación de su población el que empuja al crimen a sus ciudadanos. Es el propio país el que crea un problema que ha de tener que solucionar posteriormente.

De forma similar, en *Gangnam Blues* un antiguo miembro de un clan mafioso que había dejado su vida criminal atrás por ser poco ética se encuentra en una situación económica desesperada, con muchas deudas y una hija a la que mantener. Así, este antiguo criminal reflexiona sobre la dificultad de reintegrarse socialmente y de vivir dignamente con el poco dinero que un negocio honrado ofrece. ¿No es esa precariedad una forma de presionar a la gente hacia el mundo del crimen? ¿Cómo puede seguirse una vida con ética y dignidad si apenas tienes con qué comer?

Sin embargo, se observa una evolución entre cómo los años 70 y 80 son representados con respecto a los temas de la pobreza, el desempleo y el crimen organizado. Si en los años 70 representados en *Gangnam Blues* se observa un país con grandes desigualdades, donde sólo existen las dos únicas opciones de la pobreza o el crimen y la corrupción, en la representación que *Nameless Gangster* ofrece de los años 80 hay una mayor cantidad de matices a este respecto.

En *Nameless Gangster* los años 80 aparecen representados como un periodo de mayor bonanza económica. De hecho, no es casual que el personaje protagonista escogido fuera un funcionario del puerto de Busan. El puerto de Busan, segunda ciudad más importante de Corea del Sur, experimentó un crecimiento a partir de la década de los 70, que ayudó precisamente al crecimiento económico y poblacional de la ciudad.

El progreso de Busan, además, funciona en esta película como una alegoría del estado del país en ese momento: cierto optimismo, debido al relajamiento de la dictadura a principios de los años 80, un cierto crecimiento económico y una estabilidad laboral personificada en el protagonista, que es funcionario público. Dicho puerto, además, ha sido uno de los más importantes del mundo en este siglo XXI, siendo el cuarto puerto del mundo en tráfico de contenedores en 2003<sup>27</sup>, con lo que *Nameless Gangster* establece un paralelismo entre la explosión figurada del puerto de Busan y el milagro económico surcoreano desde principios de los años 90.

Existe un elemento crucial de posicionamiento de los autores de ambas películas y que marca la forma en que estas dos obras ejercen su crítica hacia las instituciones: el punto de vista desde el cual están narradas. *Gangnam Blues* está contada desde el punto de vista de dos jóvenes vagabundos que se convierten en gánsteres. La película juega con el hecho de que, pese a pertenecer a familias mafiosas, estos personajes son expuestos de forma que el espectador pueda empatizar con ellos, oponiéndolos a los personajes políticos, que son mostrados como algo ajeno y negativo. Se transmite así el mensaje de que, mientras los pobres que se han unido a la mafia no tenían muchas más opciones para sobrevivir, los políticos sí y eso los convierte en los verdaderos villanos de la película. En *Nameless Gangster*, hay una escena en

---

<sup>27</sup> FRÉMONT, A. y DUCRUET, C. (2005): «The emergence of a mega-port: From the global to the local, the case of Busan», *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, vol. 96, núm. 4, p. 421.





que un joven fiscal encuentra a su mentor, un viejo fiscal, con el personaje protagonista en una cena, en un momento en que este personaje ya es sospechoso de pertenencia a una organización criminal. La película reflexiona sobre el punto de vista del mismo modo que *Gangnam Blues*: el punto de vista siempre es el de los criminales, lo que hace que fuerza al espectador a empatizar con ellos. Sin embargo, el verdadero héroe pese a sus amorales métodos, el único que no es un corrupto, el joven fiscal, es quien es retratado como alguien despiadado, como alguien ambicioso, alguien sin compasión.

#### 4. MAFIA, CLASE POLÍTICA Y CORRUPCIÓN EN *GANGNAM BLUES* Y *NAMELESS GANGSTER*

*Nameless Gangster* y *Gangnam Blues* se sitúan, respectivamente, en las dos regiones más poderosas del país: Seúl, de la que Gangnam es un distrito<sup>28</sup>, y Busan, segunda ciudad más importante de Corea del Sur y uno de los grandes puertos de Asia, como ya se ha comentado. Estas dos películas funcionan muy bien juntas para exponer cómo, en los dos centros económicos del país, la corrupción reinó desde los años 70, y la mafia y la clase política se aliaron para hacer negocios en los mayores núcleos de poder del Estado.

*Gangnam Blues* comienza en los años 70. Se muestran unos planos en helicóptero sobre una zona de campo sin urbanizar, que corresponde al distrito de Gangnam, cerca de Seúl, como ya se ha comentado en el epígrafe anterior. Ese repaso visual de la zona sirve para presentar el lugar que iba a ser fruto de especulación inmobiliaria durante los próximos años, y que iba a desembocar en la creación de una de las zonas más exclusivas de Seúl. Tras observar el potencial de la zona, la clase política, en connivencia con algunas organizaciones criminales que les harán el trabajo sucio, planean cómo hacerse con esos terrenos. La película muestra cómo engañan y amenazan a los dueños de las tierras para que las vendan baratas.

La primera secuencia de *Nameless Gangster* se sitúa en 1990, con la campaña del presidente Roh Tae Woo por acabar con el crimen organizado<sup>29</sup>. Acto seguido, la película muestra al fiscal jefe de Busan amenazando y golpeando durante el interrogatorio al personaje protagonista, que había sido detenido en ese momento por diversos crímenes. La crudeza con la que se narra esta escena es sintomática de dos cuestiones: por un lado, la visión tan directa de uno de los principales miembros de la justicia surcoreana golpeando a un detenido enseña hasta qué punto, incluso con una voluntad de hacer el bien –detener al crimen–, las instituciones públicas

---

<sup>28</sup> El distrito de Gangnam es, actualmente, uno de los más exclusivos del país. De ahí viene el título de la famosa canción *Gangnam Style*, del cantante Psy, que hace referencia al lujo y al alto nivel de vida de dicho barrio de Seúl.

<sup>29</sup> Roh Tae-woo fue el primer presidente elegido democráticamente de Corea del Sur. Su mandato duró desde febrero de 1988 hasta febrero de 1993. En 1990 comenzó una cruzada contra la corrupción y el crimen organizado. Irónicamente, en 1997 fue condenado por corrupción.



han cometido ilegalidades y han tenido comportamientos moralmente cuestionables; por otro lado, esta escena es un gran ejemplo del despertar de la conciencia histórica y social de los cineastas surcoreanos y del papel del cine negro de la *ola coreana* en ese despertar.

Poco más tarde, cuando la película vuelve al inicio de la historia, en los años 80, se muestra el germen de la corrupción que se va a apoderar del protagonista: el personaje, funcionario público como ya se ha mencionado anteriormente, es uno de los únicos cuatro empleados encargados de vigilar las mercancías de todo el puerto de Busan. Esto ya implica una velada crítica a las instituciones públicas, que dedicaban pocos esfuerzos a la vigilancia de uno de los principales puntos de exportaciones e importaciones del país. Pero, además, con el poco control existente en el puerto se daban las circunstancias propicias para que los funcionarios se corrompieran: comienzan así, el protagonista y el resto de trabajadores, a cobrar sobornos a cambio de introducir contrabando por el puerto. Más tarde roban mercancías de los contenedores del puerto. Uno de los contenedores inspeccionados por ellos contiene droga, que es abandonada por sus dueños y queda bajo la responsabilidad del protagonista. Éste decide, en lugar de entregarla a las autoridades, robarla e intentar vendérsela a un clan mafioso. Es así como entra en contacto, por primera vez, con el crimen organizado, y es así como, sin que haya una relación directa inicialmente, se muestra la colaboración entre un miembro de las instituciones públicas – un funcionario en este caso – y el crimen organizado. Esa relación se va a ir convirtiendo poco a poco en una más estrecha y con mayores implicaciones a medida que avanzan las tramas de la película.

*Nameless Gangster* también expone cómo, al margen de grandes figuras políticas corruptas, el país funcionaba con pequeñas corruptelas y sobornos. En una escena intrascendente para la narración principal de la historia, pero fundamental para entender el funcionamiento del país que representa la película, se muestra cómo el protagonista consigue arreglar una cuestión burocrática –no se aclara exactamente cuál es esa cuestión concreta, sólo se habla de la obtención de unas licencias– simplemente invitando a comer al grupo de funcionarias administrativas que gestionaban ese trámite. En otra escena similar, el personaje protagonista se jacta de que, con una simple cena cara, uno de los fiscales de la ciudad comenzó a tratarle con respeto. Estas escenas vienen a exponer cómo las instituciones públicas del país de ese momento no sólo eran corruptas sino mediocres, y que los representantes públicos se conformaban con pequeños sobornos para darse por compensados.

En otra escena significativa, el protagonista, detenido junto a sus secuaces por un grupo de policías de bajo rango, los amenaza en la comisaría y los insta a llamar al jefe de policía para demostrarles que se conocen y que no debería estar detenido. Uno de los policías que ha detenido al personaje protagonista llama a su jefe y comprueba, avergonzado, que era cierto que se conocían y acto seguido le libera junto a sus matones.

Otro interesante rasgo de la sociedad surcoreana de la época que se muestra en *Nameless Gangster* es cómo el parentesco afectaba a las relaciones en el país. Las relaciones de parentesco en *Nameless Gangster* sirven para estrechar lazos y para establecer jerarquías entre las personas. Así es como el protagonista se hace amigo



en 1985 de un fiscal que luego va a ayudar a liberarle en 1990 cuando sea detenido y acusado por el joven fiscal. En la escena de 1985, cuando el protagonista y el viejo fiscal se conocen, se muestra cómo el protagonista se acerca a él a través de un supuesto parentesco existente entre ambos.

De hecho, el peso de las relaciones familiares y los parentescos va a tener también importancia en cómo el protagonista acabará estrechando su relación con el jefe de la banda mafiosa a la que le vende la droga al principio de la película. En ese sentido, las arcaicas jerarquías familiares son también una representación de aquella época en el país. Es decir, ese arcaísmo familiar llegaba a un extremo ridículo, tal y como lo muestra la película: que un joven pero fuerte líder mafioso tuviera que acabar rindiendo pleitesía a un funcionario don nadie sólo por familiar suyo<sup>30</sup> y por ser mayor que él en edad.

En una secuencia que puede ser interpretada con gran ironía, el jefe de la banda criminal pronuncia la siguiente frase: «Padrino, el estudiante lo es si estudia. El gángster lo es si lucha». Así, este personaje critica las formas de actuar de su *padrino* (de nuevo, el tema del parentesco), el protagonista, que ha pasado de luchar contra bandas rivales a tratar de ganar influencia a través de contactos políticos y tratos empresariales. Éste parece, en cierto modo, un punto de inflexión, ya que refleja la transformación de la banda mafiosa y del país: la organización criminal deja sus negocios sucios a un lado y se infiltra en el mismo Estado para hacer crecer a la organización. Esa infiltración llega a los mismos partidos políticos puesto que *Nameless Gangster* muestra cómo miembros del clan mafioso se introducen en las juventudes de uno de los partidos.

El final de *Nameless Gangster* construye una representación agridulce de la Corea del Sur contemporánea. El protagonista, acorralado por las acusaciones del joven fiscal, decide traicionar a los miembros de su organización mafiosa para evitar ser juzgado por delitos graves, lo que le lleva a una jubilación tranquila alejada del mundo del crimen. No obstante, la película finaliza con un mensaje ambiguo: uno de los hijos del protagonista se hace jurista y comienza a ejercer en la fiscalía, pero de forma ética. Se trata, por tanto, de una evolución: los hijos de los criminales que se enriquecieron en los años 80 gracias a la corrupción y al tráfico de drogas más tarde usarían ese dinero e influencia para labrarse una carrera honorable y obtener una buena reputación en sus profesiones.

---

<sup>30</sup> En la película sucede repetidamente que dos personajes se conocen y acaban dándose cuenta de que provienen del mismo tronco familiar. Da una idea de las intrincadas relaciones familiares existentes en todo el país en la época.



## 5. CONCLUSIONES

Pese a parecer que la *ola coreana* podría ser un fenómeno complaciente institucionalmente y apolítico por su enorme fuerza comercial e industrial, películas como *Nameless Gangster* y *Gangnam Blues* demuestran que se trata de un movimiento, al menos en lo cinematográfico, con conciencia social y capacidad de reflexión histórica.

Estas dos películas de temática mafiosa se sirven de las herramientas del género negro para exponer diversas cuestiones problemáticas disfrazadas de cine de entretenimiento. Así, empleando la narrativa y el *look* de los *thrillers* criminales, *Nameless Gangster* y *Gangnam Blues* exploran el debate de cómo la actualidad de Corea del Sur está fuertemente configurada por las convulsas décadas de los 70 y 80, unos años en que la corrupción política y el crimen organizado eran una de las principales preocupaciones de la ciudadanía, al margen del autoritarismo del Estado.

Ambas obras, además, se centran en el papel de los actores políticos e institucionales en la proliferación del crimen organizado, dejando en un segundo plano ciertos tópicos de este tipo de cine, como el tráfico de drogas o el enfrentamiento entre bandas criminales. Se trata, por tanto, de una osada apuesta que huye de la retroalimentación de los códigos del propio género y decide emprender un camino menos transitado y más socialmente contestatario.

Recibido: abril de 2019. Aceptado: junio de 2019



DE LA FORMA VISIBLE A LA MATERIA SENSIBLE:  
LA POLIVISIÓN SOBRE EL SUJETO EN EL FILME  
*LA SOLEDAD* (JAIME ROSALES, 2007)

Jacqueline Venet-Gutiérrez  
Instituto del Cine Madrid, España  
[jacqueline@institutodelcine.es](mailto:jacqueline@institutodelcine.es)

Rainer Rubira-García  
Universidad Rey Juan Carlos, España  
[rainer.rubira@urjc.es](mailto:rainer.rubira@urjc.es)

RESUMEN

Este texto pretende mostrar cómo la expresión filmica de la polivisión –con una larga historia en la representación de la imagen pictórica y cinematográfica– adquiere un valor concreto en la obra de Jaime Rosales, en especial mediante el estudio de caso del filme *La soledad* (2007). Más que una simple extensión y multiplicación del poder de la mirada, más que un rechazo a la larga tradición en torno a la monovisión instaurada en la perspectiva cónica, la praxis filmica de este director busca aquí, en una dirección contraria, la reflexión crítica permanente sobre la intencionalidad y subterfugios callados de esa mirada omnipotente y onnipresente, fundadora de la modernidad, como *modus operandi* en la representación de un sujeto carente y disfuncional, atrapado en unos marcos de constricción simbólica. La polivisión, por tanto, reordena la mirada sobre el sujeto como un recurso emotivo y un método de indagación que rehúye de la escisión canónica occidental y potencia la disyunción del sujeto moderno.

PALABRAS CLAVE: polivisión, *La soledad*, Jaime Rosales, cine, España.

FROM VISIBLE SHAPING TO SENSITIVE MATTER: POLIVISION ON THE SUBJECT  
IN THE FILM *LA SOLEDAD* (JAIME ROSALES, 2007)

ABSTRACT

This text tries to show how the filmic expression of polivision –with a long history in the representation of pictorial and cinematographic image– acquires a concrete value in the work of Jaime Rosales, especially through the case study of the film *La soledad* (2007). More than a simple extension and multiplication of the power of the gaze, rather than a rejection of the long tradition around the monovision established in the conical perspective, the filming praxis of this director seeks here, in a contrary direction, the permanent critical reflection on the intentionality and quiet subterfuges of that omnipotent and onnipresent gaze, founder of modernity, as a *modus operandi* in the representation of a lacking and dysfunctional subject, trapped in frames of symbolic constriction. Polivision, therefore, reorders the gaze on the subject as an emotional resource and a method of inquiry that shies away from the canonical Western split and reinforces disjunction of the modern subject.

KEYWORDS: polivision, *La soledad*, Jaime Rosales, cinema, Spain.



## 1. INTRODUCCIÓN

Sobre Jaime Rosales y la especificidad de su cine se ha escrito relativamente poco (Bellón, 2010, 2009; Bravo, 2018, 2017, 2016; Cocina, 2006; Duprat, 2013; García, 2016; Sánchez, 2007), al margen de las reflexiones del propio director sobre su obra (Rosales, 2017). En relación con la polivisión, por su parte, existe una bibliografía dispersa, donde la genealogía y funcionalidad de esta estrategia queda mencionada o subordinada a otros recursos visuales de fragmentación. Es el caso del libro de Abril (2003), en el cual mediante un recorrido histórico-teórico se indaga sobre la fragmentación visual. Podemos mencionar también el acercamiento de Catalá (2004) a la multipantalla como forma de visión compleja, cuyo mayor logro radica en la búsqueda de antecedentes y modos de representación fragmentaria a lo largo de la historia de Occidente. La aproximación de Anguís (2011) al fenómeno de la polivisión demuestra cómo esta es concebida como ruptura del lenguaje cinematográfico convencional.

En los estudios sobre la imagen el par monovisión/polivisión responde a normas desde las que se construye una representación en ilusoria profundidad desde el ojo –móvil o inmóvil–, negando/admitiendo la multiplicidad original de la visión mundanal.

En términos clínicos la monovisión es una técnica reformativa de la visión naturalmente polidimensional en la cual un ojo, usualmente el dominante, es corregido para obtener una visión clara de distancia al tiempo que el otro ojo es igualmente corregido para obtener una vista confortable de cercanía. Con ella se prevé un visionaje despejado de toda anomalía o desgaste. Enmendar la distancia de los objetos en la percepción cotidiana humana impone persistir en el *continuum* realista. Una patología ocular que remite inexorablemente a la tradición y a condiciones de orientación y desviaciones que, desde los estudios de la imagen, entrañan interferencias o no en la identidad de lo observado.

Este artículo conceptualiza y caracteriza la polivisión como un componente necesario del lenguaje fílmico y define el cine de Jaime Rosales desde los recursos fílmicos polidimensionales empleados. Además, indaga sobre el funcionamiento expresivo de la polivisión en su película *La soledad* (2007) con el fin de verificar cómo mediante la alteración tradicional del marco representacional en un mismo cuadro se obtiene una nueva concepción y comprensión del sujeto en disyunción con su realidad.

El cine de Jaime Rosales observa y traviste constantemente a sus personajes en personas, a la ficcionalidad en documentalidad, a la polivisión en escisión de motivaciones y desmotivaciones del sujeto y en inspectores y/o liberadores de un relato visual cercano a la vida. Los sucesos más fútiles, los desplomes del individuo de a pie pueblan *La soledad*, en donde la imagen articula todo el discurso fílmico. Su materialidad palpable está impregnada de intangibles.

En un primer momento nos centraremos en el estudio de la polivisión, mediante un rastreo terminológico-conceptual. A partir de ahí se elige como caso de estudio *La soledad*, tomando como eje el punto de vista en aras de verificar cómo



la polivisión, desde cinco tipos de combinaciones con el marco, obtiene una comprensión del sujeto observado como individuo imperfecto y trunco.

## 2. LA POLIVISIÓN: LOS JUEGOS Y REBASAMIENTOS DEL MARCO

Las nuevas directrices y búsquedas formales donde la imagen icónico-plástica se expande, abriéndose, multiplicándose, forman parte de un proceso mayor en el que entra en crisis el unitario y monodireccional muestreo visual, a modo de reinención de sus límites. Y en el que la imagen alcanza su autonomía como detalle o como fragmento divisible. Por una u otra ruta, los modos de refrendar lo mostrado/narrado en un mismo marco desde diversos puntos de vista se ha ido imponiendo en el discurso audiovisual de Occidente y con él la multiplicidad del punto de vista. La unidireccionalidad del ojo-cámara y del ojo-receptor es alterada por la pluralidad y complejización ya no de lo que se exhibe, sino de cómo se exhibe. La polivisión deviene forma perceptible de esta fragmentación del punto de vista y modo de enriquecimiento de la mirada.

La polivisión acude a una imagen fluctuante que transita entre configuraciones espaciotemporales distintas y que obliga al receptor a reformular la renacientista edificación del cuadro-ventana a la hora de la búsqueda de una realidad fílmica. Impone lo mutante y plural de dicho hábitat visual desterrando la hegemónica visión que privilegia lo perdurable en detrimento de lo instantáneo, lo totalitario por encima de la segmentación.

El fenómeno que nos ocupa no se expondrá mediante un detallado recorrido histórico por las múltiples formas que han tomado las variaciones de la polivisión, y sus posibles concomitancias y absorción de lenguajes con otras disciplinas y géneros (dígase su relación, ya sea como antecedente, préstamo o mixtura, con el *collage*, el puzzle, el fotomontaje, el mosaico, el cómic, los dípticos, trípticos y polípticos pictóricos, el montaje paralelo y el de atracciones, entre otros), sino como un intento de análisis concreto del uso y sentido de lo que se denomina polivisión a partir de un texto fílmico particular.

Pero para ello se hace necesario delimitar términos que en su devenir han servido para nombrar la división de la pantalla en dos o más espacios, tiempos y narraciones. Muchas veces se han empastado y/o alternado dichos términos, confundidos como si fuesen uno mismo, cuando no fungen de igual modo. Nos referimos a las técnicas de pantalla partida o dividida (*split screen*), polivisión (*polyvision*) y multipantalla (*multi screen*). Conjuntamente con ello, aparece la cuestión de expandir los bordes de lo cinematográfico en cuanto al uso y sentido de estas técnicas del lenguaje fílmico.

La pantalla dividida, tanto en cine como en vídeo, responde a la fragmentación palpable de la pantalla, tradicionalmente subdividida a la mitad, rompiendo la ilusión de que su marco es una vista continua o una extensión de la realidad, similar a la del ojo humano. Puede llegar a adoptar igual nombre la segmentación de la pantalla en varias imágenes simultáneas, a modo de puzzle. Es esta la nomenclatura más empleada para referirse a dicha técnica audiovisual.





Si se recurre a la bibliografía más contemporánea y sobre todo a la terminología de los avances tecnológicos actuales, siempre en constante innovación y sustitución, el término *multipantalla* está más pensado hacia la imbricación y puesta en escena de un conjunto de artefactos tecnológicos en función de acceder a imágenes que dotan, más allá de su disimilitud, una coherencia y cohesión al mensaje buscado. Queda desterrado el juego de marcos polivisionales de una única imagen. Aquí se alude a una multiplicación de la mirada en tanto multiplicación espacial y objetual. No estamos en presencia de la fractura de la imagen, sino del desdoblaje de la pantalla.

La polivisión, paradójicamente, poseyó un marco de significación más específico (Meusy, 2000). Respondió al formato empleado para la filmación y exhibición de *Napoleón* (*Napoleon*, Abel Gance, 1927). Aparece la alteración no solo de un único punto de vista, generador de una visión más completa y plural de lo que se exhibe, sino también la valía semántica que adquiere la forma en sí dentro del lenguaje fílmico mediante la técnica que se emplea, en aras de cimentar el simbolismo y la emotividad del sujeto romántico edificado. Gance, en el instante de la creación y puesta en acción de sus tres pantallas, rompiendo así con el espacio unitario de la representación fílmica, no lo denominó *polyvision*, sino «trípticos» o «trípticos panoramas». Es interesante apuntalar que el término *polyvision* no fue registrado hasta octubre de 1956 (Catalá, 2004: 87). Para el clímax final de la película, la campaña de Italia de 1796, Gance recurrió a un sistema panorámico especial, con tres pantallas y tres proyectores, que le permitía mostrar tres acciones simultáneas para conseguir una ratio de pantalla de 4: 1.

El tríptico creado mediante los paneles contenía tanto acciones sincrónicas de continuidad como de contraste, en un acto de complementariedad. En las pantallas laterales se reflejaban acciones que completaban la secuencia de la pantalla central acrecentando el clímax y la espectacularidad. Un acto que podríamos denominar como dilatación de la pantalla como parte de la estrategia representativa perseguida. La utilización de dicha técnica acarrió no solo una visualización mejorada, en términos de ampliación del campo de visión de lo narrado, sino que igualmente sirvió de plataforma para edificar un discurso de exacerbación nacionalista.

Sin embargo, la polivisión trasciende su nacimiento erigiéndose nomenclatura idónea para reactivar diferentes puntos de vista en un mismo marco, multiplicando el encuadre para modelar desde otra perspectiva lo atrapado en el cuadro/diégnesis. La polivisión destierra la presencia de varios artefactos en conjunción con la visualización de un mensaje, para retornar a una única parcela de visionaje, subdividida en cuantas pantallas sean necesarias para su recepción. Esta vuelta a un solo contorno complejiza su capa visual de sostén, a la vez que homogeneiza –de modo soterrado o explícito– la diversidad que propone cada área de información.

De uso lingüístico más restringido, la polivisión no solo discursa sobre la imagen en sí como objeto de análisis y sus portabilidades, sino que desde su propio nombramiento incluye y legitima al destinatador y destinatario de tal(es) imagen(es). Crea un binomio menos reduccionista donde no solo se valida la representación como sistema, sino que desde la relación artífice-encuadre/marco-usuario se apela



a instancias receptoras pertenecientes a un orden contextual que implica dicha imagen. La polivisión involucra una comunicación no unidireccional de retroalimentación en la que el objeto consumido se recodifica constantemente, como forma de imagen plural o compleja que es.

Las nociones de parte, fragmento y detalle ponen en cuestión la crisis de la unidad indivisa como estructura más simple y armónica de visualizar la imagen. Algo que busca perennemente el ojo, aferrándose a la integridad. Una armónica relación entre dinamismo y unidad coexiste en los anhelos por incorporarse a un mundo que se parte, que se disecciona sin un orden preestablecido y que la imagen capta como supuesto proyector de esa realidad. Acá asumimos el fragmento desde una doble naturaleza: como manera de legitimar la segmentación y el aislamiento de la fracción seleccionada del texto (visual) sin desistir de su carácter de detalle, o sea, de su pertenencia a una dimensión aún mayor. Reestructuración que rescata el aspecto singular para desde dicha postura devolverlo al marco donde cobrar y recuperar su sentido e identidad. Por ello, la percepción de la imagen polivisional está articulada desde una doble perspectiva: la visión de la imagen en su totalidad y la visión de cada uno de los segmentos de la misma. Cuando estos segmentos son regulares se tiende a un visionaje más sistematizado, menos caótico, sin llegar al efecto de transparencia de la articulación.

Desde esta relación de la parte por el todo, tanto en el espacio fílmico como desde el cine y las innovaciones en el campo de las artes y la música, el ojo, cual aspersor, intentará irradiar una realidad más compleja y modificable desde dos posiciones o accesos de la mirada: la polivisión que se dedica a duplicar, triplicar, multiplicar el punto de vista canónico (monovisión) y la que ofrece un acceso nuevo, dividido, tanto a la faceta vista como al punto de vista, refrendando las teorías cubistas de la representación.

La técnica polivisional asume el libre juego de marcos, centrándose en la relación que se establece entre el marco fílmico y el marco icónico. La imagen se subdivide en unidades con un cierto carácter autónomo pero que tributa todo el tiempo a un concepto de fragmento como detalle. En este sentido aparece un perenne diálogo de delimitaciones y promiscuidades entre el marco fílmico (el límite de la imagen longitudinal y transversal; durante la filmación asume el objetivo de la cámara y durante la proyección asume el recuadro de la pantalla en el que se contiene la imagen) y el reenmarque icónico (la línea divisoria interna que divide la pantalla; desde este «marco» la imagen se desdobra en dos o más unidades, multiplicando o desgajando el campo/diégesis).

Súmesele la posibilidad, no obligatoria, de enriquecimiento de estas interrelaciones cuando una o varias imágenes que conforman la imagen polivisional se construye desde el peso visual y semántico arquitectónico. Espacios acotados, que inciden en la composición visual y el rol del sujeto en el hábitat destacado. Nos referimos al reenmarque escénico o sobrereenmarque (como combinación de marcos dentro de marcos). Estos se dan desde la imagen monovisional, y pueden contribuir a la edificación mental de un espacio plural, estructurando el campo visualizado a modo de dípticos, trípticos e incluso polípticos. Al ser incluidos dentro de la imagen polivisional, los marcos se oprimen y/o dilatan, se refuerza esa aparente des-



tructuración o bien se impone un orden donde el sujeto queda circunscrito por relaciones de dobles o triples límites internos.

La polivisión, bien como ayudante del límite real o finitud de la imagen, bien como borde u horizonte que posibilita el salto a la mixtura de costumbres integrativas, puede, cuando trasciende el mero uso como estímulo visual/espectacular, erigirse en sutura y/o quiebre emotivo, confinando al sujeto que recibe el cúmulo informativo a los parajes de la conmoción. No obstante, la polivisión fílmica puede entenderse también como herramienta formal que estructura el discurso cual trazado carcelario de dominio y sojuzgamiento. Es ese el punto de vista que promueve y asume la polivisión panóptica del ojo-torre, en apariencias pluralizando la mirada, cuando en realidad la segmenta, condensa y repite hasta la saciedad. Así, las estrategias polivisionales se trasmutan en un modelo de control y sometimiento que se expande con posterioridad hacia la retina del espectador.

La polifocalidad y la emotividad van aparejadas a un empleo psicológico de esta estrategia visual discursiva (Nedelcu, 2013). Lo que en verdad desestabiliza al ojo y a la razón es su eficacia como trasmisora de sensaciones, su poder afectivo, y no la fragmentación de un todo aparentemente indivisible. Ello convierte a la polivisión en una forma compleja de la visión inserta en el entramado de alfabetización (audio) visual y emotiva. Cuando la aparatosidad cede ante la eclosión sentimental, la polivisión adquiere un espesor como imagen poliforme que traza una simultaneidad no solo temporal/espacial, sino también sensitiva.

### 3. DE LA POLIVISIÓN A LA DISYUNCIÓN: *LA SOLEDAD COMO CASO DE ESTUDIO*

En la filmografía de Jaime Rosales, premiada dentro y fuera de España, late la realidad en todo su carácter conflictivo y cambiante, centrada en intimistas dramas cotidianos del aquí y el ahora. Su cine refleja al sujeto escindido que protagoniza la crisis de la subjetividad moderna desde sus insatisfacciones instintivas conjugadas con las preocupaciones tangenciales de la sociedad presente, articulando una realidad de alta emotividad y laceramiento. La violencia sostenida, la pérdida de la fe, la necesidad de cambio, el miedo a la vida y al mismo tiempo la necesidad de anclaje a ella, el desamor, la soledad son rasgos que caracterizan temática y estilísticamente su obra, portadora de una redefinición de qué somos en el espacio/tiempo que nos acoge, concretada en un obsesivo par dual: vida/muerte; satisfacción/insatisfacción. Su estilo, lacónico y taciturno, es reconocible igualmente por la fuerza de la forma como condicionante vital.

*La soledad*, con sus tres goyas a Mejor película, Mejor dirección y Mejor actor revelación, en el 2008, se sustenta sobre dos propuestas que presiden la poética autoral rosalesca: la reflexión sobre la vida y el estímulo al espectador a través de una forma. «Se trata de observar la realidad, cual ‘espejo’, mediante un prisma de visión diferente y personal que insufla novedad y tradición al mismo tiempo» (Rosales, 2007: 1), donde la propia fisicalidad y accionar de la forma es la que posibilite el acercamiento a la vida cotidiana del individuo y a sus más intrínsecos vericuetos.



Esta vez desde dos historias de vida: dos mujeres (Antonia y Adela) con sus respectivas disfunciones familiares, que intentan, pese a la adversidad, abrirse camino frente a los suyos y a la propia existencia, tan discontinua como ellas mismas.

Si bien el uso de la polivisión no es propio de la poética de Rosales, y mucho menos su creación responde a *La soledad*, sí se hace palpable un manejo en profundidad de la técnica polivisional como recurso expresivo/emotivo. Esta funcionalidad de la polivisión, a la que llamamos polivisión emotiva, adquiere en el filme una dosis de protagonismo afectivo al hacer tangible la complejidad de las relaciones entre los sujetos cotidianos que retrata. Desde la edificación de un espacio/tiempo fracturado por la imagen plural (conformada tanto por las tomas/campos únicas con sus perennes juegos compositivos desde lo arquitectónico en dípticos, trípticos y polípticos como por la toma/campo polivisional) se vehicula la fisura de los personajes que lo pueblan.

La polivisión empleada, en su composición, responde a la estructura más clásica y de mayor uso que divide en dos unidades la imagen, conocida como pantalla partida o dividida (*split screen*). Esta dualidad en *La soledad* adquiere un juego aparente de convergencia entre las dos historias de vida contadas. Sin embargo, no se exhiben al unísono en una toma/campo polivisional, sino que, cual espacio cubista, la polivisión recompone desde la pluralidad de focos un mismo motivo en una unidad espaciotemporal. Un único espacio-un único tiempo, una simultaneidad y síntesis que filtra la multiplicidad de lo real para luego, como bien apunta De Micheli (1972: 213), revelar sus caracteres esenciales.

Se da un perenne y complejo juego de marcos: el marco límite (la finitud del borde de la pantalla), el marco icónico o reenmarque icónico (la línea visible y limítrofe de la polivisión que subraya la partición dual de la imagen) y el marco escénico o reenmarque escénico (los marcos internos arquitectónicos, a los que denominaremos indistintamente espacios acotados como estructuras de los múltiples vanos que conforman cada toma/campo dentro del cuadro/diégesis), que rompen el flujo comunicativo de los personajes y los aprisionan, al tiempo de elaborar una zona mediada entre el ojo y la escena, remarcando la distancia focal. Todos estos marcos convergen en la exacerbación de un espacio y un relato que se consume como fragmento, donde los sujetos quedan atrapados en pequeñas o grandes áreas que lo limitan. Esta construcción de la imagen como fragmento perenne se da desde la exhibición de un orden compositivo que alberga el caos emotivo, donde la relación de la parte por el todo concientiza un carácter modular desde la aséptica composición, por lo que las múltiples divisiones construyen, más que un puzle, un orden modélico, simétrico, altamente equilibrado, armónico, paradoja que explota el director en esta perenne dicotomía entre la comunicación/incomunicación; la soledad/la compañía; la soledad en compañía/la soledad habitacional; la felicidad/la infelicidad.

Sin embargo, el módulo fragmentado que propicia el reenmarque icónico, desde su visible ordenamiento, muerde su propia cola al estructurarse y erigirse perennemente como laberinto: Rosales construye una mirada en la que el espectador no puede aprehender el espacio ni ubicar los personajes que lo habitan; por ello, tanto el espacio es laberíntico como los sujetos en ellos. Son habitáculos de desencuentros perennes, de distanciamientos e incomunicaciones, de desarticulación propia



y para con el otro, en el que el personaje, atrapado, no tiene posibilidad de libertad ni de redención. El desconcierto ante su sino y el cómo influyen los otros para con su dinámica y fortuna/infortunio pueblan estas estructuras espaciales articuladas como correlato una de otra y del sujeto que las inunda; una doble racionalidad abolida. Es un espacio y un sujeto que no se terminan de perder, ni conquistar. La mirada está entonces construida hacia la desintegración más que a la multiplicación.

El filme sostiene como elemento isotópico de alta significación el juego perenne con los marcos escénicos (arquitectónicos) dentro del cuadro/diégesis posibilitando una de las características esenciales de la película: la distancia desde donde se mira. Siempre los vanos aparecen en un primer término de la composición, casi nunca visibles en su totalidad, marcando una distancia, una actitud observacional voyeurista que implica un comprometimiento con el drama mostrado desde una intromisión no invasiva. De igual modo, la arquitectura toma fuerza simbólica como espacio que enmarca y encierra a sus habitantes/víctimas, a los que aísla de sus contemporáneos y del ojo observante, emplazándolos siempre en un segundo y tercer término de la composición. Los diversos marcos de cada espacio cerrado imponen su presencia opresora y racional, fragmentada en dos o más partes compositivas creando un interesante juego espacial con el sujeto al que mal acoge. Su visualización, desde una cámara fija, en una toma/campo monovisional, y marcando fuertemente su verticalidad, ordena a modo de dípticos, trípticos y polípticos la imagen, simulando un desmiembre visual, cual polivisión, otra de las isotopías claves del texto fílmico; desmiembre que se hace extensivo a quienes se encuentran en él, o lo habitarán o lo abandonaron.

Esta aguzada filosofía de planificación, dígame la sostenida distancia brechtiana, simuladamente no invasiva, afecta de igual modo a los miembros de estas zonas representadas, confinándolos a un por qué destabilizador que se exagera en las toma/campos polivisionales. El sujeto es observado desde una distancia focal marcada por la ausencia de primeros y primerísimos planos: lo filma manteniendo una gradación entre el plano medio corto y el plano general.

Al mismo tiempo este aparece siempre en un segundo o tercer término de la composición, casi nunca en el primero, mediado por esos constantes trozos de elementos arquitectónicos, semiabiertos, semicerrados, que, como intermediarios, dejan entrever mas no manosear una vida que se antoja común, con la común soledad que todos portamos. «El hombre, estando en el mundo, no habita en él sino en su propia soledad» (González, 1990: 81), tanto la gozada y necesitada como la padecida trágicamente. La soledad del sujeto está construida desde el distanciamiento. La cámara nunca llega a acercarlo lo suficiente.

Para el análisis de las estrategias de polivisión en *La soledad*, nos hacemos eco del concepto de toma/campo de Luis Alonso (2010). Si bien este responde no a un filme o técnica en específico, sino a la especificidad del lenguaje fílmico en su totalidad, la monolítica relación materia-espacio-tiempo donde la toma (en su relación con el tiempo) y el campo (en su relación con el espacio) articulan el acontecer de la imagen se hace aún más palpable al trabajar Rosales con un único espacio-un único tiempo. La toma/campo polivisional, como suma de las dos toma/campos monovisionales, crea una única toma/campo donde se asiste a una sólida e indivisible estruc-



tura espaciotemporal. Unas 322 toma/campo (TC), de las cuales 56 son toma/campo en polivisión (TCP), conforman *La soledad*. Ello da como resultado un empleo de la polivisión en el filme del 17.39% del total. Si consideramos que 56 TCP son en realidad 112 toma/campo únicas o monovisionales (TCU) (respondiendo a la autonomía de las dos toma/campo de cada TCP), el número total de toma/campos de la película serían 378. En este caso el porcentaje de planos polivisionales (112) respecto al total de 378, es 29.62% –lo que lo aproxima al 30% que menciona Jaime Rosales–. Este cálculo acarrea una reflexión importante: si tomamos en cuenta que la mayor parte de la bibliografía consultada sobre *La soledad* emite el criterio, sustentado por su realizador, de que la polivisión utilizada ocupa el 30% del filme, esto contrarrestaría el argumento de la fractura emotiva que produce el empleo de la polivisión en el sujeto filmico de la película. Precisamente su uso en *La soledad* adquiere otras connotaciones extraestéticas al inocular el desasosiego y el rompimiento de felicidad y bienestar en la materialidad de la división/unión que impone el marco límite interno de la toma/campo polivisional. Por ello trabajaremos desde los 56 TCP que explota el filme, para desde sus diferentes estrategias verificar su funcionamiento y su anclaje a la disyunción del sujeto observado, un sujeto que se descompone y se desenmascara en su interior e intimidad desde su relación con los marcos.

#### 4. EL SUJETO, ENTRE EL MARCO Y LA POLIVISIÓN

Jaime Rosales emplea la polivisión como herramienta emotiva, cognoscitiva, sensomotriz, que afianza su visión del individuo. Lejos del sujeto triunfante que logra su realización como individuo que anhela algo, el sujeto que construye Jaime Rosales en la polivisión queda desnudo de toda satisfacción final ante la permanencia de su falta, quedando incompleto, en disyunción con su deseo, destinado a la búsqueda permanente.

Esta suspensión de la satisfacción perenne en las toma/campos polivisionales se recrudece en los dolientes espacios vacíos. La soledad y el estatismo de los espacios desocupados insisten en el vaciado emocional del ser. Es precisamente la ausencia del sujeto en ellos la que mejor discursa sobre los mismos. Abandonados en su soledad, estos habitáculos se conciben como huella del hombre ajado. Espacios solitarios que terminan de desmaquillar al individuo.

La toma/campo polivisional, desde cinco tipos de combinaciones con el marco, retiene y descompone al sujeto observado punzando en su rotura y erigiéndolo en soledad.

##### 4.1. MARCOS DE DOBLE ARTICULACIÓN POLIVISIONAL

Este juego polifocal arma un ángulo de 90° entre las dos toma/campos que conforman la toma/campo polivisional. Este tipo es el que con mayor insistencia marca el encuentro/desencuentro de los personajes, la complejidad de sus emociones y los hace enfrentarse desde su disyunción. En la convergencia de ejes los suje-



tos nunca se encuentran. El juego parte tanto desde el mismo posicionamiento de las cámaras como de lo que estas visualizan. He aquí la constatación de la desarticulación espacio/sujeto mediante el reenmarque icónico. Concebida en todos los ejemplos del filme desde una primera relación entre espacio y personaje(s), laberíntica, para inmediatamente después centrarse en la (in)conexión entre sujetos. Cazar su unión, su convergencia, es hartó difícil; hay una disolución, un deseo tácito de no acercamiento y posterior confrontación.

Estos vectores, al centrarse en los personajes, deberían armar un ángulo de 180°; sin embargo, componen uno de 90° en el que uno de los encuadres construye una simulación atectónica desde la mirada frontal (fuera de toma/campo) que implica tanto la distancia entre los interlocutores implicados como el sometimiento del sujeto observante (el espectador) como partícipe más activo de este enfrentamiento. Esta contrasta con la mirada lateralizada (sea izquierda o derecha) del otro interlocutor. La planificación de ejes y su ordenamiento edifican una réplica/contrarréplica polifocal, posible solo desde la convergencia angular. La colocación de las cámaras impone una distancia mayor, la irresolución del conflicto y una pérdida de la satisfacción comunicativa de cada sujeto implicado. La disfunción comunicacional conlleva la disyunción de cada personaje.

Este tipo de polivisión se complejiza cuando se fabrica, más que un díptico, un puzle. Se logra entre cada plano de cada toma/campo polivisional edificando el contracampo polivisional, que podemos resumir en el esquema siguiente:

Polivisión 1: planos A-B; polivisión 2: planos A'-B'

A es plano y B' contraplano de A

B es plano y A' es contraplano de B

Al mismo tiempo, podemos decir que la polivisión 2 actúa en su conjunto (planos A'-B') como contraplano de la polivisión 1 (planos A-B). Es decir, como contraplano polivisional.

Aquí se produce una doble ruptura, un doble distanciamiento de aparente proximidad. Aparente pues al romper con la toma/campo única y su común juego de campo/contracampo para evidenciar un acto comunicativo (sea este funcional o disfuncional), se logra una supuesta proximidad al poder reflejar al unísono las reacciones de los interlocutores implicados.

Tal es el caso de la TCP 14-15, donde la pareja separada, Adela y Pedro, conversa en el nuevo hogar madrileño de Adela y el hijo. En ella se juega con la reacción anexada, una al lado de la otra, de los implicados. Sin embargo, aquí la reacción que logra empastar visualmente el acto comunicativo se rompe doblemente al situar los planos correspondientes en una fusión que implica más de una toma/campo polivisional. Ya no solo estamos en presencia de una toma/campo construida en polivisión que involucra a ambos marcos internos en un único marco indivisible, sino que la ruptura y la distancia se exacerban aún más al implicar a un segundo marco polivisional. Entre estos se estructura la clásica réplica/contrarréplica.

Uno de los elementos claves en el empleo de esta tipología de polivisión es la no convergencia de miradas entre los sujetos actuantes, violentando el sosteni-







A-B polivisión 1



A'-B' polivisión 2

Fig. 1. TCP 14-15. Interior, día, Adela y Pedro conversan en el piso de Adela en Madrid.  
*La soledad* © Jaime Rosales.

miento mutuo de la misma. El contacto visual no es mostrado –solo en contadas ocasiones en las que la posición realista de los movimientos en escena está alterada por el encuadre y la colocación posterior en posproducción de las dos toma/campos que confluyen en una única toma/campo polivisional–. Esta tipología apela a aspectos paralingüísticos y kinésicos para insistir visualmente en la intervención de elementos afectivos/emotivos no verbales expresados desde la no convergencia de las miradas. Los gestos corporales, determinadas expresiones de asombro, queja, desilusión, se suman a las pausas largas, al perenne silencio, y todas intervienen en el desapego del sujeto para con su interlocutor. Esa reconversión de la soledad mediante el reconocimiento del prójimo queda, una vez más, fracturada, sin asidero ni asiento.

La tipología en cuestión arma una planificación de la secuencia de modo circular. Abre y cierra la secuencia con toma/campos semejantes. Construida a modo de anillos concéntricos, se divide en tres momentos para acotar el espacio de quienes lo pueblan, marcando la sensación de encierro. De planos generales se pasa a planos medios y de allí a planos medios cortos. El proceso de regreso se da de modo inverso, creando una circularidad que incide igualmente en la reiteración monótona como único modo del decursar del tiempo en un espacio que se dilata o comprime.

#### 4.2. MARCOS INVERTIDOS: POLIVISIÓN CONSTRUIDA POR CÁMARAS EN PARALELO

Esta tipología es la que le otorga a la imagen, aparentemente, mayor verosimilitud. Es empleada para marcar movimientos a los personajes. Más que el enfrentamiento o diálogo armónico entre los sujetos de la narración, impone un nuevo juego espacial entre el sujeto y su hábitat.

El desplazamiento del sujeto tomado desde dos ejes en paralelo implica una mayor credibilidad y dominio del espacio por parte del espectador; sin embargo, se emplea para trastocar la ubicación espacial real, creando una visión falsa sobre su ubicación en el cuadro/diégesis. Responde a una inversión del orden de los microcampos dentro de la toma/campo polivisional. Cada toma/campo está dispuesta



antagónicamente bajo una ilusoria continuidad de izquierda a derecha: A hacia B, cuando en verdad lo que el espectador percibe como resultado es B hacia A.

Debido a esta inversión de toma/campos asistimos a lo que hemos denominado semicircularidad simulada, dígase el recorrido ilusorio que debe efectuar el personaje para poder desplazarse por los diferentes microespacios que pueblan la imagen en polivisión. Esta semicircularidad simulada traza en la mente del receptor una distancia mayor entre los sujetos, distancia física, comunicativa y afectiva. Vuelve el espacio, y ahora se le suma el desplazamiento de los sujetos que lo contienen, a insistir iterativamente en la soledad de estos seres discontinuos.

Lacerados por la tragedia, prueban entenderse una vez más, en esta ocasión de modo más calmo y desolador. Aparece la culpa, la necesidad del perdón, la redención mediante la sosegada evacuación emotiva. Es una escena vital entre la pareja que impone en apariencias una mejoría comunicativa. Pero siguen siendo dos seres solitarios, marcados por la derrota de la muerte prematura de su hijo y su soledad anterior y actual. El desgarre de esta escena se completa con el tono menor, sosegado, de sus confesiones mutuas, pero más que diálogos desde cada cuadro, estos son nuevos actos de soledad. Monólogos de espaldas a la cámara o fuera de la toma/campo, enfrentándonos e implicándonos en su dolor.

La inversión de cuadros en una misma toma/campo polivisional acude a una doble fractura emotiva y visual que contrasta con la apacibilidad que exhibe la imagen respecto al drama vivido y necesario de exorcizar. Pero al mismo tiempo, y provocado por el efecto plano/contraplano polivisional de los ejes en 90° que le siguen, esta escisión invertida ofrece un tipo de mostración de la reversibilidad de la relación hacia un posible entendimiento provocado por la muerte del hijo. Si en un inicio de la tragedia tras el accidente, Adela y Pedro quedan cada vez más desunidos y evasivos, en total actitud de solitud, esta secuencia marcará un efímero acercamiento para culminar nuevamente en distanciamiento y soledumbre. Resulta llamativo cómo cierra la secuencia, igual que al inicio: dos unidades invertidas, expuestas a la soledad y la imposibilidad ante el desamparo de cada sujeto en ella. Pedro a nuestra izquierda en la cocina, a la que parte bajo el pretexto de más café (la fuga hacia sí mismo no como deseo, sino como necesidad de evasión y conocimiento de una falta ya constitutiva de ahora en adelante), y Adela, en la segunda unidad, casi dándonos la espalda, sola, muy sola, y distante (en ella no hay soledad ni soledumbre; tras la muerte de su hijo y su idea atormentadora de culpabilidad no vencida, Rosales le reserva solo el espacio de la solitud). Sus vidas trastocadas, invertidas, están mostradas en este tipo de polivisión desde una simpleza composicional enraizada y al mismo tiempo aparentemente inocua.

#### 4.3. MARCOS ENFRENTADOS: POLIVISIÓN CONSTRUIDA A PARTIR DE UN JUEGO DE ESPEJOS

Esta tipología acude al emplazamiento de las cámaras enfrentadas que conforman un ángulo de 180° entre las dos unidades de la toma/campo polivisional. Los ejes opuestos accionan movimientos alterados en escena. Dotan a la imagen de una



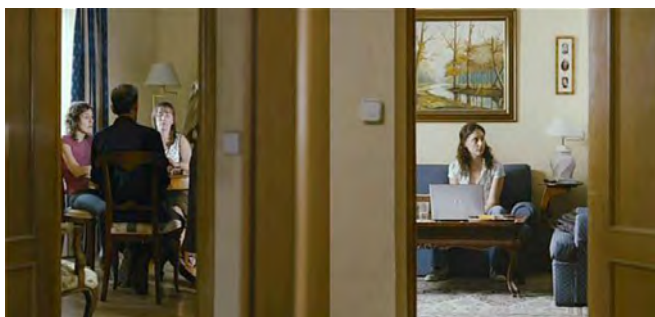


Fig. 2. TCU 26. Interior, día, apartamento de Antonia. Familia reunida. Juego de mus. Nieves en su ordenador. *La soledad* © Jaime Rosales.

sensación de desplazamientos circulares en cuanto a movilidad de sujetos y comunicación entre los espacios. La colocación de la cámara de una de las toma/campos responde al enfrentamiento y devolución de la imagen de la otra toma/campo, captada desde el lugar opuesto a la anterior. De este modo se crea un efecto visual cual juego de espejos donde los espacios enfrentados se dilatan, trastocándose mediante la polifocalidad de los encuadres. Del otro lado de ellos, el espectador adopta la mirada unitaria de un espacio que se cree continuo cuando en verdad está contrapuesto, a modo de reciprocidad simétrica.

Más que el trazado circular que impone a los sujetos en escena, esta tipología refuerza la oposición entre personajes permitiendo la confrontación de los mismos sin necesidad real de acercarlos. En este trámite los marcos internos arquitectónicos vuelven a ocupar un rol decisivo, al igual que las miradas no convergentes. No por gusto Rosales utiliza este recurso polivisional momentos antes del desate incommunicativo y de enfrentamiento entre dos o más sujetos. Tal es el caso de la TCP 21, donde en casa de Antonia la familia se reúne.

La mayoría de ellos juegan al mus como estrategia cuasi modélica de «matar el tiempo» mientras enfrente Nieves, en cierta soledad, se centra en el ordenador. La escena se consume como antesala al desamarre cuasi inmediato de ambiciones y egoísmos latentes. Nieves ignora su entorno ante su trágica situación como enferma de cáncer, y en el otro polo el juego se paraliza ante la antagónica situación desatada. Las cámaras atrapan esta tensión que termina de mutilar la unión familiar. Tras el enfrentamiento entre las hermanas, resuelto en plano/contraplano polivisional, se retorna nuevamente a esta tipología que nos ocupa para marcar por un lado la circularidad secuencial típica del filme y al mismo tiempo hacer más punzante la aparente calma final que reina en el recinto.

Comprendemos entonces en la TCP 21 el falso y efímero estado de satisfacción del hogar, que sobrevuela toda aspereza, para culminar, en la TCP 27, casi en la misma posición espacial pero esta vez en rotundo estado de insatisfacción para cada personaje, ante la incómoda situación representada.





Fig. 3. TCP 27. Tras la discusión familiar, Nieves se esconde en su ordenador, mientras Antonia permanece refugiada en la ventana fumando.

*La soledad* © Jaime Rosales.

#### 4.4. MARCOS AUSENTES: POLIVISIÓN MEDIANTE EL FUERA DE LA TOMA/CAMPO

A diferencia de las restantes tipologías, esta apela a la ausencia de la imagen polivisional en el cuadro/diégesis. La polivisión ausente o simulada se construye entre la toma/campo única y el fuera de toma/campo (visual y aural) de esta, produciendo en la mente del espectador una segunda imagen en la que visualiza al elemento ausente. Se percibe una polivisión virtual con dos marcos –en uno la imagen monovisional que se muestra en pantalla, en el otro la imagen igualmente monovisional que queda exenta del cuadro filmico y que se intuye por la mirada del personaje que está en cuadro y la presencia de la voz en *off*-. El fuera de toma/campo funge en esta tipología como segundo marco que completa la polivisión, como el elemento faltante del díptico visual que ha quedado fracturado en el ojo del receptor. La tensión buscada perennemente por Rosales está precisamente en la constante conformación de un cuadro/diégesis que se construye todo el tiempo apoyándose en el fuera de cuadro.

Tal es el caso de la TCU 260, donde en el hospital, Antonia y su hija Nieves esperan el parte médico para ver la evolución de la operación. Aquí es realmente la voz exenta de cuadro (de Nieves y posteriormente del doctor) y la dirección de la mirada de Antonia quienes arman la polivisión mental, insistiendo en un correlato auditivo/visual fuera de la toma/campo. Uno de los mayores atectonismos o fueras de toma/campo del filme es el lenguaje verbal/auditivo. Por ello Rosales lo trabaja con insistencia en el fuera de toma/campo, socavando lo que se ha considerado la más importante forma de comunicación.

En esta escena del hospital, a diferencia de las anteriores, la relación de coimplicación entre presencia y ausencia construye un estado de optimismo en el sujeto a partir de la noticia recibida, donde casi por vez primera la soledad acompañada de Antonia (soledad total desde lo visual, pero soledad en compañía desde lo aural) explicita un acompañamiento emocional.



Fig. 4. TCU 260. Interior, día, hospital, Antonia y Nieves conversan con el médico sobre la evolución de la operación del cáncer de Nieves.

*La soledad* © Jaime Rosales.

#### 4.5. MARCOS SUPERVISORES: ¿POLIVISIÓN PANÓPTICA?

A lo largo de los restantes tipos de polivisión dados en *La soledad* y sus respectivos ejemplos, se ha marcado el carácter opresor y limítrofe, asfixiante en muchos casos, del espacio. Sin embargo, este nuevo tipo supera el restringido marco de lo espacial, y convierte a toda la polivisión empleada en el texto fílmico analizado en una herramienta formal que desestructura el discurso desde la ruptura con el módulo de vigilancia ordenada y ubicua propuesta por el panóptico benthamiano (Betham, 1989) y extrapolado a la polivisión fílmica como mecanismo fragmentado de vigilancia y posibilidad de control de la parte por el todo. En la polivisión como constructo emotivo empleada por Rosales, se reproduce un trazado poliforme no reticulado. Se hace imposible dominar el espacio, y mucho menos recomponer, desde el detalle o la parte, una idea lo más cercana posible al todo. El ojo/cámara de Rosales insiste en la no recomposición, en el despliegue ambiguo de un espacio y un sujeto que se pierden de modo laberíntico e irreal. La imagen polivisional es la zona del desencuentro, y su observación apela al dominio y vigilancia, pero desde el distanciamiento extremo e individualización del sujeto. Un sujeto atrapado, preso en la desigual zona que le impone la polivisión. La prudente y sosegada imagen deviene mostración de un campo y una realidad adversa, sufrida, incompleta, que se asume desde su inconsistencia rutinaria. La totalidad óptica de dominio, vigilia y «castigo» (Foucault, 2012) es sustituida por la parcialidad entrecortada, enmarañada, discontinua de hábitat y pobladores del cuadro/diégesis.

Cada empleo de la polivisión en el filme responde a esta desestructuración totalitaria; no hay una alternancia con las anteriormente esbozadas.

Solo es posible una visión panóptica si trasladamos el lugar de la mirada. Dígase, repensar hipotéticamente la pantalla como estructura panóptica, donde el reenmarque icónico funge como ojo-torre vigilante. Podríamos definir entonces como polivisión panóptica la estructura circular oculta por el marco límite rectangular del texto fílmico, con un único punto central de irradiación, que establece un control absoluto en el ordenamiento e inspección de cada fragmento. Pero es, al mismo tiempo, una falacia escópica y mental. Como todo buen poder organizado, este es invisible, o al menos sus costuras. Impone un orden totalitario que incide directamente sobre el sujeto observado, custodiando y juzgando visualmente sus emotividades y laceramientos.





Fig. 5. TCP Interior, día, Adela y su padre preparan la comida.  
*La soledad* © Jaime Rosales.

## 5. CONCLUSIONES

Las variantes de polivisión en *La soledad* escogen y amalgaman cada morfología en la que se descompone y resignifica ese estado emocional para edificar, desde la materialidad de la herramienta, un sujeto que intenta recomponerse y al mismo tiempo se deshace, huérfano ante sí y el universo. Adela y Antonia representan un mismo sujeto escindido, son parte de un único fragmento mayor imposible de restaurar, desde el símbolo de la maternidad y la inmolación. Solo desde un acto rotundo e irreversible como la muerte el sujeto alcanza su destierro o su libertad, a modo de sacrificio. Pero si bien los personajes protagónicos son Adela y Antonia, la adversidad y la soledad inundan a todos los sujetos presentes en el texto fílmico. Tan triste es el destino de estas mujeres como el de cada miembro de su familia o el de aquellos personajes episódicos que parecen igualmente en su intento de sobrevivencia cotidiana. Nadie queda exento del ir, salirse y retornar a la soledumbre, un tipo de soledad «ya no gozada heroicamente, sino padecida trágicamente» (González, 1990: 86).

Como marca indeleble de ese despegue y voluntaria exclusión del énfasis, Jaime Rosales apela a fórmulas de encuadre, de posicionamiento de la cámara ante sus personajes. Es el punto de vista multifocal quien asume la emotividad y la tensión en una estrategia de descomposición espacial y del individuo. Desde el juego de ejes y marcos en polivisión se construye la deformada felicidad de estos seres y su resignación.

Al marcar el recorrido cíclico del sujeto actuante, este queda a medio camino entre el mejoramiento y el deterioro, casi siempre después de haber pasado por el duro estado de ineficiencia o insatisfacción en el que muchos de ellos se quedan anclados. Es este un recorrido narrativo que vuelve sobre sí mismo, que alerta un retroceso del mejoramiento a la insatisfacción. Enrumbarse hacia la búsqueda de mejoría es condición del hombre, tan fuerte como su propia condición de soledad, pero termina triunfando la segunda, asimilada por un equilibrio inestable, incluso abismal, que puede tender a la reconciliación consigo mismo y con el prójimo mediante una



rendición gozosa o al aislamiento y recogimiento soberano de su identidad, donde sus pulsiones y necesidades primordiales quedan truncas.

En su totalidad, el filme se estructura bajo el efecto de círculos concéntricos. Afecta a cada secuencia, a cada capítulo de la película (dispuesta en cinco grandes particiones) y, por ende, a cada recorrido del sujeto. Al terminar el visionaje de *La soledad*, el ojo observante fuera de marco queda tan desamparado como el sujeto observado, y en ello incide tanto la postura del ojo/director como los dos grandes «bordes» del gran marco panóptico: la toma TCU 001 y la TCU 322, con un gran negro sobre negro. El filme abre y cierra casi de igual modo; con dos toma/campos monovisionales donde la simplicidad y sobre todo la calma, terrible, desoladora, dejan marcadas, desde la composición modular visible y la mental emotiva, una fractura que no necesita la fisicalidad de la partición. Queda allí atrapada la filosofía de vida que encuadra el autor. Jaime Rosales construye su ideología ante el cuadro/diégesis: la existencia es soledad.

Recibido: mayo de 2019. Aceptado: junio de 2019





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, G. (2003): *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra.
- ALONSO, L. (2010): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*, Madrid, Plaza y Valdés.
- ANGUÍS, L. (2011): *La polivisión como ruptura del lenguaje convencional*, (tesis de maestría inédita). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- BELLÓN, J.L. (2010): «Las horas del día, de Jaime Rosales: Un psycho-thriller made in Spain». *Studia Romanística*, 10 (1), 61-74.
- BELLÓN, J.L. (2009): «El simulacro de la cotidianeidad: *La soledad*, de Jaime Rosales». *Studia Romanística*, 9 (2), 55-63.
- BETHAM, J. (1989): *El Panóptico*, Madrid, La Piqueta.
- BRAVO, S. (2018): *Jaime Rosales. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico*, (tesis doctoral inédita). Universidad de Córdoba, Córdoba.
- BRAVO, S. (2016): «La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (13), 303-319. Recuperado de <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6066> DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6066>.
- BRAVO, S. (2017): «La obra de Jaime Rosales: diálogos con Yasujiro Ozu», *Latente*, (15), 91-104. Recuperado de <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6382>.
- CATALÁ, J.M. (2004): «Formas de la visión compleja: genealogía, historia y estética de la multipantalla», *Archivos de la Filmoteca*, (48), 76-101.
- COCINA, C. (2006): «La soledad. La 'Polivisión' como apuesta formal», *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, (6), 40-44.
- DE MICHELI, M. (1972): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- DUPRAT, A. (2013): «La muerte del hijo entre la naturaleza y la ciudad: *La soledad* de Jaime Rosales, *Vinyan* de Fabrice du Welz, *Antichrist* de Lars Von Trier», *Ámbitos, revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, (30), 49-54.
- FREDESVAL FILMS / WANDA VISION / IN VITRO FILMS (productores) y JAIME ROSALES (director) (2007): *La soledad* [DVD]. Wanda Vision.
- FOUCAULT, M. (2012): *Vigilar y castigar*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARCÍA, J. (2016): *Renovación estética y discursiva en La soledad de Jaime Rosales y La mujer sin piano de Javier Rebollo*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Valencia, Valencia.
- GONZÁLEZ, O. (1990): «Soledumbre, soledad, solitud», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 17, 79-104.
- MEUSY, J.-J. (2000): «La Polyvision, espoir oublié d'un cinema nouveau», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (31), 153-211. Recuperado de <http://journals.openedition.org/1895/68> DOI: [10.4000/1895.68](http://dx.doi.org/10.4000/1895.68).
- NEDELUCU, M. (2013): «Expanded Image Spaces. From Panoramic Image to Virtual Reality, Through Cinema», *Close Up: Film and Media Studies*, 1 (1), 44-53.
- ROSALES, J. (2017): *El lápiz y la cámara*, Madrid, La Huerta Grande.



ROSALES, J. y RUFAS, E. (2006): *Guion técnico de La soledad* (inédito).

SÁNCHEZ, A. (2007): «La soledad. Polivisión: apuesta técnica y expresiva», *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, (12), 14-18.





# LOS MOTIVOS VISUALES EN EL CINE DE INGMAR BERGMAN

Diana González Martín

## RESUMEN

La obra fílmica de Ingmar Bergman se caracteriza especialmente por la maestría con que el cineasta sueco ha recurrido al uso de diferentes motivos visuales, es decir, aquellos conceptos simbólicos plasmados en imágenes que se repiten en una constante, capaces de contener todo ese compendio de reflexiones que define el genio creativo de cualquier artista. Por tanto, se puede hablar con certeza de la existencia de la iconografía cinematográfica, que, aunque se origina a raíz de las fuentes iconográficas pictóricas, también desarrolla sus propios motivos. El presente artículo tiene como objetivo el estudio, la identificación y el análisis de los motivos visuales más representativos en las películas de Ingmar Bergman: el espejo, el erotismo y la muerte. A través de estos, es posible comprender cómo Bergman concebía ideas como el amor, el sexo, la mujer, la familia, el mundo de las apariencias, la sociedad posmoderna y la trascendencia de la vida y la incertidumbre sobre la existencia de Dios.

**PALABRAS CLAVE:** cine, cine de autor, Ingmar Bergman, motivo visual, simbolismo, iconografía.

## VISUAL MOTIFS IN INGMAR BERGMAN'S CINEMA

## ABSTRACT

Ingmar Bergman's film work is characterized by the mastery of the use of different visual motifs, that is to say, the symbolic concepts expressed in the images, continually repeated and capable to contain all the reflections which define the creative genius of the artist. Therefore, we can certainly speak about the existence of cinematographic iconography that, although it originates from the pictorial iconographic sources, also develops its own motives. The objective of this article is the study, the identification and the analysis of the most representative visual motifs in Ingmar Bergman's films: the mirror, the eroticism, and the death. Through these symbols, we can understand how Bergman conceived the ideas of love, sex, woman, family, the world of appearances, postmodern society, the transcendence of life and the uncertainty about the existence of God.

**KEYWORDS:** cinema, author cinema, Ingmar Bergman, visual motif, symbolism, iconography.



## INTRODUCCIÓN

Las primeras imágenes mentales que evoca el espectador de la obra cinematográfica de Ingmar Bergman las suele relacionar con lo misterioso, lo pintoresco, lo decadente o, incluso, lo irreverente. Danzas de máscaras grotescas; secuencias oníricas que parecen estar sacadas de visiones surrealistas; el color rojo intenso en paredes, vestidos y objetos; mujeres que, desnudas ante la cámara, más que sensualidad lo que dejan al descubierto es su alma; escenas de violación, masturbación e incesto; pastores y creyentes que cuestionan su fe; solitarios cuya soledad les pesa o a suicidas que les cuesta dar el paso y apretar el gatillo de su pistola; silencios prolongados que resuenan con más fuerza que cualquier ruido insoportable y miradas que hablan; viajes en los que se rememora con nostalgia el pasado; playas deshabitadas convertidas en paraíso terrenal para los amantes; erotismo a través de gestos y simples movimientos; cuerpos que se retuercen de dolor antes de exhalar el último suspiro; la espléndida luz del verano nórdico y el humo de los ferrocarriles y cigarrillos a medio apagar; vales vieneses, jazz y *Sarabande* en D menor de Johann Sebastian Bach; espejos, muñecas, marionetas, payasos y saltimbanquis; teatros, cabaret y cine dentro de cine; parejas y familias destinadas a no comprenderse; escenas de crueldad y esperanza, de miedos y anhelos. En cualquier caso, el lirismo, el misticismo y la gravedad con que se describen las películas de Bergman confunden profundamente al espectador, quien es capaz de intuir que en ellas se esconde un significado oculto.

Hay que tener en cuenta que el cine, además de ser un arte visual y contemplativo, también es un arte del relato, y Bergman es un artista a la vieja usanza: es un artesano de imágenes. Las elabora y transforma cuidadosamente hasta convertirlas en historias, ideas y reflexiones cuyas significaciones no se presentan de manera sencilla y directa sino que otorgan al espectador el relevante papel de desentrañarlas y así comprenderlas. Por tanto, las imágenes tienen la capacidad de contar, enriqueciendo de esta manera la estructura técnica del guion, de filmación y de contenido estético. Al mismo tiempo, cuentan con un sentido narrativo y un valor simbólico que trascienden más allá de la simple descripción.

Para comprender la trayectoria cinematográfica de Bergman es importante profundizar en su biografía, especialmente la que el propio Bergman relata en sus memorias —destacando *Linterna mágica* (1988) e *Imágenes* (1992)<sup>1</sup>—. Al igual que otros grandes autores del cine moderno de la talla de Truffaut o Fellini, Bergman convierte sus experiencias en anécdotas y sus reflexiones en material fundamental para sus películas y obras teatrales. Mandelbaum en *Cahiers de Cinema* (2007) considera que Bergman «también apuesta por la confusión en la deliberada elaboración de su propio mito»<sup>2</sup>. Por consiguiente, estamos ante una autobiografía en la

---

<sup>1</sup> BERGMAN, I. (1988): *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets Editores. BERGMAN, I. (1992): *Imágenes*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.

<sup>2</sup> MANDELBAUM, J. (2007): *Cahiers du cinema. Colección de grandes directores. El libro de Ingmar Bergman*, Madrid, Edición particular para el periódico *El País*, p. 12.



Bergman durante un rodaje.

Fuente: Stiftelsen Ingmar Bergman (<http://www.ingmarbergman.se>).

que cuesta discernir entre lo real y lo ficticio. Se desarrolla, por lo tanto, una lectura metatextual que sin duda aparece reflejada en sus producciones. La finalidad de Bergman al construir sus memorias añadiendo discursos fantasiosos y novelescos se basa en que, a partir de estos, se trace un camino que lleve a la verdad más intrínseca y pura, la cual en cierto modo se define como dolorosa a ojos del cineasta<sup>3</sup>.

Este sentimiento se puede comprender si sabemos primero cómo concibe Bergman la realidad en sus películas; una que es cruda y carente de esperanza para sus atormentados personajes, los cuales se amparan en el abrazo de lo irreal, la superficialidad, lo religioso o lo metafísico para poder seguir adelante con sus vidas. Robin Wood en su libro *Ingmar Bergman* (1972) afirma que, mientras que los personajes de las películas de Michelangelo Antonioni<sup>4</sup> «están siempre destinados a una derrota definitiva y parecen aceptarla con cierta complacencia», ocurre todo lo contrario con los de Bergman, que «partiendo de la enfermedad y la prisión, sus personajes intentan, a veces en vano, pero siempre apasionadamente, conquistar el reino de la salud y la libertad<sup>5</sup>». Esta intencionalidad de Bergman de

---

<sup>3</sup> Bergman describe esta idea en *Imágenes* (1992): «Me di cuenta, firme y brutalmente, de que había concebido la mayoría de las películas en las entrañas del alma, corazón, cerebro, nervios, órganos genitales y sobre todo en las tripas. Un deseo que no tiene nombre las sacó a la luz», p. 17.

<sup>4</sup> En su libro *Para mí, hacer una película es vivir* (2002) comenta que «siente admiración por la cinematografía de Bergman porque se centraba del mismo modo que él en los individuos», pero apuntando que ambos se diferenciaban a la hora de «representar las formas y figuras de estilo». ANTONIONI, M. (2002): *Para mí, hacer una película es vivir*, Madrid, Grupo Planeta (GBS), p. 218.

<sup>5</sup> WOOD, R. (1972): *Ingmar Bergman*, Madrid, Editorial Fundamentos, p. 15.



querer transformar su biografía en un relato con tintes ficticios es explicada por el francés Philippe Lejeune, profesor, ensayista y especialista en autobiografía, en su libro *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994). Para Lejeune, esa faceta del relato íntimo de cuestionable veracidad con que se describe el cine autobiográfico en relación con Bergman y a todos aquellos autores del cine moderno, apunta que está condenado a la *ficción*.

La autobiografía es necesariamente «una ficción producida en circunstancias especiales, pero que sin una base sincera en el hecho referencial la autobiografía corre el riesgo de perder su estatus como género diferenciado y de confundirse completamente con la ficción<sup>6</sup>». Estamos, pues, ante un cine autobiográfico en donde Bergman juega con la autoficción y el cine especular.

## EL MOTIVO VISUAL

Roberto Rossellini afirma en su libro *El cine revelado* (2000) que «lo importante son las ideas, no las imágenes; basta con tener ideas muy claras y es fácil encontrar la imagen más directa para expresar la idea<sup>7</sup>». Rossellini, sobresaliendo por su genialidad artística, supo aplicar esta sentencia en sus películas: toda aquella representación artística debe encerrar una idea mediante la cual se pueda expresar sentimientos, emociones o ideologías. Y es que el arte ha tenido siempre como función la de contenedor de ideas, desde las pinturas rupestres del Paleolítico hasta las nuevas propuestas del arte contemporáneo. Como explica Sixto J. Castro en *En teoría, es arte: una introducción a la estética* (2005), «el creador de una obra de arte puede pensar en el público de su época, pero el ser verdadero de su obra es aquello que ella es capaz de decir, y esto sobrepasa por principio toda limitación histórica<sup>8</sup>». Para llevar esto a la praxis, los artistas utilizan, a veces de manera muy deliberada, uno de los elementos visuales más importantes que expresan esas ideas contenidas en las obras de arte y que los diferencia del resto de autores al mismo tiempo. A este elemento visual se le denomina «motivo». En la RAE, el *motivo* es definido como un «rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas<sup>9</sup>». En este sentido, el motivo se puede entender como un fragmento extraído de la realidad —un objeto, por ejemplo— que el artista escogió ya no solo con una finalidad puramente mimética o estética.

El motivo debe contener ideas específicas que el propio artista extrae de sus tropismos más personales. Podemos comparar la definición de motivo con las

<sup>6</sup> LEJEUNE, P. (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, p. 20.

<sup>7</sup> ROSELLINI, R. (2000): *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, p. 64.

<sup>8</sup> CASTRO, S.J. (2005): *En teoría, es arte: una introducción a la estética*, Madrid, Editorial San Esteban, p. 226.

<sup>9</sup> Real Academia Española, RAE (2014): *Diccionario de la lengua española*, Versión online, consultada el 2 de julio de 2018: <https://dle.rae.es/?id=PwDYZFz>.



«impresiones» descritas en *El tiempo recobrado* (1927) de Marcel Proust. Las impresiones contienen una parte meramente visual, pero cuentan además con una lectura simbólica, interpretativa, creada por el artista:

No me paré a pensar en la gran diferencia que existe entre la verdadera impresión que hemos tenido de una cosa y la impresión ficticia que nos damos cuando intentamos voluntariamente representárnosla<sup>10</sup>.

El motivo surgió a partir del nacimiento de la pintura, pero comenzó a desarrollarse plenamente cuando los artistas pudieron liberarse de las reglas impuestas por talleres y mecenas, usando a partir de entonces el motivo como un elemento con que definir su estilo. El abismo, por ejemplo, fue un motivo recurrente en el período romántico, pero que aún sigue estando vigente en la actualidad, especialmente en el mundo del cine.

Una de las obras más célebres que emplea este motivo es *El caminante sobre el mar de nubes* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818) de Caspar David Friedrich, que establece las pautas figurativas del motivo: el caminante que está de espaldas y con la mirada puesta hacia el horizonte, empequeñecido ante la inmensidad del paisaje que lo rodea. El abismo representa a grandes rasgos las dificultades que encuentra el hombre para llegar a sus aspiraciones. Asimismo, alude al tema del *vacío* y lo que este simboliza: la soledad, la muerte, el mundo del inconsciente, lo inescrutable, los miedos y las debilidades de quien lo observa.

No es de extrañar que este motivo sea imitado constantemente en los carteles estereotipados de las películas de acción y ciencia ficción actuales: el protagonista heroico que, mostrándose de espaldas, contempla un mundo que está sumido en el caos o lo estará pronto, y en el que intervendrá previsiblemente a favor del Bien.

En el campo de la cinematografía, lo más correcto sería denominar al motivo como «motivo visual» para diferenciarlo del «motivo pictórico», referido al campo de la pintura. Ya sean pictóricos o visuales, prácticamente se repiten los mismos motivos: el abismo, el espejo, la ventana, la sombra, el reloj..., entre otros. A partir de estos, se llega a ideas y conceptos más complejos. Los autores Balló y Bergala en *Motivos visuales del cine* (2016) comentan que los motivos visuales «funcionan como una disposición visual en la que el espectador puede encontrar emocionalmente, aunque no los conozca, algo de origen pictórico<sup>11</sup>». Los motivos visuales aparecen colocados en diferentes planos, en las escenas, en los personajes o en torno a estos, en el *atrezzo*, etcétera. Es decir que, aunque el espectador carezca de un amplio bagaje pictórico, es capaz de *discernir* y *leer* el mensaje que estos motivos visuales representan. No todos los abismos, espejos, ventanas, sombras u otros elementos que aparecen en el cine son motivos visuales al igual que ocurre con los motivos pictóricos. Aquellos elementos visuales que carecen de valor simbólico se denominan «imáge-

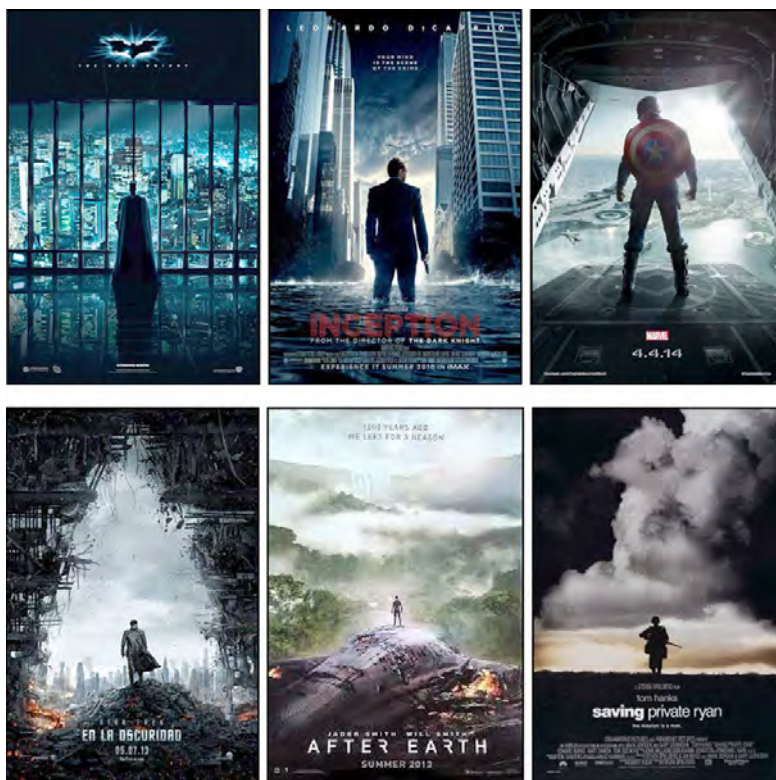
<sup>10</sup> PROUST, M. (2011): *El tiempo recobrado*, Madrid, Editorial Alianza, p. 111.

<sup>11</sup> BALLÓ, J. y BERGALA, A. (eds.) (2016): *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 12.





*El caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich  
(Fuente: Wikimedia Commons).



Ejemplos de carteles de films que imitan el motivo visual del abismo creado por Friedrich (de izquierda a derecha y de arriba abajo): *El caballero oscuro* (2008); *Origen* (2010); *Capitán América: el soldado de invierno* (2014); *Star Trek: en la oscuridad* (2013); *After Earth* (2013); y *Salvar al soldado Ryan* (1998). (Fuente: Filmaffinity).



nes». Balló y Bergala comentan que «un motivo visual no es aquel que el cineasta no lo trabaja y no lo constituye como tal, y no ejerce una atracción creativa visible del tratamiento que hace de él<sup>12</sup>». En consecuencia, hay que conocer primeramente la vida y obra del autor para comprender los motivos visuales que emplea de manera reiterada y rayando casi la *obsesión*. Estos pasan a ser necesarios en su acto de creación artística. El pintor David Hockney<sup>13</sup> convirtió la piscina en el motivo principal de sus obras, que hasta entonces no se había dado en el mundo del arte; Giorgio Morandi<sup>14</sup> optó por representar bodegones de botellas y otros recipientes de cristal; Balthus<sup>15</sup> no se cansó de pintar y fotografiar *lolitas* recostadas en sofás y sillas; y Cézanne pintó constantemente la montaña de Sainte-Victoire, situada en el sur de Francia. En el mundo del cine también vemos cómo pasa el motivo visual a ser un elemento recurrente que finalmente adquiere un significado esencial y define la filmografía de sus cineastas: las manos en Robert Bresson; los insectos en Luis Buñuel; los caminos terrosos y solitarios en Abbás Kiarostami<sup>16</sup>; o los lagos en Kenji Mizoguchi<sup>17</sup>. Sin embargo, al igual que ocurre en pintura, hay motivos visuales que son de carácter universal. Se emplean bajo una misma significación simbólica por diferentes autores, de diferentes tendencias y épocas, tal y como ocurre en pintura. Un ejemplo de esto lo tenemos en la interpretación del abismo ya comentada anteriormente.

Estamos, pues, ante un motivo visual que es dinámico, que se adapta a los deseos creativos, poéticos e ideológicos de los cineastas, pero que del mismo modo es capaz de contener significaciones generalizadas que se mantienen a lo largo de la Historia del Cine.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>13</sup> David Hockney (9 de julio de 1937) es un pintor, escenógrafo y fotógrafo británico relacionado con las corrientes del arte pop y del hiperrealismo.

<sup>14</sup> Giorgio Morandi (1890-1964) fue un pintor italiano cuya obra está dedicada prácticamente al género del bodegón.

<sup>15</sup> Balthasar Klossowski de Rola (1908-2001) fue un artista de origen polaco-francés. Su obra pictórica, sensualista y erótica, no se salvó de ser perseguida por la censura.

<sup>16</sup> Abbás Kiarostami (22 de junio de 1949) es un cineasta, guionista y fotógrafo de origen iraní reconocido a nivel internacional.

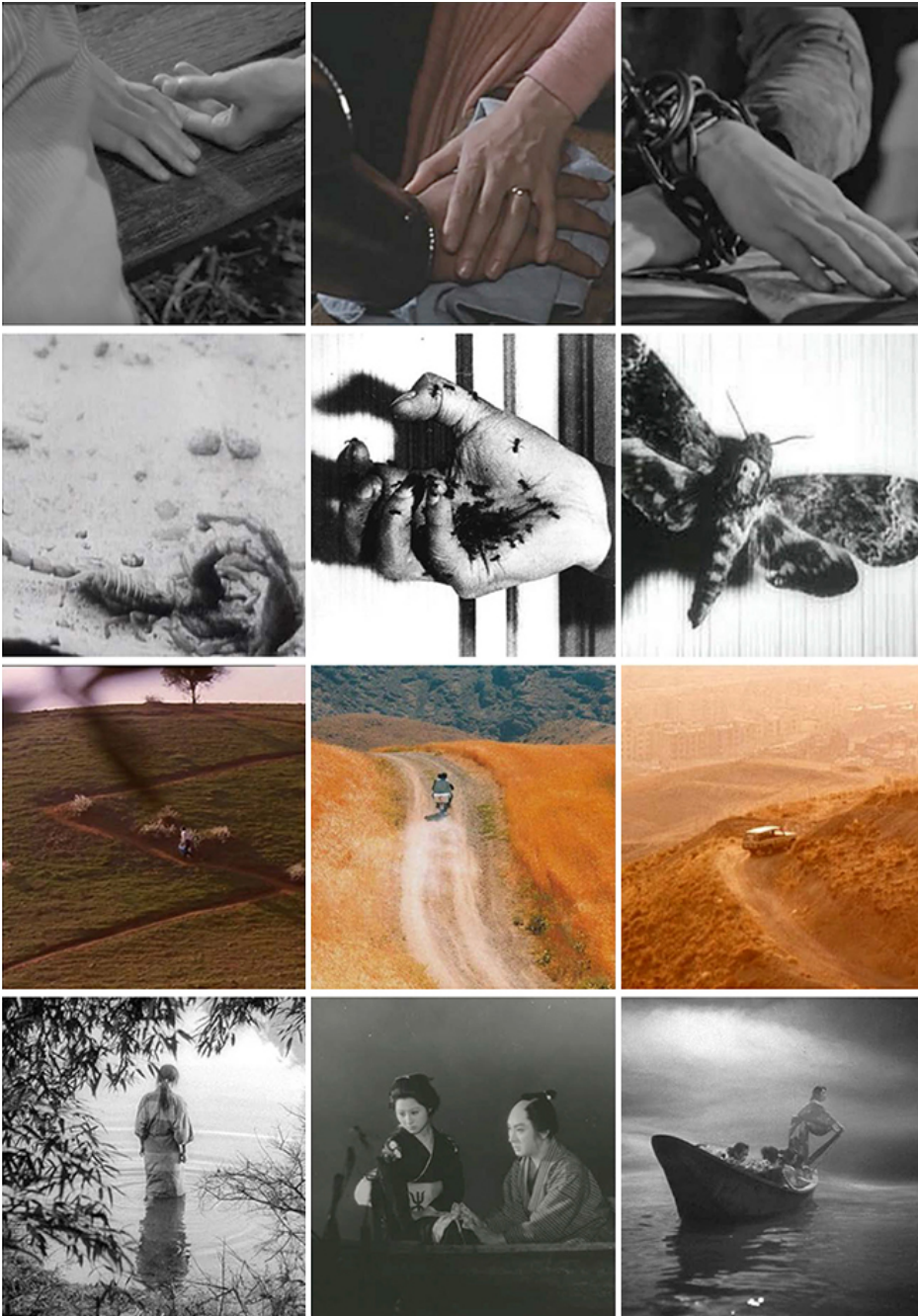
<sup>17</sup> Kenji Mizoguchi (1898-1953) fue uno de los cineastas más representativos del cine clásico japonés, junto con Akira Kurosawa y Yasujiro Ozu.





Motivos pictóricos. Primera fila, la piscina en Hockney; segunda fila, los bodegones de botellas en Morandi; tercera fila, las jóvenes recostadas en Balthus; y cuarta fila, la montaña de Sainte-Victorie en Cézanne. (Fuente: Wikimedia Commons).





Motivos visuales. Primera fila, las manos en Bresson; segunda fila, los insectos en Buñuel; tercera fila, los caminos de Kiarostami; y última fila, los lagos en Mizoguchi.

Volcándonos de lleno en el tema central de este artículo, la filmografía de Ingmar Bergman es una clara manifestación del arte simbólico. Es decir, el *símbolo* prevalece sobre el *signo*, lo metafísico ante lo descriptivo. Las imágenes bergmanianas son tomadas por sí mismas (*signo*), pero más aún por lo que estas significan (*símbolo*). Jean Mitry afirma en *Estética y psicología del cine* (1989) que, «si en la literatura el sentido está detrás de la palabra, en el cine no está detrás [...], sino *entre* las imágenes<sup>18</sup>». Esto es llevado por Bergman a la máxima expresión creativa. Los motivos visuales empleados por Bergman toman tal forma y cualidad sensible que podrían definirse como una auténtica manifestación artística.

Aparecen representados en la filmografía del cineasta sueco una infinidad de motivos visuales, muchos de ellos ya establecidos y bien definidos desde sus primeras producciones. Es más, se observa un mayor número de motivos visuales en su primera etapa –finales de los años cuarenta y toda la década de los cincuenta– que en las siguientes, puesto que Bergman opta después por centrarse en determinados motivos relacionados con la problemática de Dios, la incomunicación, la carencia afectiva y la muerte. Bergman construye sus escenas en esta primera etapa empleando un rico repertorio de motivos visuales cuyo origen viene de sus experiencias y recuerdos, especialmente aquellos pertenecientes a su infancia y juventud. No obstante, Bergman reconoce que no alcanza el depurado nivel narrativo de un escritor, por lo que remedia esta carencia empleando «la yuxtaposición de secuencias verbalizadas con escenas de fuerte carga visual<sup>19</sup>» en base a motivos visuales y recursos compositivos. Esto permite una buena fluidez tanto en ritmo como en expresión narrativa.

Por ejemplo, cuando vemos algunos personajes de sus películas que están contemplándose ante un espejo, en muchos casos no es una acción desinteresada y carente de significación. Dicha acción en el cine bergmaniano alude normalmente a conflictos emocionales. En la película *Crisis* (*Kris*, 1946), la actriz Marianne Löfgren interpreta a la señora Jenny, una mujer entrada ya en la cincuentena que se observa angustiada frente a un espejo. Aquí se nos presenta un momento de reflexión en el que Bergman intenta transmitir lo que su personaje siente utilizando únicamente los lenguajes visual y simbólico. Jenny contempla su reflejo y lo que ve no le gusta. No consigue reconocerse. Ella es incapaz de aceptar que envejece. El espejo le devuelve un reflejo que se aleja de la joven hermosa, deseada y triunfadora que una vez fue. Y, para reforzar aún más lo que representa el espejo en esta escena, aparece reflejada la cabeza de un maniquí que viene a hacer alusión al mundo de las apariencias, lo artificial, lo que no somos, pero que en el fondo ansiamos ser. El cine está lleno de mujeres y hombres que contemplan con impotencia su reflejo. En *Noche de estreno* (*Opening Night*, John Cassavettes, 1977), Gena Rowlands interpreta el papel de

<sup>18</sup> MYTRI, J. (1989): *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo xx de España Editores, p. 547.

<sup>19</sup> HINOJOSA, H.A. (2009): *Imágenes y palabras en el cine de Ingmar Bergman*. Consultado el 23 de junio de 2018, de <https://hugoalfredohinojosa.wordpress.com/2009/10/21/el-cine-de-bergman/>.



Escena de las películas *Crisis* (Ingmar Bergman, 1946, imagen derecha) y *Noche de estreno* (John Cassavettes, 1977, imagen izquierda). Ambas mujeres confrontan la imagen que les devuelve el espejo: un reflejo que habla del miedo a envejecer.

Myrtle Gordon, actriz a la que, al igual que Jenny, se le hace insoportable el hecho de envejecer. Ni Myrtle ni Jenny dicen ni una palabra de lo que sienten al respecto. Solo ellas, una mirada, un espejo y la historia en la que están inmersas bastan para que el espectador pueda interpretar lo que les ocurre.

En el presente artículo nos centraremos en los motivos visuales más definitorios de la obra cinematográfica de Ingmar Bergman: el espejo, el erotismo y la muerte. El espejo que, además de representar el paso inequívoco del tiempo y la nostalgia que esto genera, tal y como se demuestra en el ejemplo citado anteriormente, también tiene otros significados de carácter simbólico. Por otro lado, el erotismo se manifiesta especialmente en motivos visuales como el cigarrillo, la cama y la desnudez. Salvo contadas ocasiones y a causa de la censura de la época, Bergman opta por desnudos parciales o fuera de campo que no dejan de tener una importante significación en su cine. Por último, podemos encontrar otros motivos visuales relacionados con la muerte, en donde destacan los motivos de la pistola, el ajedrez o el concepto simbólico creado por Bergman conocido como *la doble muerte*.

Gracias a este lenguaje cinematográfico de fuerte carácter simbólico, compuesto por motivos visuales, ya sean universales o específicos ideados exclusivamente por el autor, el espectador es consciente de lo que quiere dar a entender en determinada escena, sin necesidad de que el personaje haga un largo e innecesario monólogo literario diciendo qué piensa o qué siente. Podemos mencionar de nuevo a Mitry para citar de nuevo esta idea:

Lo esencial del lenguaje no radica ni en la manera de decir ni en los medios empleados, radica en el hecho indiscutible de significar, es decir, de acceder a un sentido por medio de símbolos, sean o no transparentes<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> MYTRI, J. (1989): *op. cit.*, pp. 547-548.



Ingmar Bergman, como buen conocedor de las aptitudes que pueden ofrecer los motivos visuales, sabe darles uso y de manera tan creativa que sobra decir que alcanza una virtud poética.

## EL ESPEJO

El ser humano siempre ha sentido una fascinación indecible por los espejos. Ya desde la Antigüedad se le atribuyen poderes mágicos, así como diferentes connotaciones simbólicas<sup>21</sup>. El arte de la pintura adapta en muchas ocasiones los atributos y funciones del espejo. Un ejemplo lo tenemos en el arte del retrato, que luego alcanza su mayor auge con el nacimiento de la fotografía. Por otro lado, el cine en sí mismo puede entenderse como un espejo: una pantalla capaz de reflejar la realidad a la perfección. Pantallas dentro de pantallas; reflejos múltiples y laberínticos. En consecuencia, el simbolismo del espejo va más allá en la cinematografía que lo realizado en la pintura o en la fotografía.

El motivo visual del espejo cuenta con diferentes atribuciones simbólicas y Bergman hace uso de muchas de ellas para plasmar sus reflexiones más personales. Analizaremos las siguientes, en donde el espejo es comprendido como:

- Representación de la verdad.
- Símbolo de la vanidad.
- Puerta que conecta con el más allá.
- Representaciones de la nostalgia y la pérdida.
- Manifestación del doble.

### EL ESPEJO COMO REPRESENTACIÓN DE LA VERDAD

En términos generales, el motivo visual del espejo se concibe normalmente como algo más real que la propia realidad<sup>22</sup>. Representa la verdad, lo existente y la autoconciencia. Los personajes pueden ser y actuar como no son realmente, pero ante el espejo, el reflejo que les es devuelto muestra su verdadera naturaleza: miedos, anhelos, reflexiones, culpas, obsesiones... Enfrentados al juicio de su propio reflejo,

---

<sup>21</sup> Desde la Antigüedad se le atribuyen al espejo connotaciones mágicas y religiosas. Aparece en incontables mitos y leyendas en donde tiene las cualidades de proyectar imágenes del pasado y del futuro –como la leyenda que cuenta acerca de las visiones futuras que tiene María Antonieta al contemplar los espejos del hipnotista y médico Franz Anton Mesmer–, de mostrar siempre la verdad –como el famoso espejo de la madrastra de Blancanieves o el escudo de Perseo en el que refleja el grotesco rostro de Medusa– o de servir de puerta de conexión entre el mundo de los vivos y el de los muertos –como el espejo mágico utilizado por Isis para traer de nuevo a la vida a Osiris una vez recogidas todas las partes de su cuerpo–.

<sup>22</sup> BALLÓ, J. y BERGALA, A. (eds.) (2016): *op. cit.*, p. 188.

no necesitan expresarse mediante diálogos ni largos monólogos para que el espectador deduzca cuáles son sus conflictos internos. Esta característica hace del espejo un enemigo: desenmascara emocionalmente a los personajes quedando indefensos ante esa mirada acusatoria que vierten hacia sí mismos.

Luque afirma en su libro *Bergman: el artista y la máscara* (2007) que «la diferencia entre la personalidad pública o profesional que uno se ha forjado en la vida y la verdadera persona que uno es, el auténtico ser humano que somos por dentro, en lo más profundo de nuestra alma<sup>23</sup>», es algo que atormenta tanto a Bergman como a sus personajes. Hay que recordar aquí que Bergman se define a sí mismo como un maestro del engaño y otorga a esta consideración un efecto negativo. Ama la verdad sobre todas las cosas, pero detesta lo desgarradora que puede llegar a ser<sup>24</sup>.

En una escena del film *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), el anciano Isak Borg, el protagonista, se nos presenta en uno de sus sueños. Se encuentra en medio de un paisaje bucólico y en compañía de Sara, su primer amor. Ella se muestra joven y hermosa, tal y como Isak la recuerda. Sara permanece sentada frente a Isak sujetando un espejo y le insiste en que se contemple en él, pero este se niega. El espejo es aquí una manifestación dolorosa de la autoconciencia: le devuelve sin piedad los aspectos del *yo* que el protagonista quiere ignorar. Isak ha llegado al ocaso de su vida y se arrepiente de haber sido tan rígido y egoísta con sus seres queridos, como por ejemplo con Sara, a la que acabó perdiendo. Remitiendo de nuevo a Luque, el personaje de Isak Borg «simboliza una de las peores miserias que caracterizan al hombre moderno: el miedo a demostrar sus propias emociones y a la imposibilidad que tiene de comunicarse con los demás<sup>25</sup>».

Hay escenas similares a lo largo de toda su filmografía. *La sed* (*Törst*, 1949) cuenta la historia de Ruth y Vagnora, cuya relación de tintes ambiguos es desaprobada por la directora de la academia, quien apuesta por las aptitudes de Vagnora y cree que Ruth acabará perjudicando su carrera como bailarina profesional. En una escena, la anciana aparece reflejada en un espejo: simboliza la voz de la experiencia, pero también en lo que Vagnora se convertirá —una exbailarina sin éxito— si desoye sus consejos. En otro están reflejadas Ruth y Vagnora representando lo que justamente son: jóvenes impulsivas que sin temor afrontan lo que les pueda deparar el futuro.

En *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) se nos presenta la relación matrimonial de Karin y Fredrik. La distancia y la carencia afectiva hacen mella en Karin, que, según Luque, busca «la necesidad de sentir algo, lo que sea, aunque se trate de dolor»<sup>26</sup>. Karin no duda en hacerse daño con un pedazo de cristal, el cual aparece en una escena descansando sobre un espejo.

---

<sup>23</sup> LUQUE, R. (2007): *Bergman: el artista y la máscara*, Madrid, Editorial Ocho y medio, p. 46.

<sup>24</sup> BERGMAN, I. (1988): *op. cit.*, p. 18.

<sup>25</sup> LUQUE, R. (2007): *op. cit.*, p. 48.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 72.





El espejo como representación de la realidad en *Fresas salvajes* (arriba), en *La sed* (centro) y en *Gritos y susurros* (abajo).

### EL ESPEJO COMO SÍMBOLO DE LA VANIDAD

La acción de mirarse en un espejo se la considera una expresión de la vanidad. Además de esto, simboliza la superficialidad, el valor que es otorgado a la apariencia, al ego y a los placeres carnales. En toda la filmografía de Bergman aparecen jóvenes actrices que se contemplan en los espejos admirando su belleza. Muchas de ellas sacan provecho de esta condición para manipular a otros personajes, espe-



La actriz Harriet Andersson en *Un verano con Mónica*.

Aquí el mar adopta el papel simbólico del espejo, el cual refleja la belleza salvaje y poco convencional de Mónica. (Fuente: Stiftelsen Ingmar Bergman (<http://www.ingmarbergman.se>).

cialmente hombres, asumiendo el papel de *femme fatale*. Uno de los personajes que asume este papel y lo desarrolla mediante el motivo visual es Mónica, de la película *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953), pero lo hace de manera realista: ella es vulgar, impulsiva y caprichosa porque simplemente quiere sentirse libre.

Mónica se contempla en prácticamente todos los espejos que aparecen en la película; masca chicle y fuma sin parar –hábitos que por aquel entonces se describían como masculinos–; habla y actúa con desfachatez; no se maquilla ni recoge sus cabellos en complicados peinados; y es la que lleva los pantalones en su relación amorosa con Henrik, el protagonista.

Está claro que Mónica no es la típica chica frágil del cine clásico, pero tampoco es la elegante calculadora *femme fatale* del cine negro. Mónica es simple, natural. Quiere para sí la independencia que, por el mero hecho de ser mujer, se le es negada. Hay que entender que la historia se desarrolla en el marco histórico de la posguerra, en el que la mujer sigue atada a las convenciones misóginas impuestas por la sociedad. Como *femme fatale*, a Mónica se la considera una amenaza ya que rompe con la idea tradicional que se tiene de la mujer, destinada al servicio del hombre y al cuidado de su prole<sup>27</sup>. Mónica define la nueva imagen de la mujer contemporánea. Además, hay una reversión del rol hombre-mujer en el film. Mientras que Mónica se dedica a divertirse por ahí y a seducir a otros hombres, Henrik permanece en casa haciéndose cargo del bebé.

---

<sup>27</sup> SICLIER, J. (1962): *Ingmar Bergman*, Madrid, Ediciones Rial, pp. 100-101.





Ejemplos en el cine de Bergman de la vanidad, figurada en la contemplación del espejo.

Otras mujeres del cine de Bergman, en cambio, admiran su belleza porque empiezan a ser conscientes de su feminidad. En la película *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1948), una anciana sirvienta le dice a otra que es adolescente y no para de mirarse en el espejo: «¿Ya te has vuelto vanidosa y engreída?».

Hay que mencionar que Bergman siempre se ha interesado por los temas que tratan sobre la mujer. De hecho, su cine se podría definir como uno en el que predomina la figura de la mujer sobre la del hombre. Bergman desarrolla temas femeninos como la fragilidad emocional, las insatisfacciones amorosas, las diferentes edades por las que pasa la mujer y el importante papel ejercido por la madre, la hermana, la amante y la esposa.

#### EL ESPEJO COMO PUERTA QUE CONECTA CON EL MÁS ALLÁ

Desde época antigua, se le ha asignado al espejo la función de puerta que da acceso al mundo de los muertos y por la cual transita el alma una vez que abandona el cuerpo<sup>28</sup>. Bergman expresa este contenido simbólico en su película *Como*

<sup>28</sup> Según Cirlot en *Diccionario de símbolos*, de esta concepción simbólica atribuida al espejo surge la tradición de cubrir los espejos o la de colocarlos de cara a la pared cuando alguien muere en el hogar. CIRLOT, J.E. (2004): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, p. 202.

en un espejo (*Såsom i spegel*, 1961), perteneciente a la primera trilogía y cuyo tema central se basa en el problema de Dios, manifestado en el personaje de Karin, una joven esquizofrénica, «cuya locura es al mismo tiempo lucidez<sup>29</sup>».

Un día, Karin deambula por el ático de su casa de verano y contempla la luz del amanecer reflejada en el mar –que toma el papel simbólico del espejo– y que al mismo tiempo se proyecta en una de las paredes. Karin se concentra tanto en esta visión que alcanza el éxtasis místico: escucha la voz de alguien que surge del mar y a ella no le cabe duda de que es Dios quien habla. Esta no es la primera experiencia de Karin con el mar. En algunas conversaciones que tiene con sus familiares, especialmente con su hermano, conocemos que ella ya ha tenido este tipo de experiencias en donde ha sido capaz de hablar con muertos. Finalmente, Karin decide ingresar en un centro psiquiátrico porque, según ella, «no se puede estar entre dos mundos. Hay que elegir». Y Karin elige vivir.

Otro ejemplo destacable lo tenemos en *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), momento en el que el mago Albert Emanuel Vogler muere al ser atacado por un hombre que asiste a uno de sus espectáculos de magia. En esta escena el cuerpo de Vogler aparece reflejado en un biombo de espejos como si quisiera representar el tránsito de su alma hacia el otro lado. En este film también vemos cómo Vogler reaparece más tarde como un fantasma que, ávido de venganza, se le aparece a un médico que se burlaba de sus habilidades mágicas y le da un susto de muerte. El médico nota su presencia en el espejo y queda tan horrorizado que es incapaz de moverse, como si Vogler llegara del mundo de los muertos.

#### EL ESPEJO COMO REPRESENTACIÓN DE LA NOSTALGIA Y LA PÉRDIDA

El espejo, aparte de permitir el tránsito de las almas, también es capaz de evocar recuerdos, especialmente aquellos que están teñidos de amargura, que se extrañan porque se han disuelto en el pasado y no han podido llegar al presente. La añoranza por un amor, un ser querido o una vida próspera que ya no se tienen son ejemplos claros cuando un personaje los rememora ante un espejo. Por ejemplo, en el film *Un verano con Mónica*, el protagonista se contempla en un espejo. Recuerda apenado los buenos momentos que vivió junto a Mónica antes de que ella lo abandonara, dejándolo con el bebé de ambos. En *Barco a la India* (*Skepp till India land*, 1947) se nos cuenta la historia de un padre de carácter opresor y violento, agresivo con su familia y compañeros de trabajo. En una escena, este se contempla en el espejo de su habitación y asume apesadumbrado que ha perdido la autoridad que hasta ahora había tenido desde su juventud, amenazada por la presencia de su hijo, quien ha dejado de ser un niño y no duda en plantarle cara.

---

<sup>29</sup> WOOD, R. (1972): *op. cit.*, p. 119.





La luz de la mañana baña la costa y se refleja en la pared y en el rostro de Karin (Harriet Andersson) en una de las escenas más representativas de *Como en un espejo*. Karin está a punto de experimentar una conexión mística con el mundo de los muertos y con Dios. El mar toma aquí el valor simbólico del espejo.



Albert Emmanuel Vogler (Max von Sydow), situado al fondo, como una aparición fantasmagórica que surge del espejo en *El rostro*.



La nostalgia de Henrik (Lars Ekborg) vista a través del espejo en *Un verano con Mónica*.



La nostalgia por la juventud también se observa en personajes como Jenny en *Crisis* –ya comentado anteriormente– y en Tim Mandelbaum en *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980). Tim es homosexual y está enamorado de su amigo Peter, quien está casado con Katarina. Tim se lleva bien con la pareja, pero en el fondo odia a Katarina porque es una mujer hermosa, está en la flor de la juventud y posee el afecto de Peter. En una escena en la que comparte confidencias con Katarina, Tim realiza uno de los mejores monólogos del cine bergmaniano –junto con el del caballero Antinious en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) y el de la enfermera Alma en *Persona* (*Persona*, 1966)–, y lo hace frente a un espejo. Tim contempla frustrado su propio reflejo; se desprecia a sí mismo. Anhela ser joven de nuevo y así llevar una vida diferente a la que le ha tocado vivir.

#### EL ESPEJO COMO MANIFESTACIÓN DEL DOBLE

Por último, pero no menos importante, está el valor simbólico que Bergman otorga al espejo como manifestación del doble. Su film *Persona* está protagonizado por dos mujeres de caracteres opuestos, dos conciencias que se fusionan en una sola después de contemplarse en un espejo hipotético –la pantalla– e intercambian sus identidades, desprendiéndose así de sus respectivas máscaras –la apariencia–. Alma es humana, emocional y espontánea; representa nuestro lado más banal. Por el contrario, la culta y enigmática Elizabeth «encarna los niveles más altos de nuestra conciencia<sup>30</sup>». Bergman en su autobiografía *Imágenes* (1992) expresa lo siguiente:

Ambas intercambian sus caracteres. Elizabeth ahora es Alma y habla con su voz [y viceversa]. Sentadas una frente a la otra se hablan con tonos y gestos, se atormentan, se insultan y se torturan, se ríen y juegan. Es una *escena-espejo*<sup>31</sup>.

El simbolismo del doble dentro del motivo visual del espejo representado a la manera de Bergman fue imitado posteriormente por otros cineastas. En *Mull-holland Drive* (David Lynch, 2001), Betty y Rita van compartiendo e intercambiando rasgos de su personalidad a lo largo de la película. En *Les Biches* (Claude Chabrol, 1968) y en *Three Women* (Robert Altman, 1977) cuentan la historia de dos mujeres cuya extraña relación acaba en un intercambio de personalidades: tú eres yo, y yo soy tú. Por otro lado, en *De la vida de las marionetas* volvemos a centrarnos en el personaje de Tim Mandelbaum. Habíamos dicho en el apartado anterior que le aterra envejecer. En la escena del monólogo del que hablamos anteriormente, Tim en realidad está teniendo una conversación con su *yo* del espejo. En este caso, el espejo cumple el papel del doble. Mientras que Alma y Elizabeth encuentran el equilibrio en la simbiosis de sus identidades, Tim lo encuentra en el desdo-

---

<sup>30</sup> WOOD, R. (1972): *ibidem*, p. 167.

<sup>31</sup> BERGMAN, I. (1992): *op. cit.*, p. 77.

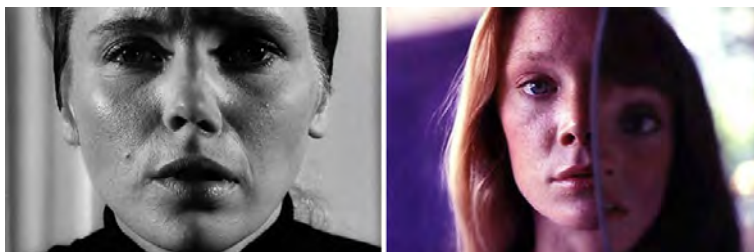




La pantalla convertida en el reflejo. *Persona* (izquierda) y *Les Biches* (derecha).



Desdoblamiento en la *escena-espejo*. *Persona* (izquierda) y *Mulholland Drive* (derecha).



Fusión de dos rostros en uno. *Persona* (izquierda) y *Three Women* (derecha).

blamiento de la suya: su lado benévolo, por un lado; su lado caótico, por otro. Esto lo explica en su monólogo:

Son fuerzas secretas. ¿Cómo se llaman? No lo sé. Puede que sea el mismo envejecer, la putrefacción. No lo sé. Fuerzas que no puedo controlar. Observo mi cara en el espejo. Me es bastante familiar. Y constato que en esta combinación de sangre, carne, nervios y hueso hay dos..., no sé cómo llamarlos. Dos entidades irreconciliables. El sueño de cercanía, dulzura y amistad; es decir, lo que está vivo y es bello. Y por el otro lado, violencia, terror y amenaza de muerte [...]. Quizás mis sueños eran demasiado bonitos. Y como castigo, la vida te sacude cuando menos te lo esperas. Como castigo tienes la nariz tan metida en la mierda que casi te ahogas en ella.

## EL EROTISMO

La representación erótica existe desde la Antigüedad; sin embargo, no alcanza un estatus sociocultural moralmente aceptable o, mejor dicho, más asimilable, hasta el siglo xx, cuando «la reproductibilidad icónica e hiperrealista de la fotografía y luego del cine<sup>32</sup>» la convierten en un fenómeno masivo que incluso a día de hoy sigue siendo objeto de censura. La sociedad más conservadora ha desarrollado diferentes opiniones sobre la representación del erotismo en el cine, a veces calificándola incorrectamente como pornográfica. La Historia del Cine puede describirse como la Historia de la Censura, la cual mutila su producción, difusión e invención creativa. Los autores Freixas y Bassa explican lo siguiente:

[El erotismo o el sexo en el cine] no deben ser juzgados desde parámetros moralistas ni por los presumibles efectos (disolutos y perniciosos, ¡faltaría más!) que causa en la juventud o en los débiles de espíritu, puesto que en tal caso el problema no será de la película sino de sus espectadores. Si se admite de entrada un criterio moral, se debe tener en cuenta cualquier posible moral [...]. Y la admisión de ese criterio moral conduciría a desestimar un film (o una novela, o una estatua) porque su contenido es de determinada filiación política, religiosa, filosófica. Si caemos en la trampa estaremos justificando la recomendación de acatar un criterio moral, aceptaremos la prohibición<sup>33</sup>.

Hay que tener en cuenta que, cuando hablamos de erotismo o del sexo en el cine, debemos diferenciarlos de una película sexual o pornográfica. La representación de un cuerpo humano desnudo no tiene por qué resultar erótica o que implique un lenguaje sexual. Del mismo modo, las películas de contenido erótico no necesariamente deben incluir desnudez o escenas de sexo. Una mirada sugerente puede sacudir más mentes que un desnudo. Basta con hacer mención de Rita Hayworth y lo que es capaz de suscitar con solo quitarse un guante en *Gilda* (Charles Vidor, 1946); a Lauren Bacall y la sensual soltura con que enciende un cigarrillo en *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946); a la icónica escena de Marilyn vestida de blanco y enseñando sus piernas de escándalo en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955); o a nuestro chico de oro, Clark Gable, galante sentimental pero descarado a la vez, que provocó auténticos estragos en el público femenino de la época cuando descubrió que el actor no usaba las típicas camisas interiores en *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934). Por tanto, el cine está repleto de escenas de contenido erótico y sexual «aunque los cuerpos vayan vestidos y los actores ni se toquen<sup>34</sup>».

---

<sup>32</sup> GUBERN, R. (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Editorial Anagrama, p. 9.

<sup>33</sup> FREIXAS, R. y BASSA, J. (2000): *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Madrid, Paidós, pp. 11-12.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 12.





*El rito* (Riten, Ingmar Bergman, 1969).

Ahora bien, ¿puede el erotismo albergar un valor simbólico? ¿Puede alcanzar un contenido metatextual o no tiene mayor pretensión que la de representar escenas subidas de tono? Independientemente del punto de vista moral que tengamos a la hora de juzgar el erotismo en el arte, es improcedente afirmar que este carece de nociones simbólicas, porque sí las tiene. Sea insinuado o no, esté dentro o fuera de campo, el erotismo aparece en el cine desde sus inicios porque es una realidad inseparable de la condición humana y porque también tiene la capacidad de corresponder con finalidades artísticas, valores e ideas.

A falta de esta doble lectura visual, sería imposible entender el erotismo de la obra de Pier Paolo Pasolini, el cual destila un encanto dramático y metafórico por los cuatro costados; la de Luis Buñuel, que es capaz de describir ambientaciones y aspectos temáticos sin necesidad de acudir a lo explícito; o la de Ernst Lubitsch, quien filmaba imágenes que «proceden de la excitación, de la sugerencia, más de la promesa que del acto<sup>35</sup>». Del mismo modo, no se podría comprender plenamente la filmografía de Bergman si limitamos el erotismo que caracteriza muchas de sus películas a meras banalidades y excentricidades proyectadas sin valor alguno por parte del cineasta.

Antes de meternos de lleno con los motivos visuales del erotismo en la obra de Bergman, es importante conocer que a partir de los años cincuenta se producen fases de progresiva permisividad, «conseguida a lo largo de innumerables forcejeos con las instituciones de la censura y los tribunales de justicia<sup>36</sup>». Otro hecho que supone un avance contra la censura es el auge del cine independiente que pro-

<sup>35</sup> CARRIÈRE, J.C. (1997): *La película que no se ve*, Madrid, Paidós, p. 66.

<sup>36</sup> GUBERN, R. (2005): *op. cit.*, p. 10.

duce películas más adultas, las cuales pueden verse en salas de cine de arte y ensayo; mucho más permisivas que las comerciales. En el año 1966 el Código Hays es suprimido, la producción de películas con alusiones eróticas se dispara como la espuma, y ya no solo en el cine independiente sino, que también comienzan a hacerse un sitio en el gran mercado.

Ingmar Bergman fue uno de los pioneros en apostar por el erotismo como un aspecto artístico y simbólico, llevándolo a algo más que a una simple imagen sugestiva con la que atraer miradas y estupores por parte del público, y muecas disconformes por el sector de la censura. Cuando en 1953 –trece años antes de que el Código Hays desapareciera– Bergman se atreve a mostrarnos a una descocada y desinhibida Harriet Andersson interpretando el papel de Mónica en *Un verano con Mónica*, correteando desnuda por la playa durante unos planos memorables, quiere también ofrecernos una significación simbólica importante. La lista de motivos visuales con connotaciones eróticas empleados por Bergman es tan amplia y rica como su filmografía, que evoluciona apostando por unos y abandonando otros según iba renovando su genio creativo; no obstante, podemos nombrar algunos motivos que se mantienen desde el inicio hasta el final de su carrera. Los iremos analizando ahora uno por uno con mayor detenimiento.

## EL CIGARRILLO

El cigarrillo está presente en el mundo del cine desde prácticamente su origen. Consigue hacerse un hueco en el cine en blanco y negro puesto que, a falta del color, «el humo contribuía a crear atmósferas brumosas y etéreas, difuminando la luz y acentuando la tensión en escenas interiores<sup>37</sup>». Además, muchos actores usaban el gesto de fumar para perfilar la personalidad de sus personajes; la virilidad en los actores, como Humphrey Bogart, o el poder de seducción de las *femme fatale*, como Marlene Dietrich. Con la implementación del color a partir de los años cincuenta, se reduce el consumo del tabaco porque ya era innecesario su humo a la hora de ambientar escenas pudiendo jugar ahora con la luz y los colores; sin embargo, se mantuvo su valor simbólico, relacionándolo siempre con personajes que tienden a la irreverencia.

Otra atribución simbólica al tabaco es servir como alusión del acto sexual. Debido a la censura, los directores acuden al cigarrillo para dar a entender que los personajes han mantenido relaciones o que las están manteniendo ante la cámara: compartir el cigarrillo se convierte en metáfora del sexo.

Bergman hace uso de esta faceta interpretativa del cigarrillo desde sus inicios como director. La primera película que realiza tomando este concepto es *La sed*.

---

<sup>37</sup> MARTÍNEZ, A.L. (2017): «El cine y el cigarrillo: una larga historia de odio y amor», *El secreto de Berlanga*. Consultado el 2 de julio de 2018, de <http://www.elsecretodeberlanga.com/2017/11/18/el-cine-y-el-cigarrillo-una-larga-historia-de-odio-y-amor/>.





Motivo visual del cigarrillo en *La sed* (arriba),  
*Un verano con Mónica* (centro) y *El silencio* (abajo).

Vagnora, personaje del que ya hemos hablado, haciendo caso omiso a su directora de ballet, es abandonada por Ruth y se convierte en una mujer solitaria, alcohólica y sin éxito, que se conforma con escuchar música. Un día, se encuentra por la calle a Viola, otra excompañera suya de ballet. Vagnora la invita a su casa y allí, haciendo uso del cigarrillo que comparten, se da a entender que mantienen relaciones sexuales. Bergman explica la escena en su autobiografía *Imágenes* (1992):

En una noche estival, las dos mujeres están sentadas juntas y se han bebido una botella de vino. Birgit [Viola] está bastante borracha y Mimi [Vagnora] le da un cigarrillo y se lo enciende. Luego se lleva la cerilla hacia la cara y la sostiene un momento junto a su ojo derecho antes de que se apague. Esto fue idea de Birgit Tengroth. Lo recuerdo de manera muy intensa, ya que yo nunca había hecho nada parecido. El construir a base de detalles apenas perceptibles, sugerentes, se convirtió después en un elemento característico de mi estilo<sup>38</sup>.

Otro ejemplo lo encontramos en *Un verano con Mónica*. Henrik y Mónica pasan un verano en una playa solitaria alejada de la ciudad. En una secuencia, ellos se intercambian el cigarrillo insinuando una escena de sexo. Mónica dirige la situación adoptando el rol activo mientras que el bueno de Henrik solo se deja llevar, asumiendo el papel tradicional de la sumisión femenina. Todo un escándalo si pensamos que esta película fue rodada en 1953. El cigarrillo compartido también puede aludir a una futura relación sexual entre dos personajes. En *Como un espejo*, film del que también hemos hablado, se nos presenta a los hermanos Minus y Karin, que fuman juntos en una escena que podría malinterpretarse como romántica puesto que se abrazan y se besan como una pareja. La escena está informando del incesto que se dará más adelante. Por otro lado, la domadora de *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953) acaba siendo seducida por un actor de teatro, quien se nos muestra fumando junto a ella en su habitación, momento previo al encuentro sexual. La acción de ofrecer un cigarrillo también puede hacer alusión al ofrecimiento sexual, como ocurre en *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), en donde la bella Anna consigue fácilmente la atención de muchos hombres para que enciendan su cigarrillo. Otro ejemplo lo vemos en el personaje de Henrik en *Un verano con Mónica*, quien acepta encender un cigarrillo a Mónica cuando se conocen y, después de intentarlo varias veces sin mucho acierto, lo consigue –acción que representa su inexperiencia amorosa y virginidad–, convirtiéndose así en el nuevo interés romántico de la joven.

## LA DESNUDEZ

Debido a la censura, podemos encontrar en la cinematografía de Ingmar Bergman personajes femeninos que muestran desnudos parciales o de espaldas. Ejemplos relevantes los encontramos en Mónica (*Un verano con Mónica*), Eva Rosenberg (*La vergüenza*, *The Same*, 1968) o Thea Winkelmann (*El rito*, *Ritten*, 1969). No veremos desnudos íntegros en sus films hasta los años setenta, momento en que comienzan a ser aceptados. De todos modos, Bergman no está interesado en el desnudo, por lo que es utilizado de manera muy puntual si bien cargado de un importante simbolismo. En *De la vida de las marionetas*, tenemos un desnudo íntegro de la pareja Peter y Katarina. Bergman también opta por los desnudos realizados fuera de campo como el del personaje de Desiree Armfeldt en *Sonrisas de una noche de*

---

<sup>38</sup> BERGMAN, I. (1992): *op. cit.*, p. 135.







El desnudo de Karin (Ingrid Thulin) en *Gritos y susurros*.

*verano* (*Sommarnattens leende*, 1955) tras un biombo. Otro desnudo fuera de campo se da en un plano del film *Un verano con Mónica*, cuando la protagonista «muestra las piernas y en acto seguido se quita las bragas para caminar sobre el rostro de su amante tumbado en el suelo boca arriba<sup>39</sup>». En lugar de mostrarnos la desnudez de Mónica, Bergman opta por el uso de un plano medio del amante, que, por su reacción, sabemos qué es lo que está sintiendo al presenciar lo que hace ella. Además de ser la desnudez un motivo visual sensualista que atrae la mirada del espectador, siendo esta una de sus principales intenciones, Bergman lo usa también para desarrollar algunas de sus reflexiones. Una de las más utilizadas es el simbolismo de la desnudez como sinónimo de la verdad, de lo que no está contaminado por las apariencias. Para Bergman, plasmar la desnudez es también por el deseo de destapar el alma de sus personajes, su verdadero yo: exhibe sus inquietudes, miedos, anhelos, etcétera. Cuando vemos en *Gritos y susurros* a Karin siendo desvestida por su criada y quedando desnuda ante la pantalla, tan indefensa y voluble, sentimos que por primera vez en toda la película comenzamos a conocer realmente cómo es. Vestida a la manera decimonónica, con capas y capas de ropa, y expresando siempre un semblante frío y solemne, Karin personifica fielmente a la mujer de su época: una que en silencio lo soporta todo; soledad, incomunicación e insatisfacción afectiva tanto amorosa como fraternal. En su desnudez descubrimos sus sentimientos. Karin odia a sus hermanas puesto que nunca han sido afectuosas con ella y odia también a su marido por lo distante e insensible que es. Karin anhela ser amada de verdad y no sabe cómo salir de esa burbuja burguesa, llena de lujos y comodidades, pero también ensombrecida por la falsedad de las apariencias.

Haciendo uso de esta misma idea, conocemos a Anna en la película *El silencio*. Durante un viaje a un país extranjero junto a su hijo y su hermana mayor Esther,

---

<sup>39</sup> GUBERN, R. (2005): *op. cit.*, p. 10.

Anna decide salir del hotel en el que se hospedan para evadirse y, ¿por qué no?, acostarse con algún hombre. Es una mujer que evoca la juventud, la sensualidad e impulsividad emocional. A pesar de todo, se siente empujada frente a Esther: una mujer culta y elegante que desdén lo carnal. Cuando Anna está desnuda ante la cámara, su alma queda al descubierto; estamos al tanto de sus pesares más profundos. Si no puede rivalizar en virtudes con su hermana, se limitará a seguir haciendo lo que sabe hacer: disfrutar de la vida y del sexo sin mayores pretensiones, aunque esto en el fondo la haga sentir vacía. Finalmente, tanto en *El rito* como en *De la vida de las marionetas*, los desnudos de los personajes principales son un intento por parte de Bergman de mostrarnos también su verdadera naturaleza: una desnudez despojada de las riquezas terrenales y de la ambición<sup>40</sup>. Estos personajes en los que se refleja esta atribución simbólica son Thea Winkelmann (*El rito*), una actriz teatral cuyo desnudo representa la libertad creativa y la virtud, y la pareja de Peter y Katharina (*De la vida de las marionetas*), que representa a un matrimonio enfermo que se trata de manera egoísta y se hace daño constantemente. Cuando están desnudos se muestran realmente como son, cuáles son las virtudes y los defectos de su relación. Sus cuerpos reflejan tanto el lado romántico como el tóxico de su relación.

## LA CAMA

Existe un motivo visual en la obra de Bergman que es inamovible: la cama. Las significaciones dadas por el cineasta son diversas: como lugar de encuentro sexual, de conflictos emocionales y de hastío e incomunicación matrimonial. La cama como *lugar de encuentro para los amantes* se da especialmente en sus primeras películas, donde Bergman aún tiene una visión del amor concebido al estilo más clásico, culminando siempre la historia con un final feliz. Tenemos como ejemplos los encuentros amorosos en mullidas camas de los protagonistas de *Crisis*, *Noche de circo*, *Barco a la India* y *Sonrisas de una noche de verano*. Por consiguiente, esta concepción simbólica atribuida a la cama abarca desde 1946 hasta 1955. Dicho valor simbólico de la cama no durará mucho, puesto que no refleja las experiencias vividas por el autor, en su mayoría matrimonios y relaciones esporádicas destinados a la separación y al desastre emocional. A partir de mediados de los años cincuenta, la cama adopta un nuevo valor simbólico: se convierte en el *lugar donde ocurre un conflicto emocional entre dos personajes*. De hecho, esta simbología de la cama es por la que más se decanta Bergman. En esta significación uno de los personajes está acostado en una cama pasando por una fuerte crisis emocional mientras que otro intenta acompañarlo y consolarlo. En el film *El rostro*, la pareja de magos compuesta por Emmanuel Vogler y su esposa mantienen una conversación en la que Vogler revela los pesares que lo atormentan en tanto que es confortado por ella. En *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976), Tomas intenta consolar a Jenny, víctima de un intento

---

<sup>40</sup> COOPER, J.C. (2002): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 66.





Tomas (Erland Josephson) y Jenny (Liv Ullmann) en *Cara a cara*.

de violación. Y en *Persona*, vemos también cómo Elizabeth consuela a Alma en la cama mientras escucha en silencio sus problemas. En la última etapa cinematográfica de Bergman, el motivo visual de la cama es concebido como el *lugar del declive amoroso*. El ejemplo más claro lo tenemos en *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1974) y en sus protagonistas: Johan y Marianne. A lo largo de su historia, conocemos su vida diaria, especialmente en los momentos que están juntos en la cama, «hablan con poco apasionamiento<sup>41</sup>» y se comportan como dos auténticos extraños. Esta frialdad e incomunicación conyugal típica de los matrimonios bergmanianos aparece fielmente representada en la película *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), entre Emelie y el obispo Edvard Vergéus, y en los altibajos de la relación entre Karina y David en *La carcoma* (*Beröringen*, 1971).

## EL COLOR ROJO

Cuando hablamos del color rojo en el cine de Ingmar Bergman tendemos a pensar única y expresamente en la película *Gritos y susurros*, comprendida por el propio cineasta como la única en la que tenía intención de destacar dicho color:

Todo es rojo. [...] Todas mis películas se pueden pensar en blanco y negro, excepto *Gritos y susurros*. En el guion consta que he imaginado lo rojo como el interior del alma<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> LUQUE, R. (2007): *op. cit.*, p. 81.

<sup>42</sup> BERGMAN, I. (1992): *op. cit.*, p. 81.



El color rojo en el cine de Bergman. *Gritos y susurros* (izquierda), *La carcoma* (centro) y *El huevo de la serpiente* (derecha).

Este hecho es innegable. El film *Gritos y susurros* en sí mismo representa todo aquello que define simbólicamente al color rojo: el alma, la fuerza, la salud, el amor, la alegría, la excitación sexual, la energía, la cólera, el dolor, la venganza y la fortaleza<sup>43</sup>. Todos estos temas se manifiestan en la película a través de sus cuatro personajes principales, tres hermanas cuya relación se podría definir como desastrosa, y una criada que en silencio observa la tormenta emocional que sacude a las otras tres.

*Gritos y susurros* es un recorrido simbólico por el color rojo, desde sus fundidos que inician y finalizan cada una de las historias de los personajes hasta cada rincón de la casa donde se desarrolla la película; paredes, alfombras, vestidos, cortinajes, sofás... Todo compuesto por un rojo vibrante aunque también angustioso, uno cargado de dolor y desesperanza.

Sin embargo, cuando pasamos horas viendo la filmografía del director, concretamente las últimas películas que están filmadas a color, observamos algo que es imposible eludir: el color rojo está presente en cada una de ellas. Y lo que es más, este color es empleado casi siempre para representar la exaltación de la pasión y la sensualidad femenina. El camisón carmesí de María en *Gritos y susurros* acentúa el lado lujurioso de su personalidad. Harta de su matrimonio, María intenta seducir al doctor que atiende a su hermana enferma.

Este es el mismo rojo que describe collar, labios y lencería de la prostituta estrangulada por Peter en *De la vida de las marionetas*, y el que viste al reparto femenino de *Esas mujeres (För at tinte tala o malla dessa kvinnor, 1964)*. El rojo forma parte de la vestimenta de Karin Vergérus, personaje de *La carcoma*, como augurio de su necesidad por adentrarse en el camino de la infidelidad conyugal, y del conjunto en terciopelo de la sensual Manuela Rosenberg en *El huevo de la serpiente (Das Schlangenei, 1977)* cuando actúa en un burdel. Dicho color está bien estudiado en su

<sup>43</sup> Haciendo referencia a las atribuciones simbólicas analizadas por Cooper de dicho color. COOPER, J.C. (2002): *op. cit.*, p. 54.

cine, en cada objeto, en cada vestimenta. Junto a su director de fotografía predilecto, Sven Nykvist, Bergman «probaba cada objeto delante de la cámara<sup>44</sup>». Por tanto, no es mera coincidencia que muchas de sus actrices estén envueltas en un rojo intenso.

## LA MUERTE

Las ideas vitalistas de Søren Kierkegaard y August Strindberg influyeron notablemente en la concepción que tiene Bergman sobre la muerte. Por un lado Kierkegaard habla de la muerte «desde la perspectiva de la incertidumbre, la irracionalidad y la incapacidad de abarcarla por completo»<sup>45</sup>, por lo que el tratamiento que hace de su motivo aparece disperso en su obra. Bergman imita la forma que tiene Kierkegaard de afrontar el hecho de morir: es mordaz, pero de matices oscuros y, en ocasiones, depresivos. Kierkegaard (1987) reflexiona sobre esto en su discurso, citado por Gabašova:

¿Qué vida tan vacía y sin sentido! Muere un hombre, organizamos su funeral, le acompañamos en su último viaje y le echamos tres paladas de tierra encima. Llegamos y salimos del cementerio [...] y nos sirve de consuelo que aún nos queda una larga vida por delante [...] ¿Por qué no nos ponemos de acuerdo acerca de este tema de una vez por todas? ¿Por qué no quedarnos directamente en el cementerio, bajar a la tumba y sortear al pobre que, como el último superviviente, se ocupe de echar tres paladas de tierra del último difunto?<sup>46</sup>

Esta forma de pensar sobre la muerte es análoga al *carpe diem*, es decir, la aceptación conciliadora de vivir cada día como si fuera el último, aunada a la idea de que Dios no está (o si está, permanece ausente o como mero espectador de su propia creación), se da en el cine bergmaniano, especialmente en el film *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) y en su primera trilogía. Esta se centra en Dios, quien es concebido como un ser silencioso y distante; permite que los crímenes y desdichas sacudan al mundo. Este denominado *silencio de Dios* solo puede ser explicado de una única manera: Él está ausente y, por lo tanto, *no existe*. Estamos solos. Abandonados a nuestra suerte, sin esperanzas de redención ni vida después de la muerte. Ante esta situación difícil de asimilar para el propio Bergman, el hombre se siente confundido, incapaz de medir sus acciones y de discernir entre el Bien y el Mal. Y si aún tenemos fe y pensamos que Dios existe, parafraseando a Woody Allen, «estaríamos ante un Dios que realmente ha hecho muy mal las cosas<sup>47</sup>». Este es el *leitmotiv* de esta primera trilogía, compuesta por las películas *Como un espejo* (*Såsom*

<sup>44</sup> BERGMAN, I. (1992): *op. cit.*, p. 89.

<sup>45</sup> GABAŠOVA, K. (2014): «Kierkegaard y el concepto de la muerte en el contexto del turismo oscuro», *Revista Sincronía*, Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara (México), 65, 71-80, p. 71.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>47</sup> Citado por LUQUE, R. (2007): *op. cit.*, p. 59.



Junto a Liv Ullman en *Persona*.

Fuente: Stiftelsen Ingmar Bergman (<http://www.ingmarbergman.se>).

*i en spegel*, 1961), *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963) y *El silencio* (*Tystnaden*, 1963). La segunda trilogía sigue enfocándose en la problemática de Dios, pero además aborda otros temas tales como la incomunicación entre las personas y la indefinición entre fantasía y realidad. Esta segunda trilogía la componen las películas *Persona* (*Persona*, 1966), *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1967) y *La vergüenza* (*Skammen*, 1968).

Es importante comentar que Bergman afirma en sus memorias que no concibió estas dos trilogías de esa forma en el momento de su filmación. Es decir, él no estaba planeando realizar trilogías de ningún tipo. La idea de agrupar seis de sus películas en dos trilogías es algo que se pensó más tarde tras una conversación que mantuvo con su amigo Vilgot Sjöman, escritor y director sueco, antes de publicar los guiones. En *Imágenes* (1992), Bergman sostiene: «Considero que esta reflexión como una forma de racionalizar a posteriori. Contemplo la idea de trilogía con escepticismo. Surgió durante mis conversaciones con Sjöman»<sup>48</sup>.

Asimismo, hay que recordar que Bergman realizó un trabajo de fin de carrera sobre la figura y obra de August Strindberg<sup>49</sup>, por lo que es innegable la fuerte influencia que este ejerció en toda su obra. El pensamiento de Strindberg es

---

<sup>48</sup> BERGMAN, I. (1992): *op. cit.*, p. 215.

<sup>49</sup> El escritor Johan August Strindberg (1849-1912) es considerado uno de los autores más importantes de la literatura sueca. Tiene un reconocimiento mundial debido principalmente a sus obras de teatro. Es conocido como el padre del teatro moderno. Comentado por MANDELBAUM, J. (2007): *Cahiers du cinema. Colección de grandes directores. El libro de Ingmar Bergman*, Madrid, Edición particular para el periódico *El País*, p. 18.





Libro de Kierkegaard titulado *O lo uno o lo otro* (*Enten-Eller* 1843)\*, que aparece en *Saraband*, el último film televisivo de Bergman.

igual de desgarrador que el de Kierkegaard. En su libro *Danza de la muerte*<sup>50</sup>, un capitán que sufre un repentino ataque cardíaco le pregunta a otro personaje: «¿Crees que voy a morir?». A lo que este le contesta con humor negro para aligerar la situación: «Lo harás como todos. Tú no eres la excepción». Este intercambio de palabras nos remite a una conversación que tiene lugar en *El séptimo sello* mantenida por la Muerte y Skat, el actor. Skat sube a un árbol para echar una siesta recostado en una de las gruesas ramas y se da cuenta de pronto de que la Muerte está ahí cortando el árbol. «¿No hay reglas especiales para los actores?», le pregunta Skat. Y la Muerte responde, sin inmutarse aunque con ironía: «No, no en este caso». La Muerte prosigue luego con su tarea puesto que todas las personas son iguales para ella. No hay excepciones.

El *miedo a morir* es, por tanto, una concepción que hace mella en el pensamiento de Bergman y que proyecta obsesivamente tanto en su obra teatral como en la cinematográfica. Asimismo, ya desde pequeño le aterraba pensar en la muerte. Esta idea se acrecentó al haber sido criado en un ambiente religioso muy estricto. Bergman declara en *Imágenes* (1992):

Desde que recuerdo he llevado conmigo un profundo miedo enfermizo a la muerte, miedo que durante la pubertad y hasta los veinte y pocos años llegó a hacerse insoportable. El pensamiento de que al morir iba a desaparecer, que iba a atravesar el oscuro portal, de que había algo que no podía controlar, ni preparar o prever era para mí un motivo de horror constante<sup>51</sup>.

---

\* Uno de los temas que toca Kierkegaard en este libro es el miedo a la muerte: «Mi voz resuena en el mundo, oídla, todos vosotros, que os llamáis desdichados en el mundo y que no teméis la muerte». KIERKEGAARD, S. (2006): *O lo uno o lo otro*, Madrid, Editorial Trotta, p. 29.

<sup>50</sup> PROJEKT RONEBERG (2012): *Dödsdansen, sriken av August Strindberg*. Consultado el 28 de junio de 2018, de <http://runeberg.org/dodsdans/>.

<sup>51</sup> BERGMAN, I. (1992): *op. cit.*, p. 209.





Personajes debatiéndose con su miedo a la muerte usando como motivo visual la pistola en *Noche de circo* (izquierda) y *Sonrisas de una noche de verano* (derecha).

Si observamos el tratamiento que hace Bergman del miedo a la muerte en sus primeras películas encontraremos varios monólogos de personajes que deciden suicidarse por una determinada causa, pero su miedo es tan grande que les cuesta dar el paso. Solo unos pocos terminan dándolo, mientras que la gran mayoría desiste y opta por vivir y aceptar las vicisitudes de su existencia. Cuando Bergman trata este tema, emplea motivos visuales típicos como el arma homicida, que suele ser una pistola. En *Crisis* se nos cuenta el amor tóxico entre Nelly y Jack, un dandi de ciudad fracasado y de tendencias suicidas. En una de las escenas, cuando Nelly decide poner punto final a la relación, él la amenaza con suicidarse de un disparo, pero debido a su miedo a morir aunado a las súplicas de la muchacha, opta por no hacerlo y le entrega el arma. Jack no tardará en sucumbir al suicidio tiempo después cuando pierde definitivamente a Nelly. Un relato similar sucede en *Noche de circo*, en la que un propietario ambulante llamado Albert, llevado por los caprichosos azares del destino, regresa a la ciudad donde abandonó a su mujer y a su hijo para dedicarse a su nuevo trabajo en compañía de la domadora Anna<sup>52</sup>. Debatándose Albert entre quedarse y tener una holgada vida burguesa o seguir con su pasión por el circo aunque viviendo en la miseria, colapsa y pierde el control hasta el punto de querer suicidarse usando su viejo revólver. Finalmente, persuadido por su mejor amigo, el payaso triste –quien irónicamente representa la esperanza y el amor por la vida–, Albert desiste en el intento y baja el arma. También podemos citar aquí al marido de María en *Gritos y susurros*, quien en un intento por llamar la atención afectiva de su esposa, decide atravesarse con un puñal, pero es demasiado cobarde y termina haciéndose una simple herida superficial. El protagonista de *Sonrisas de una noche de verano*, Fredrik Egerman, que es desafiado por un rival a jugar a la ruleta rusa, demuestra que siente miedo a morir mientras que a su oponente no parece perturbarle la idea.

---

<sup>52</sup> SICLIER, J. (1962): *op. cit.*, p. 106.



El cuerpo inerte de Jonas (Max von Sydow) es encontrado por las autoridades en *Los comulgantes*.

Podemos deducir a través de su filmografía que Bergman opta por dignificar más a sus personajes suicidas, cuya valentía los ha liberado de la cárcel de la existencia. Por ejemplo, en su film *Prisión (Fängelse, 1949)* se nos cuenta la dura vida de Birgitta, una joven que ha sido esclava de la prostitución durante toda su vida. Cuando queda embarazada de uno de sus clientes, tanto su chulo como la novia de este la obligan a abortar. Birgitta, sin más opciones a las cuales aferrarse, lo hace y vive con la esperanza de un mejor porvenir. Ella lo intenta; se enamora de un joven llamado Thomas que, después de acostarse con ella, la abandona a su suerte. Descorazonada y sin expectativas de futuro, decide acabar con su vida.

En *Los comulgantes* tenemos al personaje de Jonas Persson. Jonas siente amenazada su vida por la guerra. Su temor es tan grande que es incapaz de manejarlo y, al igual que Birgitta, ve el suicidio como única salida.

Aparte de la percepción del suicidio como una acción liberadora del alma que en cierto modo responde a consideraciones platónicas, Bergman le añade también un valor autobiográfico, puesto que se plantea el suicidio en muchas ocasiones a lo largo de su vida. Esto lo explica en *Linterna mágica (1988)*:

Algunas veces en mi vida he jugado con la idea del suicidio, una vez en mi juventud llevé a cabo un torpe intento. Nunca he soñado con hacer realidad mis juegos. Mi curiosidad ha sido demasiado grande, mi ansia de vivir demasiado robusta y mi miedo a la muerte demasiado sólido e infantil<sup>53</sup>.

En este caso, Bergman plasma sus experiencias a través de algunos de sus personajes, como el doctor Evald Borg en *Fresas salvajes*, quien se plantea el hecho

---

<sup>53</sup> BERGMAN, I. (1988): *op. cit.*, p. 101.



Las danzas de la muerte: grabado realizado por Hans Holbein el Joven (izquierda) y escena de *El séptimo sello*.

de suicidarse; el conflictivo e idealista Henrik Egerman en *Sonrisas de una noche de verano*; o el músico que padece de ceguera Bengt Vyldeke en *Música en la oscuridad* (*Musik i mörker*, 1948).

La representación iconográfica de la muerte en el mundo occidental se establece y generaliza a partir de la Edad Media. Se la presenta como esqueleto que suele portar un reloj de arena o una guadaña. Normalmente está rodeada por restos humanos como aparece plásticamente en los ciclos de las Danzas de la muerte –*Danse macabre*–<sup>54</sup> que «derivan de la impresión causada por las grandes epidemias de peste negra que barrieron a ricos y a pobres, jóvenes y viejos»<sup>55</sup>. En su película *El séptimo sello*, ambientada en la Suecia del siglo XIV, Bergman no pretende realizar «una visión realista de la vida medieval, sino que es un intento de poesía moderna, pero formada de manera libre en cuanto se refiere a materias medievales»<sup>56</sup> y en el que repite el tema de la danza macabra otorgándole un trasfondo filosófico. Aunque esta historia medieval sea una visión bergmaniana y no histórica, el cineasta sí que toma como referencia la obra plástica medieval, especialmente pinturas, para ambientar escenas y personajes.

En *El séptimo sello*, el caballero Antonius Block regresa después de haber estado en las Cruzadas junto a su escudero. En una playa solitaria se encuentra a la

<sup>54</sup> El ciclo más famoso que representa las *danzas de la muerte* es el realizado por Hans Holbein el Joven a principios del siglo XVI, que tendrá una gran difusión en forma de libro en los siglos siguientes. V.g. MARTÍN, S. (ed.). (2001): *La danza de la Muerte*, Códice del Escorial, Madrid, Miraguano Ediciones; y BARJA, J. y CALATRAVA, J. (eds.) (2008): *Hans Holbein. La danza de la Muerte*, Madrid, Abada Ediciones.

<sup>55</sup> BECKER, U. (2008): *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, p. 296.

<sup>56</sup> SICLIER, J. (1962): *op. cit.*, p. 150.



Fresco realizado por Albertus el Pintor (izquierda) e ilustraciones de origen alemán que representan la temática de *La Muerte jugando al ajedrez*. Siglos xv-xvi.  
Fuente: Wikimedia Commons y Stiftelsen Ingmar Bergman (<http://www.ingmarbergman.se>).

Muerte, quien viene a buscarlo. Antonius no quiere morir y la reta a una partida de ajedrez: si él gana, aplazarán su encuentro; y si pierde, aceptará su destino e irá con ella. La Muerte acepta ante tal ofrecimiento puesto que se considera una amante de dicho juego de mesa. Ya en época medieval se representa a la Muerte jugando al ajedrez contra un oponente cuya vida peligra. La vida es asumida como un juego, que se gana o se pierde contra la Muerte. Esta concepción simbólica es tomada por Bergman empleando dicho recurso iconográfico del ajedrez para representar simbólicamente uno de los temas fundamentales de esta película: hay que disfrutar de todos los días de nuestra vida porque nunca sabremos cuál será el último. La Muerte juega al ajedrez con nosotros y aguarda a que llegue el momento de hacerle jaque mate a nuestro rey.

Sin embargo, Bergman no emplea la cruda y medievalista imagen de la muerte, sino que la humaniza y, en cierto modo, intenta ironizarla para evitar que suscite terror. La Muerte presentada en *El séptimo sello* es entrañable y divertida a ojos del espectador. Esto es una respuesta al miedo que siente el cineasta hacia la concepción que tiene de la Muerte, que, dotándola de una imagen que se aproxima más a la de un personaje circense, deja de ser espeluznante e, incluso, produce simpatía. Bergman comenta en *Linterna mágica* (1988):

Que de repente hiciese de tripas corazón y lograrse darle a la Muerte la forma de payaso blanco, un personaje que conversaba, jugaba al ajedrez y que, en realidad no tenía secretos, fue el primer paso en la victoriosa lucha contra el miedo a la muerte<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> BERGMAN, I. (1988): *op. cit.*, p. 207.



La Muerte (Bengt Ekerot) jugando al ajedrez con Antonius Block (Max von Sydow) en *El séptimo sello*.

Otro motivo que Bergman otorga a la idea de muerte y que es de invención propia es la denominada *doble muerte*. Para Bergman, la doble muerte es morir espiritualmente mientras que el cuerpo aún sigue vivo. Utiliza este motivo puntualmente en tres films, padecido por uno de los personajes, siendo su peculiar situación el motor desencadenante del resto de hechos relatados en el guion. En primer lugar, tenemos a Agnes de *Gritos y susurros*, cuya muerte ya está presente en los primeros minutos de la grabación. Su alma ya ha transitado, pero su cuerpo dolorido y famélico se resiste a morir. Agnes padece fuertes dolores y lo único que puede apaciguarla es la búsqueda de consuelo, negado por sus hermanas y ofrecido por su sirvienta, que la cuida como una madre. Bergman explica en *Imágenes* (1992) la manera en que concibe al personaje de Agnes:

Creo que la película está compuesta por este poema: una persona muere, pero se queda detenida a mitad de camino, como en una pesadilla, y pide ternura, piedad, cualquier cosa, coño. Hay allí otras dos personas [sus hermanas] y sus acciones están en relación con la muerta no-muerta [...]. La tercera [la sirvienta] la redime acunándola hasta darle sosiego, acompañándola en su camino<sup>58</sup>.

En cuanto a idea compositiva para la realización de *Gritos y susurros*, Bergman se basa en dos obras del pintor Edvard Munch: *Muerte en la habitación del enfermo* (1893) y *El lecho de muerte* (1893). Adapta especialmente el valor simbólico del color rojo y los colores terrosos empleados por Munch, que simbolizan al alma y al instintivo deseo de permanecer vivo, de existir. También es notoria la influencia de las composiciones plásticas y pictóricas del tema de la Piedad, que es imitado

---

<sup>58</sup> BERGMAN, I. (1992): *op. cit.*, p. 86.



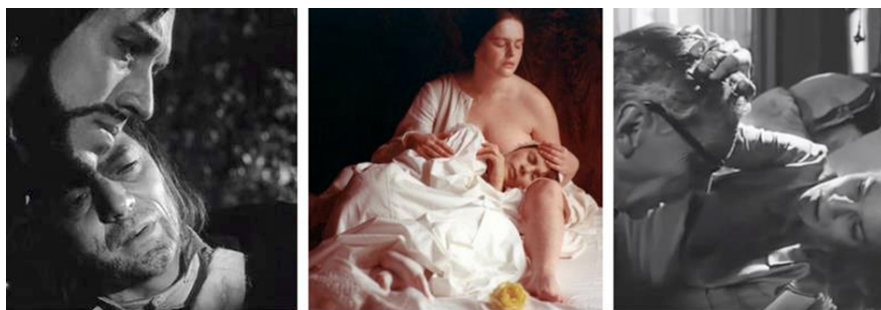
*Muerte en la habitación del enfermo y El lecho de muerte*, por Edvard Munch (1893), y escenas de *Gritos y susurros* (1972). Estas pinturas parecen haber inspirado en estética y composición al cineasta. Incluso el período histórico de estas obras coincide con el de la película.  
(Fuente: Museo de Edvard Munch. *Munchmuseet*, Oslo, [munchmuseet.no](http://munchmuseet.no)).

por Bergman en la escena de la muerte de Agnes en compañía de la sirvienta a la manera de la Virgen sosteniendo a Cristo muerto. El segundo caso es semejante al de Agnes y ocurre en el film *El silencio*. En verdad, el personaje de Esther que aquí se nos presenta es el precedente de Agnes: una enferma cuyo cuerpo se resiste a morir y, en lugar de ser guiada a la muerte por un pariente o amigo, lo hace un desconocido. En el caso de Esther, es acompañada por el amable mayordomo del hotel en el que está alojada, quien cuida de ella en sus últimos momentos. Por último, citamos al moribundo que encuentra el mago Emmanuel Vogler en *El rostro*. El mago acoge a un hombre después de verlo tirado en medio de un bosque. El moribundo le dice a Emmanuel que ya está muerto, pero que su cuerpo se resiste a sucumbir. Emmanuel, a pesar de ser también un completo desconocido, está con él hasta que finalmente muere.

Por último, Bergman emplea otros motivos visuales relacionados con la muerte que aparecen aislados en algunas de sus películas, pero cuyo contenido simbólico es relevante. Tenemos el columpio que aparece en *Gritos y susurros*, usado por las tres hermanas antes de que la enfermedad de Agnes destruya su relación. El balanceo representa «el devenir y la fragilidad de la existencia humana<sup>59</sup>». Por otro lado, Bergman utiliza el reloj como símbolo de *Tempus fugit*. La vida es un

<sup>59</sup> BALLÓ, J. y BERGALA, A. (eds.) (2016): *op. cit.*, p. 29.





La doble muerte en *El rostro* (izquierda), *Gritos y susurros* (centro) y *El silencio* (derecha).

paso efímero y carece de bocetos donde ensayar previamente nuestras decisiones; el tiempo avanza y la vida es arrastrada con él. Tanto el reloj como el sonido del segundero aparecen en diferentes películas como, por ejemplo, *Gritos y susurros*, *Fresas salvajes* o *El silencio*. El tiempo se convierte además en metáfora de la fugacidad de la vida dentro de los diálogos de los personajes. Como diría la bella actriz Derisée cuando canta al final del film *Sonrisas de una noche de verano*: «Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht! Pflücket die Rose eh'sie verblüht!» (¡Disfruta de la vida mientras la pequeña lámpara esté encendida! ¡Escoge la rosa antes de que se marchite!).

## CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, hemos podido conocer los motivos visuales más representativos en el cine de Ingmar Bergman y cómo estos ahondan en concepciones simbólicas universales, así como aquellos que él mismo elabora y reinterpreta a fin de manifestar sus propios pensamientos y experiencias de vida. Asimismo, pudimos analizar a partir de estos motivos aquellos temas que definen la obra del autor, destacando el amor, el sexo, la incomunicación, la concepción muy adelantada para su tiempo que tenía de la mujer moderna y de las relaciones amorosas, la profunda huella que dejan las apariencias en las personas, la muerte y la duda acerca de la existencia de Dios. En este sentido, observamos que su cine toca el aspecto social, pero se centra especialmente en problemas metafísicos y existenciales, así como en la infelicidad. Bergman también representa a la Europa de su tiempo tal y como es. En su filmografía vemos la crítica que hace de la sociedad posmoderna, que es cada vez más vacía, apegada al consumismo, y a las dificultades que tiene para comunicarse entre sí.

En cuanto a los motivos visuales analizados, recordemos que los presentados en este artículo no son ni de lejos todos los que el cineasta emplea, pero sí se pueden considerar estos como los más representativos y utilizados. Por ejemplo, también sería relevante el estudio de otros motivos visuales aquí no mencionados,







tales como la máscara, el artista, el padre, la madre o el mar. Por otro lado, podemos contabilizar un mayor uso de motivos visuales en la primera etapa cinematográfica anterior a las dos trilogías. A partir de *Crisis* (1944) hasta *El manantial de la doncella* (*Jungfruällan*, 1960) observamos un despliegue diverso de motivos visuales. Desde comienzos de su carrera como cineasta, Bergman emplea los motivos que definirán su estilo, destacando especialmente el motivo del espejo. A partir de *Como un espejo* (1961), película con la que se inicia su primera trilogía, hasta *Saraband* (2003), los motivos visuales son más escasos y están relacionados con la problemática sobre Dios, pero cuentan con un mayor peso. Dependiendo del tema que trate la película, Bergman optará por unos en concreto y descartará otros. A partir de los años setenta, Bergman retoma de nuevo su interés por las relaciones interpersonales como ocurrió a inicios de su carrera, aunque en esta ocasión se enfoca en aquellos motivos visuales vinculados con el erotismo, como la cama o el desnudo. Del mismo modo, Bergman volverá a otorgar relevancia al motivo del espejo. En el film *Fanny y Alexander* (1982) observamos un despliegue cinematográfico impresionante. Bergman deja aquí todo lo que podía ofrecerle al cine, haciendo uso de gran parte de los motivos visuales que definen su sello artístico.

Si bien es cierto que la obra de Bergman es compleja, se deja leer claramente cuando se conoce tanto su biografía como el significado que encierran los motivos visuales que emplea como recursos narrativos. Sin ninguna de estas dos premisas, sería una tarea casi imposible entender su obra; ambas son la llave que abre el universo cinematográfico de Bergman, sus temas y su estilo. En cuanto a experiencia personal, ya sentía fascinación por las películas del director sueco antes de poder estudiarlas en la universidad; sin embargo, distaba de poder entenderlas. Las veía como imágenes encriptadas en un lenguaje tan complejo que escapaba a mi entendimiento y en donde únicamente era capaz de captar su sutileza estética y fuerte carga emocional. Por tanto, es tarea imprescindible leerse sus autobiografías como paso previo a la visualización de sus películas y así poder desentrañar ese lenguaje escondido tras el lirismo de sus imágenes y que, junto con el estudio de sus motivos visuales, se consigue como resultado de un análisis más detallado.

En definitiva, conocer a Bergman es conocer su filmografía. Conocemos sus cualidades prodigiosas en la forma con que elabora sus guiones y la fuerte carga intelectual que utiliza en ellos; conocemos su amor por el teatro, al que tanto debemos, pues fue fuente de inspiración para su cine; conocemos a sus actores, a los que dirige frecuentemente en sus películas; conocemos a su familia y, por ende, su triste infancia y atormentada juventud. Pero no llegaremos a conocerle si lo reducimos a fórmulas vacías, a imágenes que solo buscan la provocación y la irreverencia, porque en ese caso estaríamos cometiendo un grave error.

El cine de Ingmar Bergman celebra, sobre todo, la vida en todas las facetas que la podamos experimentar, tanto negativas como positivas. Es una reflexión sincera acerca de lo que verdaderamente nos hace humanos.

# FILMOGRAFÍA DE BERGMAN EMPLEADA PARA EL PRESENTE ARTÍCULO

(POR ORDEN CRONOLÓGICO DE PRODUCCIÓN)

- *Crisis (Kris)*, 1946).
- *Llueve sobre nuestro amor (Det regnar pavar kärlek)*, 1946).
- *Barco hacia la India (Skepp till Indialand)*, 1947).
- *Música en la oscuridad (Mosik i mörker)*, 1948).
- *Prisión (Fängelse)*, 1949).
- *La sed (Törst)*, 1949).
- *Tres mujeres (Kvinnorväntan)*, 1952).
- *Un verano con Mónica (Sommaren med Monika)*, 1953).
- *Noche de circo (Gycklarnas afton)*, 1953).
- *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende)*, 1955).
- *El séptimo sello (Det sjunde inseglet)*, 1957).
- *Fresas salvajes (Smultronstället)*, 1957).
- *El rostro (Nära Livet)*, 1958).
- *El manantial de la doncella (Jungfrukällan)*, 1960).
- *Como en un espejo (Sasom i en spegel)*, 1961).
- *Los comulgantes (Nattvardsgästerna)*, 1963).
- *El silencio (Tystnaden)*, 1963).
- *Persona (Persona)*, 1965).
- *La hora del lobo (Vargtimmen)*, 1968).
- *El rito (Ritten)*, 1969).
- *La carcoma (Beröringen)*, 1971).
- *Gritos y susurros (Viskningar och rop)*, 1973).
- *Secretos de un matrimonio (Scener ur ett äktenskap)*, 1973).
- *El huevo de la serpiente (Das Schlangenei)*, 1977).
- *De la vida de las marionetas (Aus dem Leben der Marionetten)*, 1980).
- *Fanny y Alexander (Fanny och Alexander)*, 1982).
- *Saraband (Sarabande)*, 2003).

## OTROS FILMS CONSULTADOS

- *Las ciervas (Les biches)*, Claude Chabrol, 1968).
- *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001).
- *Tres mujeres (Three Women)*, Robert Altman, 1977).
- *Noche de estreno (Opening Night)*, John Cassavettes, 1977).





ARTES ESCÉNICAS / PERFORMINGS ACTS



# CIEGO DE ÁVILA (CUBA): RETROSPECTIVA ESCÉNICA. EL TEATRO IRIONDO

Gerardo Fuentes Pérez

Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

## RESUMEN

Por su situación geográfica, Ciego de Ávila fue un nudo de comunicaciones entre el oriente y el occidente de Cuba, logrando una prosperidad económica gracias al impulso de la industria azucarera a mediados del siglo XIX. Es a partir de este momento cuando la actividad teatral se va a convertir en una de las principales necesidades culturales de aquella población pujante que convirtió el arte de la escena en su propia propaganda social, de modo que promovieron la creación de compañías y grupos locales, logrando con ello convertirse en uno de los espacios teatrales más importantes de la isla; el Iriondo y el Principal son los locales de mayor actividad teatral y cinematográfica.

PALABRAS CLAVE: ciego, corral de comedias, compañía teatral.

CIEGO DE ÁVILA (CUBA): SCENIC RETROSPECTIVE.  
IRIONDO THEATRE

## ABSTRACT

Due to its geographical location, Ciego de Avila was a communicative point between the East and the West of Cuba, achieving economic prosperity thanks to the increase of the sugar industry in the mid-19th century. From this time on, the theatrical activity is going to become one of the main cultural needs of that thriving population that used artistic activities as their own social propaganda. With this action, they promoted the creation of local companies and theatrical groups, which made of Ciego de Ávila one of the most important theatrical spaces in Cuba; the Iriondo and the Principal are the places where most theatrical and cinematographic activities took place.

KEYWORDS: Ciego, Corral of comedies, Theatre Company.



No es nuestra intención dar a conocer la historia de esta ciudad de Cuba, suficientemente estudiada por autorizados investigadores y estudiosos locales y foráneos. Pero bien es cierto que su origen y su discurrir a través de los años nos permiten acercarnos al aspecto cultural y, más concretamente, a su producción teatral. Su mismo nombre lo indica: «Ciego» es una acepción lingüística muy peculiar en aquella isla caribeña, refiriéndose a un terreno cultivado en medio de los claros de los bosques, equivalente al término «hato», muy usado en el castellano de Sudamérica<sup>1</sup>. Fue en 1538 cuando Jácome de Ávila recibe tierras en este lugar. El «ciego» reunía una serie de viviendas (ranchos) de trabajadores que terminaron por convertirse en una próspera población.

Por su situación geográfica, Ciego de Ávila fue un nudo de comunicaciones entre el oriente y el occidente de Cuba, logrando un florecimiento económico gracias al impulso de la industria azucarera a mediados del siglo XIX. Sin embargo, en la centuria anterior ya había logrado una serie de prerrogativas que la llevarían a conseguir la categoría de ciudad, y más tarde capital de su provincia. Nos referimos a la creación de la Capitanía pedánea en 1764 y a una serie de establecimientos como, por ejemplo, las oficinas de Correos. La industria azucarera fue la que consolidó la economía de la ciudad y de toda su comarca, atrayendo a numerosos industriales, comerciantes y gente que buscaba mejores rentas al calor del capital, de los cultivos, trapiches e ingenios, destacando los de Soledad, cuyo propietario fue José María Iznaga del Valle<sup>2</sup>, y Resurrección, regentado por el conde de Villamar. El crecimiento de la población trajo consigo que durante la segunda mitad del siglo XIX esta ciudad de Ciego de Ávila conociera profundas remodelaciones urbanas, estableciéndose un planeamiento cuadrícula, en el que se organizaban las viviendas de una o dos plantas, generalmente con soportales, a la manera de alpendres, cuya estructura y diseño dependía de la capacidad económica de cada una de las familias. Así, se levantaron columnas de carácter clásico, a veces de estilo ecléctico, con formas caprichosas, sobresaliendo los distintos colores aplicados a cada una de las partes que las componen; otras, en cambio, ofrecen soluciones más modestas, sin demasiadas pretensiones, todo ello resuelto con madera, de tradición hispana. Se esta-

---

<sup>1</sup> Con el tiempo, estos «ciegos» fueron perdiendo su espacio original a medida que se convertían en poblaciones organizadas y estables. En Cuba aún se mantiene este topónimo a lo largo de toda su geografía, aunque la mayor parte de ellos se concentran en la zona centro y en toda la región de Camagüey; Ciego de Escobar, Ciego de San Antonio, Ciego de Najasa, Ciego de Curana, Ciego de Abajo, Ciego Montero, Ciego Largo, etc., son ejemplos de la actividad agropecuaria.

<sup>2</sup> Apellido de origen vasco. El primero en llegar a Cuba fue Antonio Damián de Iznaga y Albiz (Bilbao, 1696-Bayona, 1731). Contrajo matrimonio en La Habana con Catalina Villa. Uno de los descendientes, José María Iznaga del Valle (1819-1892), disfrutó de grandes extensiones de tierras en Ciego de Ávila. Estuvo casado con Petronila García y Echemendia, con quien procreó a José Antonio y a Antonio Modesto Iznaga García. El segundo, propietario del ingenio Resurrección fue José Fernando Hernández y Socarrás, IV conde de Villamar. El primero en ostentar este título nobiliario, concedido por el rey Fernando VII (1816), fue Santiago Hernández Rivadeneira, natural de la ciudad de Zamora, originario de La Laguna, en Tenerife. Fue alcalde mayor de la entonces villa y Puerto Príncipe (hoy Camagüey).





blecieron las escuelas públicas, la línea telegráfica, el local de la prensa, farmacias, centro de enseñanzas musicales, etc., aparte de la aparición de las habituales sociedades de recreo, como «La Popular», y el trazado ferroviario. A finales del citado siglo ya se habían levantado algunos de los edificios más representativos, como los actuales museos de la Historia (1874) y de Artes Decorativas (1899) y el Ayuntamiento (1877), aparte de construcciones particulares, de fachadas singularizadas, amplios zaguanes, patio central, jardines y huertas. Es entonces cuando el teatro irrumpe con fuerza, convirtiéndose en el primer espectáculo público, siendo considerado y protegido por la casta política, que estimuló la redacción de planes y programas para el desarrollo de las enseñanzas escénicas, de modo que en 1846 tuvo lugar la creación de la primera compañía teatral. La aparición de grupos con clara vocación escénica logró que Ciego de Ávila llegara a constituirse en uno de los espacios teatrales más importantes de Cuba.

Al principio, tal y como sucedía en la metrópolis, el teatro se desarrollaba en las casas particulares aprovechando las estancias más amplias, así como los patios centrales, a la manera de los antiguos corrales de comedia. El edificio donde tuvo la sede la Colonia Española (hoy Casa de la Cultura) improvisaba con frecuencia un escenario para las representaciones escénicas. También en la que fue sede de la Sociedad de Instrucción y Recreo La Popular (actual Museo de Artes Decorativas). Este interés por el teatro hizo necesaria la construcción de locales independientes destinados a estas funciones impulsados por los máximos agentes sociales, que dispusieron de interesantes colecciones bibliográficas<sup>3</sup>, con numerosos títulos de asuntos teatrales que traían del extranjero, sobre todo de España<sup>4</sup>. En general, disponían de una amplia cultura, actuaban como verdaderos filántropos, dominaban las artes del comercio y solían hablar varias lenguas. Su afición al teatro les permitía ser ellos mismos los principales actores, independientemente de aquellos vecinos invitados a participar en la puesta en escena. No cabe duda de que el teatro supuso una manera de potenciar el poder social de la burguesía urbana. No hemos encontrado informaciones que nos puedan aportar datos acerca de la composición de las escenografías, de los materiales utilizados, de los recursos luminotécnicos, de los mecanismos que hicieron posible la aparición de los decorados, personajes, etc. Sin embargo, la instalación de todas las tramoyas obedecía siempre al mismo patrón, pues se elegía tanto el fondo de los patios como el del salón principal para ello, de modo que se aprovechaban las puertas y ventanas como decorados, utilizándose además la escalera. La actuación en el patio solía tener un carácter más abierto y admitía al público transeúnte al que se agasajaba con licores y dulces. Pero el espectáculo de los salo-

---

<sup>3</sup> Citemos a manera de ejemplo la surtida y amplia biblioteca del intelectual avileño Antonio Benedicto Rodríguez (1882-1947), una de las mejores de toda la región.

<sup>4</sup> Uno de tantos ejemplos lo encontramos en el Puerto de la Cruz (Tenerife), en la persona de don Bernardo Cologan Fallon (1772-1814), destacado comerciante y filántropo. Dispuso de una excelente colección de obras de teatro (españolas, inglesas y francesas) que solían interpretar tanto en su casa de La Paz como en su establecimiento de la actual calle Quintana (hoy Hotel Marquesa) de la citada ciudad tinerfeña. Los actores eran miembros de su familia y vecinos aficionados.





Foto 1. CIEGO DE ÁVILA (Cuba). Soportales de la calle.

nes estaba reservado para la familia e invitados elegidos. La presencia de los soportales en las fachadas<sup>5</sup> permitía la acogida del público en los continuos días de calor caribeño o en momentos de atronadoras lluvias.

Uno de esos próceres que apoyaban y patrocinaban el teatro fue don Vicente Iriondo de la Vara (1863-1963), un asturiano nacido en Oviedo y que después de haber cursado estudios medios, emigró a Cuba cuando solo contaba 19 años de edad en busca de nuevas perspectivas de bienestar. A mediados del siglo XIX, la colonia asturiana en aquella isla era ya muy significativa, creciendo como organización social, económica y cultural a lo largo de la citada centuria, dedicada básicamente al comercio, a la industria, banca y explotación azucarera. Los asturianos se extendieron por toda Cuba, concentrándose sobre todo en La Habana, Matanzas, Pinar del Río, Cienfuegos y Santa Clara<sup>6</sup>. Don Vicente residió en la capital, empleándose como tenedor de libros y cajero en la fábrica de cigarros de Pedro Antonio Estanillo y Trueba, quien llegó a controlar un grupo de marcas de tabaco en esos años<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> A Ciego de Ávila se le conoce también como *La ciudad de los soportales*. No hay en esta ciudad un rincón, un espacio ni un resquicio en el que no haya soportales. El efecto estético y visual es extraordinario, a pesar del evidente abandono de estas viviendas por falta de recursos económicos y de una gestión política adecuada. Los variados colores, las texturas y la variedad de formas producen un resultado arquitectónico y urbano de primer orden. Estos soportales adquieren un protagonismo único, convirtiéndose en la verdadera «fachada» de los edificios, produciendo muchas veces auténticos túneles a lo largo del infinito recorrido de sus calles. Hay que indicar que la mayoría de estas edificaciones eran –y son– de una sola planta, por lo que los vanos de la fachada (puerta central como eje divisorio y ventanas laterales) quedaban bajo la protección de estos soportales.

<sup>6</sup> Para conocer este amplio tema migratorio es obligatorio consultar los estudios de Enrique Collazo Pérez, Eddy Vargas, Cecilia Hernández Rodríguez, Roberto Rivacoba Cachón, Ángel Cabrera, Álvaro Armengol, Magaly Zamora y Silvia Cherem, entre otros.

<sup>7</sup> Su área de exportación fue realmente amplia, abarcando prácticamente todo el Caribe y buena parte de América del Sur. La mercancía llegó a situarse en Colombia, teniendo como foco



Fue un hombre autodidacta, con una gran cultura, poseedor de una amplia biblioteca e interesado por temas curiosos, siempre en relación con el mundo moderno, la naturaleza, el cosmos, como si de un futurista se tratara, admirando el tiempo, la energía, la fuerza, lo oculto. Se interesó por el funcionamiento de la electricidad y, de una manera especial, por el cine. Uno de sus títulos, *El mecanismo del Universo*, publicado en Cuba en 1924, lo pone de manifiesto. También escribió *Las Leyes de la Repulsión Universal* y la *Evolución de los Mundos, Precogniciones*, esta última una interesante y amena autobiografía. Cultivó la poesía y múltiples ensayos.

Su literatura permite obtener una visión más o menos amplia de la situación histórica y personal de entonces. Tuvo una vida holgada, aunque al final de sus días ya la ceguera le había impedido ver. Cuentan sus biógrafos que su fortuna se acrecentó gracias a la obtención del máximo premio en el sorteo de la lotería (1890), por lo que sus empresas consiguieron una estabilidad garantizada, contando con negocios en Ciego de Ávila que *en aquellos tiempos de abundancia, marchaban prósperamente*<sup>8</sup>. Entre sus muchos establecimientos regentó, junto con su hermano Manuel, un aserradero en la finca llamada «Colonias», a seis kilómetros de la mencionada ciudad, *con aparatos modernísimos, movidos a vapor*<sup>9</sup>. En 1895, en plena Guerra de la Independencia, la finca disponía de unos 50 bueyes destinados al transporte de la madera hasta el puerto Júcaro, al sur de la provincia. Fue también propietario de una central azucarera. A pesar de haber sido considerado una persona de notoria reputación, la hacienda «Colonias» se vio de vez en cuando «visitada» con nocturnidad y alevosía por asaltadores, lo que le obligó a montar guardia en todo su territorio; *Duque*, el perro, fue un eficaz colaborador tanto para repeler como para descubrir la identidad de los delincuentes.

Sin embargo, como pensador y filántropo, don Vicente Iriondo invirtió en cultura, impulsando los espectáculos artísticos en Ciego de Ávila, una ciudad que crecía, haciéndose necesarios locales apropiados para las artes escénicas. Así surgió la idea de construir un teatro a la medida de las posibilidades y exigencias de la población. Y así nació el popular teatro-cine Iriondo, cuyos trabajos comenzaron el 8 de noviembre de 1909, para abrir sus puertas al año siguiente.

No disponemos de noticias relativas a la compra de terrenos, materiales y demás para conocer los principios de la construcción de este edificio. Lo cierto es que fue todo un acontecimiento para la ciudad, en un momento en que el cine comenzaba a despuntar como un espectáculo seguro y de masas, de modo que don Vicente Iriondo ya auguraba un rentable negocio. El arquitecto fue Pedro de Pastors Martínez de Villa, quien había llevado a cabo otros proyectos en esta ciudad, como la *Casa de la Cultura*, levantada en 1907 para albergar la *Colonia Española*.

---

principal la ciudad de Medellín. Consultar a OCHOA, Lisandro: *Cosas viejas de la Villa de la Candelaria*. Colección Biblioteca Básica de Medellín (Colombia), n.º 4 (ITM), Medellín, 2004, p. 90.

<sup>8</sup> ALFONSO FERNÁNDEZ, Adalberto: *Mis investigaciones... y algo más*. Obras completas, tomo 1, Ed. Palibrio, Madrid, 2011, p. 361.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 323.



Foto 2. TEATRO IRIONDO. Ciego de Ávila (Cuba).

Teniendo en cuenta que el futuro edificio cumpliría la función de sala cinematográfica, Pedro de Pastors lo planteó de forma rectangular, prescindiendo de soluciones a la italiana. Este recurso era ya muy habitual en muchas salas destinadas a cumplir esta doble función: teatro-cine. El sentido longitudinal de la planta permite contemplar la pantalla en toda su amplitud, pues la imagen proyectada siempre está en un primer plano, mientras que una representación teatral requiere muchos ángulos debido a la perspectiva, dirección y a la propia acción de la obra.

El edificio, que abrió sus puertas el 1 de agosto de 1910, era algo más simple que el que vemos hoy. La instalación de la cabina de proyecciones (1922) fue una de las causantes de la transformación del interior, que se concibe de dos plantas, convirtiéndose la superior en el verdadero palco, que recorre ininterrumpidamente todo el trayecto a ambos lados del patio de butacas, no existiendo una separación con respecto al llamado «gallinero». Estos palcos se apoyan en sencillos pilares de capiteles moldurados. Ante la simpleza decorativa, destaca el escenario, de 20 metros de ancho, cuya embocadura la constituyen elementos arquitectónicos sin demasiadas pretensiones dentro de una indiscutible sobriedad. El exterior, en cambio, ofrece un cierto encanto por la distribución de los vanos entre pilastras de soluciones clásicas y remate con balaustradas, originando así un eclecticismo bastante equilibrado. En su origen, esta fachada seguía los esquemas de la arquitectura tradicional del lugar, es decir, con un alargado soportal, que más tarde fue eliminado.

Comenta la prensa del momento que asistió al acto de inauguración el alcalde de la ciudad, don Adolfo Morgado Paz (+1926), y que después de las palabras protocolarias, se disfrutó de un concierto a cargo de la Banda Infantil. Al finalizar se proyectaron cuatro películas de corta duración y se representarán las zarzuelas *El diablo con faldas* (Ruperto Chapí, 1908) y *El cabo primero* (Manuel Fernández Caballero, 1895), por la compañía de Manolo Vázquez.

A lo largo de esta primera etapa, el escenario del Iriondo acogió a conocidos artistas tanto del ámbito teatral como de la canción, entre los que destacamos a Arquímedes Pous (1891-1926), el popular «negrito» del teatro vernáculo cubano,



Foto 3. TEATRO IRIONDO. Interior. Ciego de Ávila (Cuba).

que aparte de haber sido un relevante actor, también demostró ser un excelente coreógrafo y dramaturgo; Enrique Arredondo (1906-1988), actor de teatro, cine y televisión; Candita Quintana (1912-1977), consagrada al teatro y televisión; Esperanza Iris (1888-1962), una de las grandes divas del teatro mexicano, cuya actuación se produjo el 24 de junio de 1914; Jorge Negrete, destacado cantante y actor mexicano; la conocida actriz y cantante argentina Libertad Lamarque (1908-2000), y nada menos que la célebre actriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), que recorrió toda América a partir de 1879. Frisaba ya los 70 años de edad cuando cautivó a todo el público de Ciego de Ávila en este Teatro Iriondo. Entre las principales actuaciones, hay que destacar, finalmente, la ofrecida por la Compañía de Títeres de Vittorio Podrecca (1883-1959), de Roma, en 1925. Impresionó al público por la aparatosidad de las escenas, la acción, la variedad musical y los numerosos muñecos (títeres), que superaban los 2000 ejemplares. Aparte de estas grandes figuras, eran frecuentes las actuaciones de compañías y grupos locales, aunque la actividad cinematográfica ganaba adeptos y espacios.

Parece que hay acuerdo entre los historiadores en asegurar que fue el Teatro Iriondo el primero en dar a conocer el arte cinematográfico. Desde el punto de vista funcional, hay que reconocerlo. Pero unos años antes, en 1908, una empresa mexicana ya proyectaba películas con un biscopio Pathé en el edificio de la *Colonia Española*.

Hemos dicho que en la década de los años veinte el teatro sufrió una notable transformación cuyos trabajos fueron esperados con mucho interés por parte de los habitantes de la ciudad, pues consideraban que el local debía ser *debidamente moderno y con el confort y la comodidad que merece nuestra sociedad distinguida*<sup>10</sup>. El

---

<sup>10</sup> Periódico *La Región*. Interdiario Comercial y de Información. Órgano de la Cámara de Comercio. Ciego de Ávila, Cuba, 28 de mayo de 1921, n.º 296.



6 de septiembre de 1922, el Iriondo reabrió sus puertas con un acto *brillantísimo*. Aparte de las autoridades pertinentes, participó la Banda Municipal, creada en 1914. Se proyectó una película (¿silente?) cuya protagonista era la actriz estadounidense Agnes Ayres (1898-1940). Por la noche, *La herencia del suicida*, con William Duncan (1879-1961), y *Miel silvestre*, interpretada por Prescilla Dean (1896-1987).

A partir del mencionado año de 1922, momento en que el cine irrumpe con fuerza en la sociedad avileña, las representaciones teatrales se redujeron considerablemente; sin embargo, el Iriondo siguió abriendo las puertas a las grandes compañías que desearon actuar en su escenario, siempre y cuando los medios económicos lo permitieran, pues no resultaba nada costoso hacer escala en Ciego de Ávila, ya que era de parada obligada para cualquier empresa teatral en su periplo por la zona oriental, hacia Camagüey, Santiago de Cuba, Holguín, etc. Una de esas compañías fue la de Prudencia Grifell (1876-1970), que actuó el día 16 de agosto de 1923<sup>11</sup>. En 1917 ya había formado su propia compañía, en la que debutó la actriz mexicana Esperanza Iris. No era la primera vez que visitaba el Iriondo; el público la había *admirado en distintas ocasiones... y positivamente su nombre no figurará en Compañías de poca monta*<sup>12</sup>. El elenco estaba constituido por ocho actores, nueve actrices (una de ellas, su hija Amparo M. Griffel), dos apuntadores y el maquinista. La empresa teatral manifestó su orgullo *de haber adquirido esta pequeña temporada de la Grifell*, que complació a Ciego de Ávila con su amplio repertorio de obras de autores extranjeros y españoles<sup>13</sup>. La actriz siguió con la gira por las ciudades del oriente cubano. El éxito fue tan grande en este Teatro Iriondo que de regreso a La Habana volvió a detenerse en Ciego de Ávila para repetir actuación, dejando a su paso *una estela radiante de simpatía*<sup>14</sup>. La prensa anima a sus lectores a que adquieran cuanto antes las localidades por la constante demanda.

Los años 20 y 30 del mencionado siglo xx fueron realmente exitosos, pues tanto el Teatro Iriondo como el París Garden, el Martí, etc., incluso el Teatro Principal levantado en 1927, recibieron grandes compañías de teatro, óperas, zarzuelas, espectáculos de variedades, aparte de la actividad cinematográfica. Una ciudad como Ciego de Ávila, que no superaba los 10 000 habitantes, contaba entonces con unos seis teatros, lo que indica el talante cultural y su gran afición por las artes escénicas<sup>15</sup>.

Y por el Iriondo pasaron compañías de enorme calado artístico. El 23 de agosto, por ejemplo, estuvo el Telmo Montalt, con el *Genio alegre* de los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero. Tuvieron una excelente acogida, cosechando muchos aplausos, cuya actuación «fue inmejorable, espe-

---

<sup>11</sup> Periódico *La Región*. Interdiario Comercial y de Información. Órgano de la Cámara de Comercio, Ciego de Ávila. Cuba. Sábado, 11 de agosto de 1923, año 4, n.º 219.

<sup>12</sup> *Idem*: sábado, 11 de agosto de 1923, n.º 219.

<sup>13</sup> *Idem*: entre su amplio repertorio podemos citar las siguientes obras: *Cristalina*, *La mala ley*, *Embrujamiento*, *Remedios heroicos*, *Madrigal de la cumbre*, *El caudal de los hijos*, *El tiempo de las cerezas*, *Madre*, *Los malcasados*.

<sup>14</sup> *Idem*: viernes, 24 de agosto de 1923, n.º 229.

<sup>15</sup> *Idem*: sábado, 11 de agosto de 1923, n.º 219.





cialmente José Telmo y Antonio Montalt que en sus roles de Lucio y Julio, respectivamente, quedaron a la altura de su merecida fama. El periódico local La Región elogia la interpretación del resto de los actores, así la Sra. Pilar Fernández interpretando la vivaracha y alegre Asunción, también nos agradó sobremanera, puso en su gesto expresiones tan sublimes de alegría que no se puede por menos que aplaudir efusivamente. Los demás, desempeñaron sus papeles admirablemente. Para todos las flores más fragantes del jardín de mi admiración. Hoy se despiden de nuestro público con la colosal obra Amor Tardío»<sup>16</sup> de Manuel Machado (1874-1947).

Sin embargo, la compañía más esperada y que cosechaba siempre grandes éxitos fue sin duda la de Esperanza Iris, un icono de la escena. No solo fue actriz, sino también cantante y *vedette*. Nacida en México en 1884, representó en los principales teatros del mundo con enorme éxito. Antes de construirse el Iriondo, ya Esperanza había hecho gira por Cuba, actuando entre 1910 y 1911, aunque en 1914, recién inaugurado el mencionado local, debutó por primera vez. En España interpretó en varios teatros como el Cómico y Zarzuela (Madrid) y el Apolo (Valencia), en 1922 con la obra *La Princesa de las Czardas*, opereta del compositor austrohúngaro Emmerich Kalman (1882-1953). Condecorada por el rey Alfonso XIII, fue también llevada al lienzo por el pintor Joaquín Sorolla (1863-1923)<sup>17</sup>.

En el Teatro Iriondo debutó en marzo de 1924. Fue un acontecimiento cultural y social de primer orden, pues las opiniones vertidas por la prensa fueron desbordantes y halagadoras. A la función asistió «lo más selecto y distinguido de nuestra culta sociedad avileña [...] sus palcos todos estaban adornados por encantadoras y respetables damas de nuestro mundo elegante»<sup>18</sup> que pudieron disfrutar de *Benamor*, una opereta en tres actos de Pablo Luna (1879-1942), y que la propia Esperanza Iris había interpretado el 12 de mayo de 1923 en el Teatro de la Zarzuela, durante su estancia en la capital de España. Entre otros espectáculos conviene citar la zarzuela *La moza de campanillas*, de los maestros Antonio Paso, Ricardo González del Toro y Pablo Luna.

La compañía abandona Ciego de Ávila para continuar su periplo por las provincias orientales de la isla. En su primer viaje estuvo invitada a la inauguración del teatro *Luisa* (Luisa Martínez Casado), de la ciudad de Cienfuegos, en 1911, con la opereta *La Viuda Alegre*, del compositor austrohúngaro Franz Lehár (1870-1948). Una vez finalizada aquella serie de actuaciones por los teatros de Camagüey, Santiago de Cuba, etc., regresa a Ciego de Ávila para cumplir con el contrato que había firmado con la empresa Devesa Aragón, encargada de gestionar el Teatro Iriondo. En esta ocasión satisfizo al público avileño, a partir del 5 de mayo de 1924, con la

<sup>16</sup> *Idem*: viernes, 24 agosto de 1923, n.º 229.

<sup>17</sup> Este pintor valenciano realizó dos retratos de Esperanza Iris. Uno, a través de fotografías, pues jamás estuvo en México, y otro, en Valencia, durante su estancia teatral. Posó en el propio estudio del citado pintor. También se cuenta con varias fotografías del momento. Ambos lienzos se hallan en paradero desconocido. Tenemos noticias de su existencia gracias a las aportaciones gráficas.

<sup>18</sup> Periódico *La Región*..., viernes, 19 de marzo de 1924, n.º 108.





Foto 4. ESPERANZA IRIS. Periódico *La Región* (Ciego de Ávila) 17-III-1924.

opereta *Dedé*, del maestro Christiné (1867-1941), y con la zarzuela del compositor Amadeo Vives (1871-1932) titulada *La gatita blanca*<sup>19</sup>.

El referido teatro seguía compartiendo la actividad cinematográfica con la escénica. Con respecto a la primera, el público manifestó con frecuencia su malestar por las películas elegidas, que producían un cierto hastío *bastante increíble*, pretendiéndose recuperar el entusiasmo por el séptimo arte invitando a ver el film titulado *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, realizado por el director Wallace Worsley (1871-1932)<sup>20</sup>. El teatro, las actuaciones musicales, la danza, etc., aún mantenían la atención del público, que demandaba espectáculos de calidad. Así, en octubre de 1924, aprovechando la actuación de la tonadillera y bailadora española Amalia Molina (1881-1956) en La Habana, dentro de la *tournee* por Sudamérica, la empresa del Iriondo la contrata para que actúe el sábado 25 de octubre de la mencionada temporada. El periódico *La Región* se deshace en elogios y aplausos definiéndola como la «embajadora del alma española... la artista maravillosa que han aclamado los más aristocráticos públicos del mundo... Hay que oírla y hay que verla... Su espectáculo ha de ser un sorprendente acontecimiento»<sup>21</sup>. La despedida de esta bailadora supuso una manifestación de cariño, de afectos y de sentimientos expresados en inacabables aplausos, flores y vítores.

En muchas de las actuaciones siguientes, ya se percibía una notable reducción del número de espectadores. La prensa lamentaba muchas veces ese vacío por parte del público, que solo llegaba a ocupar la mitad de las plazas. Dentro de los debuts

<sup>19</sup> *Idem*: sábado, 3 de mayo de 1924, n.º 214.

<sup>20</sup> *Idem*: miércoles, 21 de mayo de 1924, n.º 226.

<sup>21</sup> *Idem*: jueves, 23 de octubre de 1924, n.º 4.

que tuvieron lugar en el Iriondo en esta temporada conviene recordar la actuación de Eva Canel (1857-1932), la actriz española que viajó por Sudamérica ejerciendo, junto a su marido Eloy Perillán, una intensa actividad periodística y teatral. En el Iriondo interpreta la obras *El indiano*, *La mulata* y *La abuelita* con su elenco entre el 10 y 12 abril de 1926<sup>22</sup>.

El Teatro Iriondo languidece en cuanto a la puesta en escena se refiere. Entre las razones de mayor significado encontramos la irrupción del cine, las competencias de otros teatros como el Capitolio donde tenían lugar representaciones de mayor envergadura interpretativa y técnica, pero, sobre todo, la aparición del Teatro Principal, construido en 1927 con enormes pretensiones escénicas, convirtiéndose en uno de los mejores teatros de la zona oriental de la isla.

Aunque durante muchos años funcionó como sala de cine, en la actualidad pertenece al Consejo Provincial de las Artes Escénicas y sede de la compañía de danza Osokpuán Irabbo.

Es nuestro deber agradecer a doña Aracelis Griñán Vazquez, directora de los «Fondos Raros» de la Hemeroteca Provincial de Ciego de Ávila, su generosidad y atenciones; también al personal del Archivo Histórico Provincial «José Gómez Cardoso», y a todas aquellas personas que amablemente facilitaron datos e informaciones acerca de las actividades teatrales en la citada ciudad. Finalmente, a doña Catherine Täger Pérez por su desinteresada colaboración.

Recibido: mayo de 2019. Aceptado: junio de 2019



---

<sup>22</sup> *Idem*: ALFONSO FERNÁNDEZ, Adalberto: *op. cit.*, p. 207





Sofía RAMOS, *Ellas en el cine, el caso de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2019.

Bajo este título, la joven periodista Sofía Ramos ha publicado su recién defendido trabajo de fin de grado. Ocho palabras que pueden resumirse en tres –*Ellas, cine y Canarias*– y que hablan muy a las claras de un tema rabiosamente actual, justo e imprescindible: la presencia real del género femenino en el cine hecho en Canarias, no solo como medio de comunicación o manifestación cultural, sino también como ámbito profesional.

Como buen trabajo de investigación, este texto, asequible, claro y concreto, trabaja con objetivos, hipótesis, metodología y conclusiones, lo cual puede dejar tranquilo al lector, ya que se trata de un estudio hecho con rigor y seriedad, pero también con altas dosis de compromiso y entusiasmo.

¿Cuáles son en realidad los objetivos de esta investigación? Se pueden resumir en tres: averiguar el conocimiento real acerca de la presencia femenina en el audiovisual en Canarias, tanto de la población en general como de los profesionales del medio en particular; conocer la opinión de expertas en la materia sobre ese conocimiento (en realidad, desconocimiento) y sobre dicha presencia (de hecho, ausencia); y, por último, exponer cómo la Filmoteca Canaria –institución pública del sector– aborda la perspectiva de género en sus diversas acciones o cómo el ICC (Instituto de Cine de Canarias) ofrece una formación igualitaria a su alumnado.

La autora presenta un marco teórico interesante sobre este tema en ámbitos más amplios, referidos fundamentalmente al estatal, citando importantes –y recientes– trabajos como el de Pilar Aguiar (2018), Sara Cuenca (2017), Fátima

Arranz (2010) o María Castejón Leorza (2004), entre otros. Esta bibliografía demuestra un interés en cumplir con una deuda histórica con el género femenino, que se hace extensiva a todos los ámbitos artísticos, profesionales, teóricos y sociales. Con *Ellas en el cine*, Sofía Ramos hace lo propio en nuestra región.

El grueso del trabajo ha consistido en encuestas a profesionales del medio y también a ajenos, así como en entrevistas a mujeres canarias que se dedican al sector desde distintas perspectivas, tanto dentro como fuera del archipiélago. Estas ocho mujeres han contestado a preguntas imprescindibles referidas al estado de salud del audiovisual canario, a la posibilidad de que la condición ultraperiférica de Canarias afecte al desarrollo de esta industria y han dado su opinión sobre si nuestra comunidad ofrece la formación suficiente y adecuada para su profesionalización. Asimismo, han ofrecido su punto de vista sobre conceptos tan escurridizos como «cine de mujeres» o «mirada femenina», e incluso han respondido a preguntas peliagudas como aquella sobre si han sufrido experiencias machistas durante el ejercicio de su profesión. Sin duda, todas las entrevistas y relatos de su experiencia resultan esclarecedores pero a la vez tranquilizadores, pues es evidente que, no solo la situación de la mujer profesional en el medio ha ido mejorando y visibilizándose, sino que, además, el propio audiovisual hecho en las islas experimenta actualmente cierto crecimiento, lo cual beneficia a todos por igual.

Con esta publicación, Sofía Ramos ha aportado una pieza, la canaria, a un puzzle estatal que poco a poco irá completándose y que, desde el rigor, la franqueza y la objetividad, debe darle a la mujer el sitio que merece a fin de que, en no mucho tiempo, cuando se hable de género, ya no sea necesario utilizar conceptos como minusvaloración, desigualdad o invisibilidad.

Alicia HERNÁNDEZ VICENTE

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2019.17.10>





Luciano CASTILLO, *El Misterio Buñuel*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2017.

Luis Buñuel es uno de los pocos directores españoles cuyo talento y prestigio han trascendido las pro-

prias fronteras del país –aunque influye, también, que durante la mayor parte de su vida trabajara en México y Francia–, llegando a ser considerado como el gran representante de la corriente surrealista en el cine. Asimismo, no es sólo uno de los cineastas españoles más universales, sino que también ha sido uno de los más analizados y estudiados en todo el mundo.

Su cine aún genera debate y controversia, en especial por sus arriesgadas aproximaciones a temas como la religión (*Nazarín*, 1959; *Simón del desierto*, 1965) y la marginalidad (*Los olvidados*, 1950), o sus retratos de la clase burguesa (*El ángel exterminador*, 1962; *El discreto encanto de la burguesía*, 1972), todos ellos asuntos a los que Buñuel satiriza hasta el punto de resultar aún hoy polémico.

Es por eso por lo que no extraña que su figura siga suscitando interés y origine nuevos intentos de ofrecer perspectivas originales sobre su cine. *El Misterio Buñuel* es uno de esos intentos por mostrar una cara no desconocida pero sí poco habitual del cineasta. Escrito por Luciano Castillo, *El Misterio Buñuel* es una historia oral sobre la vida y obra del director aragonés. Y como todas las historias y biografías orales –aunque este libro no es una biografía–, este libro aporta los elementos positivos típicos de este tipo de obras: contribuye a dar diferentes visiones del director, diferentes prismas para analizarle, además de que, a través de las anécdotas y vivencias directas experimentadas por los entrevistados, se puede trazar un retrato más cercano del director.

Como ya se ha comentado, Buñuel es un director muy estudiado, y también es un personaje sobre el que circulan incontables anécdotas. El valor de *El Misterio Buñuel* radica, precisa-

mente, en que funciona como una compactación de todo ese compendio de historias, datos y anécdotas. Es, en última instancia, una mirada transversal hacia el cineasta, donde hay cabida para precisiones técnicas y comentarios mundanos.

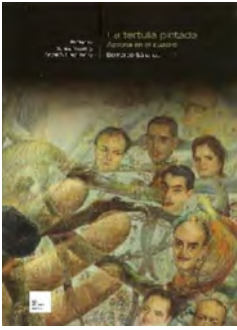
El libro se estructura por películas, así los entrevistados pueden comentar cada obra de forma ordenada, y se va estableciendo una cronología en la que se entrelazan opiniones coincidentes y contradictorias, reforzando la imagen ambigua de Luis Buñuel. Aunque hay que señalar que, de la larga filmografía del director, son seleccionadas un conjunto más reducido de películas, que son las que centran la mayor parte de la atención del libro. Además, esta estructura favorece el análisis de la evolución de Buñuel cinematográfica y personalmente, a través de la visión de los intervinientes.

En esta historia oral participan, tal y como se afirma en el texto, «nueve guionistas, diez productores, veintinueve actrices, veintitrés actores, dos directores de fotografía, dos operadores de cámara, tres directores artísticos, tres editores, una script, dos maquillistas, dos fotógrafos, dos novelistas adaptados, otros tantos asistentes de dirección y de edición, un electricista, cuatro escritores y críticos, un representante artístico y dieciséis realizadores», entre los cuales destacan figuras como Michel Piccoli, Franco Nero, Francisco Rabal, Arturo Ripstein, Juan Antonio Bardem, Pere Portabella, Carlos Saura, Fernando Rey, François Truffaut o Catherine Deneuve.

A estas alturas es difícil aportar novedades sobre un cineasta como Luis Buñuel; sin embargo, el autor del libro, Luciano Castillo, a través de todo el trabajo de entrevistas y recopilación de material realizado, consigue desvelar nuevos pequeños detalles sobre la forma de trabajar del realizador, sobre su carácter y su talento. *El Misterio Buñuel* es, además, una forma de actualizar el concepto que se tiene del director, y también es una forma de mantener viva la memoria de lo que fue, evitando así una indeseada falsa mitificación de un personaje fundamental en la historia del cine.

Luis Miguel MACHÍN MARTÍN

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2019.17.11>



Bernardo SÁNCHEZ  
*La tertulia pintada.*  
*Azcona en el cuadro,*  
Arnedo (La Rioja),  
Ediciones Aborigen,  
Colección Octubre  
Corto, 10 2018.

La España de los años cincuenta fue el escenario donde actuó una posguerra

en la que el hambre, la miseria y el desarraigo de un país masacrado por la contienda convivieron con una época de especial sensibilidad hacia la cultura y un deseo de escapismo a través de distintas manifestaciones artísticas y literarias. Madrid se convirtió en el epicentro de cafés y tertulias que, como pequeñas islas en medio del océano, acogieron a náufragos sedientos de calor humano con el que saciar sus inquietudes intelectuales, aunque también su propio cuerpo maltrecho por las penurias que continuaban asolando a la nación —«... unos lugares acogedores porque tenían calefacción [...] nada de disquisiciones teóricas sobre la amistad o la comunicación»— (p. 13). Muchos de ellos surgidos a finales del siglo XIX, fueron testigos —y en ocasiones incluso homenajeados en las propias obras— de gran parte de la producción cultural de aquel periodo. Camilo José Cela no dudó en incluir el Café Gijón en su novela *La colmena* (1951), mientras que el Café Varela presenció los avatares de escritores y poetas como Eduardo Alonso, Evaristo Acevedo o Joaquín Dicenta, así como de un jovencísimo y recién llegado a la capital Rafael Azcona.

Este contexto llamó la atención de Bernardo Sánchez Salas (Logroño, 1961), doctor en Filología Hispánica y profesor asociado de la Universidad de La Rioja, así como guionista de cine y televisión. Especialista, entre otras líneas de investigación, en la figura de Rafael Azcona —junto a Irene León coordinó el libro *Azcona, una Versión Española* (2010, Ediciones Aborigen)—, en esta ocasión *La tertulia pintada.* *Azcona en el cuadro* se presenta como algo más que la reivindicación de una de las obras pictóricas más espectaculares de Pedro Gros. La publicación traza las coor-

denadas para descubrir uno de los locales más destacados del Madrid de los años cincuenta, el Café Varela, así como los sueños, anhelos y esperanzas de sus reputados clientes. Tomando como base las *Memorias de sobremesa, Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent* (1998, El País-Aguilar) —premio Rafael Azcona en el Festival de Cine «Octubre Corto» (Arnedo, La Rioja) de 2017— y el óleo que el pintor Pedro Gros efectuó en 1957 en el establecimiento retratando a escritoras y escritores de la denominada «Generación del Varela», el autor elabora un recorrido que empieza y acaba con Azcona, pero en el que también invita a participar a otros protagonistas del momento.

Precedido de dos prólogos —firmados por Ángel S. Harguindey (*Dos sabidurías en una*) y Manuel Vicent (*La gloria en una taza de café*)—, el texto se divide en tres grandes bloques, en donde se incluyen a su vez varios epígrafes. Las ilustraciones, entre las que se encuentran fotografías del propio Café o la portada del catálogo de los bocetos del cuadro de los poetas, actúan como apoyo de los comentarios que se vierten sobre los diferentes temas, aportando información al espectador y convirtiéndose en un elemento de gran fuerza estética dentro de la publicación.

El Café se erige como punto de partida para Sánchez Salas, quien inaugura el ensayo con algunas de las reflexiones más íntimas de Rafael Azcona —recogidas en *Memorias de sobremesa, Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent* (pp. 21-26)—, cliente habitual del local durante un largo periodo: «Aquel medio año me sirvió de pretexto para gozar de los encantos de eso que llaman “vida bohemia”; allí tuve ocasión de ver tantas cosas y tan “como la vida misma”, que con sólo apuntarlas tendría hecho el más guapo de los guiones para películas neorrealistas» (p. 21). El relato continúa hablando de los bocetos de la obra efectuada por Pedro Gros —el apartado queda dividido en *Cabezas de verso, 1955, ¿Pero hubo alguna vez cuarenta poetas? y Siente un humorista a su mesa*—. Un texto cercano a las crónicas elaboradas en los años cincuenta, que efectúa un interesante viaje por todos los avatares que acompañaron a la elaboración de la pintura, desde la primera exposición de bocetos del mural —titulado en aquellos





instantes *Versos a medianoche*<sup>1</sup> (21 de marzo de 1955) hasta la explicación que justifica la inclusión de Azcona como uno de los poetas que aparecen en ella –entre otros, participó con cuatro composiciones en «*Versos de medianoche*» en *Gualajajara* (1952)–.

Y el cuadro. Último de los bloques, que aparece dividido por *El «Pombo» de Preciados, 1957* y *La constelación de poetas*. Capítulo donde se inserta la razón de ser de la publicación, el motivo que justifica toda la trayectoria recorrida con anterioridad. El resultado es una meticulosa disección de la obra pictórica, en la que, conociendo ya a gran parte de sus personajes, Sánchez Salas los sitúa, justifica su espacio y analiza su significado. Para ello, se ayuda de una espléndida reproducción de la pintura en forma de desplegable, que aparece acompañada por la lista de poetas que la integran y su lugar en ella. El deleite intelectual pasa a incrementarse en estos instantes

por el placer visual que proporciona visibilizar a todos los protagonistas de la historia. Un recorrido que concluye con las palabras de Chechu León, quien en su *Celebrando a Azcona* devuelve al lector al punto inicial del viaje: Rafael Azcona.

El reducido tamaño de la publicación no hace justicia al abanico de datos que proporcionan sus páginas interiores: un espléndido mosaico de una época y un lugar, explicados a través de una obra (el *Cuadro de los poetas* de Pedro Gros) y de uno de sus protagonistas (Rafael Azcona). El autor demuestra una vez más su maestría con las palabras, un baile de información que no solo resulta ameno, sino que además despierta la curiosidad del lector y deja al descubierto un trabajo riguroso y exhaustivo, resultado de una intensa labor de investigación.

Ana ASIÓN SUÑER<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2019.17.12>

---

<sup>1</sup> Las sesiones de «Versos a medianoche» fueron inauguradas por Eduardo Alonso en el Café Varela en otoño de 1950.

---

<sup>2</sup> Personal Investigador (Gobierno de Aragón y Fondo Social Europeo) en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Colaboradora en el Proyecto I+D *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1970-1975). Proceso de modernización y transiciones en cine, fotografía, televisión, cómic y diseño* HAR2017-88543-P.



## REVISORES

Isabel CASTELLS MOLINA

Francisco GARCÍA GÓMEZ

Alicia HERNÁNDEZ VICENTE

Amparo MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Gonzalo PAVÉS BORGES

Enrique RAMÍREZ GUEDES

Domingo SOLA ANTEQUERA

Carmelo VEGA DE LA ROSA

## INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE* 17 (2019)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su aprobación es de 2-3 meses y hasta la publicación de unos 6 meses. Los evaluados/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales, y forman parte de los diversos comités de Latente.

Estadísticas:

N.º de artículos recibidos: 13

N.º de artículos aceptados: 9

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 2-3 meses

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 6 meses

El 69% de los manuscritos enviados a *Latente* han sido aceptados para su publicación.



**Servicio de Publicaciones**  
Universidad de La Laguna