Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual

LATENTE

Universidad de La Laguna 20 2022

Revista

LATENTE

Revista
LATENTE
Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual

DIRECTOR
Domingo Sola Antequera

SECRETARIA
Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN
Carmelo Vega de la Rosa, Gonzalo Pavés Borges,
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), 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

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN
Servicio de Publicaciones

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20
ISSN: 1697-459X (edición impresa) / ISSN: 2386-8503 (edición digital)
Depósito Legal: TF-1136/2003

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

Revista LATENTE

20

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2022

REVISTA Latente: Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual/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 y Filosofía)
Isabel Castells Molina (Filología Española)
Universidad de La Laguna
Campus de Guajara
38071 La Laguna (Tenerife, España)

Los trabajos no deberán exceder de 40 páginas DIN-A4 mecanografiadas a una sola cara y a doble espacio. Las recensiones 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). 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 preferirá el uso de la «Chicago-Deusto» como modelo:

Libros:
Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura* (Barcelona: Herder, 1998), 56-58.

Artículos:
Hernández Guerrero, María José, «Presencia y utilización de la traducción en la prensa española», *Meta 56*, n.º 1 (2011): 112-113.

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 y 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

ARTÍCULOS / ARTICLES

Cine

Todo sobre mi madre y yo: género, memoria e identidad en el cine de Chantal Akerman / All About Me and My Mother: Gender, Memory and Identity in The Cinema of Chantal Akerman
Luis Díaz García 9

Mitos fundacionales de Roma en el cine y la televisión / The Founding Myths of Rome in Cinema and Television
Óscar Lapeña Marchena 53

El mundo bajo la máscara: el vórtice creativo en *Le Fantôme de l'Opera* / The World Under the Mask: The Creative Vortex in *Le Fantôme de l'Opera*
Carmen Milagros González Chávez 81

La figura de Robert F. Kennedy en el marco sociopolítico estadounidense. *Bobby Kennedy for President* / The Figure of Robert F. Kennedy in the US socio-political framework. *Bobby Kennedy for President*
José Antonio Abreu Colombri 103

Fealdad y belleza en las representaciones del villano en el cine mudo europeo y estadounidense / Ugliness and Beauty in the Representations of the Villain in European and American silent films
David Fuentefría Rodríguez 113

El Molino y la Cruz. Entre la metapintura y las narraciones transmedia / *The Mill and the Cross*. Somewhere Between Metapainting and Transmedia Storytelling
Clementina Calero Ruiz 135

Huesos, papel y luz. Julio César, de Shakespeare a Mankiewicz / Bones, Paper and Light. Julius Caesar, from Shakespeare to Mankiewicz
Elena Caparrós Castells 155

Exhibición en cines: ventanas y porcentajes en el laboratorio covid / The Exhibition in Cinemas: Theatrical Release and window Film Distribution Fees during "Covid-19 Laboratory"
Sabino Álvarez Álvarez 181

De *Oklahoma!* a *Tick, Tick...Boom!* La evolución del musical desde la Edad de Oro hasta las obras rock de Jonathan Larson / From *Oklahoma*! to *Tick, Tick...Boom!* The Evolution of the Musical from the Golden Age to Jonathan Larson's Rock works
Virginia E. Higueras Rodríguez 237

Queda mucho por ver. El sexo gay en la pantalla / Much Remains to Be Seen. Gay Sex on the Screen
Francisco Ponce 257

RECENSIONES

El norte pide paso, por Kepa Sojo. UDC Editorial. Barcelona
Gonzalo Pavés Borges 275

Resistencias y disidencias en el cine español: el compromiso con la realidad, por Ernesto Pérez Morán y José Luis Sánchez Noriega (eds.). Ediciones Complutense. Madrid. 2021
Gonzalo Pavés Borges 278

Cine, interculturalidad y políticas de género. Giulia Colaizzi (ed.) (2021), Madrid: Cátedra, Signo e imagen. 192 pp.
Joana Rodríguez Pérez 281

ARTÍCULOS / ARTICLES

TODO SOBRE MI MADRE Y YO: GÉNERO, MEMORIA E IDENTIDAD EN EL CINE DE CHANTAL AKERMAN

Luis Díaz García

Resumen

En la obra cinematográfica de Chantal Akerman la presencia de su madre es uno de los elementos más destacados. La directora belga utilizó la figura de su progenitora en varios de sus trabajos, que se extienden durante más de cuatro décadas en el tiempo. Esta presencia recurrente se debe al traumático pasado materno, ya que Natalia Akerman estuvo recluida en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Pero, además de reflexionar sobre las relaciones maternofiliales y la memoria familiar, las películas en las que Chantal Akerman habla sobre su madre también son un interesante objeto de estudio sobre otros temas. En concreto, son muestras de cómo utilizar el material autobiográfico para hacer cine o de cómo es capaz el feminismo de replantear la representación hegemónica de la puesta en escena.

Palabras clave: Chantal Akerman, maternidad, género, judaísmo, cine feminista, cine autobiográfico.

ALL ABOUT ME AND MY MOTHER: GENDER, MEMORY AND IDENTITY IN THE CINEMA OF CHANTAL AKERMAN

Abstract

In Chantal Akerman's cinematographic work, the presence of her mother is one of the most prominent elements. The Belgian director used the figure of her mother in several of her works, which span more than four decades in time. This recurring presence is due to the traumatic maternal past, since Natalia Akerman was confined in concentration camps during World War II. But, in addition, to reflecting on mother-child relationships and family memory, the films in which Chantal Akerman talks about her mother are also an interesting object of study on other topics. Specifically, they are examples of how to use autobiographical material to make films or how feminism is capable of rethinking the hegemonic representation of staging.

Keywords: Chantal Akerman, maternity, gender, Judaism, feminist cinema, autobiographical cinema.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.01
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 9-52; ISSN: e-2386-8503

MADRES E HIJAS

La obra de Akerman está marcada por su biografía. Un recorrido por su trabajo sirve para hallar señales inequívocas de cómo las vivencias personales pueden usarse para hacer cine. Y, de entre los elementos que componen su vida, es la presencia de la madre una de las apariciones más constantes a lo largo del tiempo. Tanto su primera gran obra, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* –con la que logró el reconocimiento internacional–, como su última cinta, *No Home Movie*, son claros ejemplos de la importancia que tuvo su madre, Natalia Akerman, en su forma de hacer cine. Ya sea como material para la ficción o con su presencia delante de la cámara, su influjo es evidente. El objetivo principal de nuestro trabajo es demostrar la importancia de las relaciones entre madre e hija en la obra de la directora belga. Para ello indagaremos la forma en la que Akerman trata reiteradamente este tema y los motivos que le llevan a centrarse en ello[1].

Porque si la biografía de Akerman es determinante para su cine, también lo es la de la propia madre. Natalia Akerman estuvo interna en un campo de refugiados durante la Segunda Guerra Mundial. En el año 1943 fue deportada a Auschwitz-Birkenau junto a sus padres, los Leibel. Aunque ella sobrevivió y fue liberada, sus progenitores murieron allí. Esta experiencia la marcaría durante toda su vida. Y las consecuencias del trauma –mutismo y temor, además de la incapacidad de hablar de lo ocurrido– marcarían la infancia de Chantal Akerman, nacida el 6 de junio de 1950 en Bruselas (Akerman 2020, 7). Las vidas de Natalia y Chantal Akerman quedarán marcadas por el Holocausto y siempre determinarán sus relaciones familiares.

> Tras la invasión nazi de Polonia, los Leibel pasaron las mismas penurias que millones de congéneres. Aunque intentaron falsificar sus documentos para huir hacia territorio no ocupado, su intento fue fallido. Sufrieron primero el gueto y luego la deportación a Auschwitz. Los padres perecerían en el campo, pero las hijas conseguirían sobrevivir a la barbarie. Mientras esto ocurría, otra familia judeo-polaca de origen, los Akerman, trataba de escapar del exterminio. El matrimonio se había desplazado a principios de siglo a Bruselas, escapando de los pogromos que sufrían los judíos de la Europa del Este. En la capital belga tuvieron seis hijos. Jacob Akerman, el futuro padre de Chantal Akerman, era uno de ellos y consiguió salvarse del exterminio viviendo oculto, durante dos años, en un piso de su ciudad. Al acabar la guerra Natalia fue criada por Rivka, su abuela materna, y quedó tan traumatizada por la experiencia en el campo que jamás ha podido hablar del tema. Para favorecer la integración de Natalia en Bruselas, su familia decidió llamarla Nelly. Esta práctica que intentaba ocultar el origen judío de los supervivientes, fue asimismo aplicada en el caso de Jacob Akerman, que pasó a llamarse Jacques. Poco más tarde Natalia (Nelly) comenzó su noviazgo con Jacob (Jacques). Ambos contrajeron matrimonio en 1948, montaron un negocio de peletería y se establecie-

[1] El trabajo forma parte de un proyecto más extenso sobre cine de la directora presentado en un TFM en 2020 en la ULL y dirigido por el doctor Domingo Sola Antequera.

> ron en una modesta casa en el extrarradio de la capital belga. Dos años más tarde nacía su primogénita (Otero 2007, 567).

El objetivo de Chantal Akerman durante gran parte de su obra artística es indagar en el dolor de su madre. Hacer realidad las palabras que Natalia Akerman no pronunció. «La experiencia silenciada de la madre en el campo de concentración de Auschwitz es la herida que Akerman intenta cauterizar en su exploración artística» (González Casero 2018, 172). Pero no es solo la imagen de la madre lo que genera interés en Akerman. Como muchas creadoras que comenzaron su carrera en los años setenta, el papel de la mujer en la sociedad también articula gran parte de su discurso.

> En sus películas, Akerman comparte con otras directoras un interés especial en analizar cómo se representa a la mujer... su deseo, la imagen que tiene de sí misma, la imagen que otros crean de ella y para ella. Sus películas han propuesto diversas soluciones a la pregunta de «quien habla» cuando se trata de la voz y de la imagen de la mujer. Parece importante subrayar que es precisamente como pregunta que este tema de la representación ha funcionado tanto en sus películas, donde era una cuestión crucial, como en la teoría cinematográfica feminista. Y es que acaso toda respuesta se quede siempre corta. Akerman ha demostrado, sin animo didáctico, la naturaleza nada obvia y siempre quebradiza de la representaci6n de «la mujer» (como hija, coma madre, etc.) en el momento en que te apartas de los usos cinematográficos convencionales (Bergstrom 2001, 44).

Pero, volviendo al tema de este trabajo, Natalia y Chantal Akerman siempre tuvieron una relación muy estrecha. A pesar de que Natalia no hablase de lo ocurrido en los campos de concentración y de la posible incomunicación e introspección de la madre, ambas mantenían un fuerte vínculo que las unía desde la infancia de Chantal.

> Pensé, un poco ingenuamente, que al cansarme de pensar en los supervivientes y en los que ya no lo son mejoraría mi estado de ánimo y mi enfermedad, luego leí que no era posible, que mi enfermedad estaba relacionada con mi etapa infantil, que de bebé no había sentido que tenía un padre, bueno, tal vez mi madre no me dejó sentirlo, es decir, que mi madre y yo estábamos demasiado unidas y esto me habría resultado fatal (Akerman 2019, 78).

Estas palabras corresponden a la obra escrita de la directora belga. Ya que, junto con su carrera como directora, Akerman publicó varios libros en los que desarrollaba ideas similares a las que aparecen en sus cintas. En uno de estos textos, *Mi madre se ríe*, el último que publicó antes de su muerte en 2015, la cineasta confirmaba que la relación con su madre estaba marcada por el pasado traumático que esta había vivido.

La experiencia en los campos de concentración fue una herencia que la madre de la directora belga legó a su hija de manera involuntaria. Este tipo de transmisión no se produce por un exceso de verbalización de lo ocurrido, sino por lo contrario. Los hijos de los supervivientes sufren las consecuencias de la incomunicación, lo que provoca una necesidad constante de saber qué ocurrió, que será alimentada con pensamientos e imágenes ajenas.

> Como muchos hijos de supervivientes, Akerman pertenece a lo que se conoce como segunda generación, que experimenta las transmisiones tácitas entre padres e hijos, excepto que lo que parece formar parte de la transmisión cultural es un trauma masivo; es decir, lo que los padres no cuentan o ni siquiera saben contar. El pasado no narrado de los padres habita el presente psicológico del niño como una película permanente, cuyas imágenes son suministradas por otras películas o fotografías subrepticiamente conseguidas y alimentadas por películas e imágenes reales que sirven para dar forma a insinuaciones de las experiencias parentales. Los niños viven dentro de los recuerdos de cosas que nunca experimentaron, o están obsesionados con una sensación de terror o ansiedad no localizada, incluso llegan a tener alucinaciones de otro tiempo y lugar[2] (Pollock 2010, 7).

Akerman dijo en varias ocasiones que los hijos de las personas que habían estado en los campos de concentración sentían una necesidad constante de hacerse preguntas sobre el pasado. Pero, por su parte, los que estuvieron allí rehicieron sus vidas y no volvieron a pensar sobre el pasado. Al no transmitir a sus hijos lo ocurrido, para evitar que estos sufriesen, les generaron un sentimiento de desarraigo y una obsesión constante por esos hechos (Otero 2005).

En el caso de Akerman, aunque no realizó ninguna obra que trate sobre los campos de concentración de manera directa, las consecuencias del Holocausto están presentes en algunas de sus cintas. Una de las que tratan el tema de una manera más clara es *Del este* (1993), cinta sobre los desplazamientos migratorios en Europa del Este tras la caída del Muro de Berlín.

> Teóricamente estamos ante una película en la que la cineasta belga viaja hasta la tierra de sus antepasados –sus padres y sus abuelos emigraron desde Polonia en los años treinta del siglo pasado, estableciéndose en Bélgica– justo en el momento en el que se ha producido un profundo cambio en todos los antiguos países de la esfera soviética; no obstante, [...] la utilización por parte de la cineasta del *travelling* establece un vínculo con el Resnais de *Noche y niebla* o con el Lanzmann de *Shoah*: esos paisajes que nos resultan familiares adquieren de repente una tonalidad tan extraña como inquietante (Pena 2020, 167-168).

La utilización del *travelling* que menciona Pena indaga en la búsqueda de estrategias cinematográficas para narrar lo ocurrido en los campos de concentración. Y es que la representación del Holocausto «partía de la imposibilidad, la irrepresen-

[2] [Traducido por el autor] Like many children of survivors, Akerman belongs to what is called a second generation who experience the normal unspoken transmissions between parents and children, except that what appears to be part of the cultural passing on is massive trauma; that which the parents do not tell, or even know to tell. The parent's non-narrated past inhabits the child's psychological present with a permanent movie, whose images are supplied by other films and photographs surreptitiously borrowed from and fed by real movies and images that offered themselves to give shape to shapeless intimations of unspoken parental experiences. The children live inside memories of things they never experienced, or they are haunted with an unlocated sense of terror or anxiety, even having hallucinatory images from another time and place.

tabilidad de un acontecimiento atroz del que no se conservaban las imágenes» (Pena 2020, 32). Si Adorno dijo que era imposible escribir poesía después del Holocausto, para algunos teóricos y cineastas también era imposible mostrar lo ocurrido en estos campos. Lo que propondrán ciertos cineastas es filmar el presente y evitar el uso de imágenes de archivo. Pero, volviendo al caso de Akerman, este acercamiento al Holocausto es una manera de aproximarse a su madre y a su pasado familiar. Una manera de intentar contar lo que su misma madre no había podido expresar con palabras y que ella buscó dejar en imágenes.

Y también una manera de crear imágenes que no existen. Como apunta Didi Huberman, «los campos fueron los laboratorios, las máquinas experimentales de una desaparición generalizada» (Didi-Huberman 2004, 39). Desaparición no solo de los vínculos sociales, también de las imágenes. «Los nazis creyeron, sin duda, que habían vuelto invisibles a los judíos, e invisible también su propia destrucción. Se preocuparon tanto de conseguirlo que muchas de entre sus víctimas también lo creyeron y por eso muchos, actualmente, todavía lo creen» (Didi-Huberman 2004, 43).

Por eso, aunque existan autores que hablan sobre la irrepresentabilidad de lo ocurrido en los campos de concentración, Didi-Huberman afirma que es necesario mostrar las imágenes de los campos, tomadas por los que estuvieron allí recluidos. «Hablar de Auschwitz en los términos de lo indecible no implica acercarse a Auschwitz, sino al contrario [...]. Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria no será, por lo tanto, cada imagen arrebatada a tal experiencia!» (Didi-Huberman 2004, 50). Aun así, no rechaza estrategias de representación como las de Lanzmann en *Shoah*, ya que aunque este no usaba ningún documento de archivo de los campos, no hacía juicios sobre el estatuto de los archivos fotográficos.

Una vez que hemos visto la importancia del doloroso pasado materno en su filmografía, es necesario destacar que películas como *Del este* no son la manera habitual con la que Akerman exploraba su relación maternofilial. La madre en el cine de Akerman es algo más presente. No es una insinuación, ni un *travelling*. La madre es un cuerpo en la pantalla. O sus palabras sonando en la boca de su hija. Son sus gestos repetidos metódicamente. Que Akerman explore su vida como material para sus películas supone que muchas veces tengamos la sensación de estar ante su madre. O que, directamente, se muestre la relación de ambas, como si nos infiltrásemos en su vida doméstica (Bergstrom 1999). Eso nos permite descubrir un tensionamiento constante entre la necesidad de espacio propio y el intento de vuelta al hogar. Una pelea constante entre estar en el interior o en el exterior.

En las obras que sirven de objeto de estudio en este trabajo vemos esa oscilación entre hogar (*Demain on déménage*; *Jeanne Dielman*) y la nostalgia del mismo (*Los encuentros de Anna*; *News from Home*). Por su parte, *No Home Movie* es la perfecta combinación de ambas vertientes. Ya sea desde la lejanía utilizando Skype o en el hogar materno, el entorno familiar está presente en esa cinta que, de una manera irónica, habla de las obras videográficas *amateurs*. Pero en todas ellas se entiende a la madre como si fuese un sinónimo del hogar.

> Desde el principio, el trabajo de Chantal Akerman parecía expresar una oscilación entre, por un lado, un movimiento de abandono del mundo de la familia (que es

> indistinguible de su descubrimiento del cine) y, por el otro, un movimiento recurrente y opuesto de retorno hacia él, en forma de reminiscencia, una cierta nostalgia, o incluso una búsqueda de su identidad cultural. Polarizando esta oscilación, a menudo, se encuentra su madre, Natalia Leibel (Akerman, de apellido de casada) con quien su trabajo ha seguido un largo diálogo imaginario[3] (Araujo 2016, 32).

Estos elementos recurrentes en su cine han llevado a decir a la propia Akerman que el núcleo central de su obra es su madre. Y es que, aunque no todas sus cintas tengan una referencia directa a su madre, esta es una constante a lo largo de las décadas. Además, Natalia Akerman está presente en las cintas clave de su filmografía.

> Constante, si no extenso, este diálogo con su madre –como muy bien confirma su último libro, *Mi madre se ríe* (2013), y su última película, *No Home Movie* (2015)– me parece más fundamental que el de otros directores que han querido usar a sus madres como actrices en sus películas. Hay algo que obsesiona toda la obra de Akerman, un hecho que nunca ha tratado de ocultar y que fue capaz de admitir directamente a este autor en una discusión en el Centro Pompidou: «el único tema de mis películas es mi madre» (Araujo 2016, 32)[4].

Si el sujeto principal del cine de Akerman es su madre es porque ha buscado reconstituir la imagen materna. Incluso su voz (Longfellow 1989, 73). Algo que, como hemos dicho más arriba, se puede explicar a través del trauma materno consecuencia de sus vivencias en los campos de concentración.

Para entender la importancia de la madre en el cine de Akerman, se puede recurrir a campos de estudio como el psicoanálisis. Una disciplina que históricamente ha tenido gran importancia para el estudio del cine (De Lauretis 1992, 52). Pero, para utilizar el psicoanálisis como herramienta, primero debe pasar por el tamiz de la crítica feminista.

Esta crítica a este campo comienza en los años setenta, cuando se empieza a condenar la visión de la mujer en la teoría freudiana. En ese momento, el psicoanálisis pasa a ser un instrumento para analizar las desigualdades sexuales en una sociedad donde es evidente la dominación masculina. También en esa misma década, Chantal Akerman comienza a rodar sus películas.

---

[3] From the first, Chantal Akerman's work seemed to express an oscillation between, on the one hand, a movement of leaving the world of the family (which is indistinguishable from her discovery of film) and, on the other, an opposite and recurrent movement of returning to it, in the form of reminiscence, a certain nostalgia, or even a quest for her cultural identity. Polarizing this oscillation is, often, the figure of her mother, Natalia Leibel (married name, Akerman) with whom her work has pursued a long, imaginary dialogue.

[4] Constant, if not extensive, this dialogue with her mother–as further confirmed by her last book, *Ma mère rit* (2013), and her last film, *No Home Movie* (2015)–seems to me more fundamental than that of other filmmakers who have wanted to use their mothers as actresses in their films. It haunts all of Akerman's work, a fact she has never tried to hide, and which she was able to admit in a direct way to this author in a discussion at the Pompidou Center: «the only subject of my films is my mother».

En ese mismo período histórico tiene lugar la conocida como segunda ola feminista, que estaría formada por nuevas voces críticas con el papel de la mujer en el mundo. Por tanto, no es casualidad que tanto cine y psicoanálisis experimenten transformaciones en esas fechas. El cine de Akerman parte de «los intentos del cine feminista de la segunda ola de crear películas formalmente provocativas y al mismo tiempo comprometidas políticamente» (Margulies 2018, 5). Por tanto, una perspectiva feminista en el psicoanálisis nos permite explorar las relaciones entre madres e hijas sin caer en prejuicios freudianos.

> ... las diferentes personalidades de ambos sexos son consecuencia de la relación disemenjante o asimétrica establecida por la madre en la relación preedípica. Entre la madre y la hija aparece una conexión especial, una identificación y apego que determinan –pero no en el sentido del determinismo biológico–, una vez interiorizados, los rasgos esenciales del sistema de diferenciación genérica. En consecuencia, la personalidad femenina, que ya se define en la etapa preedípica, se caracteriza por la definición en relación con otros individuos; sin embargo, la masculina se define por la individualidad y la autonomía y esto está causado por la exclusividad de la madre en la crianza de los hijos y la práctica ausencia de la figura paterna en dicha actividad (Arias Doblas 2002, 44).

La llegada del feminismo al psicoanálisis sirve para hablar de las diferencias que genera la socialización a la que se somete a cada género. Unas diferencias que van más allá del carácter. Adrienne Rich afirmó que la primera relación de una niña basada en la dependencia, el alimento, la ternura y la sensualidad es con su madre. Esos sentimientos, potencialmente lésbicos, entre madre e hija son eliminados en una sociedad en la que la prima la heterosexualidad. Así, esos deseos serán transferidos a un hombre.

> ... las cargas libidinales que la niña siente hacia el padre nunca destruyen del todo la íntima vinculación que previamente existía en la relación preedípica entre ella y su madre. En la edad adulta la niña intenta reproducir y recordar esa estrecha unión entre madre e hija bien mediante la amistad con otras mujeres –o relaciones con otros familiares del mismo sexo– (Arias Doblas 2002, 44-45).

Estas ideas sobre el deseo hacia la madre podrían aplicarse a Akerman. Cintas de su filmografía como *Je, tu, il, elle* (1974) exploran ese deseo lésbico. O *Los encuentros de Anna*, que nos sirve como ejemplo para mostrar cómo la hija intenta recordar esa unión materna mediante otras mujeres. Así, Rich llegó a decir que cuando centraba su labor de escritura en las relaciones maternofiliales sentía que

> ... entro en él como una mujer que, nacida entre las piernas de su madre, ha querido, reiteradamente y de formas distintas, regresar a ella, volver a poseerla y ser poseída de nuevo por ella, encontrar la confirmación mutua de otra mujer, con otra mujer, que hijas y madres se desean, luchan por separarse y son posibles e imposibles (Rich 2019, 291).

Queda plasmada esa sensación, también nítida en Akerman, de que se necesita regresar para entender a la madre. Pero también esa imposibilidad de compren-

derla en su totalidad. También queda confirmada una relación de deseo hacia la madre. Algo que, en el caso de Akerman, se puede intuir porque es Natalia Akerman el objeto de sus películas, el tema de las mismas. «El deseo en esas películas circula alrededor del cuerpo materno, alrededor de la presencia y la ausencia de la madre, alrededor de la mirada duradera de la hija y la madre»[5] (Longfellow 1989, 74). Entre Natalia y Chantal Akerman existe una conexión que se extiende durante toda su vida, como un hilo que recorre la existencia de ambas.

> Las niñas establecen una conexión y un vínculo de continuidad con su madre [...]. Como resultado, entre la madre y la hija no existe una diferenciación clara, la madre proyecta sobre su hija la ambivalencia que existe sobre la feminidad en la cultura patriarcal y reprime el proceso de autonomía e independencia que, sin embargo, alienta en el hijo (Arias Doblas 2002, 91).

La continuidad con la madre de la que hablan algunas autoras queda patente en obras de Akerman de las que hablaremos más adelante. Pero el ejemplo más evidente es la ya mencionada *News from Home.* En esta obra las cartas de la madre son leídas por la hija, llevando a cabo ese proceso de conexión: la hija pone voz a la madre, podemos incluso pensar que es ella misma la autora de las misivas. Ese es solo un ejemplo de la búsqueda de Akerman de conectar con su madre en su filmografía.

Junto con *Mi madre se ríe*, otro de los libros que la propia Akerman publicó fue *Una familia en Bruselas*. En esta breve novela las voces de la madre y la hija se mezclan y es Chantal la que pone en palabras los pensamientos de la madre. Una necesidad de unión con la madre que también fue explorada por Luce Irigaray, que dejó escritas unas palabras que podrían ser atribuibles a la propia Chantal.

> Desearía tanto que estuviésemos aquí las dos. Que una no desapareciera en la otra o la otra en la una. Que pudiéramos saborearnos, tocarnos, sentirnos, escucharnos, vernos -juntas. Me parezco a ti, te pareces a mí. Me miro en ti, te miras en mí. Eres ya mayor, soy todavía pequeña. Pero he salido de ti, y aquí, bajo tus ojos, soy otra tu viviente. Pero, siempre distraída, te das la vuelta. Furtivamente, verificas en el espejo que aún existes, y vuelves a la cocina. Según lo que diga el reloj, te cambias. Te arreglas según la hora. ¿Qué hora? 'La hora de qué? ¿La hora para quién? Me gustaría que rompieses este reloj, y que te me mostraras. Y que me miraras. Y que jugáramos a ser iguales y diferentes. Tú y yo intercambiándonos sin fin, y permaneciendo cada una. Espejos vivientes (Irigaray 1994, 86).

Si Chantal y Natalia Akerman son el objeto de estudio de este trabajo, ahora pasaremos a hablar del terreno en el que tienen lugar estos encuentros: el cine.

[5] Desire in these films circulates around the maternal body, around the variable presence and absence of the mother, around the enduring gaze of the daughter at the mother.

EL CINE COMO AUTOBIOGRAFÍA

El interés de Chantal Akerman por el cine empieza en el año 1965. Tenía quince años y, en esa época, no sentía especial interés por el séptimo arte. La obra que proyectaban era *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard. Por aquel entonces, Akerman no conocía el trabajo de Godard, que ya empezaba a ser una figura consolidada del cine de vanguardia europeo.

Con la proyección de la película, la cineasta belga descubrió una nueva manera de hacer y entender el cine. Una concepción artística que hasta el momento no había presenciado. Y también comprendió que se quería dedicar a eso mismo. Aseguró en diversas entrevistas que, tras ver *Pierrot le fou*, decidió hacer películas y abandonar su intención juvenil de dedicarse a la escritura. Algo que no sería del todo cierto, ya que en las últimas décadas de su carrera combinó la publicación de obras escritas con la dirección cinematográfica (Bergstrom 2001, 37).

Una vez tomada esa decisión, cuando cumplió la mayoría de edad, se inscribió en el Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion, el centro de cinematografía belga. En esta institución duró poco. Descubrió que «no le dejaban ponerse enseguida a hacer películas. Sin embargo, allí conoció gente, pudo ver 1o que hacían otros estudiantes y hacer películas se convirtió en algo concreto» (Bergstrom 2001, 35). Después de esta breve etapa, de la que surgió su primer corto, *Saute ma ville* (1968), decidió desplazarse a Nueva York. Fue en esta estancia en Estados Unidos donde su cine cambiaría para siempre debido a la fuerte influencia que supusieron las películas de directores cercanos al Anthology Film Archives, como Stan Brakhage, Andy Warhol, Jonas Mekas y, especialmente, Michael Snow.

> Akerman fue una figura clave a la hora de sintetizar dos tradiciones del cine minoritario europeo y americano. Se inspiró fundamentalmente, según confesó ella misma, en dos directores: Jean-Luc Godard y Michael Snow. Alcanzó su mayoría de edad como directora en el mismo momento histórico que la nueva era del feminismo y al contrario que algunas directoras de la época, no dudó en definir *Jeanne Dielman* como una película feminista. La posición de Akerman parecía más extraordinaria todavía porque explicaba muy convincentemente que lo que determinaba su perspectiva feminista era el modo en que la película se dirigía al público (su enunciación), y no sólo la historia que se contaba (Bergstrom 2001, 37).

Para Akerman, el interés de las películas de Snow, y en concreto de *La Région Centrale* (1971), se deben a que este es un cine que trabaja exclusivamente con el lenguaje cinematográfico, no hay posibilidad de identificación. En los años setenta, Akerman trató de que el lenguaje de sus películas siguiese esa línea. Aunque, según ella misma, nunca llegó a ser tan abstracta como Snow (Bergstrom 2001, 38). También en esta época surgió su relación profesional y personal con Babette Mangolte, directora de fotografía de muchas de sus películas.

> En 1972 comienza su larga colaboración con la directora de fotografía Babette Mangolte con dos cortometrajes, *La Chambre 1* y *La Chambre 2* y su primer lar-

> gometraje, *Hotel Monterey*. Estos filmes muestran una deuda con el cine estructural y Snow, la cuestión de hacer que la imagen fluctúe entre su estado «concreto/material» y su estado «natural/representativo». La larga duración se convierte en el transformador cinematográfico para un viaje de ida y vuelta entre la abstracción y la figuración (Margulies 2018, 3).

Pero, más allá de sus colaboraciones, es importante que destaquemos que esta directora de fotografía ayudó a Akerman a entrar en los circuitos independientes de un país que no era el suyo y al que llegaba teniendo poco más de veinte años y muy poco bagaje como realizadora.

> Mangolte oía con entusiasmo las ideas de Akerman, y siempre estuvo dispuesta a probar nuevos medios técnicos y equipos con los que poder llevarlas a la práctica. Además, tenía los contactos que Akerman necesitaba para continuar haciendo películas de bajo presupuesto utilizando equipo prestado y aprovechando la ayuda de amigos (Bergstrom 2001, 37).

De esta colaboración nació un estilo reconocible y que se fundamenta en la idea de que el espectador debe ser un verdadero Otro. Akerman no quiere que sus películas absorban al espectador, que se sumerja en el proceso espectatorial propio del cine narrativo de Hollywood. Por eso abundan los planos frontales de una duración tan prolongada. El espectador debe ser consciente de que está ante un dispositivo, no puede olvidarse de su existencia.

> Akerman ha buscado desde el inicio de su carrera transformar los principios narrativos del cine, centrándose especialmente en lo referente a la percepción del espacio-tiempo. Además ha experimentado en diversos géneros y ha abarcado multitud de temas, si bien con frecuencia aprovecha cualquiera que sea la naturaleza del proyecto para introducir críticas sobre estereotipos morales o culturales, especialmente dirigidas a cuestionar discriminaciones, ya sean de género, políticas, raciales o económicas. Su obra participa de buena parte de las expresiones más renovadoras del cine que surge en Francia y Alemania entre los años 60 y 70, introduce importantes connotaciones autobiográficas y rompe con estereotipos narrativos como el uso de plano-contraplano, la elipsis y el montaje ilusionista [...]. Akerman acude a largos planos secuencia que muestran linealmente el discurrir del tiempo evitando o relegando la elipsis a momentos puntuales. Por poner dos casos en *Jeanne Dielman, 23 quai du comerce, 1080 Bruxelles* (1975) vemos a la protagonista pelar unas patatas o hacer una cama en tiempo real; mientras que los extensos diálogos de *Los encuentros de Anna* (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978) carecen de la estructura clásica del plano contraplano y son resueltos, casi en su totalidad, mediante un plano abierto fijo que capta a los dos personajes. Extiende la imagen del «nada pasa» para hacer imposible la identificación y forzar al espectador a escrutar la pantalla, obligarlo a vivir una experiencia estética diferente donde el plano adquiere connotaciones pictóricas y poéticas (Otero 2007, 54).

Después de este período de formación en Estados Unidos, en el que encuentra su voz narrativa, llegaría la creación de *Jeanne Dielman*, que fue presentada en Cannes en el año 1975. Gracias al reconocimiento que supuso esa cinta, Akerman

puede cimentar una carrera que se caracterizó por la heterogeneidad de sus propuestas. Aunque siempre reflexionando sobre las mismas ideas.

Pero, con el fin de resumir esas tendencias en su obra, utilizaremos la clasificación temática que realizaron la Filmoteca española y el Museo Reina Sofía de la filmografía de la cineasta belga en 2019 con la retrospectiva *Nada pasa, todo cambia* (Museo Reina Sofía, 2019). Y es que más de cuatro décadas de producción audiovisual posibilitan la creación de varias líneas temáticas sobre las que trabajar.

Por un lado estarían los 'Cine-ensayos', documentales subjetivos y de corte experimental desde sus inicios hasta el retorno de estas prácticas en los últimos años de su vida. Este periplo acogería *La Chambre* (1972), *Hotel Monterrey* (1972), *News from Home* (1976), *Dis-moi* (1982), *D'est* (1993), *Sud* (1999), *De l'autre côte* (2002), *Là-bas* (2006), *Tombée de nuit sur Shangaï* (2007) y *No Home Movie* (2015). La segunda categoría es 'Filmar dentro del teatro', en el que aparecen las obras sobre música, danza, *performance* y cintas inspiradas en el teatro. Esta clasificación se compone de *Un jour Pina a demandé* (1983), *Letters Home* (1986), *Les trois dernières sonates de Franz Schubert* (1989), *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1989), *Le Déménagement* (1993), *Avec Sonia Wieder-Atherton* (2002) y *À l'Est avec Sonia Wieder-Atherton* (2009).

La tercera agrupación es 'Akerman por Akerman', que se compone de los documentales en los que la propia directora belga, mediante la palabra o la imagen, comenta su trabajo. Estas obras serían *Lettre d'une cinéaste: Chantal Akerman* (1984), *Family Business* (1984), *Autour d'un marteau* (1986), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) y *Trois entretiens avec Aurore Clement, Babette Mangolte, Natalia Akerman* (2007), *Gustavo Beck y Leonardo Ferreira. Chantal Akerman, de cá* (2010) y *Vivian Ostrovsky. Mais ailleaurs c'est toujours mieux* (2016).

El cuarto subgrupo se titula 'Ficciones y biografías'. En él se encuentran las películas en las que Akerman explora los límites entre representación, experiencia y vida. Son cintas que podrían entenderse como más convencionales, ya que son cintas en las que aparecen actores de renombre y son producciones de mayor escala. Pero la cineasta belga sigue fiel a sus obsesiones en estas obras. Estas son *Saute ma ville* (1968), *L'Enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971), *Le 15/8* (1973), *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), *Los encuentros de Anna* (1978), *L'Homme à la valise* (1983), *Paris vu par... 20 ans après* (1984), *Portrait d'une paresseuse/La Paresse* (1986), *Nuit et jour* (1991), *Pour Febe Elisabeth Velasquez, El Salvador* (1991), *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993), *Un divan à New York* (1996), *Le Jour où...* (1997), *La Captive* (2000), *Demain on déménage* (2004) y *La Folie Almayer* (2011).

Por último, la categoría que cierre esta clasificación es 'Formas de géneros', en las que Akerman analiza las transformaciones de géneros como el melodrama, el musical y la comedia romántica. Esta etapa tiene lugar en la década de 1980 y funciona como reflexión sobre la capacidad de seducción del propio medio cinematográfico. Las cintas que componen este apartado son *Toute une nuit* (1982), *Les Années 80* (1983), *Golden Eighties* (1986), *Rue Mallet-Stevens* (1986) y *Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy* (1986).

Así, siguiendo esta clasificación, podemos apreciar que las cintas que forman parte del objeto de estudio de este trabajo se encuentran dentro de las cate-

gorías de 'Cine-ensayos' y 'Ficciones y biografías'. En la primera categoría están *No Home Movie* y *News from Home* y, en la segunda *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, *Los encuentros de Anna* y *Demain on déménage*. A pesar de que unas pueden entenderse como ficción y el resto como no ficción, lo cierto es que todas comparten un mismo patrón y es el tono autobiográfico que poseen y la presencia de la madre.

> Los temas de la cotidianidad femenina, la presencia del hombre como un otro, los gestos femeninos que han sido desplazados al anonimato y el exilio son temas frecuentes en el cine de Akerman. Un cine de contemplación y sentimiento que, como se ha dicho, estuvo influenciado por las figuras maternas de su familia. [...] Natalia Leibel inspiró la mayor parte de la filmografía de la realizadora belga, de tal manera que nos encontramos con una obra estrechamente vinculada con el papel de la mujer en la esfera doméstica. Cuando Natalia falleció cesa el sentimiento que motivaba al cine de Chantal Akerman y la cineasta decide suicidarse en su departamento en París, el 5 de octubre del 2015 (García 2019, 38).

Por eso, aunque podamos generar una diferenciación previa, hay que tener en cuenta que los temas que se tratan son los mismos, sean ficción o no. También es importante que señalemos la visión de Akerman sobre la ficción y el documental, ya que para ella ambas vertientes se tienden a mezclar.

> Pienso que todas las grandes películas de ficción tienen un poco de documental, y que todas las grandes películas documentales tienen un aspecto de ficción casi visual. No se puede documentar una cosa sin que pase por lo subjetivo, y a partir del momento que pasa por lo subjetivo, ya estamos en la ficción (Akerman 1996, 31).

De esta forma, Akerman se inscribe en una tendencia presente en el audiovisual contemporáneo y, en especial, en la no ficción. Y es que su cine se caracteriza por la subjetividad. Algo que no era habitual en el arte cinematográfico, «en tanto se fragua en el escenario de una postmodernidad que evidencia la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno» (Lagos Labbé 2012, 14).

Así, en la época en la que Akerman comienza a hacer cine, aumenta el número de autores que dedican sus obras a tratar la autorrepresentación, valiéndose para ello del medio cinematográfico. En especial abundan los documentales autobiográficos, que han explorado mecanismos de enunciación con el fin de crear lenguajes propios e identificables con los que crear una identidad nítida.

> El cine contemporáneo de no ficción ha demostrado claramente su radical divorcio de la pretendida objetividad discutida a lo largo de la historia del documental –y, en ciertos períodos, atribuida casi por defecto a algunas de sus manifestaciones, especialmente las de carácter observacional– y se ha decantado decididamente hacia la vocación subjetiva e introspectiva de sus formas narrativas. Así pues, el documental –tradicionalmente exigido de dar cuenta de la alteridad– en la actualidad es conminado a dar cuenta de «sí mismo» (autobiografía; autorretrato); esto es, del «sí mismo» creador y, subsecuentemente, del «sí mismo» obra (Lagos Labbé 2012, 15).

Esta renuncia a la objetividad y a los grandes relatos es claramente identificable en la obra de Chantal Akerman. En su filmografía, la cineasta ha intentado construir una biografía y una identidad propias. Para ello en su obra se mezclan y combinan varios elementos. Uno de estos es el espacio doméstico. Como apuntamos más arriba, este se entiende como un lugar del que salir para, acto seguido, anhelar la vuelta. El otro elemento sería la identidad judía, siempre dañada por los traumas del Holocausto. Dos elementos que generan en la autora una sensación de desarraigo, al provocar que nunca se sienta cómoda en casa. Motivo por el que adopta una vida nómada, como ya hicieron sus antepasados. Aun así, es importante que destaquemos que la judeidad para Akerman no tiene un sentido religioso, sino más bien lo entiende desde un punto de vista histórico-filosófico-cultural (Otero 2005, 2).

Otro de los factores por los que la identidad judía afecta a Akerman es debido a su diferencia con el resto de ciudadanos belgas. El entorno protector que Natalia Akerman construyó alrededor de Chantal en su infancia evitó que se diese cuenta de que su familia, emigrantes judíos que tenían su pasado en Polonia, era distinta al resto de familias belgas. Akerman pensó durante mucho tiempo que el modo de vida de sus padres era igual que el del resto de personas. Con el tiempo descubrió que su manera de comer o hablar poseía peculiaridades. Cuando llegó a la adolescencia y descubrió estas diferencias fue cuando empezó a buscar referentes culturales para entender sus orígenes (Otero 2005, 4).

> Para Maurice Blanchot, el concepto de «ser judío» viene definido en función de tres aspectos: exilio (éxodo), diferencia y palabra. Chantal Akerman manifiesta identificarse plenamente en estos tres puntos. Se autodefine como una nómada que no acaba de encontrar su lugar; considera su origen judío como un rasgo distintivo; adora escribir, leer y recitar, e insiste con frecuencia en que la palabra es el primer paso en sus creaciones. Pero la relación de Akerman con su identidad cultural es compleja. Además de ser descendiente de supervivientes al Holocausto, Chantal Akerman es una transgresora de la tradición por muchos motivos: es una mujer célibe que ha renunciado a ser madre y esposa, atea, creadora de imágenes (Otero 2007, 566).

Pero, como ya dijimos, también el Holocausto aparece de manera reiterativa en la filmografía de Akerman. No frontalmente, sino como parte de un pasado del que poco se conoce. La identidad judía, marcada por esos acontecimientos, será uno de los motivos centrales de la obra de Akerman.

> ... ese vacío invocado por el silencio de su madre, tan verbal y afectuosa en la relación con su hija, es el detonante de toda una filmografía que se obstina en buscar en el confinamiento, en la dialéctica violenta entre interior y exterior que se deriva de ello y en el rechazo a las convenciones del plano-contraplano su posicionamiento político, que no es otro que denunciar la ausencia de la Historia en la construcción del Yo y, por extensión, en el discurso constitutivo del presente (Sánchez Martí y Fernández Moreno 2016, 81).

La recuperación de la memoria y la identidad judía son dos elementos clave en el cine de Akerman. Otro de ellos es la preocupación por el espacio que ocupa la

mujer en la sociedad y, en concreto, el interés por la figura de su madre. Para intentar ejemplificar lo dicho hasta ahora, pasaremos a explicar cómo algunas de estas ideas aparecen en las películas de Akerman.

NEWS FROM HOME (1977)

> No, no había nada que contarle a una madre. Pensé, pero no pude encontrar nada. Así que dije, no me gusta Nueva York ni con su cielo azul en invierno. Ya no te gusta Nueva York pero siempre has adorado Nueva York. Ya no, Nueva York ha cambiado o yo. Tal vez ya no estoy hecha para Nueva York.
>
> Chantal Akerman,
> *Mi madre se ríe*

En este momento, tras tratar algunos de los conceptos presentes en la filmografía de Akerman, nos toca pasar a hablar de sus obras directamente. La primera de las cintas en las que Akerman hace una referencia directa a su madre es *News from Home*, obra documental en la que lo que se ve –las calles de Nueva York– y lo que se escucha –las cartas de Natalia Akerman– no guardan ninguna relación.

Porque, aunque sea la primera cinta en la que la directora belga menciona a su madre, esto no quiere decir que Natalia Akerman haga acto de presencia. Y es que no sale ni un segundo en pantalla. Son las cartas que envió a su hija durante su estancia en Nueva York las que son leídas, apareciendo así de manera indirecta. Tampoco Akerman aparece ante la cámara, sino que será su voz fuera de plano la que recite esas noticias que llegan desde casa.

Nunca sabremos qué piensa o siente la directora, ya que sus palabras no tienen cabida en este proyecto. Pero, aunque no sepamos qué respondió a su madre, se puede entender *News from Home* no solo como un documental, sino también como una obra autobiográfica que se vale de un uso fragmentado y discontinuo de imágenes y texto para narrar su vida en Nueva York (Schlenker 2009).

En *News from Home* queda patente la idea del hogar que mencionábamos más arriba. Akerman, itinerante por el mundo, reflexiona sobre el hogar cuando está lejos de él. Crea un vínculo a través de la comunicación epistolar que mantuvo con su madre. Esa sensación de intimidad que nos proporciona saber qué le decía su madre es lo que hace que la cinta se pueda sostener. Y es que este ejercicio cinematográfico se asienta sobre largos planos secuencia de Nueva York. Si no fuese por esa sensación voyerista que proporciona la lectura de las cartas tal vez no se generaría ese interés en el espectador.

> En el contexto contemporáneo de las nuevas tecnologías de la comunicación, prácticas culturales como las epistolares se encuentran camino a desaparecer. La carta fílmica como recurso comunicacional, supone una relación entre emisor y receptor que, en la mayoría de los casos, tensiona –mucho más que el vínculo entre realizador y su receptor declarado (comúnmente uno de los padres, abuelos, hijos o alguien cercano al núcleo afectivo del cineasta)– el nexo entre director y espectador; real destinatario de la correspondencia (Lagos Labbé 2012, 17).

Imagen 1.

En cuanto a la imagen, este tipo de planos que conforman la obra son habituales en Akerman. Su aprendizaje e inmersión en las vanguardias neoyorquinas de los años setenta le hizo reflexionar sobre el tiempo y el espacio en las cintas comerciales. Para combatir esos convencionalismos Akerman siempre forzó la duración de sus planos. Las largas tomas de Nueva York hacen al espectador consciente de que está ante una película. Esto, combinado con las cartas de la madre, consigue que tanto el espacio físico que se muestra como el lugar que evocan las cartas se entremezclen, llegando a situarnos en la posición de la directora que, lejos del hogar, piensa en su casa.

> Las tomas largas y estáticas de las calles, con transeúntes ocasionales, testimonian su presencia en ese espacio, el cual está dislocado de ese otro espacio que está constantemente presente en la película: el espacio desde el cual su madre escribe las cartas. La dislocación entre los dos espacios se refuerza por la manera en la que las imágenes se relacionan con la ciudad; las tomas largas y estáticas nos dan la sensación de un habitante distante de la ciudad que observa los acontecimientos pero no se involucra en ellos. La película evidencia la relación de la autora con la ciudad, su identidad, la identidad de su madre y la relación entre las dos. Todos estos temas son abordados a través de vías indirectas que poco a poco, carta por carta, toma por toma, añaden nuevos detalles a la totalidad (Schlenker 2009, 207).

El enfoque autobiográfico de *News from Home* también puede hallarse en la capacidad de Akerman de sostener una cinta en la que no ocurre ningún evento significativo. Lo que se percibe son episodios disgregados de la vida familiar. Enfermedades familiares y peticiones de que escriba más frecuentemente son una constante en las cartas maternas. Es mediante esa información como se construye la alteridad materna y «la percepción por parte de la hija de la vivencia que de su ausencia expe-

rimenta la madre y el enfrentamiento de esta percepción con su propia identidad» (Monterrubio Ibáñez 2016, 67). *News from Home* se convierte en un autorretrato realizado con las palabras de la madre, pero mediante la voz y la mirada de Chantal Akerman.

> Imagen sonora de la lectura epistolar (donde la voz-yo reproduce una palabra-texto materna) e imagen visual de la percepción de la ciudad, el espacio en el que estas son recibidas, se convierten entonces en un abisal autorretrato que conjuga la alteridad de la mirada materna sobre Akerman con la subjetivad de su propia mirada cinematográfica, permaneciendo ambos personajes ausentes de la imagen visual –y de la sonora en el primer caso (Monterrubio Ibáñez 2016, 67).

Esos pequeños detalles mencionados en las cartas son los que generan la cotidianidad, los que dan profundidad autobiográfica. Pero, al mismo tiempo, esos detalles familiares son los que posibilitan nuestra entrada al espacio doméstico. Algo que se logra sin mostrar imágenes de la casa de los Akerman, sino a través de las misivas.

> La película termina sin ninguna conclusión o desarrollo de un argumento, de manera similar a como inició, y nos deja con un episodio de su vida que podría haber sido cualquier otro. En este sentido, la película es un fragmento, no una historia cerrada, de su vida. El énfasis en la vida diaria, en sus rutinas desprovistas de eventos extraordinarios, puede ser visto como una influencia del cine observacional americano (Schlenker 2009, 209).

Por otra parte, la dicotomía que existe entre sonido e imagen también es una señal de la nostalgia hacia el hogar. Una nostalgia provocada por la lejanía del espacio doméstico. Pero una nostalgia que nunca se combate. Porque, aunque sabemos que esas respuestas deben existir, nunca se leen al espectador.

> La disyunción entre, por un lado, estas imágenes aleatorias de Nueva York (calles, aceras, peatones, coches, fachadas, muelles, vagones de metro y pasajeros, tiendas, bares) y, por el otro, el sonido igualmente aleatorio de palabras maternales (te echamos de menos, pensamos en ti, escribe, que estés bien, etc.) parece representar, de la manera más clara hasta ese momento en su obra, a la cineasta dudando entre si dirigir su mirada hacia el mundo o hacia la memoria íntima de su familia. De esa manera, la llamada de la familia es proyectada sobre el mundo, donde circula y colorea su experiencia extrafamiliar con una especie de nostalgia incurable. Sin llegar a responder a las cartas de su madre en la banda sonora de la película, la cineasta, sin embargo, consigue dialogar con ella gracias a que presta su voz a las palabras de la madre, haciéndolas suyas porque las vuelve a pronunciar[6] (Araujo 2016, 34).

---

[6] The disjunction between, on the one hand, these random images of New York (streets, sidewalks, pedestrians, cars, facades, piers, subway cars and passengers, shops, bars) and, on the other, the sound of equally random maternal words (we miss you, we are thinking of you, write, keep well, etc.) seem to represent, in the clearest manner up to that point in her work, the filmmaker hesitating between turning her gaze toward the world and her intimate memory of her family. In this way,

Así, la presencia Nueva York puede parecer insignificante. Solo un decorado para las cartas. Pero, en algunos instantes, la ciudad se pondrá por encima de las palabras que aparecen en las cartas, haciendo imposible la escucha de la lectura. Lo que se consigue es crear una separación entre las pistas de audio y de vídeo.

> El sonido de la ciudad no es completamente eliminado de la película, pero la mayor parte del tiempo la voz de la mujer se sobrepone a éste creando un divorcio entre imagen y sonido que produce el efecto de subrayar la sensación de dislocación entre los dos espacios: el espacio de las cartas y el de las imágenes. Sin embargo, en algunos puntos el sonido sincrónico de un carro se sobrepone a la voz de la mujer y la vuelve inaudible; de esta manera, las imágenes de la ciudad, que son de alguna manera distantes, irrumpen repentinamente adquiriendo predominancia sobre las palabras. [...] La dislocación entre sonidos e imágenes nos enfrenta a dos espacios en la película, dos aspectos de la identidad de Akerman que coexisten y constantemente se sobreponen (Schlenker 2009, 211).

A pesar de que en la película se pueda ver el intento de conectar entre madre e hija, también existe una constante manipulación materna. Esta se puede intuir cuando Natalia Akerman le exige que sea más constante con sus cartas y haciéndole sentir lo distante que la siente. «Quisiera volver a verte y no tener que echarte de menos», llega a decir en una de las misivas.

> *News from Home* explota el recurso generalizado de la «manipulación maternal» con el objetivo de expresar indirectamente la ambivalencia de Chantal sobre las cartas. Una figura femenina apenas discernible entre las oscuras ventanas del metro hace literal la respuesta de la hija a la presión de los afectos de su madre; las constantes e indiferenciadas apelaciones borran su identidad, su sentido de sí misma como distinta. La película promueve y mantiene la ambivalencia de la hija sin ofrecer ninguna respuesta sobre qué hacer con estas emociones confusas. Al conectar íntimamente las apelaciones de su madre con la mirada constante e impermeable de la cámara, Akerman crea una atmósfera afectiva que se superpone asombrosamente a la extrañeza y al familiar espacio del discurso maternal[7] (Molloy 2014, 393).

---

the call of the family is projected onto the world, where it circulates and colors her extra-familial experience with a sort of incurable nostalgia. Without ever responding to her mother's letters on the sound track of the film, the filmmaker nevertheless manages to have a dialogue with her by lending her voice to the mother's words, by making them hers because she re-pronounces them.

[7] *News from Home* exploits the widespread familiarity of «maternal manipulation» in order to indirectly express Chantal's ambivalence about the letters. A female figure barely discernible in a dark subway window literalizes the daughter's response to the pressure of her mother's affections; the constant, undifferentiated emotional appeals erase her identity, her sense of herself as distinct. The film promotes and sustains the daughter's ambivalence without offering any directions regarding what to do with these confusing emotions. By intimately connecting her mother's charged appeals to the camera's steady, impervious gaze, Akerman creates an affective atmosphere that uncannily overlays foreignness and the familiar space of maternal discourse.

Así, *News from home* es un ejemplo claro de cómo funcionan las representaciones maternofiliales en el cine de Akerman. La clave está en esa sensación de incomunicación, a pesar de la conversación constante que hay entre madre e hija. Porque, aunque se traten una infinidad de temas, para la directora belga siempre habrá una parte desconocida de su madre.

> Hacerlo, sin embargo, supondría no entender la manera innovadora, indirecta, en que la película describe la dificultad y fragilidad de los intentos de madre e hija, cada una a su modo de representarse a sí mismas y de expresar sus deseos dirigiéndose a la otra. Las referencias autobiográficas tienen en esta película una función muy compleja: se echa mano a la experiencia vivida por una mujer al mismo tiempo que se dispersa, analizándola así de forma indirecta la expresión de dicha experiencia sirviéndose de los medios que el cine pone a su disposición (Bergstrom 2001, 43).

Junto con la representación autobiográfica que Akerman realiza en sus obras documentales, las relaciones con su madre pueden analizarse también en las películas de ficción. Es el caso de los siguientes trabajos que comentaremos a continuación.

JEANNE DIELMAN (1975)

El interés temático de Akerman por las mujeres en su cine es evidente. Muchas de sus cintas tienen protagonistas femeninas que sirven para hablar de cuestiones como el papel que desempeñan las mujeres en la sociedad patriarcal. Pero ninguna obra explicita de manera tan nítida la visión de la cineasta belga sobre ese tema como *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, donde confluyen su interés por la situación por la mujer en el sistema y la cuestión de la representación de la madre en su cine.

Es cierto que en esta obra no aparece representada una relación entre madre e hija, pero es inevitable hablar sobre *Jeanne Dielman* para comprender cómo representa y entiende Akerman la figura de la madre. La propia cineasta belga llegó a decir que, tal vez de manera inconsciente, fue su propia madre la que inspiró el personaje interpretado por Delphine Seyrig en esta cinta.

Pero, junto con la inspiración que pudo suponer su entorno familiar, en la época en la que se estrenó esta obra estaban teniendo lugar una serie de debates sobre cómo debería abordar el feminismo las prácticas cinematográficas. En concreto, en 1975 Laura Mulvey publicó su ensayo *Placer visual y cine narrativo*, texto fundamental para entender la teoría cinematográfica feminista. Una obra en la que se realizan importantes aportaciones sobre el papel de la mujer y su representación en la pantalla.

Aunque es cierto que Chantal Akerman siempre prefirió que la etiqueta de cine feminista no estuviese asociada a ella, es innegable el interés que poseen sus obras en el terreno de la teoría feminista. Pero si decidió no adoptar esa etiqueta no fue porque no compartiese esas ideas, sino por la posibilidad de acabar encasillada en una subcategoría. «Soy una mujer y también hago películas» era cómo se definía la propia directora con el fin de no limitar su obra (Akerman 2020, 9). Así, volviendo al texto de Mulvey, en él se afirma que la mujer funciona como objeto de deseo de la mirada masculina en las obras cinematográficas que adoptan la estética dominante.

Imagen 2.

> La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica preferida: el cine narrativo ilusionista [...] Si se trata de desafiar a la corriente cinematográfica dominante y al placer que proporciona, antes es necesario minar estos códigos cinematográficos y la relación que mantienen con las estructuras externas formativas. Para empezar (y para terminar), habrá que socavar la propia mirada voyeurista-escopofílica, que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional (Mulvey 1975, 17-18).

Lo que propone Mulvey es acabar con ese tipo de representación de la mujer mediante una serie de estrategias cinematográficas. El objetivo es crear un cine radical y de vanguardia que altere las convenciones estéticas gestadas en Hollywood, con el fin de que la mujer deje de ser objeto de deseo masculino.

> Por muy autoconsciente e irónico que pretenda ser el cine de Hollywood, siempre ha estado restringido por una puesta de escena formal que refleja el concepto de cine propio de la ideología dominante. El cine alternativo habilita un espacio en el que puede nacer un cine radical, tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante (Mulvey 1975, 7).

Así, esta estrategia busca acabar con el proceso de identificación que provoca el cine convencional. Una idea basada en las estrategias de distanciamiento ideadas por Bertolt Brecht en los años treinta. Brecht intentaba en su teatro impedir al espectador identificarse en una actitud pasiva con las escenas que contemplaba. «Al distanciarse de un estado de las cosas que hasta entonces había considerado 'natural', el espectador tomaba conciencia (al menos teóricamente) de los prejuicios y desigualdades sobre los que se sustentaba la hegemonía de la burguesía» (Mayayo 2007, 214).

Este tipo de estrategias servirían para acabar con el placer visual que genera el cine narrativo. Algo que otras teóricas como Teresa de Lauretis no ven necesario. Aunque esto no quiere decir que no estén de acuerdo con las ideas principales que Mulvey expone en su texto. Pero sí creen que entender el cine narrativo de esa manera es suponer que las mujeres no pueden reformular esas obras que están viendo, subvirtiendo las lecturas hegemónicas y logrando hacer contralecturas desde los márgenes. También han criticado que ese tipo de estética que propugna Mulvey, que podría calificarse como 'des-estética', puede acabar siendo contraproducente al no poder ser asimilada por un público amplio al poseer un grado elevado de complejidad (Mayayo 2007, 220).

> La representación de la mujer como espectáculo –cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto de deseo–, omnipresente en nuestra cultura en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia. Con la intención de desmitificar la estereotipación sexista de las mujeres la crítica feminista de cine de finales de los 60 y principios de los 70 se valió de la crítica marxista de la ideología y señaló los beneficios que sacaba el patriarcado de la divulgación de la idea de la mujer como poseedora de una esencia femenina eterna, ahistórica, una cercanía a la naturaleza que servía para mantener a las mujeres en «su» lugar (De Lauretis 1992, 13).

A lo que De Lauretis añade:

> ... el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetiche o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena) la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón (De Lauretis 1992, 29).

Por tanto, el cine dominante, como apuntan estas teóricas, sirve para que las mujeres se conviertan en un espectáculo para la mirada masculina.

> ... las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero porque son definidas como vehículos de la comunicación masculina –signos de su lenguaje, transportes de sus hijos–; segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función «natural» de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina. El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad (De Lauretis 1992, 37).

Ante esta situación de desigualdad, lo que le queda a la mujer es generar problemas en la representación cinematográfica. «La mujer no puede trasformar los códigos; solo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa» (De Lauretis 1992, 60). Esto supone que las mujeres deben indagar en maneras de representación que vayan más lejos de la imagen

de la mujer unida a una serie de valores. «[...] la teoría feminista del cine ha ido más allá de la simple oposición de imágenes positivas y negativas, y ha desplazado los términos mismos de la oposición mediante una sostenida atención crítica al funcionamiento oculto de aparato» (De Lauretis 1992, 95).

Por tanto, para Teresa de Lauretis no hay que realizar un cine que evite el placer narrativo. Sino que se debe buscar la manera de inventar un nuevo lenguaje que desenmascare todas esas estructuras. «El desafío al cine narrativo clásico, el esfuerzo por inventar "un nuevo lenguaje del deseo" en un cine alternativo implica nada menos que la destrucción del placer visual tal como lo conocemos» (De Lauretis 1992, 97).

> El objetivo del cine feminista, por ello, no es «hacer visible lo invisible», como se suele decir, o destruir totalmente la visión, sino, más bien construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente. [...] No se puede hacer esto destruyendo toda la coherencia de la representación, negando «el atractivo» de la imagen para impedir la identificación y el hecho de que el sujeto se sienta reflejado en ella, anulando la percepción de todo significado dado o preconstruido (De Lauretis 1992, 111).

Así, negar el valor del placer que provoca el cine narrativo es contraproducente, ya que sería más efectivo construir otra visión del mundo que destruir la existente. A esta crítica al texto de Mulvey se le deben añadir otras consideraciones. Como que el deseo femenino no tiene cabida en el cine convencional, ya que las espectadoras también pueden sentir interés con el cine narrativo.

> Todo esto supone que no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera exclusivo de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la «opresión». [...] El problema entonces es cómo reconstruir u organizar la visión a partir del «imposible» lugar del deseo femenino, el lugar histórico de la espectadora, situado entre la mirada de la cámara y la imagen que aparece en pantalla, y cómo representar los términos de su doble identificación en el proceso que tiene lugar cuando se mira a sí misma mirando (De Lauretis 1992, 113).

En este punto, es necesario que volvamos a la obra de Akerman. Porque todo este debate teórico parece perfectamente plasmado en *Jeanne Dielman*. Una obra que, consciente de cómo afecta la representación de las mujeres en el cine, busca maneras de transgredir esa visión dominante. Para ello la cinta muestra la vida cotidiana de un ama de casa bruselense a lo largo de tres días. Las rutinas domésticas de Jeanne Dielman, madre y viuda, se combinan con el ejercicio de la prostitución que realiza en su propio domicilio. La mecanización de sus actos se muestra sin cortes. Cuando prepara la comida para su hijo, la acción se extiende desde el arranque hasta el final. Cuando hace la cama o limpia el salón, también.

Todo ello mostrado mediante planos frontales, sin elipsis ni cortes ni combinación de planos. «La propia Chantal Akerman describió cómo esta película trata de mostrar lo que la elipsis en la narrativa convencional trata de omitir, mostrar las imágenes entre imágenes» (Margulies 2018, 4). Esta monumental obra, de más de

tres horas de duración, puede pasar por una obra narrativa convencional. Pero, sin duda, funciona como subversión de todos los códigos clásicos.

> La fuerza de la película se basa en su contrario: *Jeanne Dielman* rompe la asociación habitual del drama con la intensidad emocional, la larga duración y la distensión temporal del tedio. Casi clásica en su construcción, *Jeanne Dielman*, funciona como una bomba de relojería. La simetría de sus planos (como en la mayoría de películas de Chantal Akerman), el rango de color (la paleta de colores recuerda a la pintura flamenca), la linealidad de su historia (la división entre partes sucesivas, primer, segundo, tercer día y el decidido momento que conduce al final), todo el trabajo asocia esta película con la narrativa clásica y las leves disyuntivas del arte cinematográfica europeo. En contra de ese cerco de expectativas, *Jeanne Dielman* demuestra minuciosamente que no es nada convencional, cuando, por ejemplo, se realiza una actividad habitual en la cocina, esta se completa hasta el final. Al mismo tiempo, Akerman también reconsidera la edición analítica convencional mediante elipsis radicales y ausencia de contraplanos (Margulies 2018, 5).

Es importante que destaquemos, por encima de otra serie de decisiones estéticas que la directora belga acomete, la ausencia de contraplanos:

> ... la mayoría de los comentarios feministas persisten en la alusión al contraplano. La «negativa a establecer puntos de vista privilegiados sobre la acción mediante primeros planos, cortes o puntos de vista» es, sin duda, un aspecto importante de la dirección espectatorial de *Jeanne Dielman* (Margulies 2018, 7).

Eliminar los contraplanos es, junto con otra serie de decisiones, la que convierte a *Jeanne Dielman* en un film no voyerista. Así, lo que consigue Akerman con esta cinta es seguir las ideas de las teóricas feministas que abogaban por la búsqueda de un lenguaje narrativo que no cayese en la radicalidad excesiva, que podría tener como consecuencia no lograr un interés amplio. Jeanne Dielman es una subversión de los códigos narrativos imperantes que no cae en la destrucción del placer narrativo.

> Uno de los aspectos del estilo visual de Akerman que más se notó fue la separación que mantuvo entre el campo visual ocupado por la cámara, que a menudo equiparó con su propia mirada, y el campo observado por la cámara. Hay una ausencia de la retórica convencional del plano-contraplano en la edición y un uso habitual de la elipsis que enfatiza la separación de estos dos campos. Una decisión que ha sido tomada para evitar que el espectador caiga en las profundidades psicológicas de la verosimilitud dramática. Akerman llamó a Jeanne Dielman una película feminista, pero no militante: Jeanne no es ni un modelo a seguir ni un ejemplo de víctima.[8] (Bergstrom 1999).

[8] One of the aspects of Akerman's visual style that was most noted was the separation she maintained between the visual field occupied by the camera, which she has often equated with her own view, and the field observed by the camera. There is an absence of the conventional shot/reverse-shot rhetoric of editing and a skilled use of ellipsis that emphasises the separation of these

Esta obra hace que el espectador sea consciente constantemente de que está ante una película. En ningún momento se puede lograr el sentimiento de inmersión en la cinta que consiguen las películas convencionales. El espectador nunca olvida su posición.

> ... el grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente de la presencia del público, produciendo en este una sensación de separación y jugando con sus fantasías voyeurísticas (Mulvey 1975, 8).

Esta sensación, la de la disolución con la obra, fue algo que Akerman siempre quiso evitar en sus cintas.

> ... me di cuenta de que la mayoría de las películas eran muy manipuladoras y las películas se hacían para que nos olvidáramos del tiempo que transcurría, cuando en realidad una película es tiempo que transcurre, y a mí me gusta que la gente note que el tiempo pasa, y no que me olvide. Lo filmaba prácticamente todo recto y de frente, porque buscaba una relación correcta entre el espectador y la imagen, que no fuera una relación de idolatría o de esclavitud, en la cual el espectador se ve anulado en la imagen, sino que pueda existir como persona, o sea que es un rostro enfrente a otro rostro (Akerman 1996, 34).

En cuanto a las relaciones maternofiliales, aunque, como mencionamos antes, la protagonista no tiene una hija sino un hijo, es imprescindible entender esta cinta como una representación del rol materno no solo en relación con la sociedad, sino también con su hija. La relación entre madre e hija se puede entender, por tanto, como una reconciliación simbólica gracias al feminismo en la que la hija reivindica la labor de la madre desde un punto de vista político.

> En *Jeanne Dielman* lo que interviene en el espacio entre la hija y el retorno cinematográfico a la madre es el feminismo, una comprensión del significado de la madre engendrada colectivamente, de su lugar dentro de una economía simbólica y política que niega su valor y su posibilidad de deseo[9] (Longfellow 1989, 83).

Por tanto, esta cinta, dejando a un lado lo representado, es una obra de amor de su hija a su madre. Una obra de amor de una hija que, a lo largo de los años,

---

two fields. A choice has been made not to draw the viewer into the psychological depths of dramatic verisimilitude. Akerman called *Jeanne Dielman* a feminist film, but not a militant one: Jeanne is neither a role model nor an example of a victim.

[9] In *Jeanne Dielman* what intervenes in the space between the daughter and the cinematographic return to the mother is feminism, a collectively engendered understanding of the mother's significance, of her place within a symbolic and political economy which denies her worth and the possibility of desire

mostró el pasado de su madre y que se valió de su figura y de su trabajo doméstico para su primera gran obra.

> *Jeanne Dielman* funciona como un acto de reparación, una reparación de la distancia entre la hija y la madre, una «película romántica» que prevé un sublimado retorno al cuerpo de la madre. Igualmente, se trata de un acto de reparación política, en su amorosa atención al mundo doméstico de la madre, en su precisa documentación y validación cinematográfica de los gestos que constituyen su espacio experiencial[10] (Longfellow 1989, 81).

Se pasa entonces de la *male gaze* de la que habla Mulvey –la mirada masculina que fetichiza el cuerpo de la mujer– a la *loving gaze* que la hija fija en la madre. Akerman demuestra que es posible realizar un cine narrativo sin caer en el voyerismo.

> En *Jeanne Dielman* la mirada amorosa de la hija está codificada como una manera de entendimiento con la madre, una mirada epistemofílica que hace de la película una escena originaria. Una escena originaria, sin embargo, que resiste el voyerismo habitual del psicoanálisis donde el niño se topa con sus padres en pleno coito, o el voyerismo habitual del cine clásico que muestra la mirada como algo destinado a la penetración y la apropiación[11] (Longfellow 1989, 82).

Por último, antes de que pasemos al siguiente film, es importante pararnos en el final de la obra. Jeanne Dielman actúa como trabajadora sexual en su casa. Algo que sabemos que ocurre a lo largo de los tres días de los que somos testigos. Pero también se muestra cómo en la última jornada acaba matando al hombre que acudió a su casa. Lo primero es destacar que, de la misma manera que realiza las tareas en casa, «Para Jeanne, su prostitución ocurre al mismo nivel que sus otras tareas, una actividad que no tiene más o menos significado que pelar patatas o lavar los platos»[12] (Longfellow 1989, 82).

Pero, más allá de eso, es importante que nos preguntemos qué buscaba Akerman con esa conclusión a su cinta. Puede ser una crítica al estado de alienación que vive o la incapacidad de asumir el sentimiento de placer.

---

[10] *Jeanne Dielman* functions as an act of reparation, a repairing of the distance between daughter and mother, a "love-film" which provides for a sublimated return to the corps a corps with the mother. Equally, it is an act of political reparation, in its loving attentiveness to the domestic world of the mother, in its precise documentation and cinematic validation of the gestures which constitute her experiential space.

[11] In *Jeanne Dielman* this loving gaze of the daughter is also overcoded as a search for knowledge of the mother, an epistemophilic gaze which makes of the film something of a primal scene. It is a primal scene, however, which resists the habitual voyeurism of the psychoanalytic scene where the child stumbles upon its parents engaged in coitus, or the habitual voyeurism of classical cinema which overdetermines the look as one of penetration and appropriation.

[12] For Jeanne, her prostitution occurs at the same level as her other duties, an activity with no more or less significance than the peeling of potatoes or the washing up of dishes.

Imagen 3.

> Para la espectadora lesbiana, la reacción de Jeanne representa una muestra de conciencia y el aterrador conocimiento de su propia alienación, de su propio estatus como objeto sexual. Para la espectadora heterosexual, el movimiento de la cabeza y el brazo connotan placer sexual, una irrupción de la posibilidad desordenada del deseo contra la que Jeanne reacciona con un gesto de violenta negación. [...] Parece imposible una interpretación única. ¿Es una histérica o una feminista revolucionaria? Quizá la única respuesta sea ambas, y simultáneamente[13] (Longfellow 1989, 84).

Pero, más allá de la lectura ambigua que nos proporciona el texto, es necesario volver al lenguaje cinematográfico empleado durante la obra. Todo un ejemplo sobre cómo repensar y subvertir los códigos imperantes. Y un camino que Akerman no abandonaría nunca, porque estas estrategias comentadas respecto a esta obra también pueden encontrarse en sus otros de sus trabajos de ficción.

LOS ENCUENTROS DE ANNA (1978)

Los encuentros de Anna llega después del gran éxito que supuso *Jeanne Dielman*. Y es innegable que la directora belga se inspira en su propia vida para desarrollar esta historia. El guion, también escrito por Akerman, cuenta la vida de una

[13] For the lesbian spectator, Jeanne's response represents a flash of consciousness and a frightening recognition of her own alienation, her own status as sexual object. For the heterosexual female spectator, the movement of the head and arm connote sexual pleasure, an eruption of the disordering possibility of desire against which Jeanne reacts with a gesture of violent negation. [...] A univocal interpretation appears impossible. Is she a hysteric or a feminist revolutionary? Perhaps the only answer is both, and simultaneously so.

directora de cine que viaja por distintas ciudades europeas enseñando su última película. Una de las distintas conversaciones en las que se ve involucrada a lo largo del film es con su madre, con la que se encuentra en la estación de Bruselas antes de ir a un hotel. Este encuentro será el que sirva para reflejar la relación madre e hija en la cinta.

La conversación con la madre será el único momento en el que la protagonista llegue a hablar o expresar sus pensamientos. Hasta ese momento, Anna había sido interpelada por las personas con las que se había ido cruzando, pero sin participar activamente en las charlas.

Los encuentros de Anna trata también sobre la lejanía que siente la protagonista hacia su espacio doméstico, al igual que en *News from Home*. Pero lo aborda de distinta forma. Ahora la protagonista es una nómada. Su vida se caracteriza por desplazarse constantemente en infinitos medios de transporte. No existe el tiempo para descansar en el hogar. Solo la posibilidad de dormir en hoteles y pasar tiempo con desconocidos o viejas amistades. Por eso, la vida de Anna es una vida itinerante. «*Los encuentros de Anna* también sigue a Deleuze y Guattari en que Akerman propone el nomadismo y el celibato de Anna como una forma de libertad de las normas sociales y estéticas, como un rechazo a la cultura individual» (Margulies 2018, 17).

Esta vida nómada que muestra la protagonista la podemos enlazar con sus raíces judías y con la sensación de desarraigo que Akerman siente como judía polaca emigrada a Bélgica. Además de que su experiencia errante se puede vincular con la tradición judía plasmada en los textos bíblicos.

> La película sigue a una joven directora mientras viaja promocionando su nueva película por Alemania, Bélgica y Francia; según Akerman, la película habla tanto de Europa como de Anna regresando junto a su madre, el centro de su vida y el centro estructural de la cinta. Akerman ha hablado de los viajes de Anna en términos de «judío errante» y de su propio sentimiento de desarraigo. «Cuando miro a mis padres, veo que están muy bien integrados aquí... No tienen ese sentimiento de desarraigo. De alguna manera, han roto con su pasado... creo que nosotros representamos la generación en la que lo reprimido vuelve... Porque no nos hablaron de ese pasado, no nos lo transmitieron, lo que sí nos transmitieron fue precisamente ese desarraigo». En *Los encuentros de Anna*, como en muchas de las películas de Akerman, la autobiografía se presenta como si se hubiera abierto una brecha invisible entre la experiencia vivida y el público: miramos un mundo estilizado que no se llamaría autobiográfico en el sentido habitual[14] (Bergstrom 1999).

[14] The film follows a young woman film-maker as she travels with her new film from Germany to Belgium to France –according to Akerman it is at once about Europe and about Anna returning to her mother as the centre of her life and the structural centre of the film. Akerman has talked of Anna's travels in terms of the "wandering Jew" and of her own sense of uprootedness. "When I look at my parents, I see that they are very well integrated here... They don't have this feeling of exile. In a way, they have made a break with their past... I think that we represent the generation in which the repressed comes back... Because they didn't tell us about that past, because they didn't pass it down to us, what they did pass down was precisely this sense of uprootedness." In *Les Rendez-vous*

Imagen 4.

Como decíamos anteriormente, en *Los encuentros de Anna* Akerman también usa una serie de estrategias formales ya presentes en *Jeanne Dielman*. Principalmente, unos encuadres muy trabajados y de larga duración. También vuelve a desechar la posibilidad de los planos detalle, los planos subjetivos o los contraplanos. Nada que pueda generar al espectador la sensación de sumergirse en las imágenes.

> Akerman fija el encuadre simétrico y la duración de la toma larga borran la escena y magnifica el enfoque de los personajes individuales mientras hablan. Junto con la perspectiva fija, no hay contraplanos o planos subjetivos; los personajes siempre se ven desde el exterior. Este enfoque minimalista intensifica la cualidad literaria del texto de Akerman (Margulies 2018, 175).

Pero, dejando a un lado esta capacidad de Akerman de generar un cine que desafía los códigos visuales imperantes, es necesario que hablemos de cómo se representa la relación maternofilial. Para ello, volvemos a recurrir a las ideas de Adrienne Rich en las que hablaba de cómo la primera relación de la hija basada en la dependencia, el alimento, la ternura y la sensualidad es con su madre. Unos sentimientos, potencialmente lésbicos, que serán eliminados en una sociedad en la que prima la heterosexualidad.

Estas afirmaciones son muy útiles para analizar esta cinta. Y es que, en diversos encuentros, la protagonista –interpretada por Aurore Clément– mantiene o está cerca de mantener relaciones sexuales con hombres. Solo es cuando está con

---

d'Anna, as in many of Akerman's films, autobiography is presented as if an invisible wedge had been driven between the lived experience and the audience: we look on to a stylised world that would not be called autobiographical in the usual sense.

su madre, tumbadas ambas en una cama de hotel, cuando le confiesa sus relaciones con otras mujeres. Para Rich, esta confesión podría ser fruto de que «todo contacto sexual o íntimo nos devuelve a aquel primer cuerpo», el cuerpo de la madre. Un cuerpo que es invocado mediante el de las otras mujeres (Rich 2019, 318).

> La mujer que siente la presencia de un abismo infranqueable entre ella y su madre, puede creerse obligada a suponer que la madre [...] nunca aceptará su sexualidad. Pero a pesar de que la ignorancia popular y la condena del lesbianismo son un hecho, y de que la madre teme aparecer a los ojos de la sociedad como responsable, hasta cierto punto, del extravío de la hija, acaso a cierto nivel, y de forma muda e indirecta, esa madre desea apoyar a la hija en su amor por las mujeres. Las madres que han vivido dentro de un esquema perfectamente tradicional y heterosexual, han recibido a las amantes de sus hijas y les han prestado ayuda, aunque, a menudo, si son preguntadas, nieguen la naturaleza de la relación. La mujer que acepta plena y alegremente su amor por otra mujer puede crear una atmósfera en la cual su madre no la rechace. Pero la aceptación tiene que partir primero de nosotras mismas; no surge como un acto voluntario (Rich 2019, 306).

En ese momento, una al lado de la otra, Anna cuenta a su madre cómo conoció a una mujer y cómo al principio sintió náuseas al besarse con ella. Luego habla de la felicidad que experimentó y dice a su madre que, en ese encuentro, por alguna razón, pensaba en ella. La madre escucha y pregunta sobre si han vuelto a verse. También afirma que no se atrevería a decírselo al padre. La confesión queda, por tanto, entre madre e hija. Lo que consigue la hija contando a su madre su relación con otra mujer es volver a conectar con ella.

> Las mujeres se convierten en un tabú para las mujeres, no sólo desde la perspectiva sexual, sino también como camaradas, cocreadoras, coinspiradoras. Al destruir este tabú, nos reunimos con nuestras madres; y, al reunirnos con nuestras madres, destruimos el tabú (Rich 2019, 329).

En *Los encuentros de Anna*, al igual que en *News from Home*, entendemos que la madre es el objeto de deseo. Un objeto de amor que, como explica Rich, es el primero que la hija tiene en su vida.

> *Los encuentros de Anna* y *News from Home* abordan la influencia de la madre en la hija de una manera diferente a Freud porque, sin identificar su intensa ambigüedad como algo negativo, las películas enfatizan que las percepciones que las hijas tienen del mundo están constituidas, incluso obsesionadas, por los sentimientos contradictorios hacia sus madres, sus primeros objetos de amor descartados[15] (Molloy 2014, 394).

---

[15] *Les rendez-vous d'Anna* and *News from Home* approach a mother's influence on her daughter differently than Freud because, without identifying its intense ambiguity as negative, the films stress that daughters' perceptions of the external world are constituted, and indeed haunted, by their contradictory feelings for their mothers, their first, discarded love-objects.

Imagen 5.

La relación de Anna con su madre es el epicentro de la cinta. Ya que cuando Anna se encuentra con su progenitora podrá deja de escuchar y pasará a expresar sus ideas. La confesión sobre su sexualidad es lo que permite liberar sus emociones. Hasta ese momento se le había arrebatado la voz, ya que, prácticamente, su función era escuchar a las demás personas con las que se había encontrado –la amiga de su familia, el pasajero en el tren...–. Incluso no había podido conversar con la misma mujer con la que mantuvo ese encuentro que confiesa a su madre, ya que fracasaron sus intentos de llamarla por teléfono.

> Akerman sugiere que la relación con su madre es la fuente de las emociones ocultas de Anna y la distribución desigual de las mismas. Además, Akerman incorpora varias estrategias para vincular el inusual afecto de Anna con su madre con su sexualidad: primero, haciendo que Anna intente y no pueda comunicarse con su amante por teléfono varias veces a lo largo de la película; segundo, haciendo a Anna narrar su encuentro sexual lésbico a su madre mientras están juntas desnudas en la cama de un hotel; y tercero, haciendo que el siguiente encuentro al de su madre sea el de Anna y Daniel[16] (Molloy 2014, 389).

[16] Akerman suggests that her relationship with her mother is the source of Anna's opaque emotions and their dramatically uneven distribution. In addition, Akerman incorporates several strategies to explicitly link Anna's unusual affect to her sexuality: first, by having Anna attempt and fail to reach her female lover by phone several times throughout the film; second, by showing Anna narrate her lesbian sexual encounter to her mother while they are laying together naked in a hotel bed; and third, by following the emotionally-charged meeting with her mother with the one between Anna and Daniel.

Así, el fin de esta obra llega tras una nueva cita con otro amante. Y después de ese intento fallido de tener una relación sexual con un hombre, la protagonista llega a su cuarto. Allí, en soledad, vuelve a aparecer la sensación de que en ningún momento podrá acabar con su vida en continuo tránsito, su vida de nómada. *Los encuentros de Anna* no tiene un final cerrado, sino que Akerman deja ver que el cierre solo es la manera de poner un punto y seguido a la vida de Anna. Mientras la cinta pasa a negro, comprendemos que esta directora –trasunto de Akerman– seguirá enseñando su película por diferentes ciudades europeas.

> En *Los encuentros de Anna*, Akerman explora al máximo la afinidad entre los vehículos –trenes, un coche, un taxi– y el movimiento cinematográfico, en una narrativa estructurada enteramente como un viaje, evitando 'las dos grandes convenciones del cierre narrativo': la muerte y el matrimonio. Al final de la película, la narración tiene un final abierto; [...] Evitar la cámara en movimiento y el plano-contraplano, el uso del monólogo en lugar del diálogo y la coreografía de los movimientos del personaje son solo algunas de las muchas técnicas empleadas por Akerman[17] (Rowley 2009, 7).

No será hasta que transcurran varias décadas cuando Chantal Akerman vuelva a realizar un proyecto de ficción en el que la trama se centre en la relación entre una madre y una hija. Aunque, para ese momento, la manera de abordar los mismos temas que hemos mencionado será diferente.

DEMAIN ON DÉMÉNAGE (2004)

En esta última obra de ficción que vamos a tratar, Akerman no utiliza el mismo tono que en las cintas vistas hasta este momento. Porque *Demain on déménage* es una comedia en la que una madre se acaba de mudar con su hija después de la muerte de su marido. En esta cinta, la madre es Aurore Clément. Por lo que pasa de ser la hija a ser la madre, de Chantal a Natalia. Así, el papel de la hija es interpretado por Sylvie Testud. En este caso, la hija no es una directora de cine, sino una escritora que está intentado realizar el encargo de una novela erótica que le han solicitado.

Las reminiscencias con la vida personal de Akerman son fáciles de encontrar. Incluso con otras obras que la propia directora belga había realizado en el pasado. El tema de la madre que pierde al marido ya lo desarrolló en su novela *Una familia en Bruselas*. «Y veo también un piso grande en Bruselas. Solo con una mujer

[17] In *Les Rendez-vous d' Anna*, Akerman exploits to the full the conventional affinity between vehicles –trains, a car, a taxi– and cinematic movement in a narrative structured entirely as a journey, whilst avoiding the 'two grand conventions of narrative closure': death or marriage. At the end of the film, the narrative is open-ended; [...]. Strict avoidance of moving camera work and shot reverse shot, the use of monologue in preference to dialogue, and choreography of the character's movement are just a few of many techniques employed by Akerman.

Imagen 6.

en bata. Una mujer que acaba de perder a su marido» (Akerman 2020, 15), escribe Akerman en este libro.

Aunque en *Demain on déménage* el escenario se traslada de Bruselas a París. Pero hay otros elementos que también estaban en otras películas, como la incapacidad de relacionarse entre la madre y la hija. Una especie de incomunicación que en obras como en *News from Home* eran fruto de la distancia. En *Los encuentros de Anna* se debían a que, en el momento de hablar, no se producía un diálogo, sino un monólogo. Sin embargo, en *Demain on déménage* parece que, aunque sean capaces de existir los diálogos entre la madre y la hija, pocas veces se expresan realmente las emociones.

En esta obra también podemos apreciar un estilo cinematográfico más convencional. La duración de los planos es más breve y se pueden ver escalas de planos más cortas. Aun así, Akerman sigue valiéndose de los planos frontales que han caracterizado su obra desde *Jeanne Dielman*. Así, esta obra y su tono más ligero sirven para que el peso que había sido conferido a las relaciones entre madre e hija se diluya. Ahora la presencia materna, aunque pueda llegar a ser molesta, no genera los mismos sentimientos para la hija.

> Todo ello descrito en el estilo fotográfico característico de Akerman a base de planos fijos frontales, sin el juego de plano-contraplano y donde los dos personajes que dialogan aparecen simultáneamente en planos más o menos próximos (planos medios largos, americanos o generales en función de la movilidad de la escena) (Otero 2007, 807).

En *Demain on déménage* se cierra también un periplo que comenzaba en *News from Home*. Tanto en esa cinta como en *Los encuentros de Anna* la sensación es que la protagonista –sea el personaje de ficción o el yo autobiográfico del documen-

Imagen 7.

tal– siempre desea estar junto a su madre. Regresar al hogar. Pero, en esta última cinta, se puede ver qué ocurre cuando de nuevo comparte casa con la madre. Y es que la convivencia provoca que la hija quiera buscar su propio espacio y, de nuevo, separarse de la madre. No porque su relación sea insostenible, sino porque vivir con la madre no le permite desarrollar su trabajo.

> La innovación del cine de Akerman es representar la maternidad no como algo monstruoso, sino como un lugar absolutamente común, previsible y mundano. Al evitar el espectáculo, Akerman aprovecha el sutil malestar que genera el discurso materno y lo prolonga; por lo tanto, invita a los espectadores a reflexionar cuidadosamente sobre los complicados efectos de la atención materna, que pueden inspirar simultáneamente emociones opuestas[18] (Molloy 2014, 394).

Demain on déménage y *Los encuentros de Anna*, a pesar de la diferencia de sus tramas, ofrecen a la madre e hija un espacio común en el compartir espacio: la cama. La cama es un elemento fundamental y reiterativo en el cine de Akerman. Y es que, si pensamos en los elementos que caracterizan su filmografía, el dormitorio es un escenario que aparece en innumerables ocasiones. En obras como *Je, tu, il, elle* la cama está muy presente y es el lugar desde donde se desarrollan las acciones. O es donde no ocurren estas acciones, como en *La Chambre* (Otero 2007, 61).

[18] Akerman's innovation is to represent maternity not as monstrous, but as utterly commonplace –predictable and mundane. By avoiding spectacle, Akerman taps into the subtle discomfort of maternal discourse and prolongs it; therefore, she invites viewers to carefully reflect on the complicated effects of maternal attention, which can simultaneously inspire opposing emotions.

Pero en *Demain on déménage*, cuando madre e hija se encuentran en la cama, es la madre la que acude y la hija la que no quiere que su madre esté allí. Porque la madre, cuando entra en sus sábanas, hace que se despierte cada noche. Ahora que la hija vuelve al hogar, la presencia de la madre es molesta para la hija.

> Anna responde a la madre con su historia sobre hacer el amor con una mujer en la habitación del hotel en *Los encuentros de Anna*. Las noches de Charlotte son perturbadas por la soledad de su madre, su necesidad de consuelo y su deseo de compartir la cama. En *Los encuentros de Anna*, una cama compartida en una habitación de hotel entre una madre y una hija que está de paso por su ciudad era el espacio para la intimidad amorosa. En *Demain on déménage*, compartir la cama amenaza con convertirse en una rutina insostenible en la que la presencia de la madre es demasiado persistente, y al final de la película su hija no está dispuesta a comprometerse con su necesidad de ser la confidente de sus pensamientos sobre la vejez[19] (Rowley 2009, 8).

Pero, aunque todas estas ideas que traza Akerman en esta cinta parezcan presentes en su anterior filmografía, hay un elemento que es novedoso sobre las demás. Es la presencia de la abuela materna, la madre de Natalia Akerman. Esta no ocurre de una manera directa, sino a través del diario que la abuela había escrito a lo largo de su vida. Un diario que, en la vida real, era lo único que la familia de Chantal Akerman conservaba de ella.

> En el film, Aurore Clément interpreta a Catherine, un alterego de Natalia, y Silvie Testud a Charlotte, un alterego de Chantal. El film está plagado de alusiones a la diáspora, los hornos crematorios, el fallecimiento de Jacob Akerman... En una escena crucial, madre e hija descubren y leen el diario de la abuela. Más adelante una persona ajena a la familia roba el diario, aludiendo así al patrimonio pictórico de Sidonie que fue substraído para siempre por extraños (Otero 2017, 24).

Porque esta mujer, Sidonie, tuvo aspiraciones artísticas antes de contraer matrimonio. E incluso se dedicó a la pintura durante gran parte de su vida, aunque fuese de manera no profesional. Aun así, toda su obra se perdió durante la Segunda Guerra Mundial.

> Desde muy niña muestra aptitudes para la pintura pero, siendo ella muy joven, su padre acuerda su matrimonio con Chifrah Leibel, un afable judío hasidista, muy devoto, descendiente del rabino de Delz y cantor de la sinagoga. Chifrah respeta

---

[19] Anna's answer to her mother's response to her story about making love with the woman in the hotel room in *Les Rendez vous d'Anna*. Charlotte's nights are disturbed by her mother's loneliness, need for comfort and desire to share her bed. In *Les Rendez-vous d'Anna*, a bed shared in a hotel room between a mother and a daughter in transit through her home city was the space of loving intimacy. At home in *Tomorrow We Move* [*Demain on déménage*], the bed-sharing threatens to become an unsustainable routine in which the mother's presence is intolerably persistent, and late in the film her daughter is unwilling to engage with her need to confide her thoughts about old age.

> la vocación de su esposa que se pasa el día dibujando y le paga unas clases particulares con un pintor ruso para que siga evolucionando. Con todo, lo cierto es que pronto son padres de dos niñas y, debido a su rol de cuidadora y a los quehaceres domésticos, Sidonie ha de relegar la pintura al tiempo de ocio. Pese a ello, pintaría cientos de lienzos. Con la invasión nazi de Polonia, Sidonie y su familia tratan de escapar, aterrorizados, a través de Suiza. Pero les detienen por viajar con documentación falsa y les deportan de nuevo al gueto de Tarnow. Posteriormente, en agosto de 1943, la deportan a Auschwitz-Birkenau junto con su padre, sus hermanas, su hermano Romek, su marido y sus hijas. Sidonie morirá allí a los 34 años de edad, junto a Chiffrah, Romek y su padre (Otero 2017, 22).

Este tema ya lo trató Akerman de soslayo en su novela *Una familia en Bruselas*, poniéndose en este caso en el lugar de la madre.

> Y cuando mi hija dice que habría que rastrear las huellas de mi madre y sus pinturas me enfado también porque sé perfectamente que jamás la encontraremos y que no merece la pena decir esas cosas que no sirven para nada. Me enfado y no puedo evitarme preguntarme cómo habría sido la vida si todo eso no hubiera pasado (Akerman 2020, 65-66).

La figura de la abuela, aunque no había aparecido hasta esta película, ya había sido mencionada por Akerman en otro de sus trabajos: *Dis-moi* (1980), un documental que realizó para la televisión francesa. En esta obra Akerman entrevista a tres mujeres ancianas que cuentan su experiencia como judías polacas que estuvieron retenidas en los campos de concentración. Una experiencia vital similar a las de su madre y su abuela. «Es el primer filme de Akerman dedicado íntegramente a la investigación sobre la memoria judía» (Otero 2005, 6). Pero, junto a estas tres mujeres, habrá otra invitada más.

> Mientras acudimos a estos encuentros, e incluso en medio de alguno de ellos, escuchamos en *off* a Chantal hablando con su madre, preguntándole cosas sobre su abuela Sidonie, desaparecida en Auschwitz. Es la primera vez que Akerman incluye la presencia sonora de su madre en una película. [...] La impresión de pérdida inunda las palabras de Natalia, al igual que el testimonio de las otras tres ancianas (Otero 2005, 6-7).

Si el silencio y el dolor de su madre siempre fueron parte del motor creativo de Akerman, la figura de su abuela Sidonie es otro de los elementos que despiertan el interés de la cineasta belga por las mujeres de su familia. Aunque nunca la conociese, siempre quiso saber más sobre ella. «Natalia había roto, mediante su incapacidad para afrontar el pasado, el papel como perpetuadora de la historia familiar y su hija ha intentado restituir los silencios de la madre, mediante los relatos de las abuelas ajenas» (Otero 2005, 7-8).

Así, en *Demain on déménage* la abuela vuelve a estar presente, tal vez más que en ninguna de las cintas mencionadas anteriormente. Y, junto a ella, las heridas que causó el Holocausto en la familia. La imposibilidad de hablar sobre estos hechos por parte de la madre fue lo que causó que la hija tuviera siempre la intención de indagar en lo ocurrido.

La cinta, que algunos autores han señalado como una en la que más presente está la identidad judía, realiza un gran número de bromas a costa de la experiencia en los campos de concentración que vivió la familia materna de Akerman. Los momentos cómicos que proporcionan los hornos o las cocinas de gas sirven para ejemplificar cómo la directora belga aborda aquí el pasado de su madre y su abuela de una manera más ligera que en el pasado.

> En ningún momento de la cinta se mencionan términos como judío, Holocausto, Shoah, exterminio y etc., pero –como comprobaremos por acumulación– esta frase, más concretamente la alusión al olor, se refiere a su experiencia en los campos de exterminio y recubre al personaje de una carga significativa: es un superviviente del Holocausto (Otero 2007, 618).

Así, Akerman parece haber aceptado el pasado familiar con el paso de los años y es capaz de tratarlo de una manera diferente. De estas tres mujeres, ya sabe que ella es la única que podrá hablar de lo ocurrido.

> Como ocurría en trabajos anteriores, las tres generaciones de mujeres que no pueden compartir el espacio fílmico representan la dificultad de transmisión del testimonio asociada a una cuestión de género: a la abuela le impedían hablar por ser mujer en un entorno patriarcal tradicional, la madre quedó silenciada por su experiencia como deportada y la hija se proclama enunciadora (Otero 2017, 25).

En esta cinta Akerman vuelve de manera casi obsesiva a los mismos temas vistos antes. Ya sea la utilización de elementos autobiográficos en su obra –en la ficción o el documental–, la identidad judía o la presencia de la madre: el cine de Akerman regresa a cuestiones tratadas años atrás. Y, como no podría ser de otra manera, la última película que realizó en vida no podía ser diferente.

NO HOME MOVIE (2015)

En esta última parada antes de pasar a las conclusiones, es necesario que nos detengamos en las palabras que Chantal Akerman había escrito en su último libro, *Mi madre se ríe*. Una obra en la que hay bastantes similitudes con *No Home Movie*. Tanto en la película como en la obra escrita se habla sobre la enfermedad de la madre en el último tramo de su vida. Pero, en el texto, Akerman parece hablar de manera premonitoria de lo que tenía pensado hacer una vez que su madre ya no estuviese con ella.

> Un día incluso quise suicidarme, pero sonriendo, especialmente sin olvidarme de sonreír como si fuera un gesto sin consecuencias. Afortunadamente lo fue porque sobreviví. He sobrevivido a todo hasta ahora y muchas veces he querido suicidarme. Pero pensaba, no puedo hacerle eso a mi madre. Después, cuando ella ya no esté (Akerman 2019, 137).

Chantal Akerman murió en octubre de 2015, apenas unos meses después del fallecimiento de su madre. Por lo que debemos entender la combinación de estos

Imagen 8.

dos proyectos, libro y película, como el punto final de su extensa obra. En ellos logra plasmar las ideas sobre la importancia de su madre en su vida de una manera mucho más nítida que hasta el momento. Ya no recurre a la ficción. Ella y su madre se vuelven el material de sus cintas sin ningún tipo de interferencia.

> ... el proyecto de autorrepresentación en su obra se sacia en la fotobiografía *Ma mère rit* (2013) y su última película *No Home Movie* (2015). La figura de la madre es el alimento primitivo en toda su obra y en estas dos piezas es su único paisaje. *Ma mère rit* es recuerdo y fotografía. Recuerdo y fotografía son experiencia constituidas en el tiempo, dos dimensiones íntimas y exclusivas. Ambos conllevan un proceso de aprendizaje, de conocimiento y creación. *Ma mère rit* es acto de escritura y acto visual. El texto está ilustrado por imágenes de archivo de la cineasta, imágenes que presentan rastros y heridas de su propia historia: fotografías de familia, imágenes fijas de su trabajo de imagen en movimiento. La recuperación de materiales fotográficos le permite la investigación en un pasado recuperable, releíble y reinterpretable. Su autorretrato es un seísmo que actúa sobre cualquier noción de identidad, y explora creativamente los límites entre la autobiografía y la ficción (González Casero 2018, 177).

Lo cierto es que la experiencia traumática que supone la muerte de la madre no ha sido explorada tan en profundidad como otro tipo de supuestos. Porque, como apunta Rich, aunque los textos más importantes de la humanidad hablan de la separación entre un padre y una hija o un padre y un hijo, la idea de hablar de la pérdida de una madre no ha sido descrita con tanta minuciosidad como hace Akerman.

> Para la madre, la pérdida de la hija, y para la hija, la pérdida de la madre, constituye la tragedia femenina esencial. Reconocemos a Liar (escisión padre-hija), Hamlet (hijo-madre) y Edipo (hijo-padre) como las tragedias más importantes de la humanidad; pero hasta ahora no existe reconocimiento alguno de la pasión y ruptura madre-hija (Rich 2019, 314).

Si en páginas anteriores hemos dicho que Natalia Akerman es una constante en el cine de su hija, lo cierto es que no es hasta *No Home Movie* cuando su presencia –en un sentido físico, presencial– tiene un papel protagonista. Ya no son otras actrices las que le dan vida. Ni son sus cartas las que aparecen, leídas por su hija. Tampoco su voz. Ahora es ella la que estará ante la cámara. Aunque, antes de que pasemos al análisis de la cinta en cuestión, es justo que mencionemos que en *Toute une nuit* hacía una pequeña aparición. Pero, dejando a un lado esta breve presencia, nunca más había estado delante de una cámara.

En *No Home Movie*, Akerman tampoco abandona las posibilidades estéticas que aprendió en los años setenta durante su estancia en Nueva York. Sin embargo, lo enmascara con la aparente sencillez de una película casera, como si la directora belga se dedicase a grabar episodios de su vida doméstica como cualquier otra persona. Pero en esas imágenes se esconden varias de las características de su cine. Es evidente que el uso de largos planos estáticos es una de las decisiones formales que componen *No Home Movie*. Muchos de esos momentos se fijan en lugares vacíos, como el plano que abre la cinta, donde se filma un desierto azotado por el viento.

> Aún impregnada del espíritu estructuralista que recorre buena parte de su filmografía, que la cineasta belga atribuye a la precisión de los rituales de su educación judía, la película enmarca la relación materno-filial en un entre imágenes en el que Akerman sigue negándose a ser contraplano de la imagen materna –la cámara la filma a ella, relegando a la directora a una voz en *off* o a una figura que se cuela, descuidada, en el encuadre– pero en el que las distancias se abrevian, casi a su pesar, por obra y gracia del digital (Sánchez Martí y Fernández Moreno 2016, 83).

Así:

> Las estrategias estéticas desplegadas a lo largo de la película son ciertamente múltiples y muchas de ellas forman parte del aparato ejecutado por Akerman desde sus inicios [...] incluyen el uso de imágenes estáticas, de la repetición reiterada como estrategia, de los diálogos a la distancia vía Skype y de largos planos secuencia dedicados a paisajes aparentemente vacíos. Este trabajo está abocado a indagar en el modo en que estas operaciones estéticas generan una estrategia para pensar el silencio sobre el trauma a través de una espesura afectiva particular: aquella que asocia silencio a vacío en términos del resultado de la colisión de afectos supuestamente incompatibles por su nimiedad como marca tensionada del trauma (Macón 2018, 76).

Esa manera de pensar el silencio que genera el trauma es la seña de identidad de gran parte del cine de Akerman. Y si con el plano inicial –un largo encuadre del desierto– buscaba reflejar ese vacío, el que cierra la obra –y por tanto toda la filmografía de Akerman– se dirige a la misma dirección. Aunque, en este caso, lo que se muestra es el hogar materno. Ahora, tras la muerte de la madre, vacío y en silencio. Y, definitivamente, ya no habrá ninguna posibilidad de que el trauma materno aflore y de que lo ocurrido en los campos de concentración sea transmitido de la madre a la hija.

Imagen 9.

> ... la última película de Akerman expresa un modo de dar cuenta el trauma capaz de volver significativo el silencio. Lo que exhibe aquí Akerman es el deseo de su madre por evitar que su experiencia pase a formar parte justamente de un archivo, en tanto aquello tenido como trasfondo lejano del presente, pero también su vocación por otros modos de representación. Ante esta evidencia Akerman despliega su película recuperando aquello que su madre decide hacer visible: afectos que distan de ser los esperados por la escucha de la audiencia pero que resultan capaces de capturar a su manera el terror de sus días en Auschwitz. Hace hablar a ese silencio a través del azar con el que se conectan esas emociones imprevisibles creando un modo alternativo de representación del horror (Macón 2018, 86).

Si toda la obra anterior de Akerman estaba marcada por la distancia o por la necesidad de volver al hogar, aquí eso ya no ocurre. Al menos, para la directora belga, Skype posibilita que ya no existan las distancias. La separación que ha existido durante el pasado se disipa.

> La obra fílmica, dedicada a los últimos momentos de su existencia, anula la distancia con esta y resuelve la escisión íntima. Ahora tanto madre como hija aparecen y hablan en la imagen. Sus presencias y sus palabras se reúnen en sus respectivos cuerpos para destruir la ausencia y hacer desaparecer la voz *off*, elementos ambos que materializaban el conflicto identitario en las obras anteriores. Además, Akerman introduce la cámara en mano, que se convierte en expresión de la conciliación entre identidad y alteridad, que permite a la cineasta filmar al tiempo que es filmada por la cámara fija (Monterrubio Ibáñez 2016, 68).

Si hacemos una comparación entre *No Home Movie* y *News from Home* se muestra un cambio en la relación maternofilial. En esta otra obra, la comunicación entre madre e hija se realizaba mediante cartas. Unas cartas de las que, en primer lugar, solo conocíamos las de la madre. Y, en segundo lugar, evitaban una comunicación tan directa y constante como las videollamadas –en muchas ocasiones Natalia Akerman reprochaba a su hija que tenía que escribir más habitualmente–. Por

tanto, la tecnología acerca a madre e hija. Ahora que parecen más cercanas, será la muerte de la madre la que suponga la separación definitiva.

> ... el abismo generacional mostrado en *News from Home* mediante la correspondencia epistolar se mitiga ahora a través de las conversaciones por Skype, donde madre e hija son nuevamente voz e imagen presentes. Anulación de la anterior distancia entre ambas que Akerman subraya al ejecutar un zoom sobre la imagen de la madre en el ordenador hasta desfigurarla. Finalmente, y de nuevo cámara en mano, la cineasta afronta su propia imagen mediante la autofilmación, primero la de su sombra en el agua, después la de su reflejo en el cristal de la cocina. La muerte impone la ausencia definitiva de la madre con la que concluye el film y la obra de la cineasta, que nos proporcionó un autorretrato de su intimidad identitaria a través de su pensamiento cinematográfico (Monterrubio Ibáñez 2016, 69).

Así, podemos entender estas dos obras como un paréntesis en el que se recoge toda la relación entre ambas mujeres. Toda su filmografía, como ya hemos dicho, busca la comprensión de la madre. Y, al mismo tiempo, es un intento de entender el horror que vivió en los campos de concentración.

> Entre *News From Home* y *No Home Movie* se abre un intervalo [...]. Entre la imagen que cierra la primera, las Torres Gemelas, y la última, la imagen vacía del piso de la madre de Akerman, la cineasta belga invoca sus demonios interiores sin nombrarlos. Da la impresión de que la película es, secretamente, el diálogo entre esos dos planos finales, como si, en un extraño ejercicio de videncia, hubiera un hilo conductor entre esa reliquia monumental, que en 1976 era símbolo del imperialismo americano, y la muerte de una superviviente del Holocausto y el futuro suicidio de su hija (Sánchez Martí y Fernández Moreno 2016, 83).

Pero aunque hayamos dicho que en esta obra se acaba la distancia entre ambas, también existen señales de que el vínculo nunca puede repararse del todo. Cuando interactúan por Skype, ambas son mucho más afectuosas que cuando están presentes físicamente. Solo la separación puede hacerlas mostrar amor por la otra. Una ficción que se rompe cuando se reencuentran. Otra vez, por tanto, la constante lucha en la vida de Akerman de no saber si estar en el hogar o fuera del mismo.

> Las corrientes de afecto efusivo, los motes y el tono indulgente ocurren principalmente durante los períodos de distancia física [...]: Chantal llama repetidamente a su madre «Mamiko» hablando con una voz dulce, como a un niño amado, y la madre le dice sonriendo, «Quiero estrujarte entre mis brazos». Esta cascada de afecto se evapora cuando están próximas. Cara a cara suelen ser más reservadas, tratándose con mesura y manteniendo la distancia, tanto física como emocional. Se supone que es precisamente la misma distancia (ni demasiado cerca, ni demasiado lejos) la que ha caracterizado el estilo [cinematográfico] de Akerman[20] (Lebow 2016, 55).

---

[20] The streams of effusive affection, the sobriquets and indulgent tone occur mainly during the periods of physical distance [...]: Chantal repeatedly calls her mother «Mamiko» speaking in a

Imagen 10.

Todo documental, como dijo la propia Akerman, parece tener algo de ficción. De la misma manera que todas las ficciones poseen una parte documental. Esta película es la exposición pública de cómo eran madre e hija. De cómo Natalia y Chantal Akerman eran entre sí.

CONCLUSIONES

> ... mi hija cuenta montones de anécdotas y no todas son verdaderas pero algunas sí que lo son y en general son anécdotas tristes no anécdotas de las que te hacen reír, las que hacen reír también las cuenta cuando estamos juntas y cuando se acuerda y esas tampoco siempre son verdaderas pero a veces sí que lo son (Akerman 2020, 68).

Con estas palabras, puestas en boca de su madre por la propia Chantal Akerman, la directora belga parece estar definiendo gran parte de su cine: una obra que se basa en las vivencias personales, principalmente tristes, pero que nunca sabremos hasta qué punto eran ciertas.

En este punto, es el momento de que expliquemos algunas conclusiones a las que hemos llegado gracias a la realización de este trabajo. Así, más arriba nos preguntábamos sobre si la relación madre e hija era el tema central de su obra. Algo

---

sweetly charged voice, as if to a beloved child, and the mother tells her when she smiles a certain way, «I want to squeeze you in my arms». This cascade of affect evaporates into a trickle when they're proximate. Face-to-face they tend to be more reserved, taking the measure of the other and maintaining a distance, both physical and emotional. One surmises it is precisely the same distance (not too close, not too far) that has come to characterize Akerman's signature style.

que creíamos previamente, ya que poseíamos la intuición de que en un gran número de sus obras se trataban las fricciones propias entre una madre y una hija.

Pero, gracias a este estudio, hemos podido descubrir que, aunque la presencia de Natalia Akerman es habitual en el cine de la directora belga, no es tan predominante como pensábamos antes de abordar este proyecto. En concreto, de las cuarenta y seis películas que llevó a cabo en vida –entre cortometrajes y largometrajes para cine y televisión–, Chantal Akerman aborda las relaciones entre madre e hija de una manera directa en cinco de ellas.

Estas cinco películas que hemos analizado en las páginas precedentes –en concreto, *News from Home, Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, *Los encuentros de Anna*, *Demain on déménage* y *No Home Movie*– solo suponen un porcentaje reducido de su filmografía. Aunque en otras cintas mencionadas en este trabajo la presencia de la madre se puede intuir, no consideramos que sean un reflejo de cómo Natalia y Chantal Akerman se relacionaron en vida.

A pesar de esta primera refutación, este trabajo nos ha servido para alcanzar otras conclusiones. Una de ellas es que Chantal Akerman habla de su madre en sus cintas por varios motivos. Uno de ellos es una apuesta por la visibilización de las condiciones de la mujer. Su objetivo es mostrar el trabajo doméstico, representarlo en sus cintas sin elipsis. Las acciones se completan, se muestran hasta el último momento. Por lo tanto, podríamos señalar que Akerman forma parte del conjunto de creadoras que en los años setenta apostaron por tratar el cine desde una nueva óptica. Una decisión en la que el feminismo tiene vital importancia.

Y es que el cine de Akerman es un cine que tiene gran interés para las teóricas cinematográficas feministas. El motivo más claro para realizar esa afirmación es que se sitúa dentro de los debates sobre qué hacer con el lenguaje cinematográfico. Y, al contrario que algunas voces, Akerman apuesta por no caer en la excesiva radicalidad. Aunque sus obras son parte indisoluble de la vanguardia cinematográfica –herederas del cine estructuralista de Michael Snow–, no buscan destruir el placer narrativo. Lo que intentan sus cintas es poner al espectador en la posición de incertidumbre que genera ser consciente de que se está viendo una película. Esto lo consigue, principalmente, mediante la utilización de planos frontales de gran duración y la eliminación de recursos típicos del cine dominante como la elipsis o los contraplanos, que hacen que el espectador pierda la noción de estar ante el aparato cinematográfico.

Una de las dudas que planteábamos responder era saber si su obra se puede entender como una autobiografía. Al igual que otras creadoras y creadores contemporáneos, su obra es fuertemente subjetiva y tiende a usar elementos de la vida personal para sacar adelante sus proyectos, sean de ficción o de carácter documental. Por tanto, es normal que su madre haga acto de presencia en sus películas, ya que estas tienen un marcado carácter autobiográfico. Además, Natalia Akerman supuso una gran influencia para su hija. Algo que, obviamente, acabaría apareciendo en su cine.

Porque si la madre está tan presente en el cine de Akerman es por su pasado en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. La directora belga intenta solventar mediante su cine la brecha entre ambas. Esta experiencia traumática impidió a la madre explicar a su hija qué le ocurrió tanto a ella como a sus

familiares cuando estuvieron en Auschwitz-Birkenau. Ante ese silencio, Akerman buscó maneras de llenar esos vacíos de información. Un ejercicio de recuperación de la memoria que implica, al mismo tiempo, la reivindicación de sus orígenes judíos.

Porque la identidad judía en Akerman no se expresa solo en la intención de indagar en lo ocurrido en los campos de concentración. También la manera que tiene ella de entender la vida, como una nómada, sin un hogar fijo. Esto es un símbolo de sus raíces histórico-culturales. Ya sea desde Nueva York, desde París o viajando por Europa, las películas de Akerman siempre hablan sobre personajes que desean salir del espacio doméstico y que no tienen un lugar al que puedan llamar hogar.

Sin embargo, aunque exista esa reticencia hacia el espacio doméstico, el cine de Akerman se muestra siempre dispuesto a reflexionar sobre la madre y cómo, a pesar de las diferencias y traumas que puedan existir, siempre existe el deseo de volver con ella. Porque, una vez que no esté, no quedará más que una casa vacía.

Recibido: 9 de diciembre de 2021; aceptado: 7 de febrero de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Akerman, Chantal. *Mi madre se ríe*. Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2019.

Akerman, Chantal. *Una familia en Bruselas*. España: Editorial Tránsito, 2020.

Akerman, Chantal. «Declaraciones de Chantal Akerman». *Banda aparte* 5 (1996): 31-35.

Araujo, Mateus. «Chantal Akerman, between the Mother and the World». *Film Quarterly* 70 (2016): 32-38.

Arias Doblas, Rosario. *Madres e hijas en la teoría feminista. Una perspectiva psicoanalítica*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.

Bergstrom, Janet. «The Innovators 1970-1980: Keeping a Distance». *Sight and Sound*, en noviembre de 1999.

Bergstrom, Janet. «Chantal Akerman y el espíritu de los 70». *Lectora: revista de dones i textualitat* 7 (2001): 33-45.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine.* Madrid: Cátedra, 1992.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

García, Lulio. «Chantal Akerman: Un cine de reconocimiento personal». *Fuera de Campo* 3 (2019): 32-48.

González Casero, Ana. «Atlas fotográfico Akerman: una aproximación a Maniac Shadows de Chantal Akerman como proyecto de autobiografía visual». Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria 18 (2018): 169-188.

Irigaray, Luce. «Y la una no se mueve sin la otra». *DUODA: estudis de la diferència sexual* 6 (1994): 85-94.

Lagos Labbé, Paola. «Primera persona singular. Estrategias de (auto) representación para modular el 'yo' en el cine de no ficción». *Comunicación y medios* 26 (2012): 12-22.

Lebow, Alisa. «Identity slips: the autobiographical register in the work of Chantal Akerman». *Film Quarterly* 70 (2016): 54-60.

Longfellow, Brenda. «Love Letters to the mother: the work of Chantal Akerman». *Canadian Journal of Political and Social Theory* 13 (1989).

Macón, Cecilia. «No word movie: Chantal Akerman y el silencio como contra-archivo de sentimientos». *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2018): 74-87.

Margulies, Ivonne. *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*. Madrid: Editorial Ocho Milímetros, 2018.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2007.

Molloy, Missy. «Mother-Daughter Ambivalence According to Sigmund Freud and Chantal Akerman». *PsyArt* 18 (2014): 386-395.

Monterrubio Ibáñez, Lourdes. «Autorretratos identitarios de una mirada fílmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda». *Comparative Cinema* 8 (2016): 63-73.

Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo». *Screen* (1975): 6-18.

Nada pasa, todo cambia. Retrospectiva de Chantal Akerman. https://www.museoreinasofia.es/actividades/chantal-akerman. Consultado el 22 de julio de 2021.

Pollock, Griselda. «The Long Journey: Maternal Trauma, Tears and Kisses in a Work by Chantal Akerman». *Studies in the Maternal* 2 (2010).

Pena, Jaime. *El cine después de Auschwitz. Representación de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2020.

Rich, Adrianne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019.

Rowley, Alison. «Between Les Rendez-vous d'Anna and Demain on Déménage: m(o)ther inscriptions in two films by Chantal Akerman». *Studies in the Maternal* 2 (2009): 1-15.

Sánchez Martí, Sergi y Fernández Moreno, Ana Aitana. «La intimidad como acto político. Sobre Grey Gardens y el cine autobiográfico de Chantal Akerman». *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* 22 (2016): 77-86.

Schlenker, Juana. «La difícil tarea de documentar: 'Sans Soleil' y 'News from Home', dos propuestas poco ortodoxas de representación». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 9 (2009): 199-215.

Otero, Renata. «Chantal Akerman. Estrategias para la autorrepresentación». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007.

Otero, Renata. «Entender a la nieta tras comprender a la abuela». En *Chantal Akerman: un gest, vincles i espais*, editado por Edicions de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, 21-26. Barcelona: 2017.

Otero, Renata. «La identidad judía de Chantal Akerman en 'Aujourd -hui, dis-moi' (1982)». Comunicación presentada en el 1.er Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC), 2005. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5394499.

MITOS FUNDACIONALES DE ROMA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

Óscar Lapeña Marchena*
Universidad de Cádiz
oscar.lapenia@uca.es

Resumen

En estas páginas queremos ocuparnos de la proyección en las pantallas de cine y de televisión de diferentes episodios míticos vinculados a la fundación de la ciudad de Roma. Si se le compara con otros episodios o personajes de su historia, llama la atención el escaso interés que ha despertado, al menos desde un punto de vista cuantitativo. Nos ocuparemos de aquellas producciones que se han centrado en la figura de Eneas y su viaje por el Mediterráneo, los gemelos Rómulo y Remo, el episodio de *El rapto de las Sabinas* y el combate entre Horacios y Curiáceos.

Palabras clave: Roma, cine, fundación, Eneas, sabinas, Horacios y Curiaceos.

THE FOUNDING MYTHS OF ROME
IN CINEMA AND TELEVISION

Abstract

In these pages we want to deal with the projection on cinema and television screens of different mythical episodes linked to the founding of the city of Rome. If it were compared to other episodes or characters in its history, the scant interest it has aroused is striking, at least from a quantitative point of view. We will deal with those productions that have focused on the figure of Aeneas and his journey through the Mediterranean, the twins Romulus and Remus, the episode of the kidnapping of the Sabine women and the fight between Horace and Curiaceous.

Keywords: Rome, cinema, foundation, Aeneas, sabinas, Horace and Curiaceos.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.02
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 53-80; ISSN: e-2386-8503

MITOS FUNDACIONALES DE ROMA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

La fundación de Roma por parte de los descendientes de un príncipe troyano permitía a la ciudad del Tíber vincularse con la cultura griega y relacionarse con ella en condiciones de igualdad, superando de manera definitiva la supuesta inferioridad cultural romana. Al tiempo que la elite romana elaboraba este discurso sobre la incuestionable dignidad de sus orígenes, no ocultó o dulcificó ciertos aspectos que, al menos desde la distancia, podía resultar paradójico seguir conservando. Especialmente el hecho de tener como sustrato la sangre vertida entre hermanos, la violencia, el estupro o la guerra como los fertilizantes que alimentarán el mito de Roma. En el relato sobre sus orígenes y su fundación se alternan personajes como Eneas, los reyes de Alba, Remo y Rómulo junto con esas alusiones a esas figuras sociales margínales –pastores y bandidos, esclavos fugados, fugitivos de las sociedades del entorno que piden y reciben asilo[1]–, y que constituirán los primeros habitantes, ciudadanos, del incipiente enclave a orillas del Tíber.

Cada sociedad y cada periodo histórico ha reescrito, reelaborado y revivido las diferentes tradiciones mitológicas –que rara vez presentan un único y definitivo relato– con los medios, los soportes y los códigos de comunicación de los que han dispuesto y que les resultan más familiares. Y en el interior de cada sociedad –dependiendo de factores diversos como son, entre otros, la formación académica, el entorno cultural, la situación socioeconómica–, cada grupo va reelaborando visiones muy diferentes de episodios y personajes mitológicos.

Desde finales del siglo XIX, y con la rápida extensión de los dispositivos que mostraban al público imágenes en movimiento, especialmente el cinematógrafo, aunque no el único[2], estos nuevos sistemas se convirtieron en uno de los principales difusores y recreadores de la mitología clásica, incluido el episodio de la fundación de Roma. A lo largo del siglo XX, y las décadas que llevamos del XXI, primero el cine, luego la televisión y, más tarde, los videojuegos, han ido acercando a amplios sectores de población un completo repertorio de relatos mitológicos que, en siglos anteriores, ya habían sido reproducidos y difundidos a través de la literatura, las artes plásticas, la ópera o el ballet. Lógicamente, cada época se acercó a esos relatos del pasado adaptándolos a sus gustos, valores, convenciones y tabúes.

Volviendo a la fundación de Roma y sus orígenes, los testimonios literarios básicos que tratan estos episodios con más profundidad son los de Virgilio (*La Eneida*), Tito Livio (el libro I de *Ab Urbe Condita*), Plutarco (el libro dedicado a Rómulo de sus *Vidas Paralelas*) y Dionisio de Halicarnaso (los libros I a III de

* Área de Historia Antigua, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz. Avda. Gómez Ulla s/n, 11003-Cádiz.

[1] Liv. I, 8, 6-7. D.H. *Ant.* II, 15, 3-4.

[2] Las imágenes que en 1894 mostraban al padre del culturismo moderno, Eugen Sandow, como un nuevo Hércules fueron rodadas con un kinetoscopio creado por William Dickson y Thomas Alva Edison.

su *Historia Antigua de Roma*); aunque podemos detectar el rastro de este relato en muchos otros autores, tanto griegos como romanos. Existe, indudablemente, una versión más extendida, casi canónica, de los hechos y personajes relacionados con los orígenes de Roma, que deriva del testimonio de Fabio Pictor[3], pero eso no oculta el hecho de que convivan diversas versiones de los mismos acontecimientos[4]. Resulta evidente que el relato acerca del mito fundacional de Roma es una reconstrucción posterior –elaborada en la media y baja República–, que unifica anteriores relatos divergentes, que armonizan la existencia de héroes de la mitología latina con el fundamental vínculo troyano y, por extensión, griego, junto a alusiones al mundo etrusco conservadas en la ceremonia de la fundación[5].

Resulta paradójico, habida cuenta de la importancia histórica de la fundación de Roma, el escasísimo interés que el episodio ha despertado en el ámbito cinematográfico y televisivo, al menos desde el punto de vista estrictamente cuantitativo. Sobre todo si lo comparamos con otros personajes de la Antigüedad, caso de Calígula, Mesalina o Salomé, que tan efímera huella dejaron en su momento, pero que tan atractivos han resultado en sus reencarnaciones audiovisuales. En las pantallas la sombra de Eneas, Rómulo, Remo o de episodios como el de *El rapto de las Sabinas* han despertado un interés nulo si se les compara con figuras como Nerón, Cleopatra, Jesucristo o Espartaco. Entre las razones que explican esta ausencia podemos apuntar la dificultad a la hora de recrear con un mínimo de credibilidad una época remota sin repetir los tópicos arquitectónicos y urbanísticos propios del neoclasicismo y que el cine ha hecho suyos a la hora de reconstruir Roma, sin importar demasiado el periodo concreto del que se ocupe la película. También está el hecho de que suele tratarse de un momento histórico –el orígen de Roma– del que el público mayoritario no dispone de excesivo conocimiento salvo del relato mítico de su fundación. No hay que olvidar que sobre el episodio no existe un conocimiento previo propiciado por una novela histórica de gran repercusión, ni una tradición operística que avalase el conocimiento al menos por un público más elitista[6]. Existe, obviamente, una tradición literaria que recoge los hechos, como es la obra virgiliana, pero lo cierto es que *La Eneida* rara vez ha superado el ámbito académico.

Otros aspectos que creemos habría que tener en consideración serían las complicaciones propias de adaptar el relato mítico fundacional a la estructura abierta-

---

[3] Concretamente de una de sus fuentes, Diocles de Pepareto. Librán Moreno, Myriam. «Odiseo, Eneas y la fundación de Roma en las fuentes griegas», Sánchez-Ostiz Gutiérrez, Álvaro. (ed.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia. Un camino de ida y vuelta* (Universidad de Navarra 2007), 167-188, 180.

[4] Diferencias que se refieren al fundador de la ciudad, al origen de su nombre y al responsable de la muerte de Remo. Martínez-Pinna, Jorge. «Sobre la fundación y los fundadores de Roma», Martínez-Pinna, Jorge. (ed.), *Initia Rerum. Sobre el concepto del origen en el mundo antiguo* (Universidad de Málaga 2006), 163-185, 172. Librán Moreno, Myriam. *O. c.* 178 y ss.

[5] Librán Moreno, Myriam. *O. c.* 182. Martínez-Pinna, Jorge. *O. c.* 165 y 185.

[6] Eneas ha sido el protagonista de más de un centenar de óperas. Lapeña, Óscar. «La imagen del Mundo Antiguo en la Ópera y el Cine. Continuidad y divergencias», *Veleia,* 21 (2004), 201-215, 211.

mente maniquea del cine sobre el mundo antiguo. Además, está el elemento religioso, en cuanto la dificultad –por lo poco habitual, aunque cada vez hay más ejemplos de ello– de mostrar una religiosidad en donde no caben referencias al cristianismo. E incluso es posible que, a pesar del paso de los siglos, siga en pie el tabú del fratricidio como base fundamental de la fundación de Roma. Una ciudad metafóricamente levantada sobre la sangre derramada, como bien lo recuerdan los títulos finales de una de las películas de las que nos ocuparemos en estas páginas –concretamente de *Il Primo Re* (M. Rovere 2019)–, en donde una diminuta mancha de sangre vertida sobre un mapa del Mediterráneo comienza a expandirse por todos los territorios posteriormente puestos bajo el dominio romano.

Así pues, a lo largo del presente trabajo pretendemos ocuparnos de cómo los mitos vinculados a la fundación de Roma han sido reescritos primero por el cine, y luego por las producciones para televisión. Unos relatos mitológicos que no acaban con la fundación de la nueva ciudad, sino que se prolongan hasta su consolidación como núcleo urbano del Lazio. En especial nos ocuparemos de la figura de Eneas, protagonista absoluto de una nueva Odisea que no concluye con el retorno al reino abandonado sino con la llegada a una tierra de promisión. Igualmente, nuestro interés se centrará en el episodio de la fundación de Roma y sus precedentes, así como en el conflicto con el pueblo sabino motivado por la necesidad de Roma de conseguir mujeres que aseguraran su continuidad.

Como ya hemos indicado, el primer aspecto que llama la atención es la escasez de títulos en donde aparecen los protagonistas de la fundación de Roma si los comparamos con los dedicados a otras figuras de la Antigüedad, quienes, además de protagonizar cintas ambientadas en el pasado, suelen viajar en el tiempo y aparecer en historias alejadas del marco cronológico del mundo antiguo, algo que tampoco les sucede a Eneas y compañía. Tal vez el ejemplo más parecido a cuanto decimos lo encontramos en la serie de animación canadiense *Silverwing* (2003), en donde la pareja protagonista son el Príncipe de las Ratas y un usurpador al trono, que se llaman, respectivamente, Romulus y Remus.

No tienen cabida en estas páginas aquellas producciones que se ocupan de Eneas y el episodio de su romance con la reina púnica Dido y que no incluyen la llegada del héroe troyano a Italia. Es decir, aquellas producciones que son, básicamente, filmaciones, generalmente para televisión, de la ópera *Dido and Aeneas,* escrita por el compositor inglés Henry Purcell en 1689[7]. Otras dos producciones que abordan el mismo argumento tampoco serán objeto de nuestra atención. La primera de ellas es *Didone Abbandonata* (L. Maggi 1910)[8], que lleva a la pantalla los cuatro primeros cantos de *La Eneida*: desde el naufragio de las naves troyanas en las costas

[7] *Dido and Aeneas* (1951), *Dido and Aeneas* (1961), *Dido and Aeneas* (1966), *Didone ed Enea* (1986), o *Dido and Aeneas* (1995). Dumont, Hervé. *L'Antiquité au Cinema.* (Paris : Nouveau Monde Editions 2009), 258 y ss.

[8] Antonucci, Giuseppe «Cinema», *Enciclopedia Virgiliana,* I, (Roma: PADOAN 1984), 784y ss. Bernardini, Aldo. *Il Cinema Muto Italiano. 1910* (Roma: CSC 1996), 141 y ss. Chiti, Roberto *Dizionario dei registi del cinema muto italiano* (Roma: MICS 1997), 171.

norte africanas, su estancia en Cartago en virtud de la hospitalidad que le ofrece la reina Dido, hasta el romance entre ella y Eneas y el desesperado suicidio final de la reina; la trama no recoge ningún episodio posterior que transcurra en suelo itálico. El segundo título es *Didone non é morta* (L. Mangiacapre 1987)[9], que se vuelve a inspirar en los cuatro primeros cantos de la obra virgiliana con la particularidad de que alterna la narración entre el pasado y el presente.

Por lo que hace referencia al episodio de *El rapto de las Sabinas*, conviene aclarar que quedan igualmente fuera de nuestro análisis las abundantes versiones cinematográficas y televisivas de la obra teatral *Der Raub der Sabinerinnen,* escrita por los hermanos y dramaturgos austriacos Franz y Paul von Schönthan en 1833[10]. La razón es porque en ellas la única alusión al episodio romano es el título, que es a su vez el título de una obra teatral escrita por el protagonista de la comedia, alrededor del cual giran los enredos que componen la trama del sainete.

La dificultad que supone trasladar a las pantallas los mitos vinculados con la fundación de Roma ya la encontramos en un artículo aparecido en las páginas de la revista *Cinema* en el año 1938[11]. En ellas su autor elucubra sobre cómo debería ser una adaptación de *La Eneida* sin adulterar la obra original; también señala que ese hipotético film –que sería de grandiosas dimensiones– debería apartarse de los rigores del realismo cinematográfico, introduciendo importantes dosis de fantasía que, a su juicio, solo el cine de animación puede aportar. Finalmente, señala que la obra virgiliana es el poema nacional de Roma y por extensión de toda Italia, en un contexto sociopolítico en donde la industria cultural fascista pretendía vincularse con las glorias del pasado romano.

Recapitulando, en estas páginas nos centraremos en cuatro personajes y episodios que guardan relación con los mitos fundacionales de Roma: concretamente son Eneas, Rómulo y Remo, *El rapto de las Sabinas* y el combate entre los Horacios y Curiáceos.

Las dificultades intuidas en los años treinta a la hora de llevar a la pantalla *La Eneida* explicarían los escasos intentos por sacar adelante ese proyecto. Hasta el extremo de solo poder indicar dos producciones que lo hayan hecho, una cinematográfica y otra televisiva, separadas por algo más de una década.

La primera de ellas se integra en el filón del péplum italiano de los años cincuenta y sesenta; se trata de *La legenda di Enea*[12], una coproducción entre Italia, Francia y la extinta Yugoslavia –en donde se rodaron los exteriores–, dirigida por Giorgio Venturini en 1962. La película es, de hecho, la continuación de una

---

[9] *Cineforum,* n.º 416, (2002), 92.

[10] Entre los que destacan *Der Raub der Sabinerinnen* (1936), *Il ratto delle Sabine* (1945), *Der Raub der Sabinerinnen* (1953), *Der Raub der Sabinerinnen* (1966), *Der Raub der Sabinerinnen* (1976), *Der Raub der Sabinerinnen* (1991), o *Der Raub der Sabinerinnen* (2000).

[11] Cardinale, Vittorio «L'Eneide sullo schermo», *Cinema,* n.º 45, (1938), 310-311.

[12] Solomon, Jon. *Péplum. El mundo antiguo en el cine* (Madrid: Alianza, 2002), 145. Dumont, Hervé. *O. c.* 259 y ss. Della Casa, Steve. & Giusti, Marco. *Il grande libro di Ercole* (Roma: CSC 2013), 195 y ss.

anterior, *La Guerra di Troia* (G. Ferroni 1961). Ambas estaban protagonizadas por Steve Reeves, culturista y actor estadounidense que se identificó con la figura de Hércules a pesar de haberlo interpretado solo en dos títulos –*Le fatiche di Ercole* y *Ercole e la Regina de Lidia*–.

Tanto en el film de Venturini como en el de Ferroni, Reeves interpreta al personaje de Eneas; en *La Guerra di Troia*, y contrariamente a lo que sucede en el relato homérico, en donde Eneas es un personaje menor, aquí disfruta de un protagonismo exagerado[13]. Por su parte, *La legenda di Enea* se ocupa de los cantos VII al XII de la obra virgiliana, iniciándose el film con los troyanos supervivientes ya en el Lazio. La película se abre y se cierra con la voz en *off* de un narrador; al inicio define a Eneas como el extremo defensor de la gloria troyana, para inmediatamente después pasar a los títulos iniciales proyectados sobre una imagen fija del caballo de Troya que sirve para asociar a Eneas con Troya. Mientras que, al final, el mensaje del narrador subraya el indisoluble vínculo de Troya con Roma, para lo que se utiliza el recurso de mostrar batallas protagonizadas por legiones romanas, para culminar con la imagen de la maqueta de la Roma constantiniana, creada por el arqueólogo Ítalo Gismondi entre 1931 y 1971, y que el péplum ha utilizado en innumerables oportunidades para recrear la ciudad[14].

Las imágenes iniciales de la película muestran la marcha de los troyanos supervivientes en suelo itálico; van caminando o en pesados carros, hay ancianos, mujeres, enfermos, niños y algunos soldados; Eneas, de hecho, no lleva uniforme, ni armas ni protecciones de algún tipo. La columna troyana remite por igual a las filas interminables de refugiados que huían de los horrores y desastres provocados por la II Guerra Mundial. Pero, al mismo tiempo, recuerda a los judíos que abandonan Egipto en las versiones de *The ten Commandements* de los años 1923 y 1956, como a los esclavos en marcha permanente de *Spartacus* (S. Kubrick 1960).

El tratamiento que realiza de la figura de Eneas convierte a la película de Venturini en una original excepción dentro del péplum, un género caracterizado por la repetición constante de argumentos, personajes y escenografías[15]. Eneas está muy lejos de mostrarse como el típico héroe del péplum, presentando unos rasgos novedosos que ya se apuntaban en *La Guerra di Troia.* Eneas aparece en todo momento alejado de las exageraciones y de las exhibiciones musculosas habituales en el péplum. Así, por ejemplo, en la escena en que los troyanos son atacados por una estampida de ganado –en una imagen que remite al wéstern–, son un grupo de troyanos a caballo los que logran evitar el peligro. Eneas interviene en la acción, pero no soluciona él solo el problema, es uno más, es el trabajo colectivo el que des-

[13] Lillo, Fernando. *El cine de romanos y su aplicación didáctica* (Madrid: Ediciones Clásicas 1994), 32.

[14] Tausiet, Antonio «Las epopeyas clásicas y el cine. Cuidado con los griegos y sus regalos», *Actio Nova,* monográfico 4 (2020), 97-128, 123 y ss.

[15] Cano Alonso, Pedro Luis *Cine de romanos* (Madrid: Centro de Lingüística Atenea 2014), 199 y ss.

activa la amenaza[16]. Hay otra escena igual de ilustrativa acerca del nuevo modelo de héroe encarnado por Eneas. Nos referimos al momento en que uno de los pesados carros que forman la columna troyana queda atrapado en el barro. En un péplum tradicional esta sería la ocasión excepcional para que el héroe mostrara su fuerza y él solo rescatara el vehículo, coronándose, de este modo, como la única figura capaz de solventar los problemas de la comunidad. Pero, como en el caso anterior, Eneas es únicamente uno más de los hombres que acuden a extraer el carro de su trampa de barro. En ambas ocasiones, Eneas rechaza el rol de héroe habitual, no utiliza esas situaciones para imponer su liderazgo dentro del colectivo. Tiene, indiscutiblemente, una misión muy delicada que cumplir como es la de guiar a los supervivientes de Troya hacia la nueva tierra de promisión, pero ese cometido no lo aleja de los suyos.

Así pues, sin necesidad de perder liderazgo ni carisma, Eneas es un héroe cercano al pensamiento pacifista puesto que en todo momento rehuirá los desafíos lanzados por Turno, rey de los Rútulos; manifiesta frialdad en su modo de actuar, gran capacidad de autocontrol, modestia y tendencia al diálogo. En ocasiones se muestra incluso cansado ante la misión que le toca llevar a cabo.

Reseñamos ahora otras dos escenas que muestran el nuevo modelo heroico de Eneas. La primera de ellas sucede en el palacio del rey Latino, en una estancia decorada con frescos que reproducen el asedio de Troya; en definitiva, imágenes del film precedente, *La guerra di Troia,* ofrecidas en *flashback* que permiten mostrar a Eneas en toda su débil humanidad, como un soldado aún convaleciente afectado por un *shock* postraumático al recordar los combates. La segunda de las escenas tiene lugar casi al final del metraje, una vez que Eneas ha vencido a Turno; tras el triunfo, Eneas camina solo junto al Tíber volviendo con los suyos. Habitualmente, en el péplum, después de lograr el triunfo, el héroe es de inmediato aclamado por la comunidad que defiende y protege. La victoria lo consagra como el único capaz de resolver, gracias a su fuerza, los problemas que se planteen. Sin embargo, en *La legenda di Enea,* la soledad que rodea al héroe le confiere a su figura una pátina de tristeza y melancolía que sirve para humanizarlo aún más. Lidera, sin discusión y de un modo paternalista, a los troyanos supervivientes, parece guiarse por unos valores pacifistas y en ningún momento los somete o tiraniza[17].

En una película que centra su interés en la novedosa figura del héroe, la presencia de los dioses en los actos humanos y en el devenir de los acontecimientos prácticamente no aparece en pantalla[18]. Podemos pensar que la omnipresencia del héroe eclipsa la actividad divina. Un hecho que recalca la dificultad de mostrar en el cine el sentido de la religiosidad antigua sin caer en el ridículo o la parodia.

---

[16] Lillo, Fernando. *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (Madrid: Evohé 2010), 57.

[17] Cano, Pedro Luis «Una versión cinematográfica de *La Eneida*», *Faventia,* 3, 2 (1981), 171-183, 180. Simoes Rodrigues, Nuno «Eneias no cinema», *Agora. Estudos Classicos em debate,* 21 (2019), 339-359, 349.

[18] Lillo, Fernando «Virgilio y Catulo en el cine y la televisión», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 23, 2 (2003), 437-452, 441. Simoes Rodrigues, Nuno *O. c.* 351 y ss.

El siguiente título en donde nos detenemos es *L'Eneide,* una coproducción entre Italia, Francia y Alemania dirigida por Franco Rossi; por parte italiana participó la televisión pública, la RAI, que la emitió entre diciembre de 1971 y enero de 1972. La serie estaba dividida en siete capítulos de cincuenta y cinco minutos de duración, aunque en el año 1974 se estrenó en el cine un montaje reducido de aproximadamente cien minutos bajo el título de *Le avventure di Enea*, que pasó desapercibido[19]. Los exteriores de *L'Eneide* fueron rodados en la antigua Yugoslavia y en Afganistán, más concretamente en la localidad de Bamiyán, donde en el año 2001 los talibanes destruyeron las estatuas de los budas gigantes, que, a título de curiosidad, aparecen unos instantes en la pantalla[20].

El proyecto de *L'Eneide* se inscribe dentro de una apuesta por parte de las televisiones públicas europeas en el último tercio del siglo XX para realizar series de calidad, ambientadas en el pasado y que mezclaran el espectáculo con la alta cultura, sin abandonar las aspiraciones pedagógicas[21]. Aunque el germen de este planteamiento se remontaría a la década anterior con la obra para televisión del director Roberto Rossellini, tras abandonar momentáneamente el medio cinematográfico. Rossellini apostó abiertamente por realizar una serie de films para televisión en donde primara el afán pedagógico por encima del espectáculo[22]; unas obras centradas en personajes históricos que sirvieran como excusa para mostrar todo aquello que no tiene espacio en los libros de Historia. Como motor de esa empresa estaba su confianza en que el nuevo medio televisivo se convirtiera en una moderna enciclopedia que llegara fácilmente a un sector amplio de la población. Entre esas películas rodadas con ese propósito –ya sea como director, guionista o presentador de las mismas–, podemos recordar *L'eta del ferro* (1964), *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), *Atti degli Apostoli* (1969), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1970), *Socrate* (1971), *Blaise Pascal* (1972), *Agostino d'Ippona* (1972), *L'etá di Cosimo di Medici* (1973) o *Cartesius* (1974).

El director de *L'Eneide,* Franco Rossi, también participó de esas ideas, ya que la obra que analizaremos aquí es una de las varias adaptaciones literarias e históricas por él realizadas y entre las que mencionamos *Odissea* (1968), *Il giovane Garibaldi* (1974), *Quo Vadis* (1985) o *Un bambino di nome Gesú* (1990).

La trama de *L'Eneide* se inicia en el Lazio, con una introducción en donde aparecen el rey Latino y su hija Lavinia y en donde se menciona la profecía que anuncia la llegada de un extranjero que proviene de una ciudad en guerra y que trae

---

[19] Dumont, Hervé *O. c.* 260 s. Lillo, Fernando *O. c.* (2010), 64. Cano, Pedro Luis *O. c.* (2014), 203.

[20] Pomeroy, Arthur John «Franco Rossi's adaptations of the Classics», Pomeroy, Arthur John (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* (New Jersey: Wiley Blackwell 2017), 253-270, 255.

[21] Simoes Rodrigues, Nuno *O. c.* 346 y ss.

[22] Trasatti, Sergio *Rossellini e la televisione* (Roma: La Rassegna Editrice 1978). Quintana, Ángel «La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini», *Secuencias*, 8 (1998), 17-27. Apra, Adriana «L'enciclopedia storica de Rossellini», *Bianco e Nero,* lxii (2001), 5, 23-50.

con él la sangre y la destrucción. Posteriormente los títulos de crédito se proyectan sobre las imágenes de un mar bravío que parecen remitir a la adaptación de *La Odisea* homérica realizada por el mismo Rossi cuatro años atrás. El mar, la navegación y el viaje en general suelen estar más asociados a Ulises que a Eneas, cuando ambos fueron viajeros[23].

Tras los créditos, la acción se traslada al norte de África, a las costas del reino púnico de la reina Dido, en donde han naufragado unas naves troyanas. La primera parte de la serie gira alrededor de la historia de Dido y Eneas; de hecho, la reina muere en el transcurso del cuarto episodio, al tiempo que los troyanos abandonan Cartago. El planteamiento de esta parte de la obra recuerda a la estancia de Ulises en la corte de los Feacios en donde el héroe desglosará los acontecimientos de su viaje hasta ese momento utilizando el recurso narrativo que posteriormente se conocerá como *flashback.* En la serie, Dido cumple las reglas de la hospitalidad y acoge a los náufragos; en las lóbregas estancias de su palacio Eneas repasará lo sucedido desde su marcha de Troya: la llegada a Tracia buscando la tierra anunciada por el oráculo, la visita al santuario de Delos y el fugaz paso por la isla de Creta, asolada por la peste. Luego, el rescate en un islote desierto de Aqueménide de uno de los marinos de Ulises y la muerte en mar abierto de Anquises, cuyo cadáver se abandona en una balsa a merced de las olas.

Dido cumple rigurosamente con los troyanos las normas de la hospitalidad; pero, al tiempo que favorece la reconstrucción de las naves destrozadas por la tempestad, es decir, que ayuda en su marcha, comienza a ser consumida por una pasión incontrolable hacia Eneas. El líder troyano, por su parte, parece ensimismado, debatiéndose entre la reina y la obligación hacia sus compañeros. El suicidio de Dido señala el inicio de la segunda parte de la narración con el retorno al Mediterráneo de la flota troyana.

La siguiente parada los conduce a una isla habitada por jóvenes troyanos bajo el mandato de Alceste; la mayoría de ellos son niños que Eneas puso a salvo durante el saqueo de Troya. Este encuentro propicia el que muchos de los que viajan con Eneas crean que la travesía ha finalizado y que la isla es el lugar referido por la profecía.

Eneas viaja en un sueño hasta el inframundo, donde encuentra a su padre, Anquises, que le dice que deben seguir navegando, ya que la de Alceste no es la tierra que buscan. Luego le mostrará un niño, el futuro Octavio Augusto, con lo que el vínculo con Roma queda establecido. Eneas retoma la navegación, en esta ocasión seguido solo por voluntarios, ya que muchos troyanos han decidido permanecer junto a Alceste.

La acción retorna al territorio del Lazio, donde el rey Latino recibe de nuevo el presagio del oráculo que coincide con la noticia del avistamiento de unas naves

[23] El viaje de Ulises de Troya a Ítaca dura diez años, pero la navegación real se reduce a dos; del resto, un año lo pasa con Circe y siete con la ninfa Calipso. Cantarella, Eva *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto* (Novara: UTET 2014), 15.

en el Tíber. El acuerdo entre Eneas y Latino favorece el asentamiento troyano, aunque tendrán que hacer frente al acoso de los Rútulos. El enfrentamiento final con el rey Turno se salda con la victoria de Eneas. Es entonces cuando reaparece la voz del narrador, que anuncia que la muerte de Virgilio dejó inconcluso el poema, pero acaba recordando que Eneas es el fundador de la estirpe romana.

La adaptación televisiva de Franco Rossi introduce bastantes novedades respecto al poema, realizando una versión más rica y libre; aunque al mismo tiempo busca mantener fidelidad al texto introduciendo extractos del mismo en la narración. La estética visual de la puesta en escena aparece claramente influenciada por las películas de Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini ambientadas en la Antigüedad[24]. Las huellas de *Fellini-Satyricon* (1969), *Edipo Re* (1967) y *Medea* (1969) se perciben en el modo de recrear el pasado: una visión de los orígenes míticos de Roma alejada de la habitual mirada neoclásica. El reino de Cartago y en especial el palacio de la reina presentan motivos orientalizantes, con detalles árabes y persas. Sus estancias, en donde transcurren gran parte de los primeros cuatro capítulos, evocan exotismo y magia, la presencia de la roca trae a la memoria la ciudad de Petra y la aparición fugaz de los budas gigantes de Bamiyan recalcan el carácter oriental de la cultura púnica. En esos capítulos Dido prácticamente fagocita al personaje de Eneas, que es eclipsado por la reina. La banda sonora, obra de Mario Nascimbene, potencia la fuerza de las imágenes, y, al igual que la escenografía, se aleja de habituales referentes neoclásicos[25].

Eneas, interpretado por el actor teatral Giulio Brogli, es un héroe atormentado que debe conducir a los suyos hasta las tierras profetizadas por el oráculo. Hay un aspecto evidentemente mesiánico en su modo de actuar y de liderar a los supervivientes de Troya a lo largo del Mediterráneo. Su viaje no solo es material, no solo pretende llevar sanos y salvos a los suyos, sino que tiene un marcado carácter existencial, cumplir con él supone colmar de sentido su vida. Por lo tanto, es un héroe que sabe equilibrar su responsabilidad individual con el sentido de la colectividad, debe alcanzar el desarrollo de la conciencia personal, sin dejar de conducir a su pueblo hasta las tierras donde levantar la nueva Troya. Eneas, al mismo tiempo, se ve atrapado en el conflicto entre el poder del destino señalado por los dioses y la fuerza de voluntad, que es un atributo propio de los hombres[26]. Al contrario de lo que sucedía en *La legenda di Enea,* en la serie sí es una realidad la presencia de diosas –Juno, Venus–, así como de oráculos, profecías o prodigios[27]. Todos estos elementos subrayan el carácter errante de Eneas, que se mueve en un mundo que se esfuerza por entender y que parece estar gobernado por los caprichos de un destino que escapa a todo control humano.

---

[24] Simoes Rodrigues, Nuno *O. c.* 345.

[25] Mario Nascimbene ya había compuesto la música para la producción televisiva de Roberto Rossellini.

[26] Lillo, Fernando. *O. c.* (2010), 66. Tausiet, Antonio *O. c.* 121.

[27] Cano, Pedro Luis *O. c.* (2014), 203. Simoes Rodrigues, Nuno *O. c.* 344.

Mayor interés para el cine y la televisión, a tenor del número de producciones dedicadas a ella, parece que ha despertado la fundación de Roma. En más de media docena de oportunidades la pantalla ha reproducido el episodio protagonizado por Rómulo y Remo. La primera de estas producciones es del año 1910, y se trata de *Rea Silvia*, que lleva como subtítulo *L'Origine di Roma*[28]. Estaba producida por la casa Latium Film y dirigida por Alberto Degli Abbati. La cinta recoge los episodios más conocidos de la fundación de Roma: el nacimiento de los gemelos por parte de la vestal Rea Silvia, la orden del rey Amulio de ejecutarla y de abandonar a los recién nacidos en el Tíber, su recogida por parte de un pastor para dar un salto en el tiempo de veinte años y centrarse en la venganza de los gemelos sobre Amulio y la proclamación de Rómulo como el primer rey de Roma. Algunas críticas de la época subrayan la exactitud a la hora de recrear de leyenda, reseñando la fidelidad del vestuario y la escenografía utilizados[29].

Puede resultar paradójico –habida cuenta de la tragedia que supone el fratricidio fundacional– que el episodio haya sido recogido en producciones dirigidas, en principio, a un público infantil o reproducido en clave de comedia. Consignamos dos breves cintas de animación que narran la historia de los dos gemelos; la primera es *Romulus and Remo,* el capítulo treinta y ocho de la serie de televisión estadounidense *The wonderfull stories of Profesor Kitzel* (S. Culhane 1972). Se trata de una serie de más de un centenar de capítulos de unos cinco minutos de duración que se ocupa de diferentes episodios y personajes de diversos periodos históricos; son presentados por el personaje del Profesor Kitzel y tiene un claro afán pedagógico, dirigido a una audiencia infantil[30].

La segunda de las cintas de animación es la búlgara *Romul i Rem* (I. Vesselinov & G. Simeonov 1976); buena parte del cine de animación realizado en los países del bloque soviético no estaba dirigido hacia un público infantil, sino que se acercaba más a la experimentación. En esta ocasión, el argumento parece girar alrededor del trágico destino que persigue en todo momento a los gemelos, que se manifiesta, primero, en que devoran a la loba que les salvó la vida y que luego se refleja en los deseos de gloria individual que persiguen y que acaba con el fratricidio[31].

También en el año 1976 se estrenó la siguiente producción, esta vez se trató de la comedia *Remo e Romolo, Storia di due figli di una lupa,* una producción italiana dirigida por Mario Castellacci y Pier Francesco Pignitore[32]. La película plantea un enfrentamiento constante entre los gemelos, que empieza siendo aún pequeños y están siendo criados por una prostituta (la *lupa*). La rivalidad aumentará con el paso del tiempo culminando con el asesinato de Remo, aunque introduce la parti-

---

[28] Chiti, Roberto *O. c.* 88.

[29] Bernardini, Aldo *O. c.* 331.

[30] Los otros capítulos referidos al Mundo Antiguo fueron *The Spartans, The Rosetta Stone, The Oracle of Delphi, Athens and Sparta, Egypt, The Phoenicians, Mount Olympus, Emperor Nero of Rome, The search of ancient Troy, Early Crete* y *Pompeii and Mount Vesubius.*

[31] Micheli, Sergio *Il Cinema Bulgaro* (Florencia: Marsilio, 1971), 242 y ss.

[32] Dumont, Hervé *O. c.* 262.

cularidad de que el fantasma del gemelo muerto se aparecerá de manera recurrente a Rómulo. El film presenta Roma en un estado preurbano, apenas una empalizada en mitad de un territorio salvaje aún no dominado por el hombre. Incluye, además del episodio de la fundación de la ciudad, la trampa contra el pueblo sabino para raptar a sus mujeres y la posterior guerra. El tono humorístico viene favorecido porque los actores recitan en dialecto romano y hay alusiones y chistes sobre temas contemporáneos. También hay canciones que refuerzan la idea de que Roma se encuentra en un estadio básicamente rural, lejos de la metrópolis que llegará a ser. Y acaba con imágenes contemporáneas de Roma, tanto de sus monumentos y espacios más conocidos como de la periferia, transmitiendo la sensación de continuidad entre los crímenes cometidos en un pasado mítico y los de la actualidad.

Volvemos ahora al territorio péplum para hablar de *Romolo e Remo,* una producción de la Titanus por Sergio Corbucci en 1961[33]. Al frente del reparto se sitúan dos de los más emblemáticos cuerpos del universo péplum: Steve Reeves –que ya interpretó a Eneas–, y que en esta ocasión desempeñará el papel de Rómulo, mientras que su rival y hermano, Remo, será Gordon Scott[34].

El film se inicia con la leyenda condensada en imágenes del nacimiento de Rómulo y Remo: el abandono en el Tíber por parte de Rea Silvia, la salvación gracias a la loba, y la muerte del animal a manos de un pastor que se hace cargo de los niños. Podemos apuntar cuatro episodios básicos que articulan la trama de *Romolo e Remo*; el primero de ellos sería la presentación de los diferentes personajes que tiene lugar a lo largo de la extensa escena inicial ambientada en la populosa ciudad de Alba Longa. El segundo abarcaría la toma de conciencia de su identidad por parte de Rómulo y Remo, la realización de la venganza y la profecía de Rea Silvia sobre la ciudad que será fundada por sus hijos. El tercer episodio recogería la pugna de los hermanos y sus seguidores por alcanzar las tierras anunciadas, mientras que el cuarto se centraría en la fundación de Roma y el fratricidio.

La propia composición del reparto de la película indica que se trata de un péplum con aspiraciones –económicas, artísticas– superiores a la media habitual en este tipo de producciones[35]. Y no solo por la presencia de los forzudos más emblemáticos del género, sino también por una serie de actrices y actores que funcionaban como reclamos publicitarios, es el caso de Jacques Sernas, Massimo Girotti, Ornella Vanoni o Virna Lisi.

Uno de los aspectos más llamativos de *Romolo e Remo* es la convivencia de recursos y elementos característicos del péplum (la exaltación constante de los cuer-

---

[33] Elley, Derek *The Epic Film* (Londres: Routledge & Kegan 1984), 77 y ss. Solomon, Jon *O. c.* 145 y ss. Dumont, Hervé *O. c.* 258 y ss.

[34] Además de interpretar a Tarzán, Gordon Scott actuó en *Maciste contro il vampiro* (1961), *Maciste alla corte del Gran Kahn* (1961), *Il gladiatore di Roma* (1962) o *Goliath e la schiava ribelle* (1963).

[35] Las nueve semanas previstas para la elaboración del film ascendieron a once. Además, recaudó más de 700 millones de liras, siendo uno de los péplums más rentables. Della Casa, Steve & Giusti, Marco *O. c.* 263. Frayling, Christopher *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte* (Madrid: T&B Editores 2002), 116.

pos de los forzudos, las escenas de tortura, el combate con un animal...) con otros que son propios de género wéstern. Lo cual no debe extrañar, ya que el responsable inicial del proyecto y creador del primer tratamiento de guion fue Sergio Leone; además, otro de los guionistas –Duccio Tessari– y el director, Sergio Corbucci, dirigirán y escribirán diferentes wésterns[36]. El propio director del film afirmó que *Romolo e Remo* era un wéstern ambientado en los orígenes de Roma[37], y lo cierto es que las referencias al género fundacional genuinamente estadounidense no faltan a lo largo del metraje. La escena inicial en Alba Longa es una aventura propia de cuatreros que se internan en la ciudad para robar los caballos; el campamento de Rómulo y Remo remite, en cuanto a la ambientación, a una aldea india. Tampoco hay que olvidar el uso de ciertas estrategias bélicas, así como la presencia constante del arco y las flechas. Además, la búsqueda de la tierra en donde levantar la futura ciudad sigue el modelo típico del wéstern de mostrar una aventura colectiva liderada por un héroe guía[38].

La trama del film gira alrededor del enfrentamiento permanente entre ambos hermanos[39]. En Estados Unidos la película se estrenó con el título de *Duel of Titans,* omitiendo de ese modo la identidad de los protagonistas y convirtiendo la cinta en un combate entre dos simples forzudos. La oposición entre los gemelos llega a ser excluyente; Remo es impulsivo, agresivo, egoísta, violento y sus actos se explican por el ansia de gloria y poder. Por el contrario, su hermano se muestra frío y calculador, conciliador, amable en su relación con las mujeres y, sobre todo, empujado a la violencia a causa de las circunstancias, es decir, debe recurrir a actos violentos movido por la actitud de Remo. El conflicto entre ambos alcanza su culminación cuando Rómulo y los suyos alcanzan las tierras descritas por Rea Silvia (debido, entre otras cosas, a las erradas decisiones de Remo acerca de la ruta a seguir). La película respeta fielmente la leyenda más popular sobre la fundación de Roma y la actuación de ambos hermanos; queda claro que Rómulo asesina a Remo para defender la ley que él, como legítimo fundador de la ciudad, ha establecido. En su modo de actuar no hay venganza ni violencia gratuita, antepondrá el beneficio de la comunidad –la defensa a ultranza de la ley–, por encima de los vínculos y los sentimientos familiares.

En *Romolo e Remo* sí hay presencia religiosa, tal vez no una aparición directa de los dioses, pero sí alusiones a prácticas religiosas. Habría que mencionar aquí la ceremonia que tiene lugar en Alba Longa y que se identifica con el ritual de las

---

[36] Frayling, Christopher *O. c.* 114 y ss. Tessari será responsable de títulos como *Una pistola per Ringo* (1965), *Il ritorno di Ringo* (1965), o *Viva la norte... tua!* (1971). Mientras que Sergio Corbucci dirigirá, entre otros, *Minnesota Clay* (1964), *Django* (1966) o *Il grande silenzio* (1968).

[37] Della Casa, Steve & Giusti, Marco *O. c.* 263.

[38] De España, Rafel *El péplum. La Antigüedad en el cine* (Barcelona: Glenat, 1988), 198. Lillo, Fernando *O. c.* (2012), 43. Simoes Rodrigues, Nuno «Plutarco no Cinema», Ferreire, Luisa de Nazaré *et altri* (eds.), *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas* (Universidad de Coimbra, 2017), 141-237, 169.

[39] Dumont, Hervé *O. c.* 259. Lillo, Fernando «Las leyendas de la Roma primitiva vistas a través del peplum: de Rómulo y Remo a Mucio Scevola», *Ámbitos,* 27 (2012), 39-45, 41. Fourcart, Florent *Le peplum italien* (Paris: IMHO, 2012), 101.

Lupercalias[40], así como la profecía de Rea Silvia respecto a las tierras que acogerán la fundación de Roma; directamente relacionado con ella estaría el episodio de la erupción del volcán –la montaña de fuego en palabras de Rea Silvia–, que puede ser interpretado como una advertencia, y castigo, de los dioses a la actitud arrogante y violenta de Remo.

Las siguientes dos producciones que consignamos son *Il primo Re,* un film de 2019, y una serie de televisión, *Romulus,* claramente deudora del título anterior, del año 2020. *Il Primo Re* fue el cuarto largometraje de su director, Matteo Rovere[41]. Se trata de una coproducción entre Bélgica e Italia que cuenta, al frente del reparto, con Alessio Lapice como Rómulo y con Alessandro Borghi en el papel de Remo. La acogida de público y crítica ha sido, por regla general, bastante positiva[42]. La primera impresión que causa *Il Primo Re* es que estamos ante uno de los pocos títulos que muestran una idea de la antigua Roma alejada de la imagen tradicional construida por la novela histórica, la pintura, la ópera y el cine. El film se aparta de la mirada neoclásica del mundo romano y tampoco intenta convertirse en una interpretación filológica del pasado[43]. Muestra un mundo lejano, oscuro, cruel, duro, plagado de fuerzas ignotas, pero que, al mismo tiempo, puede ser reconocido por el espectador como parte de su legado cultural.

Varios aspectos resultan llamativos a la hora de elaborar esa particular imagen de Roma. El primero de ellos es el paisaje[44]. Estamos ante una Roma aún preurbana, en donde la naturaleza y su relación con el colectivo humano desempeñan un papel esencial. Es una naturaleza poderosa, dura, un enemigo potencial al que hay que conjurar de algún modo para evitar la destrucción. La escena inicial de la brutal crecida del Tíber recuerda el importante papel que el río supondrá para la ciudad. Junto con el Tíber destaca poderosamente la presencia del bosque, que parece ser una entidad independiente, dueño de su propio destino; la niebla, la constante humedad, la persistente lluvia que todo lo envuelve y hace de la existencia cotidiana un ejercicio constante de supervivencia. El paisaje que ofrece la película se sitúa muy lejos de la Roma que habitualmente ha mostrado el cine, una conjunción de mármoles y sol mediterráneo. *Il Primo Re* ofrece un relato entre mítico e histórico lleno de elementos sucios y ásperos; de hecho, se podría interpretar que la cinta dirigida

---

[40] Méndez Santiago, Borja «El dios Fauno y el ritual de los Lupercos. Representaciones de la desnudez masculina», *Arys,* 17 (2019), 161-190, 165 y ss.

[41] El film consumió tres años entre la preparación, el rodaje y la postproducción. Campanile, Domitila «Strutture narrative nel *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 28-35, 35. Zaccagnini, Edoardo «*Il Primo Re* de Matteo Rovere», *Cineforum,* 582 (2019), 29-31.

[42] Pucci, Giuseppe «*Il Primo Re*. Una discussione a piú voce», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 1-6, 2.

[43] Andreotti, Roberto «Come sono anticlassiche le origini di Roma», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 16-20, 16. Boldrighini, Francesca «*Il Primo Re*, Impressioni», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 24-27, 27. Pavolini, Carlo «Note sul *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 74-78, 74.

[44] Pucci, Giuseppe *O. c.* 3. Ampolo, Carmine «A propósito de Il Primo Re», *ClassicoContemporaneo,* 5, 2019, 13-15, 13. Passi, Federico. «La foresta urbana de *Il Primo Re», ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 68-73, 69.

por Matteo Rovere ofrece el triunfo de Roma, que antes de vencer a los pueblos del entorno ya derrota a una naturaleza hostil y amenazadora. El horizonte salvaje que rodea a la incipiente Roma subraya la lejanía respecto a los hechos narrados al tiempo que deja un incuestionable poso de verosimilitud.

La violencia y el salvajismo que trasmite la naturaleza contagian a los personajes de la trama. Van sucios, semidesnudos, se cubren con pieles y portan amuletos para conjurar el miedo; su casi única forma de relación es la lucha, combates toscos, carentes de regla alguna[45]. Y es la única manera que los habitantes de esta Roma primitiva tienen para establecer cualquier tipo de autoridad y de jerarquía.

Otro de los aspectos llamativos que ofrece el film es el lenguaje utilizado; es una especie de protolatín construido expresamente para la película, y que cumple un objetivo muy definido; al sucederse muchos sonidos que el espectador puede identificar con el latín hace que *Il Primo Re* se acerque a la tradición clásica; pero, al mismo tiempo, la rudeza de esos sonidos evoca un mundo arcaico, bárbaro y primitivo[46]. Así se alcanza el objetivo de alejarse de la imagen neoclásica de Roma sin perder el referente histórico.

El elemento religioso aparece de manera constante. La religiosidad simbolizada por el fuego que porta la sacerdotisa de Alba y que no debe apagarse jamás porque significaría no tener referente ni guía alguna en un mundo especialmente oscuro –en todos los sentidos–, como es el que muestra *Il Primo Re.* El fuego es, de hecho, otro protagonista más de la acción como pueden ser los gemelos[47]; aparece vinculado a los dioses, pero también a la idea de realeza y de poder. No es solo un símbolo, es el único referente en ese mundo ahogado por las sombras. La religión aparece como el medio que tienen los hombres para superar el pánico provocado por la naturaleza hostil y misteriosa, representada en el bosque lleno de peligros que deben atravesar. Otro elemento religioso que ofrece el film es la profecía de la mujer de Alba Longa (una vestal *ante litteram*), que anuncia el fratricidio; este episodio señala un punto de inflexión en la narración[48], abriendo paso a la enemistad y competencia entre los hermanos.

Al contrario de lo que sucedía en *Romolo e Remo,* en donde el enfrentamiento entre hermanos se extendía a lo largo de toda la narración, en *Il Primo Re* este solo llega tras la profecía de la vestal ya que, a partir de ese instante, el comportamiento de los gemelos varía. Para empezar, Rómulo adquiere un protagonismo del que carecía en la primera parte del film, donde llega a ser, literalmente, una pesada carga para su hermano. Remo da por sentado que la profecía indica que él asesinará a su hermano; su inmediata reacción será atacar a la vestal y apagar el fuego sagrado. Desde ese instante se irá aislando, hasta acabar convertido en un fanático que reniega

---

[45] Boldrighini, Francesca *O. c.* 25.

[46] Pucci, Giuseppe *O. c.* 3. Alfieri, Luca «La lingua de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 7-12. Alfieri, Luca «Un caso di creativitá filológica. La lingua de *Il Primo Re* o la ricerca applicata nell'ambitodelle scienze umane», *Forma Mente,* xiv, 2 (2019), 133-145.

[47] Ampolo, Carmine *O. c.* 14. Andreotti, Roberto *O. c.* 18.

[48] Salone, Claudio. «*Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 79-81, 80.

de los dioses[49]. Por el contrario, la actuación de Rómulo irá dirigida a recuperar la concordia con los dioses prendiendo el fuego de nuevo. Ante esta manera de actuar, se puede interpretar que la muerte de Remo, anunciada en la profecía, se debe a la *hybris* que guía sus actos[50].

Algunos críticos han creído detectar una exagerada influencia en el film por parte de recientes producciones sobre la cultura vikinga[51]; señalan, en especial, la violencia, el vestuario, el paisaje y la climatología, que para algunos recuerda demasiado a la Europa septentrional, y también la escena final de la cremación del cadáver de Remo[52]. Personalmente creemos que la estética diversa que ofrece el film no obedece únicamente a la posible influencia de una cultura que parece gozar ahora del interés de los medios audiovisuales, sino que responde a la intención de alejarse de la tradicional imagen de Roma que ha mostrado el cine desde sus orígenes. Las pantallas –salvo excepciones– se han empeñado en identificar la antigua Roma como un paraíso climatológico donde sus habitantes viven una eterna primavera que, a su vez, funciona como excusa para una supuesta relajación de las costumbres.

Tan reseñable como el lenguaje utilizado o la importancia del paisaje en el film es el final elegido. Y, aunque aborda el tema de la fundación de la ciudad de Roma, en *Il Primo Re* no hay referencias a los aspectos más característicos de su fundación como pueden ser la toma de los augurios y el trazado del *pomerium*[53]. En lugar de recoger los episodios más tópicos, la película desarrolla una alternativa sustentada en dos escenas y con los títulos de crédito finales actuando al modo de epílogo: por un lado, estaría la cremación del cadáver de Remo en una pira funeraria que remite a la estética y costumbres de la cultura vikinga, aunque no hay que olvidar que la cremación era una práctica también romana. Y, especialmente, el discurso de Rómulo. Para algunos críticos este constituiría la parte más discutible del film[54]. Las palabras del fundador de Roma exaltan su grandeza futura, su éxito conquistador construido alrededor de una ideología expansionista, excluyente y xenófoba que incide en la idea de que el poder de Roma se levanta, exclusivamente, sobre la violencia[55]. La arenga de Rómulo se complementa en la pantalla con la imagen de un mapa del Mediterráneo, en el centro de Italia brota una pequeña mancha roja que crece hasta desbordar los límites de la península italiana, en una clara alusión a la formación del futuro imperio. Este planteamiento se opone frontalmente al mito romano del asilo de Rómulo y de la capacidad romana de incluir en su esfera

---

[49] El comportamiento de Remo recuerda al personaje de Aguirre en *Aguirre, der Zorn Gottes* (W. Herzog, 1972), con el que también tiene en común la ambientación y la naturaleza hostil. Passi, Federico *O. c.* 71.

[50] Campanile, Domitila *O. c.* 33.

[51] Pucci, Giuseppe *O. c.* 4.

[52] Bettini, Maurizio «Un *Primo Re* pieno di contraddizioni», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 21-23.

[53] Pavolini, Carlo *O. c.* 76.

[54] Salone, Claudio *O. c.* 81.

[55] Boldrighini, Francesca *O. c.* 27. Pavolini, Carlo *O. c.* 77.

a las elites de las zonas conquistadas para romanizarlos y garantizar así el control de los territorios y la paz[56]. Tito Livio recoge que, bajo Rómulo, a Roma llegaron gentes de toda condición social y jurídica, esclavos incluidos, desde poblaciones del entorno[57]. Mientras que Dionisio de Halicarnaso ahonda en la capacidad de acogida de Roma, indicando que, entre las medidas adoptadas por Rómulo para aumentar la población de la ciudad, se encontraba la creación de un gran espacio, que incluía un templo, para acoger a los expulsados y huidos de las ciudades vecinas, quienes, además, obtenían la ciudadanía romana y un lote de tierras[58].

Podemos pensar que, en realidad, la Roma a la que se refiere el discurso final de Romúlo no es la histórica sino, más bien, la Roma cinematográfica. Durante más de un siglo, el cine sí ha mostrado una imagen de Roma sustentada solo sobre el ejército y la violencia –unidos a un poder despótico–, pero sin ningún otro tipo de estrategia política, social o cultural. En definitiva, lo que nos recuerda *Il Primo Re* es que los relatos míticos están siempre en proceso de reelaboración, no son discursos estáticos y cerrados, sino que están abiertos a constantes reescrituras, ya sea en formatos literarios o audiovisuales[59].

Directamente relacionado, ya que puede entenderse como una ampliación de lo visto en *Il Primo Re,* es la serie de televisión *Romulus* (2020), dividida en diez capítulos de cincuenta minutos de duración cada uno. Son muchos los puntos de contacto entre ambas producciones, siendo el primero de ellos la figura de Matteo Rovere, director de *Il Primo Re,* creador de la serie y responsable de los dos primeros capítulos de la misma.

Romulus desarrolla con mayor detenimiento varios aspectos apuntados ya en *Il Primo Re,* funcionando ambas producciones como un experimento audiovisual acerca de los orígenes de Roma. La serie recurre a un modelo narrativo que mezcla en la trama a personajes de ficción con hechos y figuras presentes en el episodio mítico que desgrana todo el proceso y los momentos previos a la fundación de Roma. Entre esas figuras míticas el espectador puede reconocer a Amulio y Numitor, su hija Silvia[60], junto a otros menos conocidos, caso de los hermanos Iemos y Enitos, gemelos que aparecen mencionados en Arístide de Mileto, Dioniso de Halicarnaso, Dión Casio o Apiano[61].

---

[56] Terrenato, Nicola «Discorrendo su *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5, 2019, 82-85, 84.

[57] Liv. I, 8, 6-7.

[58] D.H. II, 15, 4.

[59] Terrenato, Nicola *O. c.* 82.

[60] Dionisio de Halicarnaso (I, 76, 3) sostiene que Ilia era conocida por otros autores como Rea, de sobrenombre Silvia. En la serie el personaje se desdobla entre Silvia, la hija de Numitor, e Ilia, hija de Amulio y sacerdotisa vestal. Para Andrea Carandini Rea Silvia no sería una vestal, sino una devota de la diosa Vesta. Carandini, Andrea *Il fuoco sacro di Roma. Vesta, Romolo, Enea* (Bari: Laterza 2015), 86.

[61] Livadiotti, Umberto. «Lukwerkoli somos, veliad gwenimos...», *Archeo,* n.º 431 (2020), 46-59, 49.

La continuidad entre el film y la serie de televisión se mantiene con el uso del lenguaje inventado que acentúa el carácter arcaico de los acontecimientos desarrollados en la pantalla. Otro elemento continuista sería el modo de mostrar la violencia de un modo directo y realista, aunque, eso sí, mucho más coreografiada y menos primaria en la serie. La excepción la constituyen los seguidores de la diosa Rumia, que sí practican una violencia primitiva y tosca que culmina –para escándalo de los personajes griegos y latirnos– con la práctica de devorar el corazón crudo de los enemigos muertos. La estética de estos habitantes del bosque –con la piel pintada, llevando *piercings* y tatuajes, portando huesos y pieles que combinan con la desnudez– rompe aún más con la tradicional imagen de Roma que ha mostrado habitualmente el cine[62].

Un tercer aspecto que enlaza *Il Primo Re* con *Romulus* es el papel destacado y fundamental que juega la naturaleza, monopolizada por el bosque, auténtico personaje de la trama y que, según se dice en un momento de la serie, es infinito, como el cielo. Al bosque son enviados los *lupercos,* jóvenes de la ciudad de Velia que deben sobrevivir seis meses en la naturaleza antes de poder retornar como adultos. En el bosque viven los seguidores de Rumia, la diosa Loba; habitan en cuevas que contrastan con las cabañas de planta redonda que caracterizan los núcleos protourbanos de Velia o Alba Longa[63]. Los planos que muestran la superficie cerrada e infinita del bosque remiten a los paisajes de la selva amazónica o de la jungla filipina que fueron un personaje más en el filón de cine «caníbal» italiano de los años setenta y ochenta del siglo xx, con títulos emblemáticos como *La montagna del Dio canibale* (S. Martino 1978), *Cannibal Holocaust* (R. Deodato 1980), *Mangiati Vivi* (U. Lenzi 1980) o *Cannibal Ferox* (U. Lenzi 1981).

Sin duda alguna, el elemento que aparece de manera constante en *Romulus* es la religiosidad, que, de nuevo, se aleja del modo tradicional en que el cine ha mostrado los diferentes aspectos de la religión romana[64]. La presencia de los dioses es permanente en toda la serie, en especial Júpiter, Marte, Vesta y Rumia. Ya sea a través de sacrificios o utilizando la naturaleza como medio para manifestar sus decisiones a los hombres; el ejemplo más significativo es la sequía que se abate sobre las tierras de Alba Longa y que denuncia las irregularidades políticas; así como la lluvia posterior parece indicar la legitimidad política de Amulio sobre su hermano Numitor, que debe marchar al exilio. En la corte de Alba destaca la figura del Augur, además de que en su territorio hay un espacio sagrado consagrado a Marte, así como un templo que alberga el fuego sagrado de la ciudad y el culto a Vesta. El templo, como las cabañas, tiene planta circular, además de otras estancias subterráneas. Por

---

[62] La estética de los seguidores de Rumia remite visualmente a la saga *Mad Max,* formada por *Mad Max* (1979), *Mad Max 2* (1981), *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985) y *Mad Max: Fury road* (2015).

[63] En *Romulus* las cabañas tienen ventanas por cuestiones de seguridad. Livadiotti, Umberto. *O. c.* 50.

[64] Gallego Gutiérrez, Helena «La religión romana en el cine y la televisión», *FilmHistoria online,* 25, 1 (2015), 63-78, 68 y ss.

el contrario, los seguidores de Rumia viven en el bosque, en un intricando complejo de grutas. Mientras que lejos de los límites de la ciudad de Alba se sitúa la tumba excavada en la tierra donde Ilia recibirá la condena a morir de hambre y de sed en castigo por haber apagado el fuego de Vesta. La omnipresencia de la religiosidad es, junto con el idioma creado para la ocasión, el aspecto más innovador de *Romulus,* y ambos elementos ayudan a ocultar la tradicional visión neoclásica de la antigua Roma, y darle un carácter arcaico que, paradójicamente, la convierte en más cercana a la audiencia.

Hay un punto de ruptura muy significativo entre la serie y su antecesor *Il Primo Re.* Ya mencionamos que la película de Matteo Rovere concluía con un discurso de Rómulo durante las exequias fúnebres de su hermano, en donde se subrayaba el carácter excluyente y hostil hacia todo lo que llegase del exterior de la futura ciudad de Roma. En *Romulus,* los personajes de Iemos y Wiros, líderes de los seguidores de la diosa Rumia, anuncian que levantarán una nueva ciudad que llevará el nombre de Ruma en honor de su divinidad protectora; y que, y aquí viene lo reseñable, el nuevo enclave será un hogar para todos los desplazados y perseguidos. Este discurso retoma las referencias que encontramos en Tito Livio y Dioniso de Halicarnaso acerca de Roma como lugar de asilo y refugio para gentes de toda procedencia.

Nos ocupamos ahora del tratamiento dispensado por las pantallas a un episodio inmediatamente posterior a la fundación de la ciudad y relacionado con la supervivencia de la misma. Se trata del rapto de mujeres sabinas por parte de Roma y la posterior guerra entre ambos territorios. De nuevo son los testimonios de Tito Livio (I, 9-13), Plutarco (con información repartida en los libros XIV, XVI, XVII y XIX del volumen dedicado a Rómulo) y Dionisio de Halicarnaso (II, 30-37 y II, 37-46) los que abordan el episodio. Son diversos los aspectos reseñables que aparecen en los acontecimientos relatados por estos autores. Plutarco fecha el episodio en el cuarto mes de la fundación de Roma[65]. Por su parte, Tito Livio recoge el envío fracasado de embajadores romanos a las ciudades vecinas solicitando alianzas y la celebración de enlaces matrimoniales[66]; la negativa recibida aparece impregnada de cierta sensación de superioridad de las comunidades del entorno con respecto a Roma. La idea de celebrar matrimonios mixtos masivos a partir del rapto de las mujeres de las comunidades del entorno parte de Rómulo, que logra la aprobación del senado para llevarla a la práctica[67]. El reclamo para atraer hasta Roma a representantes de las comunidades vecinas fue la organización de unos juegos en honor de Neptuno en donde se realizaron sacrificios y hubo carreras de mulas y caballos[68]. Resulta interesante ver como los romanos ya proyectaban en su pasado más remoto los gustos

[65] Plut. *Rom.* XIV, 1-2.

[66] Liv. I, 9, 1-5.

[67] D.H. II, 30, 2-3. Aunque tradicionalmente solo se suele incluir a los Sabinas en el episodio, Livio menciona a otras comunidades afectadas, los Ceninenses, Antemnates y Crustuminos (I, 10; I, 11).

[68] D.H. II, 30, 4. Liv. I, 9, 9. Plutarco indica que los juegos fueron en honor del Dios Conso, una divinidad asimilada a Neptuno. Plut. *Rom.* XIV, 3-6.

mayoritarios del presente, como era la gran afición por las competiciones desarrolladas en estadios y circos.

Consumado el rapto[69], llaman la atención dos aspectos: la reacción de los sabinos y la actitud de Rómulo. Los primeros se muestran profundamente indignados por la ruptura de las leyes de hospitalidad; envían a Roma una embajada exigiendo una indemnización por lo ocurrido, que es asumido como un robo en sus posesiones[70].

Por lo que se refiere al comportamiento de Rómulo, este se reúne con las mujeres sabinas (en el testimonio de Dionisio de Halicarnaso las mujeres y sus raptores van hasta él, mientras en Tito Livio es Rómulo quien visita a las mujeres secuestradas), para justificar ante ellas el delito cometido asegurando que se trata de una costumbre de origen griego que tiene como finalidad última la celebración de matrimonios masivos entre romanos y sabinas[71]. Con su discurso Rómulo pretende otorgarle legitimidad al episodio, haciendo olvidar la realidad de los hechos, que no sería sino otra manifestación del uso de la violencia sexual contra la mujer en un contexto bélico.

Tras esto tiene lugar la guerra entre sabinos y romanos con el episodio de la traición y muerte del personaje de Tarpeya[72]. Un conflicto que concluye gracias a la intervención de las mujeres sabinas. En el testimonio de Dionisio de Halicarnaso las sabinas van al senado a iniciar las conversaciones de paz mientras que en Tito Livio son ellas las que detienen directamente el combate, en una escena que pasará luego al imaginario artístico occidental, gracias, en especial, al lienzo de Jacques Louis David (1799)[73]. El conflicto finaliza con un acuerdo que establece la unión de los dos pueblos en un solo reino con base en Roma y con dos reyes en ese momento, Tito Tacio y Rómulo[74].

Consignamos a continuación tres películas que abordan el episodio del rapto de las sabinas. La primera de ellas es una producción de la casa Film d'Arte Italiana, realizada en 1910 bajo la dirección de Ugo Falena y que lleva como título *Il ratto delle Sabine*[75]. La trama se extiende a lo largo de quince cuadros que se inicia con la fundación de Roma tras el trazado del *pomerium.* A partir de ahí la pantalla reproduce los momentos más destacados del episodio: la invitación de los romanos a los pueblos vecinos, el rito religioso como reclamo, el rapto y el posterior lamento de las sabinas, así como la traición y muerte de Tarpeya, la entrada en Roma de los sabinos para acabar con la intervención de las mujeres sabinas deteniendo el com-

---

[69] Dionisio de Halicarnaso habla de 683 mujeres sabinas raptadas (II, 30, 6). Plutarco, por su parte, reduce la cifra a 30, de cuyos nombres derivarán las posteriores treinta tribus de Roma (XIV, 7).

[70] D.H. III, 37, 3. Liv. I, 9, 13.

[71] D.H. II, 30, 4; 6. Liv. I, 14-26.

[72] D.H. II, 38-44. Liv. I, 11, 5-9. Plut. *Rom.* XVII, 2-3.

[73] D.H. II, 45. Liv. I, 13, 8.

[74] Que, a partir de ese instante, será conocido como Quirites. D.H. II; 46. Liv. I, 13, 8.

[75] Al frente del reparto aparecen Ciro Galvani como Rómulo, Gastone Monaldi como Tito Tazio y Anna Pasquinelli en el personaje de Tarpeya. BERNARDINI, Aldo *O. c.* 327 y ss.

bate. Hay que destacar que los romanos, en todo momento, visten armaduras, viven en un permanente estado de guerra. La ceremonia a la que son invitados los sabinos es religiosa, ya que se desarolla en un templete y se distingue un animal destinado al sacrificio. Es una especie de premonición del destino que les aguarda a las mujeres sabinas. El dramatismo se concentra en el momento de la traición y la posterior ejecución de Tarpeya, en un *crescendo* que culmina con el fin de la guerra por parte de la sabinas, en una escena con referentes pictóricos.

Medio siglo más tarde, en el año 1960, se estrena *El rapto de las Sabinas,* una producción mejicana bajo la dirección de Alberto Gout y con Lorena Velázquez, Lex Johnson, Teresa Velázquez, Luis Induni y Wolf Ruvinskis al frente del reparto[76].

El film se inicia con un narrador que desgrana de manera comprimida la fundación de Roma; desde la toma de auspicios por los gemelos hasta la muerte de Remo, que sucede después de que uno de sus seguidores salte la incipiente valla levantada por Rómulo. A lo largo de la película se van a suceder diversos episodios ya consignados por los testimonios romanos. El envío de mensajeros por parte de Roma a las comunidades vecinas denota la posición de superioridad cultural que estas mantenían con respecto a la recién fundada ciudad. El reclamo finalmente utilizado es el de unos juegos y un mercado, en donde varios comerciantes visten chilabas y turbantes, relacionando de este modo la actividad comercial, y el engaño, con pueblos orientales. El tono que impregna toda la narración está muy próximo al género de la comedia. Buena parte de ello es debido al personaje de Rea, la hija del rey sabino Tazio. De fuerte carácter, parece destinada a cometer, sin pretenderlo, diversos desatinos que tiñen de comicidad la acción. Su aire frívolo contrasta con la austeridad de Rómulo, quien repite que la decisión tomada obedece a garantizar la supervivencia de Roma. E incide en que las responsables del futuro de Roma son las mujeres sabinas, convertidas –según su opinión– en romanas desde el momento del rapto.

La película también muestra la dureza con que Roma castiga a aquellos hombres que maltratan a las sabinas, para de este modo suavizar la visión que se ofrece de la sociedad romana; así como un variado catálogo de situaciones –que van desde al drama a la comedia–, creadas con la constitución de las nuevas parejas.

El desenlace de los acontecimientos no plantea importantes novedades, consignando la traición de Tarpeya y el ataque sabino. El posterior combate será detenido por las sabinas, quienes logran huir del cobertizo donde Rómulo ordenó retenerlas. Aunque, eso sí, en el film, Tazio se demora dos años en reclutar un ejército. Mediante este recurso se consigue mostrar a las mujeres sabinas integradas en la comunidad romana y, sobre todo, legitima la presencia en pantalla de niños fruto de la unión entre romanos y sabinas que son la garantía de supervivencia de la ciudad. De hecho, *El rapto de las Sabinas* concluye con la imagen de un niño cuya simple presencia parece querer olvidar todo lo que ha sucedido hasta ese momento. El tono, en ocasiones frívolo y propio de la comedia en que se desarrolla la película,

[76] De España, Rafael *O. c.* 229.

ayuda a olvidar que el episodio es una muestra más de cómo la guerra afecta a la población civil, en esta ocasión a las mujeres de una comunidad cercana a Roma.

Del año siguiente, 1961, es la película *Il ratto delle Sabine,* una coproducción entre Francia, Italia y la extinta Yugoslavia, dirigida por Richard Pottier y con un reparto encabezado por Mylene Demongeot, Scilla Gabel, Folco Lulli, Rossana Schiaffino, Jean Marais y un joven Roger Moore en el papel de Rómulo[77]. La trama sigue, lógicamente, los pasos del título anteriormente comentado, al menos en líneas generales, ya que también ofrece algunas novedades. La primera de ellas es que *Il ratto delle Sabine* profundiza en el tono de comedia ya esbozado en la película mejicana; en muchas ocasiones se trata de momentos o diálogos con una supuesta pretensión cómica que parecen destinados más para un público anglosajón que mediterráneo. Ello se debe a que la cinta está muy condicionada por el actor protagonista alrededor del cual gira toda la trama. Como sucede en el péplum más ortodoxo, Rómulo oscilará entre dos modelos femeninos excluyentes, Dusia, la mujer guerrera, y Rea, la vestal consagrada a los dioses. Desde el inicio, Rómulo aparece como el líder incuestionable, el que selecciona, de entre los extranjeros que llegan solicitando asilo, quiénes formarán parte de la nueva ciudad, que ya aparece construida en piedra.

Otra novedad que plantea es que la embajada romana que visita a Tazio, el rey sabino, está dispuesta a pagar a cambio de la llegada de mujeres. Una diferencia relevante es que el secuestro no tiene lugar en Roma sino en Alba Longa; hasta allí se ha desplazado un grupo de romanos, liderados por Rómulo, con la excusa de presenciar unos espectáculos. Rómulo y los suyos agasajan con vino a la población sabina, facilitando así el rapto de sus mujeres.

Directamente relacionado con el afán cómico del film destaca el motín de las mujeres sabinas ya en territorio romano; la revuelta no reclama la libertad y el retorno al hogar, sino que exigen ser ellas las que elijan a los hombres que quieren por pareja. Lo que se plasma en una nueva escena de presunta comicidad sustentada en una inversión tradicional de los papeles asignados a hombres y mujeres. El final de la película recoge la guerra entre sabinos y romanos, pero omite al personaje de Tarpeya. Las mujeres sabinas intervienen de manera directa para frenar el combate y la escena final, como es habitual en el péplum, muestra a Rómulo dirigiéndose al horizonte acompañado de Rea, sin hacer ningún tipo de alusión a la situación creada en Roma tras el fin del conflicto.

Finalizamos estas páginas deteniéndonos en otro episodio vinculado a los orígenes de Roma, relacionado con la inicial expansión de la ciudad y las guerras con las comunidades vecinas. El combate entre los hermanos Horacios y Curiáceos tiene lugar durante el reinado de Tulo Hostilio, tercer monarca de Roma y de origen sabino. Como en el pasaje de *El rapto de las Sabinas*, también este episodio tiene un referente pictórico que forma parte del imaginario visual sobre el mundo romano, nos referimos a *El Juramento de los Horacios* (1784), de Jacques-Luis David.

[77] De España, Rafael *O. c.* 230. Della Casa, Steve & Giusti, Marco *O. c.* 244 y ss.

Se puede dividir el relato del combate, tal como aparece en los testimonios de Dioniso de Halicarnaso y Tito Livio, en tres partes: la primera sería el motivo del mismo, el segundo correspondería con la lucha y el tercero giraría alrededor del juicio al que se somete el único superviviente del encuentro armado. El contexto en el que tiene lugar es la guerra entre Roma y Alba Longa, un conflicto que se prolonga en el tiempo y que no encuentra un vencedor. La solución alcanzada por los reyes de ambas ciudades es que la suerte de la guerra se decida en un combate a muerte entre tres soldados por cada bando, aprovechando que tanto entre los Albanos como entre los romanos hay tres gemelos, los Curiáceos en Alba Longa y en Roma los Horacios[78]. Todos los implicados aceptan participar, aunque cabe destacar que, antes de hacerlo, los Horacios consultan con su padre[79], mostrando así que la capacidad de decisión recaía en el *pater familias*, y, al mismo tiempo, se ofrece de los Horacios la imagen de unos romanos respetuosos con la tradición, las costumbres de los antepasados y las relaciones de poder establecidas.

Tito Livio recoge que, antes de iniciar el combate, las dos ciudades firmaron un tratado en donde se establecía que el vencedor ejercería sobre el pueblo derrotado una autoridad incuestionable[80]. El encuentro armado acaba decantándose por el bando romano, una vez que el Horacio superviviente lograra deshacerse de sus enemigos utilizando la táctica de «divide y vencerás»[81]. El epílogo del episodio comprende el juicio al que es sometido el vencedor tras asesinar a su hermana, quien lloró la muerte de su prometido, uno de los guerreros albanos[82]. Su muerte es un nuevo ejemplo de cómo la aristocracia romana antepone los intereses generales sobre los particulares y familiares. Lamentar la muerte de un enemigo es un comportamiento incompatible con los valores tradicionales de Roma. El padre del acusado se hizo cargo personalmente de su defensa, logrando que el pueblo lo absolviera[83]. Los hechos culminan con la celebración de sacrificios para restablecer el orden quebrado por el fratricidio[84].

Consignamos el combate entre Horacios y Cuariáceos en cinco producciones de muy diferente signo. La primera de ellas es *Orazi e Curiazi,* una cinta producida por la Cines romana en 1910[85]; a lo largo de treinta cuadros la trama de la película sigue de manera fiel los testimonios de los autores romanos. Al frente del reparto se encuentra uno de los actores más prolíficos y conocidos por el público italiano en ese momento, Amleto Novelli, quien puede que se ocupara también de la dirección, ya que en esos años aún no estaban muy definidos los roles dentro de la industria cinematográfica.

---

[78] D.H. III, 12, 3-4. Liv. I, 22; 23.
[79] D.H. III, 17, 2-5.
[80] Liv. I, 24, 3.
[81] D.H. 19, 4-6; 20, 1-4. Liv. I, 25, 3-12.
[82] Liv. I, 26, 2-14.
[83] D.H. III, 22, 3-5; 23, 6.
[84] D.H. III, 23, 7-10.
[85] Bernardini, Aldo *O. c.* 285 y ss.

Encuadrada en los años de máxima producción del péplum se encuentra *Orazi e Curiazi* (1961), una producción de la Tiberia y la Lux Film con, nuevamente, un actor estadounidense en declive al frente del reparto como reclamo en taquilla al otro lado del Atlántico[86], en esta oportunidad se trató de Alan Ladd. Con respecto a la dirección, el responsable fue Terence Young, aunque el encargado de la versión italiana, y de dirigir buena parte de las escenas, fue Ferdinando Baldi[87].

La trama de *Orazi e Curiazi* gira alrededor de la figura de Horacio, que es mostrado como un héroe trágico, cercano al protagonista de un wéstern otoñal en donde el hombre lucha contra su propia leyenda. La acción se concentra al final del metraje y en algunos momentos puntuales –batalla inicial, espectáculos nocturnos en Alba Longa–, primando la aproximación psicológica a los personajes por encima del espectáculo. La película se abre con un narrador que informa que la guerra entre albanos y romanos parece no tener fin. A lo largo del metraje se aprecian aspectos propios del wéstern. El primero de ellos sería la derrota de tropas romanas bajo el mando de Horacio en un desfiladero. Los supervivientes, con Horacio a la cabeza, son llevados a Alba Longa, aunque a Roma llega la noticia de que este ha muerto de manera deshonrosa e impropia de un militar romano. Lo que nos recuerda a la figura del cobarde del *Far West.* En Alba Longa Horacio debe enfrentar una de las pruebas habituales a las que son sometidos los héroes del péplum, como es luchar contra animales, en esta ocasión contra una manada de lobos. Y mientras eso sucede, en Roma, Tulo Hostilio proclama heredero al trono a Marco, hermano de Horacio, al tiempo que le da en matrimonio a Marcia, la prometida de Horacio. Otro momento del film que recuerda al wéstern tiene lugar en el primer retorno de Horacio a Roma[88]. Su llegada coincide con la boda de Marco y Marcia siendo recibido como un traidor, despreciado por el pueblo y repudiado por su padre.

En *Orazi e Curiazi* la idea de decidir la suerte de la guerra mediante un combate entre representantes de las dos ciudades es de la ninfa Egeria, una vez fracasada la entrevista entre los dos reyes. El final del episodio sigue a los autores latinos en lo relativo al combate, con la salvedad de que Horacio no asesina a su hermana, sino que ella se suicida; de este modo se elimina cualquier posible falta en el comportamiento del héroe. Un último guiño al wéstern tiene lugar cuando Horacio rompe su espada (lanza de guerra india), anunciando que ya no será necesaria. El final es propio del péplum con el héroe perdiéndose en el horizonte –acompañado por Marcia, que ha enviudado en la lucha y, por tanto, no comete adulterio–, una vez cumplida su misión. En *Orazi e Curiazi* la mezcla de géneros no resulta extraña, ya que los dos –el wéstern y el péplum– son géneros fundacionales. Resulta más novedoso primar el aspecto psicológico de los personajes, en especial el de Horacio, por encima de la acción, que es ofrecida en dosis reducidas; esto puede explicarse

---

[86] En Estados Unidos se estrenó como *Duel of Champions.*

[87] Della Casa, Steve & Giusti, Marco *O. c.* 237 y ss.

[88] El segundo tiene lugar tras suplicarle Marcia que vuelva por el bien de Roma; en esa ocasión será recibido por la multitud como un héroe y como un hijo pródigo por parte de su padre.

por la propia condición física del actor protagonista[89], ya en el ocaso de su trayectoria profesional y vital, ya que falleció tres años después, siendo *Orazi e Curiazi* su antepenúltima película.

Los dos siguientes títulos que referimos tienen en común el hecho de ser producciones realizadas para televisión[90]. La primera de ellas es *Horace,* dirigida por Olivier Ricard y Jean Pierre Miquel y estrenada en la cadena francesa FR3 en 1973. Mientras que la segunda es la producción italiana *Gli Orazi e i Curiazi,* dirigida por Marco Parodi también en 1973 y producida por la RAI. Se trata de la adaptación de la obra *Die Horiatier und die Kuriatier* (1934), escrita por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

Y acabamos con la comedia italiana *Orazi e Curiazi 3-2,* dirigida por Giorgio Mariuzzo en 1977. En el reparto se encuentran nombres habituales del género como los de Lino Banfi, Gloria Guida, Enzo Cannavale o Elio Pandolfi[91]. *Orazi e Curiazi 3-2* es una obra deudora en exceso de sus circunstancias políticas y culturales. La ambientación romana y la tangencial relación con el episodio mítico es solo una excusa para desglosar asuntos contemporáneos. A lo largo de la película hay numerosas alusiones a la realidad política, cultural y social italianas, como puede ser el sindicalismo o el movimiento obrero. También hay referencias al contexto internacional, la Guerra Fría, así como hay un uso de los diferentes acentos de las regiones italianas para enmarcar y definir a los personajes. El combate final remite a competiciones deportivas contemporáneas y al poder de los medios de comunicación de masas. El film, en última instancia, deja claro que los modos que tiene el cine para aproximarse a un episodio, mítico en esta oportunidad, son de lo más variados.

A la hora de hablar de sus orígenes como ciudad, los historiadores romanos insistieron en hacer de Roma un espacio de asilo; de ahí que no escondieran que los primeros habitantes llegaron –huidos, perseguidos, fugados– desde comunidades vecinas. Tampoco hay que olvidar que no existe un relato único sobre la fundación de Roma, sino que las diferentes leyendas se superponen unas con otras.

El cine primero y, años más tarde, la televisión se han ocupado del tema de los orígenes de Roma desde ópticas muy diversas. Aunque, eso sí, el interés que ha despertado ha sido relativamente tardío, puesto que la primera película sobre el tema es de 1911, cuando ya habían pasado por la pantalla numerosos personajes y episodios de la historia de Roma. La fundación de la ciudad se ha abordado desde la aventura, la comedia –aunque se trate del episodio del rapto de las mujeres sabinas o la guerra entre Roma y Alba Longa– o la reconstrucción antropológica. En los últimos años se concentran algunas producciones que se ocupan, especialmente, en mostrar el sentido de la religiosidad de la antigua Roma, tal vez uno de los aspectos más complicados de trasladar a la pantalla sin caer en el tópico o la simplicidad.

---

[89] Della Casa, Steve & Giusti, Marco *O. c.* 238.
[90] Dumont, Hervé *O. c.* 266.
[91] *Rivista del Cinematografo,* n.º 12 (1977), 532.

Las pantallas, cinematográficas y televisivas, continúan ocupándose de los orígenes de una ciudad y de una cultura que se reescribe a sí misma de manera constante; los medios audiovisuales cogen el relevo de la cultura escrita para seguir narrando unos hechos que se remontan a los tiempos de la Guerra de Troya.

Recibido: 6 de marzo de 2022; aceptado: 18 de abril de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Alfieri, Luca. «La lingua de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 7-12.

Alfieri, Luca. «Un caso di creativitá filológica. La lingua de *Il Primo Re* o la ricerca applicata nell'ambitodelle scienze umane», *Forma Mente,* xiv, 2 (2019), 133-145.

Ampolo, Carmine. «A propósito de Il Primo Re», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 13-15.

Andreotti, Roberto. «Come sono anticlassiche le origini di Roma», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 16-20.

Antonucci, Giuseppe. «Cinema», *Enciclopedia Virgiliana*, i (Roma: PADOAN 1984), 784-785.

Apra, Adriana. «L'enciclopedia storica de Rossellini», *Bianco e Nero,* lxii (2001), 5, 23-50.

Bernardini, Aldo. *Il Cinema Muto Italiano. 1910* (Roma: CSC 1996).

Bettini, Maurizio. «Un *Primo Re* pieno di contraddizioni», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 21-23.

Boldrighini, Francesca. «*Il Primo Re*, Impressioni», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 24-27.

Campanile, Domitila. «Strutture narrative nel *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 28-35.

Cano Alonso, Pedro Luis. *Cine de romanos* (Madrid: Centro de Lingüística Atenea 2014).

Cano Alonso, Pedro. Luis. «Una versión cinematográfica de *La Eneida*», *Faventia,* 3, 2 (1981), 171-183.

Cantarella, Eva. *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto* (Novara: UTET 2014).

Carandini, Andrea. *Il fuoco sacro di Roma. Vesta, Romolo, Enea* (Bari: Laterza, 2015).

Cardinale, Vittorio. «L'Eneide sullo schermo», *Cinema,* n.º 45 (1938), 310-311.

Chiti, Roberto. *Dizionario dei registi del cinema muto italiano* (Roma: MICS 1997). *Cineforum,* n.º 416, (2002), 92.

De España, Rafael. *El péplum. La Antigüedad en el cine* (Barcelona: Glenat, 1988).

Della Casa, Steve. & Giusti, Marco. *Il grande libro di Ercole* (Roma: CSC, 2013).

Dionisio de Halicarnaso, *Historia Antigua de Roma. Libros i-iii* (Traducción de Jiménez, Elvira & Sánchez, Ester), (Madrid: Editorial Gredos, 1984).

Dumont, Hervé. *L'Antiquité au Cinema* (Paris: Nouveau Monde Editions, 2009).

Elley, Derek. *The Epic Film* (Londres: Routledge & Kegan 1984).

Fourcart, Florent. *Le peplum italien* (Paris: IMHO 2012).

Frayling, Christopher. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte* (Madrid: T&B Editores 2002).

Gallego Gutiérrez, Helena. «La religión romana en el cine y la televisión», *FilmHistoria online,* 25, 1 (2015), 63-78.

Lapeña, Óscar. «La imagen del Mundo Antiguo en la Ópera y el Cine. Continuidad y divergencias», *Veleia,* 21 (2004), 201-215.

Librán Moreno, Myriam. «Odiseo, Eneas y la fundación de Roma en las fuentes griegas», Sánchez-Ostiz Gutiérrez, Álvaro. (ed.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia. Un camino de ida y vuelta* (Universidad de Navarra 2007), 167-188.

Lillo, Fernando. «Las leyendas de la Roma primitiva vistas a través del peplum: de Rómulo y Remo a Mucio Scevola», *Ámbitos,* 27 (2012), 39-45.

Lillo, Fernando. «Virgilio y Catulo en el cine y la televisión», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 23, 2 (2003), 437-452.

Lillo, Fernando. *El cine de romanos y su aplicación didáctica* (Madrid: Ediciones Clásicas 1994).

Lillo, Fernando. *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (Madrid: Evohé, 2010).

Livadiotti, Umberto «Lukwerkoli somos, veliad gwenimos...», *Archeo,* 431 (2020), 46-59.

Martínez-Pinna, Jorge. «Sobre la fundación y los fundadores de Roma», Martínez-Pinna, Jorge (coord.), *Initia Rerum. Sobre el concepto del origen en el mundo antiguo* (Universidad de Málaga 2006), 163-185.

Méndez Santiago, Borja. «El dios Fauno y el ritual de los Lupercos. Representaciones de la desnudez masculina», *Arys,* 17 (2019), 161-190.

Micheli, Sergio. *Il Cinema Bulgaro* (Florencia: Marsilio, 1971).

Passi, Federico. «La foresta urbana de *Il Primo Re», ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 68-73.

Pavolini, Carlo. «Note sul *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 74-78.

Plutarco, *Vidas Paralelas I* (Traducción de Pérez Jiménez, Aurelio) (Madrid: Editorial Gredos, 1985).

Pomeroy, Arthur. John. «Franco Rossi's adaptations of the Classics», Pomeroy, Arthur. John (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* (New Jersey: Wiley Blackwell 2017), 253-270.

Pucci, Giuseppe. «*Il Primo Re.* Una discussione a piú voce», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 1-6.

Quintana, Ángel. «La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini», *Secuencias,* 8 (1998), 17-27.

Rivista del Cinematografo, n.º 12 (1977), 532.

Salone, Claudio. «*Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 79-81.

Simoes Rodrigues, Nuno. «Eneias no cinema», *Agora. Estudos Classicos em debate,* 21 (2019), 339-359.

Simoes Rodrigues, Nuno. «Plutarco no Cinema», Ferreire, Luisa de Nazaré. *et altri* (eds.), *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas* (Universidad de Coimbra, 2017), 141-237.

Solomon, Jon. *Péplum. El mundo antiguo en el cine* (Madrid: Alianza, 2002).

Tausiet, Antonio. «Las epopeyas clásicas y el cine. Cuidado con los griegos y sus regalos», *Actio Nova,* monográfico 4 (2020), 97-128.

Terrenato, Nicola. «Discorrendo su *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo,* 5 (2019), 82-85.

Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III* (Traducción de Villar Vidal, José Antonio) (Madrid: Editorial Gredos, 1997).

Trasatti, Sergio. *Rossellini e la televisione* (Roma: La Rassegna Editrice, 1978).

Zaccagnini, Edoardo. «*Il Primo Re* de Matteo Rovere», *Cineforum,* 582 (2019), 29-31.

EL MUNDO BAJO LA MÁSCARA: EL VÓRTICE CREATIVO EN *LE FANTÔME DE L'OPÉRA*

Carmen Milagros González Chávez*
Universidad de La Laguna

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar la estrecha relación que existe entre el cine y la literatura teniendo como ejemplo la novela *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, y algunas de sus mejores adaptaciones cinematográfica (especialmente, *The Phantom of the Opera*, película muda de 1925, y el filme titulado *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, musical de 2004). Cine y literatura se dan la mano para crear un misterio que suscita asociaciones con otras fuentes literarias y con otras manifestaciones artísticas.

Palabras clave: fantasma, ópera, novela, fuentes literarias, cine.

THE WORLD UNDER THE MASK:
THE CREATIVE VORTEX IN *LE FANTÔME DE L'OPÉRA*

Abstract

This article aims to analyse some film adaptations of Gaston Leroux's novel *Le Fantôme de l'Opéra* (especially The Phantom of the Opera, a silent film from 1925 and Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera, a musical from 2004). Film and literature go hand in hand to create a mystery that raises associations to other literary sources and other artistic manifestations.

Keywords: phantom, opera, novel, literary sources, film.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.03
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. ?-?; ISSN: e-2386-8503

1. INTRODUCCIÓN

Le Fantôme de l'Opéra es la célebre novela de Gaston Leroux publicada en 1910 y fuente de inspiración, a lo largo de varias décadas, de numerosas películas, obras de teatro, musicales, cómics...[1]. Se ha escrito mucho sobre la leyenda que encierra la Ópera, y desiguales críticas cinematográficas y musicales sobre las diferentes versiones de la novela, mas el objetivo de este artículo es solamente estudiar la relación estrecha que existe entre el texto literario de Leroux y dos de sus mejores exponentes audiovisuales, la cinta *The Phantom of the Opera*, dirigida por Julian Rupert en 1925[2], y la película musical *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, dirigida por Joel Schumacher en 2004[3], centrándonos en los principales personajes, con el fin de insistir en que cine y literatura se retroalimentan perfectamente.

Hemos analizado varias versiones cinematográficas[4], pero creemos que las mencionadas son claros ejemplos de cómo las adaptaciones de un mismo texto pueden tener resultados bien distintos. Son la primera y la última producción fílmica, lo que nos permite ser testigo de la evolución de la industria del cine; una, en blanco y negro y perteneciente a la etapa del cine mudo, con personajes de exagerada gesticulación, y la otra, un musical con los recursos y elementos imprescindibles del

---

* ORCID: http://orcid.org/0000-0002-5182-3563. *E-mail*: cmgonzal@ull.edu.es.

[1] *Le Fantôme de l'Opéra* comenzó siendo un folletín escrito por Gaston Leroux (1868-1927) publicado en el periódico parisino *Le Gaulois* a lo largo de cinco meses, entre septiembre de 1909 y enero de 1910. En marzo de ese último año, se publicó como novela por Éditions Pierre Laffitte. Leroux, abogado, reportero periodista y escritor, cuenta una historia que se inspira en leyendas populares y accidentes reales que ocurren en el entorno de la Ópera. En cuanto al cómic, el texto de Leroux fue adaptado como novela gráfica en 2013 por Chritophe Gaultier y coloreada por Marie Galopin.

[2] *The Phantom of the Opera* fue presentada en 1925. En ese año se llegaron a estrenar tres versiones: la primera dirigida por Rupert Julian, en Los Ángeles, como un dramático *thriller*; la segunda, dirigida por Edward Sedgwick, se convierte en una comedia romántica (se rodó de nuevo el 60% del filme) y la última, obra de Maurice Pivar y Lois Weber (volvieron a editar y a montar la cinta recuperando parte del material de Julian y el final de Sedgwick), se estrenó con gran éxito en Nueva York. El productor fue Carl Laemmle, presidente de la Universal Studio. Compró los derechos de la novela en 1922. Los actores principales fueron Lon Chaney, en el papel de Erik (más tarde se negó a rodarla con sonido); Mary Philbin, como Christine Daaé; y Norman Kerry como el vizconde de Chagny. No nos consta información sobre la música que se tocó durante el estreno. Algunos apuntan que Gustav Hinrichs compuso una partitura para esta cinta, otros que fue preparada por Carl Briel.

[3] *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera* es una fiel adaptación del musical de Andréw Lloyd Webber, dirigido por Joel Schumacher, y estrenada en 2004, con numerosos premios y nominaciones. El guion es de Andrew Lloyd y Joel Schumacher. Está protagonizada por Gérad Butler, como el fantasma, y por Emmy Rossum, como Christine Daaé. Producida por Warner Bros, Odyssey Entertainment.

[4] En el proceso de investigación de este trabajo hemos analizado diferentes películas: *The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925; *Phantom of the Opera*, 1943, Arthur Lubin; *Phantom of the Horse Opera*, cinta animada por Woody Woodpecker, 1961; *The Phantom of the Opera*, Terence Fisher, 1962; *Phantom of the Paradise,* musical dirigido por Brian de Palma, 1974; *The Phantom of the Opera,* miniserie de dos capítulos, Tony Richardson, 1990; *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, Joel Schumacker, 2004.

Figura 1. Portada novela, 1911.

Figura 2. Cartel película, 1925.

Figura 3. Cartel película, 2004.

lenguaje del cine del siglo XXI (color, luz, efectos especiales, grandes decorados, actores que pasan por un *casting*). La de 1925, más ajustada a la novela gótica, y, por lo tanto, dentro del género del drama y terror, con pasajes cercanos a la poética de lo sublime, y la otra, filmada como un gran espectáculo, un romance vinculado al fenómeno de masas y a su vez basada en el exitoso musical de Andrew Lloyd Webber[5].

Descubrimos «bajo la máscara» pasajes y escenas que funcionan como «vórtice creativo», suscitando asociaciones a otras fuentes literarias y a otras manifestaciones artísticas. Las referencias a la arquitectura de la Ópera, con la creación de grandes decorados que confrontamos con la obra y teorías de Charles Garnier, constituyen material del artículo titulado «L'Opéra de Paris: la arquitectura de Garnier como escenario en el cine y en la literatura», pendiente de publicación.

2. EL FANTASMA DE LA ÓPERA, ¿UN PERSONAJE LEGENDARIO?

Con el objetivo señalado, abordamos el estudio de *Le Fantôme de l'Opéra* analizando a los principales protagonistas de la historia, desde sus descripciones literarias hasta sus caracterizaciones para la gran pantalla.

Con respecto al Fantasma, parece gestarse su historia entre la realidad y la leyenda. Gaston Leroux desde el comienzo de la novela nos confirma que «El fan-

[5] *The Phantom of the Opera* es un musical del compositor Andrew Lloyd Webber con letras de Charles Hart y de Richard Stilgoe, estrenado en Londres en 1986 y presentado en más de 30 países de todo el mundo hasta 2020.

tasma de la Ópera existió, «... il a existé, en chair et en os» (1959: 7)[6], como proverbial asesino que mataba a quien descubría su secreto, como fabuloso y virtuoso maestro de la música, como «l'amateur de trappes»[7] (1959:239) e ingenioso arquitecto, pero también como un «mort vivant» (1959:339), como la mítica sombra que se movía entre bambalinas,

> ... l'ombre avait un manteau qui l'enveloppait de la tête aux pieds. Sur la tête, un chapeau de feutre mou [...] une figure fantastique [...] une figure tout entière... un visage, non point seulement deux yeux d'or...Mais tout un visage lumineux...toute une figure en feu! Qui, une figure en feu qui s'avançait à hauteur d'homme, *mais san corps!* (1959: 252)[8].

A lo largo de la novela, varios personajes describen al Fantasma de la Ópera. Todos parecen hechizados por este gran prestidigitador; la mayoría atemorizados, y solo unos pocos seducidos por su argucia, sutileza y, sobre todo, por su voz.

La primera víctima señalada en la trama de la novela, el maquinista Joseph Buquet[9], se refería a él en los siguientes términos:

> Il est d'une prodigieuse maigreur et son habit noir flotte sur une charpente squelettique. Ses yeux sont si profonds qu'on ne distingue pas bien les prunelles immobiles. On ne voit, en somme, que deux grand trous noirs comme aux crânes des morts. Sa peau, qui est tendue sur l'ossature comme une peau de tambour, n'est point blanche, mais vilainement jaune; son nez est si peu de chose qu'il est invisible de profil, et *l'absence* de ce nez est une chose horrible à voir. Trois ou quatre longues mèches brunes sur le front et derrière les oreilles font office de chevelure (1959: 16)[10].

Un valeroso teniente de bomberos, que hacía la ronda de vigilancia por los sótanos del edificio, llegaba a detallar que poseía «une tête de feu!»[11] (1959: 16).

---

[6] Las citas de la novela de Gaston Leroux son frecuentes en el texto. Para evitar ser reiterativa, y dar fluidez, en adelante, cuando en un párrafo se le cite varias veces, se añadirá solamente el año y la página. Traducción: «... Sí existió, de carne y hueso».

[7] Traducción: «como experto en trampillas».

[8] Traducción: «la sombra tenía una capa que la envolvía de la cabeza a los pies. Sobre la cabeza, un sombrero blando de fieltro... una figura fantástica... Una figura completa..., un rostro; no solo dos ojos de oro. Sí, una figura en llamas que avanzaba con la altura de un hombre, pero sin cuerpo».

[9] Joseph Buquet, personaje ficticio, era el tramoyista en la Ópera de París. Murió ahorcado en el tercer sótano. Fue el primero en ver y hablar del Fantasma.

[10] Traducción: «Él es de una delgadez prodigiosa y su frac negro flota sobre una armadura esquelética. Sus ojos son tan profundos que no se distinguen bien sus pupilas inmóviles. En resumen, que solo se ven dos grandes agujeros negros como en los cráneos de los muertos. Su piel que está tensa sobre los huesos como una piel de tambor, no es blanca, sino feamente amarilla; su nariz es tan poca cosa que resulta invisible de perfil, y la ausencia de esta nariz es algo terrible de ver. Tres o cuatro largas mechas de color castaño, sobre la frente y detrás de las orejas, hacen la vez de cabellera».

[11] Traducción: «¡una cabeza de fuego!».

Meg, la hija de Madame Giry[12], lo describía con un rostro pálido, lúgubre, feo, con tres agujeros negros muy profundos en los arcos superciliares (1959: 39). También, Raoul, el vizconde de Chagny[13], lo definía como «une effroyable tête de mort qui dardait sur moi un regard où brûlaient les feux del' enfer. Je crus avoir affaire à Satan lui-même...»[14] (1959: 86). Más tarde, exclamaba «C'est mon rival! Et s'il n'est pas mort, tant pis!» (1959:186)[15].

Atraída por la voz del Fantasma de la Ópera se encontraba Madame Giry, que se refería a ella como «si bonne, et si accueillante» (1959: 62). Además, la anciana, según Leroux, le debía eterna gratitud porque gracias a su mediación, su hija Meg Giry se había convertido en una de las jóvenes que mejor cantaban y bailaban en la Ópera de París.

Sin embargo, la principal víctima del Fantasma de la Ópera era la joven Christine Daaé[16], que engañada por una «voix adorable» (1959: 152) lo confundía con el Ángel de la música que su padre le había prometido enviarle desde el cielo: «elle était la voix d'ange que j'attendais et que mon père m'avait promise en mourant. À partir de ce moment, une grande intimité s'établit entre la voix et moi» (1959: 152)[17]. El Fantasma, convertido en «maestro» durante tres meses, consiguió que Christine cantara como los ángeles, con toda su alma y sumida en un éxtasis tan extraordinario que conmovía a todo el público.

Más tarde, Christine descubrió que la Voz no era un genio, ni un ángel, ni un fantasma, sino Erik, un hombre que vivía en el subsuelo de la Ópera y cuya fealdad se escondía bajo una máscara...

> le masque de la Mort se mettant à vivre tout à coup pour exprimer avec les quatre trous noirs de ses yeux, de son nez et de sa bouche la colère à son dernier degré, la fureur souveraine d'un démon [...] collée contre le mur, l'image même de l'Epouvante, comme il était celle de la Hideur (1959: 172)[18].

---

[12] Madame Giry. En la novela es un personaje que hacía de portera en la calle Provence, cerca de la Ópera, pero completaba su jornada laboral como acomodadora del palco número 5, el ocupado por el fantasma, el primer palco junto al proscenio de la izquierda. Por la descripción que se hace en texto (zapatos gastados, viejo paño de tafetán y sombrero de color hollín), parece una mujer vulgar. La película de 1925 se ajusta bastante a esta descripción; en cambio, en el musical de 2004 se presenta como una coreógrafa experta del cuerpo de ballet de la Ópera.

[13] Raoul, el vizconde Chagny, era amigo de la infancia de Christine Daaé. Tras reencontrarse con ella en la Ópera, se enamoró hasta arriesgar su vida enfrentándose a Erik.

[14] Traducción: «una espantosa calavera que lanzaba sobre mí una mirada en la que ardían los fuegos del infierno. Creí que tenía que habérmelas con el propio Satán...».

[15] Traducción: «¡Es mi rival y si no ha muerto, peor!».

[16] Christine Daaé es la protagonista femenina, bailarina y cantante que será comentada en el siguiente apartado.

[17] Traducción: «era la voz del ángel que yo esperaba y que mi padre me había prometido al morir. A partir de ese momento entre la Voz y yo se estableció una gran intimidad».

[18] Traducción: «... la máscara de la muerte, poniéndose a vivir de pronto para expresar con los cuatro agujeros negros de sus ojos, de su nariz y de su boca, la cólera en su último grado, la

La joven Daaé primero se enfrentó al horror de su fealdad

> Oh! cela est plus horrible encore! [...] et que ça...ça! ma tête, c'est un masque? Eh bien, mais! se prit-il à hurler. Arrache-le comme l'autre! [...] il me saisit les mains [...] il les enfonça dans l'horreur de sa face...Avec mes ongles, il se laboura les chairs, ses horribles chairs mortes! (1959: 174)[19].

Después, sintió lástima del pobre desdichado Erik, al que nadie amó, y eso la salvó: «Ah! ces larmes! Raoul!, ces larmes dans les deux trous noirs de la tête de mort. Je ne peux plus voir couler ces larmes!» (1959: 150)[20].

Habrá que esperar hasta los últimos capítulos para que el Persa, daroga o jefe de la policía persa[21], lo confirme como el adversario más difícil que uno se podía imaginar, un verdadero monstruo, de gran imaginación y astucia, capaz de las mayores atrocidades.

Haciendo una lectura comparada de la descripción literaria del Fantasma de la Ópera con la imagen fílmica, podemos decir que el personaje de Erik se va humanizando según se suceden producciones cinematográficas en el tiempo. La primera vez que el cine muestra el rostro del Fantasma es cuando Christine Daaé, protagonizada por Mary Philbin, le arrebata el antifaz a Erik, que toca el piano en el sótano de la Ópera, papel interpretado por Lon Chaney. Se ha definido como una de las escenas más impactantes en la historia del cine porque el aspecto del fantasma es aterrador y horrendo, tanto como requiere la novela gótica y el género de terror. El actor, que recibe el nombre de «las mil caras» por su versatilidad cinematográfica, fue el pionero en «usar el maquillaje en un medio silente» (David Thomson, 2008: 79). Mostró su talento para la transformación creando una caracterización extrema de su rostro. En 1925, Chaney usó «alambres en el interior de la nariz para aumentar el tamaño de sus aletas» (Rodríguez Mata, 2001), «cable» tensado y oculto con masilla que le hacía sangrar y simular «naturellement, une tête de mort» (Leroux, 1959: 15). A los dos oscuros orificios nasales que hacían de nariz, se les añadían unos pómulos exagerados con pasta, una boca grande, con dientes postizos, sin labio superior y «une lèvre inférieure en demi-cercle, pendante» (1959: 253)[22].

---

furia soberana de *un* demonio... pegada contra el muro, yo debía ser la imagen misma del Espanto, lo mismo que él era la de la Fealdad».

[19] Traducción: «Oh, esto es más terrible todavía!... ¿y qué esto..., esto, mi cabeza, es una máscara? Pues bien y se puso aullar: Arráncala como la otra... me cogió las manos... y las hundió en el horror de su cara... con mis uñas, se arañó las carnes, ¡sus horribles carnes muertas!».

[20] Traducción: «¡Ay, esas lágrima! Raoul, esas lágrimas en los dos agujeros negros de la calavera! ¡No puedo ver correr esas lágrimas!».

[21] El daroga, o jefe de la policía Persa, era amigo de Erik. Según Leroux, era un individuo singularmente vestido con una levita negra. Hacía de guardián del Fantasma, conocía sus secretos y le ayudó a salir de Persia. Vivía en un viejo piso de la calle Rivoli. En los últimos capítulos de la novela se narra cómo ayudó al vizconde de Chagny a recorrer los sótanos de la Ópera, a esquivar trampas y a hallar la «guarida del fantasma».

[22] Traducción: «un labio inferior que colgaba en semicírculo».

Figuras 4 y 5: Lon Chaney y Gerad Butler en el papel de Erik/Fantasma.

El Fantasma de la Ópera se escondía bajo una careta con ojos repintados y boca sellada o con una especie de filtro que confirma esa descripción que hacía el propio Erik: «Ma bouche est fermée... mon espèce de bouche... et cepedant tu entends ma voix!... Je parle avec mon ventre... c'est tout natural... on appelle ça être ventriloque!» (Leroux, 1959: 294)[23].

Esta máscara de nariz agujereada y esquelética con boca desfigurada que simulaba una pétrea sonrisa parecía inspirada en la ilustración que André Castaigne había grabado para la primera edición americana de la novela en 1911[24].

En las películas posteriores, el rostro siempre sufre algún accidente, quemadura, malformación, pero no provoca tanto horror y espanto como en esta. Lógicamente, y esta es la esencia de la trama, el semblante siempre aparece asociado a una máscara que llega a cambiar de color y material para expresar el estado de ánimo del Maestro. En el musical de 2004, el actor Gerad Butler usa en la mayoría de las escenas una máscara blanca y «porcelanosa» que oculta únicamente la mitad derecha de su cara deformada. En el acto del baile de disfraces, el antifaz se arruga y los pliegues simulan la tensión de su estado, y cuando se enfrenta a Christine y Raoul, usa un antifaz de color negro, símbolo de un trágico final.

---

[23] Traducción: «Mi boca está cerrada..., mi especie de boca... y sin embargo... ¡estás oyendo mi voz!... Hablo con el vientre..., es completamente natural..., esto se llama ser ventrílocuo».

[24] André Castaigne (1861-1929). Pintor y grabador francés. Tuvo una estancia productiva como ilustrador en los EE. UU. entre 1890-1895. De su reconocimiento como artista en este país surgió el encargo para la primera edición americana de la novela de Leroux en 1911.

Esto tiene mucho que ver con la intención con la que se escribe el guion de la cinta. En los últimos años, la historia ha dejado de estar asociada al cine de terror para convertirse en una leyenda sentimental, posiblemente con mejores resultados de cartelera. Se insiste más en la extraña relación de amor de él hacia ella y en la atracción y encantamiento de ella por él que en los pasajes cercanos a la categoría estética de lo sublime que describe la novela. Se olvidan las sensaciones de la «poética del agradable horror» que experimentaba la joven soprano al encontrarse con el Fantasma de la Ópera: «... je me rapprochai de lui, attirée, fascinée, trouvant des charmes à la mort au centre d'une pareille passion; mais, avant de mourir, je voulus connaître, pour en emporter l'image sublime dans mon dernier regard» (Leroux, 1959: 171)[25].

El vestuario también se cuidó en todas las producciones. Lo más habitual es ver a Erik con el frac negro, y a veces con la capa, salvo en la secuencia del baile de máscaras, que va vestido de escarlata con un gran sombrero de plumas sobre una calavera, como señala Leroux:

> ... et au vêtement écarlate traînait derrière lui un immense manteau de velours rouge dont la flamme s'allongeait royalement sur le parquet, et sur ce manteau on avait brodé en lettres d'or une phrase que chacun lisait et répétait tout haut: Ne me touchez pas! Je suis la Mort rouge qui passe! (1959: 123)[26].

La película de la Universal de 1925 llegó a experimentar con el uso del color, usando el primitivo technicolor de doble tira para obtener una gama de rojos que reforzara la intensidad dramática del momento. En medio del alboroto festivo, entre multitud de bailarinas, cantantes, tramoyistas..., aparece la figura espectral de Erik, vestido de color carmesí, que baja por una amplia escalera que recuerda a la de la Ópera de Garnier (Rupert Julian, 0:57:24)[27]. El fantasma luce una máscara que reproduce su rostro cadavérico y porta un bastón cuya empuñadura copia, a menor escala, este cráneo. Como la *Muerte Roja* de Poe[28], referencia literaria para el escritor, «se paseaba por aquí y por allá entre los que bailaban, se le vio, en primer lugar, conmoverse por un violento estremecimiento de terror y de asco; pero un segundo después, su frente enrojeció de ira» (Poe, 1842, en línea). El significado de la escena

---

[25] Traducción: «me acerqué a él, atraída, fascinada, pasión como aquélla; pero antes de morir, quise conocer, para llevarme su imagen sublime en mi última mirada».

[26] Traducción: «... y arrastraba tras de sí una inmensa capa de terciopelo rojo cuya cola se estiraba de forma regia sobre el suelo; y en la capa había bordada en letras de oro, una frase que todos leían y repetían en voz alta. ¡Soy la Muerte roja que pasa!».

[27] La película de 1925 no se pudo rodar en París. En un solar de la Universal, en Hollywood, se creó una réplica los espacios significativos de la Ópera; por ejemplo, de la gran escalera. El escenario es bastante respetuoso con el original parisino en cuanto a la reproducción de elementos arquitectónicos (arcos, ménsulas, columnas pareadas, balaustres, medallones, esculturas...).

[28] La novela de Edgar Allan Poe *La máscara de la muerte roja: una fantasía* fue publicada en 1842 en el *Graham's Magazine* y pudo servir de referencia a Leroux y, por supuesto, a los guionistas de las reproducciones fílmicas.

Figura 6. Aquarelle d'André Castaigne.

Figura 7. Fotograma de 1925.

Figura 8. Fotograma de 2004.

se subraya con los subtítulos agregados que insisten en su nombre «The Red Death» (Rupert Julian, 0:57.22).

La adaptación cinematográfica de Joel Schumacher en 2004 también recurre a este momento de la novela, pero, más que suscitar horror, el fantasma vestido de un rojo muy vivo actúa motivado por los celos y el despecho. Su aparición va precedida de una bella coreografía que lleva por título *Masquerade* y que tiene lugar en la gran escalera de honor.

El Fantasma de la Ópera baja los escalones vestido con el frac burgués que desde el último tercio del siglo XVIII podemos apreciar en la pintura de David, Ingres, Goya..., es decir, con casaca de cuello alto, faldones recortados en la parte delantera para permitir mayor movilidad, traje de color carmesí, a los que añade botas y guantes negros y una capa roja, según argumento. En esta ocasión porta una espada y la partitura de una pieza musical compuesta por él. Ambos elementos son de gran significación para entender el giro romántico que adquiere el guion en esta última versión cinematográfica.

La espada iconográficamente podría representar el fuerte temperamento de Erik, que está celoso del amor de Christine hacia Raoul; el poder y la autoridad que el Fantasma de la Ópera quiere imponer en el teatro dando instrucciones, no solo sobre los personajes como sucede en el film[29], sino sobre el funcionamiento del tea-

[29] Instrucciones del Fantasma según el filme de 2004: Christine debe continuar su formación para alcanzar su plenitud de voz, Carlota debe aprender a actuar, D. Juan, adelgazar y los directores no deben opinar.

tro como nos cuenta la novela[30], y, por último, la espada como símbolo de la justicia y la defensa que hace en favor de Christine[31].

El fantasma porta y arroja ante los presentes la partitura de la ópera que acaba de componer y que tiene por título *Don Juan triomphant*. Leroux relata que la pieza musical fue conocida por Christine cuando fue llevada a los sótanos de la ópera. Se trataba de una obra que hacía veinte años que Erik había comenzado y que finalizaría con su muerte: «Quand il sera fini, je l'emporterai avec moi dans ce cercueil et je ne me réveillerai plus» (1959: 170)[32].

Llama la atención el título escogido, *Don Juan triomphant.* Parece esconder alguna enseñanza moralizante. Al principio, el nombre nos puede recordar al tipo seductor de Tirso de Molina del siglo XVII y al Juan Tenorio de Zorrilla de 1844, pero nada más lejos de la realidad. El galán que describe Erik se identifica consigo mismo: «son Don Juan triomphant ne me parut d'abord qu'un long, affreux, et magnifique sanglot où le pauvre Erik avait mis toute sa misère maudite»[33] (Leroux, 1959: 176). No es atractivo, ni conquistador, ni mujeriego, ni burlador, al contrario, es el hombre feo: «... fuyant, pour ne les point épouvanter, les regards des hommes»[34] (1959: 176). Erik solo conseguiría algún triunfo cuando alguna persona fuera capaz de abrigar algún sentimiento hacia él. Ese alguien era Christine que después de quince días de cautiverio sentía lástima por «le pauvre malheureux Erik», y, finalmente, lloraba con él y besaba su frente, y así «la Laideur, soulevée sus les ailes de l'Amour, avait osé regarder en face la Beauté!» (1959: 176)[35].

A la vista de lo expuesto podemos decir que el Fantasma de la Ópera no era un mito, era un personaje real, aunque solo en la trama contada por Leroux. El Fantasma contó a Christine que no tenía ni nombre ni patria y que había adoptado el de Erik por casualidad. Hacia el final del relato, el Persa explicaba que nació en una aldea en los alrededores de Ruan. Sus padres lo rechazaron desde su nacimiento por su fealdad: «quand mon père, lui, ne m'a jamais vu, et quand ma mère, pour ne plus me voir, m'a fait cadeau en pleurant, de mon premier masque!» (1959: 174)[36]. Su madre, nunca quiso besarle: «... Elle se sauvait... en me jetant mon masque!» (1959: 328). Muy joven huyó de su domicilio y cayó en manos de un empresario de circo que lo exhibía en las ferias como un muerto viviente.

---

[30] Instrucciones del Fantasma según la novela: reserva del palco n.º 5, reintegración de la señora Giry a sus funciones, pago mensual y asignar el papel de Margarita para la Daaé.

[31] El Fantasma comete diferentes fechorías para que la diva principal, Carlota Sorelli, sea reemplazada por la joven Christine Daaé. A su juicio, la Daaé cantaba mejor que la *prima donna*.

[32] Traducción: «cuando la haya terminado, la llevaré conmigo a ese ataúd y no volveré a despertar».

[33] Traducción: «Su Don Juan triunfante no me pareció al principio más que un largo, horrible y magnífico sollozo en el que el pobre Erik había puesto toda su miseria maldita».

[34] Traducción: «que rehúye las miradas de los hombres para no espantarlos».

[35] Traducción: «la Fealdad, elevada sobre las alas del amor, había osado mirar de frente a la Belleza».

[36] Traducción: «¡Si mi propio padre no me vio nunca y mi propia madre, para no verme, me regaló, llorando, mi primera máscara!».

La película muda de 1925 no hace referencia a la llegada de Erik a la ópera. Desde el principio se ve una sombra negra que deambula por los sótanos. La de 2004, usando la técnica del *flashback*, recoge en un par de planos a un muchacho delgado y sucio, con cabeza cubierta por un saco, objeto de burla y capaz de asesinar para vengarse. Solo la que sería más tarde Madame Giry se apiada de él y lo introduce en el subsuelo del teatro, que desde este momento se convierte en su santuario.

El escritor narra un recorrido más truculento y complejo. Cruzó Europa de feria en feria y llegó hasta Asia. Con los zíngaros aprendió el arte de la magia; en la ciudad rusa de Nizhni-Novgorod se dio a conocer como cantante, ventrílocuo y malabarista; en Persia, se convirtió en un asesino y aplicó «juegos malabares» a la arquitectura creando el fantástico palacio de Mazenderan, «pouvait se promener partout sans qu'on l'aperçût et disparaître sans qu'il fût possible de découvrir par quel artífice» (Leroux, 1959: 340)[37]. Allí, gracias al favor del Persa escapó con vida hacia Turquía[38], donde entró al servicio del sultán, para el cual construyó trampillas, cámaras secretas y cajas de caudales en el palacio de Yildiz-Kiosk. Cansado de su «aventureuse et formidable et monstrueuse vie» (Leroux, 1959: 341), decidió convertirse en un maestro de obras y entró a trabajar con el arquitecto Charles Garnier en el edificio de la Ópera de París[39]. Finalizó sus días enamorado de Christine y muerto de amor por ella porque fue una joven honesta que vio su rostro y «elle avait pleuré avec moi» (1959: 329)[40].

Leroux relata que sus restos se hallaron cuando al excavar el subsuelo del edificio de la Ópera para enterrar allí las voces fonográficas de cantantes líricos de la época, los obreros descubrieron el cadáver de un hombre[41]. En el prefacio de la novela se insiste en que se trata del cadáver del Fantasma y no de una víctima maltratada durante la «semana sangrienta» de la Comuna de París. La prueba que demostraba que se trataba de Erik era el hallazgo de una alianza que este había regalado a Chris-

---

[37] Traducción: «se podía pasear por todas partes sin ser visto y desaparecer sin que fuera posible distinguir el artificio con que lo conseguía».

[38] El Persa tenía la orden de ejecutar al Erik para que no trasmitiera las ingeniosas ideas arquitectónicas con las que diseñó el palacio de Mazenderan. El daroga le salvó la vida y le procuró los medios para su huida.

[39] Garnier ganó el concurso para la ejecución de la Nueva Ópera de París en 1860. Los artistas que componían su equipo eran compañeros de la Escuela de Bellas Artes, de la villa Médicis y ganadores del Prix de Roma. Gaston Leroux vincula a este personaje ficticio, Erik, con la nueva Ópera de París porque era el edificio más representativo del Segundo Imperio.

[40] Traducción: «ella había llorado conmigo».

[41] Leroux desde el prefacio de la novela descubre que el cadáver del fantasma de la Ópera se encontraban el subsuelo del edificio (1959: 14). Cuando el escritor entierra el cuerpo de su Fantasma, a Erik, en los sótanos de la Ópera, se inspira en un hecho real. En 1907, Alfred Clark, presidente de la compañía francesa del gramófono, solicitó a Pedro Gailhard, director de la Ópera de París, ayuda para grabar las mejores voces de la lírica del momento. Se grabaron varias docenas de discos y fueron depositados en urnas metálicas en el subsuelo del edificio. Debían permanecer enterradas durante cien años. El objetivo era dar a conocer un siglo después el panorama artístico cultural del momento y la maquinaria y soporte que hacían posible su reproducción. Fueron abiertas en 2007 y hoy se encuentran en la Biblioteca Nacional (Javier Catromori, 2020).

tine y que ella debía devolverle cuando fuera a enterrar su cadáver: «J'ai fait jurer à Christine que lorsque je serais mort elle viendrait une nuit, en passant par le lac de la rue Scribe, m' enterrer en grand secret avec l'anneau d'or qu'elle aurait porté jusqu'à cette minute-là» (Leroux, 1959: 329)[42]. En el film de 2004, ese anillo, en principio, es entregado por Raoul a la joven soprano como símbolo de su compromiso; después, es arrebatado con furia por el Fantasma cuando se enfrenta a Christine en el baile de máscara; más tarde es usado por Erik para desposarse con Christine y, finalmente, devuelto por la joven al Fantasma como símbolo de su ruptura definitiva.

3. LA «BELLEZA» DE CHRISTINE DAAÉ

La protagonista femenina de esta historia es Christine Daaé. En las representaciones teatrales y en el cine, poca información se da sobre su origen. Leroux cuenta con detalle su historia. Había nacido en una pequeña aldea sueca cerca de Uppsala. Su padre, campesino que cultivaba la tierra durante la semana y cantaba en el coro los domingos, era un gran músico, «il jouait du violon et était considéré comme le meilleur ménétrier de toute la Scandinanavie» (1959: 66)[43]. Tocaba el violín y enseñaba a su hija a cantar antes que a hablar. La señora Daaé, impedida, murió cuando la niña tenía siete años. A partir de este momento, padre e hija recorrían las ferias tocando y cantando melodías escandinavas. Así, llegaban a Gotemburgo y, más tarde, a París. Aquí la niña recibía instrucción y educación. «Partout elle émerveillait un chacun par sa beauté, sa grâce et sa soif de bien dire et bien faire. Ses progres étaient rapides» (1959: 67)[44]. Pero el señor Daaé sentía nostalgia de su patria. Solamente recuperaba su ánimo cuando se desplazaba hacia la costa bretona, a Perros-Guirec, cuyo mar y cielo recordaban las costas suecas, y cuando recorría las aldeas con su hija, en época de romería y fiestas. Iban bien vestidos, no pedían limosnas y tenían muchos seguidores. Desde aquella época ya se decía que la «belle enfant [...] chantait si bien qu'on croyait entendre un ange du paradis» (1959: 68)[45].

También, el señor Daaé impartía lecciones de violín a un chiquillo de ciudad de nombre Raoul que pasaba temporadas con su tía en Lannion (Bretaña). De esta época databa el primer encuentro de Christine con el que sería el vizconde de Chagny. Durante toda la temporada de verano, los niños jugaban, cantaban, estudiaban música y oían historias de las regiones de la Europa nórdica. Una de las leyendas del señor Daaé hablaba de una niña llamada Lotte que se dormía al escuchar al Ángel de la música. Resulta significativo, quizás por ser un musical, que solo la

[42] Traducción: «hice jurar a Christine que, cuando yo estuviera muerto, una noche ella vendría, pasando por el lago de la calle Scribe, a enterrarme con gran secreto con el anillo que había llevado hasta ese minuto».

[43] Traducción: «tocaba el violín y estaba considerado el mejor músico de toda Escandinavia».

[44] Traducción: «En todas partes deslumbraba a todos por su belleza, su gracia y su sed de bien decir y bien hacer. Sus progresos eran rápidos».

[45] Traducción: «hermosa niña cantaba tan bien que uno creía oír a un ángel de paraíso».

película de 2004 haga hincapié en este cuento. Aquí, Raoul identifica a Christine como la pequeña Lotte, que desea descubrir al Ángel de la música.

Los jóvenes, Christine y Raoul, se encontraban por azar, tres años más tarde, en Perros-Guirec. El recuerdo y el cariño que Christine profesaba a Raoul se mantenían; en cambio, el vizconde sabía que por su estatus social no podía casarse con una cantante. En este tiempo su padre había muerto y la joven, que seguía viviendo con la señora Valerius[46], entró en el Conservatorio de Música para continuar su formación.

La película de 1925 no hace referencia a estos hechos pero la de 2004 juega con los papeles y nos presenta como «madre adoptiva» a Madame Giry, que aquí también ejerce de maîtresse del ballet.

La novela nos relata que la primera actuación de Christine en el teatro era cantando algunos pasajes de la ópera de Romeo y Julieta escrita por Charles Gounod, y basada en el drama homónimo de Shakespeare. Christine Daaé impresionaba al público:

> ... qui n'ont point connu sa grâce naïve, qui n'ont point tressailli aux accents de sa voix séraphique, qui n'ont point senti s'envoler leur âme avec son âme au-dessus des tombeaux des amants de Vérone: Seigneur! Seigneur! Seigneur! pardonnez-nous! (Leroux, 1959: 26)[47].

En la película de la Universal de 1925 se opta por presentar directamente a la Daaé en el papel de Margarita de la ópera de Fausto, también del músico Gounod y basada en la tragedia del mismo nombre de Goethe, representación que consagraba a Christine como gran soprano. Era una exigencia del Fantasma de la Ópera, que en carta dirigida a los señores Firmin Richard y Armand Moncharmin comunicaba: «Le rôle de «Marguerite» sera chanté ce soir par Christine Daaé. Ne vous occupez pas de la Carlota qui sera malade» (Leroux, 1959: 90)[48].

Christine se puede identificar perfectamente con la joven, inocente y pura Margarita de Goethe. La Daaé sucumbía ante la voz del Ángel de la música (fantasma) y liberaba a Erik de su infortunio. Igualmente, Margarita había sido seducida por el viejo Fausto, del que terminaba enamorándose, y lo redimía desde el cielo porque había pactado con Mefistófeles. Esta asociación parece recogida en la secuencia en la que la Daaé como Margarita, con rudimentarios efectos especiales, asciende al cielo de la mano de un ángel para conseguir la redención (Rupert Julian, 0:18:10).

---

[46] La señora Valerius cuidaba a Crhistine como si fuera su hija. Su esposo, el profesor Valerius, había descubierto en la feria de Limby las dotes que tenía el señor Daaé para tocar el violín y su hija para cantar. Cuando los Valerius se instalaron en Francia, se trajeron consigo al músico y a su hija. Al morir el padre, la señora Valerius se convierte en su protectora.

[47] Traducción: «quienes no conocieron su gracia ingenua, quienes no temblaron con los acentos de su voz seráfica, quienes no sintieron volar su alma con el alma de la cantante por encima de las tumbas de los amantes de Verona. «¡Señor! ¡Señor! ¡Señor! ¡Perdónanos!».

[48] Traducción: «El papel de Margarita será cantado esta noche por Christine Daaé. No se preocupen de la Carlota, que estará enferma».

Leroux indica que el Fantasma de la Ópera amenazaba con dos grandes fatalidades si el papel de Margarita lo asumía la diva Carlota. Este aviso se recoge precisamente en el título del capítulo de la novela que dice «Oú MM. Firmin Richard et Armand Moncharmin ont l'audece de faire représenter "Faust" dans une salle «maudite» et de l'effroyable événement qui en résulta» (Leroux, 1959: 89). En primer lugar, el Fanstama advertía que si «Elle chante ce soir à décrocher le lustre» (1959: 108) y, efectivamente, la lámpara caía y «Le lustre, l'immense masse du lustre glissait, venait à eux, à l'appel de cette voix satanique»[49] (1959: 108). Y, en segundo lugar, insinuaba un trágico final para la *prima donna*, pues mientras actuaba se le escaparía «Un crapaud! Ah! l'affreux, le hideux, le squameux, venimeux, écumeux, écumant, glapissant crapaud!...» (1959: 104)[50].

También en esta cinta de 1925 podemos leer en los subtítulos: «You will present Faust in a house with a curse on it» (Rupert Julian, 0:24:42) y «...to bring down the chandelier» (Rupert Julian, 0:29:14). En el filme se juega con las luces y las sombras y con un rápido contrapicado para ver precipitarse la lámpara que ha desenganchado Erik, que actuaba en la oscuridad. En cuanto a la indisposición de Carlota, tras la fechoría de Erik en favor de Chritine, esta cinta, posiblemente por ser una película de cine mudo, no recoge este momento de humillación de la primera soprano.

En el musical de 2004, Christine aparece por primera vez ante los espectadores con la composición musical *Think of Me,* escrita para la ópera ficticia *Aníbal* del musical de Andrew Lloyd Webber, y después de sustituir a la desafortunada Carlota, que sufre un accidente en escena. Es significativo que el mensaje del aria que canta Julieta en el relato de Leroux sea similar a la canción de Webber. Ambas composiciones evocan el recuerdo de un amor de juventud y el deseo de guardarlo como un tesoro[51]:

Ye veux vivre (Gound)
... Je veux vivre
Dans ce rêve qui m'enivre
Je te garde dans mon âme
Comme un trésor... Douce flamme!
Reste dans mon âme
Comme un doux trésor

Think of Me (Webber)
Think of me, think of me fondly
When we've said goodbye
Remember me, once in a while
Please, promise me you'll try

[49] Traducción: «En que los señores Firmin Richard y Armand Mocharmin tienen audacia de hacer representar Fausto en una sala maldita y del espantoso suceso que ocurrió. [...] Esta noche está cantando como para que se caiga la lámpara... la lámpara cae y se deslizaba, iba hacia ellos a la llamada de aquella voz satánica».

[50] Traducción: «Un ¡gallo! ¡Un horrible, un repugnante, un plumoso, venenoso, espumoso, espumeante y chillón gallo!».

[51] https://genius.com/Andrew-lloyd-webber-think-of-me-lyrics. Traducción: «Piensa en mí, piensa en mí con cariño/Cuando nos hemos despedido/Recuérdame, de vez en cuando. Por favor, prométeme que lo intentarás. Charles François Gounod». Fuente: https://www.letras.com/charles-gounod/je-veux-vivre. Quiero vivir. En este sueño que me envidia/Te guardo en mi alma/Como un tesoro... ¡Dulce llama!/Quédate en mi alma/Como un dulce tesoro.

En cuanto a los accidentes acaecidos a raíz de no respetarse la voluntad del Fantasma, en el musical de 2004, y tras cantar la pieza *Prima Donna*, se escenifica *Il mudo*, con una sobreactuada Carlota que en una escena cómica y de burla, después de hidratar su garganta, emite el «*Couac! Couac! Ah, le terrible couac!*» (Leroux, 1959: 104).

Igualmente, la lámpara se precipitaba sobre el patio de butacas pero prácticamente al final del filme. Joel Schumacher se toma la licencia de añadir tensión a este momento. Se pone en escena la ópera de Erik, *Don Juan triomphant,* utilizada como señuelo para que el vizconde de Chagny y la policía puedan capturarlo. Erik cae en la trampa porque sustituye al tenor principal para cantar a dúo con Christine. Cuando la Daaé, que en principio parece atraída por sus encantos, despierta del trance, y le arranca el antifaz, por segunda vez, delante de un público expectante, se desencadenan los acontecimientos finales: el fantasma actúa desairado y despreciado raptando a Christine y escapando por trampillas en el subsuelo de la ópera; la lámpara se balancea y cae; se incendia el escenario; el público huye en desbandada; Madame Giry y Meg enseñan a Raoul y a la multitud, respectivamente, el camino para llegar al santuario del Fantasma, y se concluye con la ruina del palacio de la Ópera.

4. LA RELACIÓN ENTRE ERIK Y CHRISTINE: ECOS DE REFERENCIAS LITERARIAS

En la relación del Fantasma de la Ópera y Christine Daaé, eje fundamental de toda la trama, podemos encontrar ciertas similitudes con personajes de otras fuentes literarias. Así, por ejemplo, nos viene a la memoria el cuento de hadas tradicional francés del siglo XVIII *La Belle et la Bête*[52]. El origen de este cuento podría estar en una fuente clásica, *La metamorfosis de Apuleyo* o *El asno de oro*, concretamente en el capítulo en el que se cuenta la fábula de Cupido y Psique. Las tres protagonistas, Pisque, Bella y Christine, parecen compartir el mismo destino. Son virtuosas, caen bajo un hechizo y se enfrentan a una criatura horripilante. La primera doncella sería desposada, según el oráculo del antiguo dios Apolo, por un ser «fiero y cruel, y venenoso como serpiente» (Apuleyo, autor del siglo II, traducción en línea), pero tras un largo peregrinaje cargado de traiciones, mentiras, envidias, acabó en los brazos de Cupido. En cuanto a Bella, gentilmente ocupó el puesto de su padre, que había sido hecho prisionero por una horrible bestia. Después de tres meses de convivencia en el castillo, los sentimientos nobles y el amor transforman al animal en un apuesto príncipe. Y, finalmente, Christine, después de tres meses de clases, llegó a conocer el alma del desdichado Erik y rendirlo a sus pies.

[52] El cuento de hada tradicional francés *la Belle et la Bête* fue escrito por Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve en 1740, y más tarde se publicó una versión abreviada, quizás la más conocida, por Jeanne Marie Leprine de Beaumont, en 1756.

Asimismo, encontramos cierta afinidad con Galatea, la protagonista femenina del mito de Pigmalión, relatado en el libro x de las *Metaformosis* de Ovidio. Pigmalión se enamoró de su criatura, una escultura en marfil de una mujer perfecta y bella llamada Galatea, a la que la diosa Venus insufló de vida y a la que amó durante toda su vida. Erik, después de impartirle lecciones a Christine, la convirtió en una gran soprano y bajo el hechizo del Ángel de la música intentó mantenerla a su lado.

Ciertamente, el Fantasma de la Ópera seducía y engañaba a Christine presentándose como el Ángel de la música. De este espíritu celeste le hablaba su padre al contarle las historias de la pequeña Lotte. El señor Daaé añadía que todos los grandes artistas recibían la visita del Ángel de la música al menos una vez en su vida, que no se veía pero lo oían las almas predestinadas como ella, y le prometía: «Toi, mon enfant, tu l'entendras un jour! Quand je serai au ciel, je te l'enverrai, je te le promets» (Leroux, 1959: 70)[53].

En el filme de 1925, las referencias al Ángel de la música son mínimas. En diferentes planos medios, Christine pasa de estar atemorizada a complacida, como si escuchara una música celestial. También se puede leer el subtítulo que dice «like the voice of an angel, spoke to her» (0:21:01). En la escena siguiente, se presenta la silueta negra del fantasma como si quisiera insistir en esa identificación y se añade: «*Soon Christine, this spirit will take form and commard your love!*» (0:22:24). Además, el espectro, visto como una silueta sombreada, viene a buscar a Christine a su camerino y le pide que camine hacia el espejo. El mecanismo de apertura es sencillo y la joven lo atraviesa ante la mirada atónita del vizconde. En el corredor, Christine exterioriza su terror de forma gestual y hasta pierde el conocimiento. Subida al equino desciende tres niveles hasta llegar al «Aqueronte», donde Erik, como «Caronte», lo atraviesa para llegar a su palacio, cinco niveles bajo el suelo[54]. El decorado es simple, sillares, pilares, arcos, rampas con sombras y luces, y, finalmente, un santuario que se ajusta al texto de Leroux, con dos habitaciones, la de Erik, auténtica cámara mortuoria en torno a un ataúd abierto, y la de Christine, más noble, paredes cubiertas de tela, cama con forma de góndola, cómodas, espejo, candelabros, sin olvidar la *chaise longue* y el órgano en la antecámara.

La película musical de 2004 le dedica varias escenas y hasta una canción al Ángel de la música[55]. Igualmente, el guion se ajusta al relato novelístico cuando Christine confunde al Ángel de la música con el espíritu de su padre, «mon père est

[53] Traducción: «¡Tú, hija mía, tú le oirás un día! Cuando yo esté en el cielo, te lo enviaré».

[54] El Aqueronte hace referencia a la leyenda de que existía un lago bajo el edificio de la Ópera. Realmente existió una cisterna de agua de grandes dimensiones que hoy se siguen usando como reserva de agua para los bomberos.

[55] Christine: Father once spoke of an angel. I used to dream he'd appear. Now as I sing, I can sense him. And I know he's here. Here in this room he calls me softly. Somewhere inside hiding, Somehow I know he's always with me. He, the unseen genius. Christine: Padre habló una vez de un ángel. Solía soñar que había aparecen. Ahora, como yo canto, yo puedo sentido. Y sé que él está aquí. Aquí en esta habitación me llama suavemente. En algún lugar escondido en el interior. De alguna forma sé que está siempre conmigo. Él, el genio invisible.

Figura 9. Fotograma de 1925.

Figura 10. Fotograma de 2004.

au ciel et j'ai reçu la visite de l'Ange de la musique» (Leroux, 1959: 79; Schumacher y Weber 0:27:43) Como señala la novela, solo una joven educada entre un músico de un pueblo supersticioso y una anciana soñadora podía dejarse encandilar por el «genio» de la música. Meg le advierte que es un sueño y que delira, y el vizconde de Chagny la previene, como también se señala en la novela, «je pensé qu'on se moque de vous» (Leroux, 1959: 81)[56].

En esta cinta, el Fantasma de la Ópera aparece en el espejo del camerino cantando: «I am your angel of music» (0:30:42) atrayéndola a las profundidades del teatro. Joel Schumacher rueda estos episodios bajo una música y unos efectos especiales que restan patetismo a los hechos. Christine está en su camerino en ropa interior, con una lencería muy sensual –corsé y medias que modelan su cuerpo– y, al escuchar la voz del maestro, acude a su encuentro a través del espejo. Como recoge la obra: «les deux Christine- le corps et l'image- finirent par se toucher, se confondre» (Leroux 1959, 131). Se funden las dos imágenes y la joven es transportada a un espacio irreal de la mano del fantasma, que no parece que fuera «quelque chose d'osseux et de glacé [...] sentait la mort»[57] (1959, 159) como dice la novela. La joven bajo el encanto de la voz sigue a Erik por unos largos pasillos y rampas iluminados por numerosos candelabros hasta encontrarse con el caballo, igual de negro que en el filme de 1925, y desciende hasta la laguna. Asimismo, Erik recurre a una góndola para llevar a su amada a sus dependencias.

Encontramos en las páginas del relato otra referencia al Ángel de la música cuando Christine visitaba la tumba de su padre, desde la posada de Perros. Raoul,

[56] Traducción: «pienso que alguien se está burlando de usted».
[57] Traducción: «algo ososo y helado [...] olía la muerte».

que siguió los pasos de la joven, también escuchó al genio de la música interpretando la melodía de la *Resurrección de Lázaro* con el violín del Sr. Daaé. Para Christine estaba clara la asociación entre el Ángel de la música y el espíritu de su padre, y para Raoul que el genio de la música era el Fantasma de la Ópera (1959: 81-86).

El musical de 2004 hace una manipulación temporal y espacial sobre este hecho. Los protagonistas viajan desde la Ópera hasta el panteón del Sr. Daaé, que estaría en Bretaña. Se altera el orden de los acontecimientos mostrando el enfrentamiento entre Erik y Raoul en el propio cementerio, pues ya el vizconde conoce la historia del Fantasma. Igualmente, se juega con las palabras de tal modo que «come on, let's go» (0:30:45) que repite el Fantasma de la Ópera a Christine es la expresión que usó Jesús cuando protagonizó el milagro de la resurrección de Lázaro, de ahí el nombre de la pieza musical. Aquella melodía, que el Fantasma toca sobre la tumba de su padre, recuerda como describe Leroux a «un long, un admirable gémissement que je connaissais bien. C'était la plainte de Lazare, quand, à la voix de Jésus, il commence à soulever ses paupières et à revoir la lumière du jour» (1959: 158).

Por último, la relación entre el Fantasma de la Ópera y Christine Daaé guarda estrecha semejanza con la de los protagonistas de otra significativa fuente literaria para Leroux, la novela titulada *Trilby,* publicada por George Du Maurier en 1894[58]. Trilby O'Ferrall, joven bella y valiente, de profesión planchadora de ropa fina y modelo de pintores en el París de mediados del siglo XIX, caía bajo el embrujo del malvado, pretencioso y vanidoso pianista de nombre Svengali. Tanto Erik como Svengali, ambos compositores, recurrían a la música para actuar sobre el subconsciente de las jóvenes, manipularlas y atraerlas. En la novela de Leroux, como ya se ha comentado, Erik adoptaba el papel del Ángel de la música para enseñar a cantar a Crhsitine. En el texto de Du Maurier, la modelo «padecía una carencia total de oído» (Du Maurier, 1893: 82) pero, tras ser hipnotizada por el Svengali, «emitía sonidos maravillosos, justo lo que él quería y ninguno más, y pensaba sus mismos pensamientos, y deseaba sus mismos deseos, y le amaba como él deseaba, un amor extraño, irreal y ficticio» (Du Maurier, 1893: 306). Trilby, como la Daaé, antes de estar bajo el hechizo del maestro del piano, sentía miedo y repulsión por la siniestra figura de su «benefactor». Llegaba a manifestar: «¡Vaya un tipo!... parece que es una araña hambrienta y que yo soy la mosca» (Du Maurier, 1893: 56). No obstante, el desenlace final difiere en ambos textos literarios. Christine conseguía ser liberada por Raoul de Chagny, pero Trilby, aunque parecía librada del encantamiento de su «maestro», cuando este moría de un ataque al corazón, nunca se redimía del efecto de la hipnosis, y, finalmente, moría cuando contemplaba una fotografía hecha por un artista vienés de Svengali vestido con el uniforme de Húsar de su propia orquesta

[58] George du Maurier (1934-1898) es un ilustrador y novelista francés que consiguió gran éxito con la novela *Trilby*, convertida en *best-seller* al año de su publicación. Sobre el autor y la importancia y repercusión de la novela leer el postfacio escrito por Max Lacruz Bassols, en George Du Maurier: *Trilby*, 1893, pp. 312-317.

húngara. Ni su amado pintor Little Biller ni sus amigos (Taffy y Laird) podían hacer nada para salvarla.

5. CONCLUSIÓN

Tras leer y visionar varias versiones de *Le Fantôme de l'Opéra* y hacer análisis comparativos entre párrafos y secuencias, podemos señalar que, en este caso, cine y literatura se retroalimentan perfectamente. El cine ha usado la novela como fuente de apoyo y las distintas adaptaciones literarias o guiones han sabido condensar imágenes en una o dos horas de proyección y audición para comunicar una historia. No obstante, hay que señalar que la adaptación de los guiones de estas dos cintas al texto de Leroux difiere de forma significativa.

La película de la Universal parece más fiel a la novela, a pesar de las dificultades que conlleva a comienzos del siglo XX trasladar escenas propias del género del terror gótico al celuloide, sobre todo, las relacionadas con el viaje de Erik a las profundidades de la ópera y las del liberador, el vizconde Chagny, con su guía el Persa, sorteando cámaras y trampillas, en busca de Christine. Los gestos, los escenarios y, sobre todo, los efectos de las luces y las sombras contribuyen a suscitar sentimientos de angustia, desasosiego y terror.

El musical de 2004 respeta la trama principal de la novela pero con la música y los efectos especiales se rebaja el patetismo de los hechos narrados por Leroux para recrearse en el romance entre el Fantasma y la Daaé. En esta segunda cinta es más interesante la escenografía y la coreografía, de gran parafernalia, ampulosidad y suntuosidad. Quizás esta llamativa puesta en escena la hizo ganadora de varias nominaciones[59] y de aplausos por parte de un público que en su mayoría no ha leído la novela y que se deslumbra fácilmente con las canciones, el color y el ilusionismo del cine del siglo XXI.

Igualmente, si Rupert Julian, Webber y Schumacher recurren a Leroux para crear su aventura, el escritor se inspira en personajes de relatos anteriores, episodios singulares de su época y en leyendas populares para inventar los suyos. Imagina una historia híbrida producto de la fantasía y de la realidad. Así, por ejemplo, para el papel de la protagonista femenina se inspira en la vida real de la soprano sueca Christine Nilsoon (1843-1921)[60], y para el masculino, en el malvado músico de Du Maurier y en un pianista de nombre Erik que, según el mito, en el incendio de la Ópera Le Peletier de 1873, perdió a su amada bailarina y sufrió quemaduras que le forzaron a usar una máscara y a permanecer oculto en el nuevo teatro de Garnier.

---

[59] En 2004 fue nominada en distintas categorías en varios premios: Oscar, Globo de Oro, Bafta, Sattelite, Academia Japonesa.

[60] Christine Nilsoon (1843-1921) comparte con el personaje ficticio de Christine Daaé su nacionalidad y las dotes para el bel canto. También como ella era hija de un campesino y encontró un maestro/mentor que se preocupó por su formación. Asimismo, en el papel de Margarita de Fausto, se dio a conocer en varios teatros.

La novela *Le Fantôme de l'Opéra* usa la máscara como elemento distintivo y con varios significados: el antifaz que porta Erik para ocultar su dolor, tristeza, soledad y miedo a ser rechazado; la careta que arranca Christine para dejar al descubierto la herida y responsabilizarse de la redención del fantasma; los mascarones que decoran el teatro como símbolo de la tragedia y de la comedia de la vida y, finalmente, la máscara como símbolo de la hipocresía social propia de la vida parisina del momento. Leroux opina: «Celui-là ne será jamais Parisien qui n'aura point appris à mettre un masque de joie sur ses douleurs et le «loup» de la tristesse de l'ennui ou de l'indifférence sur son intime allégresse» (1959: 39)[61].

Recibido: 4 de marzo de 2022; aceptado: 20 de mayo de 2022

[61] Traducción: «Nunca será parisiense quien no haya aprendido a poner una máscara de alegría sobre sus dolores y "el antifaz" de la tristeza, del hastío y de la indiferencia sobre su íntima alegría».

BIBLIOGRAFÍA

Andrés Belenguer, Sandra (2020): «El fantasma de la Ópera, el mito del folletín». [Consulta en línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fantasma-opera-mito-folletin_14597, 3/3/2021].

Apuleyo, Lucio: *Las metamorfosis o El asno de Oro* (siglo ii). Traducción atribuida a Diego Lóez de Cortegana, (1500); revisada y corregida, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [Consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-metamorfosis-o-el-asno-de-oro-novela--0/html/ff08e70a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html, 3/10/2020].

Catromori, Javier (2009): «Las voces ocultas del Palais Garnier », *Memorandun Vitae.* [Consulta en línea: http://memorandumvitae.blogspot.com/2009/02/las-voces-ocultas-del-palais-garnier.html, 10/2/2021].

Du Maurier, George (1893): *Trilby* [Consulta en línea: https://pdf-libros.com/trilby-pdf/, 5/5/2021].

Gound, Charles: *Je veux vivre.* [Consulta en línea: https://www.letras.com/charles-gounod/je-veux-vivre/, 3/10/2020].

Lloyd Webber, Andrew (1986): *Think of Me*. [Consulta en línea: https://genius.com/Andrew-lloyd-webber-think-of-me-lyrics, 3/10/2020].

Poe, Edgar Allan (1842): *La máscara de la muerte roja: una fantasía*. [Consulta en línea: http://www.ataun.eus/BIBLIOTECAGRATUITA/Cl%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Edgar%20Allan%20Poe/La%20m%C3%A1scara%20de%20la%20muerte%20roja.pdf, 10/1/ 2021].

Rodríguez, Sara (2001): «Lon Chaney. El Hombre de las mil caras». *Cinefania*. Sección efectos especiales. [Consulta en línea: https://cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=15, 10/10/ 2020].

Stan Nueumann: Documental: Ópera de Paris. Arquitecturas. [Consulta en línea: https://www.youtube.com/watch?v=T4JREiZKSZI, 10/9/2020].

Thomson, D. (2008): *La verdadera historia de Hollywood*. Madrid, T&B Editores.

El fantasma de la Ópera. 1925. Documental. En Blanco y Negro. Clásicos del cine. [Consulta en línea: https://www.youtube.com/watch?v=0mM-L_6sR8o, 2/5/2021].

Filmografía

Rupert Julian, dir. *The Phantom of the Opera*, 1925, DVD. Edición Círculo digital, 2002.

Joel Schumacher, dir. *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*, 2004, DVD, Aurum Producciones, 2005.

Figuras

Figura 1. Portada de la novela *Le Fantôme de l'opera*, de Gaston Leroux, 1911. https://the-phantom-of-the-opera.fandom.com/es/wiki/El_fantasma_de_la_%C3%B3pera_(novela).

Figura 2. Cartel de la película *The Phantom of the Opera*. Rupert Julian, (dir.). https://www.filmaffinity.com/es/film528546.html.

Figura 3. Cartel de la película *El Fantasma de la Ópera*, 2004. https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=338273104.

Figura 4. Lon Chaney en el papel de Erik/Fantasma de la Ópera. https://www.wikiwand.com/es/El_fantasma_de_la_%C3%B3pera_(pel%C3%ADcula_de_1925).

Figura 5. Gerard Butler en el pale de Erik/Fantama de la Ópera. https://www.megapeliculasrip.net/el-fantasma-de-la-opera-2004-1080p-castellano-ingles-mega/.

Figura 6. Aquarelle de'André Ccastaigne litteranet. http://litteranet.blogspot.com/2010/11/le-fantome-de-lopera-lhydre-au-destin.html.

Figura 7. Fotograma de la película de 1925. DVD. Edición Círculo digital, 2002.

Figura 8. Fotograma de la película de 2004. DVD, Aurum Producciones, 2005.

Figura 9. DVD. Fotograma de la película de 1925. Edición Círculo digital, 2002.

Figura 10. Fotograma de la película de 2004. DVD, Aurum Producciones, 2005.

LA FIGURA DE ROBERT F. KENNEDY EN EL MARCO SOCIOPOLÍTICO ESTADOUNIDENSE. *BOBBY KENNEDY FOR PRESIDENT*

José Antonio Abreu Colombri
Universidad de Alcalá

Resumen

A finales de la década de 1950, los Kennedy constituían una de las familias más influyentes en el panorama político estadounidense. El Partido Demócrata, en una fase electoral expansiva en la década de 1960, se convirtió en un impulsor de la reforma legislativa en favor de las minorías, que ensancharían su base electoral. Al mismo tiempo, dicha reforma provocó una escisión importantísima entre las facciones demócratas más conservadoras. La reordenación programática de los demócratas se produjo de forma paralela a la evolución personal de Robert F. Kennedy. El carácter alegre y gesticular del presidente del Tribunal Supremo, durante la administración Kennedy-Johnson (1961-1965), dejó paso a un senador por el estado de Nueva York triste y reflexivo, durante los tres primeros años de la administración Johnson (1965-1968). El documental de Dawn Porter (2018) es un magnífico ejemplo de divulgación histórica de calidad, en un marco temporal conmemorativo, en el que se exponen de manera rigurosa ciertos aspectos del panorama político estadounidense.

Palabras clave: Robert F. Kennedy, violencia política, divulgación histórica, protesta social, reforma legislativa, Partido Demócrata.

THE FIGURE OF ROBERT F. KENNEDY IN THE US SOCIO-POLITICAL FRAMEWORK. *BOBBY KENNEDY FOR PRESIDENT*

Abstract

By the end of the 1950s, the Kennedys were one of the most influential families on the American political scene. The Democratic Party, in an expansive electoral phase in the 1960s, became a promoter of legislative reform in favor of minorities, which would broaden its electoral base. At the same time, said reform caused a major split between the Democrat factions more conservative. The programmatic rearrangement of the Democrats occurred in parallel to the personal evolution of Robert F. Kennedy. The joyful and gesticulating character of the chief justice of the Supreme Court, during the Kennedy-Johnson administration (1961-1965), gave way to a sad and reflective senator from the state of New York, during the first three years of the Johnson administration (1965-1968). Dawn Porter's documentary (2018) is a magnificent example of quality historical divulgation, in a commemorative time frame, in which certain aspects of the American political landscape are rigorously exposed.

Keywords: Robert F. Kennedy, political violence, historical divulgation, social protest, legislative reform, Democratic Party.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.04
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 103-111; ISSN: e-2386-8503

El 50.º aniversario de la muerte del senador Kennedy[1] ha dejado un significativo rastro de libros, conferencias conmemorativas, reportajes periodísticos y producciones audiovisuales, como la miniserie documental distribuida por Netflix (a finales de abril de 2018). Los tumultuosos años sesenta transformaron la vida y la carrera del senador Kennedy; el documental plasma a la perfección su transformación psicológica y su contexto sociopolítico. En el año 1968 se alcanzó el paroxismo de las reivindicaciones y las tensiones de la década. El asesinato del senador Kennedy es el último de una serie de magnicidios, que dejó, según muchos analistas de la época, a los Estados Unidos al borde de una nueva guerra civil. Aquellos acontecimientos de violencia política y protesta callejera abrieron una herida muy profunda en las entrañas de la sociedad estadounidense, que, de varias maneras, ha permanecido abierta hasta el día de hoy. Aquellos acontecimientos son analizados en esta obra fílmica desde el prisma de la trayectoria institucional de Robert F. Kennedy.

El documental, dirigido por Dawn Porter[2], se compone de cuatro capítulos, con una duración aproximada cada uno de ellos de 65 minutos. Las contribuciones orales son muy extensas, de entre todas ellas destacan William Heuvel, John Lewis, Harry Belafonte, Marian Edelmanm, Dolores Huerta y Juan Romero (murió cinco meses después de que se estrenara el documental). Este patrimonio oral dimana directamente del contexto de las primarias demócratas, una reconstrucción de aquellos trágicos días, con testimonios de personalidades de primera línea. Toda la información obtenida de las entrevistas tiene una doble dimensión analítica: descripción contextual y balance histórico. La labor de documentación es realmente profunda, se dejan a un lado muchos manidos registros documentales y se ensamblan elementos audiovisuales prácticamente inéditos. En todos los apartados de la obra, la directora despliega todos los recursos necesarios para ejecutar un montaje fílmico de referencia, con una edición sugestiva de documentos audiovisuales y fotografías (Freund, 2002, p. 149 y Uroz, 1999, p. 9). Estamos sin duda ante una producción de divulgación histórica de alta gama y de amplio impacto,

[1] Robert Francis Kennedy nació en Brookline (estado de Massachusetts) el 20 de noviembre de 1925. Asistió a la Facultad de Derecho de la Universidad de Harvard y, después de licenciarse, realizó un posgrado (se acreditó para ejercer como abogado) en la Universidad de Virginia. En la década de 1960, alcanzó el cargo de fiscal general de los Estados Unidos y llegó a conseguir en nombramiento de senador por el estado de Nueva York. Murió en la madrugada del 6 de junio de 1968, en la cuidad de Los Ángeles (estado de California). En el documental se le menciona como «Bobby» Kennedy, porque era popularmente conocido con ese sobrenombre. También se le menciona como RFK o Robert F. Kennedy en las transcripciones y reproducciones hemerográficas, ya que en la prensa de la época se construyó una imagen política vinculada, icónica y sentimentalmente, al legado político del presidente John F. Kennedy.

[2] Es la fundadora de la productora audiovisual Trilogy Films, con sede en la ciudad de San Francisco. Asistió a la Facultad de Derecho de la Universidad de Georgetown, pero acabó redirigiendo su carrera profesional hacia el mundo del cine. Ha dirigido y producido varios trabajos de ficción y documentales durante la última década. Sus trabajos documentales previos son *Terra Antartica, Re-Discovering the Seventh Continent* (2009) y *Gideon's Army* (2013). *Bobby Kennedy for President* ha adquirido una gran repercusión social, dentro y fuera de los Estados Unidos, gracias a la labor de distribución y publicitación de Netflix.

Figura. 1. Fotograma de las exequias del presidente John F. Kennedy en Washington D.C. en 1963. *Bobby Kennedy for president* (Dawn Porter, 2018), Trilogy Films.

debido a que la autora se aleja de los excesos de información teórico-política y de la simplificación sensacionalista.

El título original del primer capítulo es «A New Generation». En una secuencia de temas y contextualizaciones, que no están ordenadas de forma lineal, se describe la vida privada del personaje y se habla de la imagen de éxito, los veneros intelectuales, la transformación ideológica, los estados de ánimo, la relación con sus hermanos y la adaptación al funcionamiento del partido. A nivel histórico-político, el capítulo profundiza en los principales acontecimientos que salpicaron la administración demócrata (1960-1964): el movimiento de los derechos civiles, la labor de vigilancia del FBI, las disfunciones institucionales de la administración federal, la disensión interna del gobernador Wallace, los movimientos sindicales del colectivo hispano, la desigualdad social, el inmovilismo legislativo de la mayoría WASP, la crisis de los misiles cubanos y las negociaciones con Khrushchev. La autora destaca mucho la idea de la existencia de un círculo de influencia mutua entre John F. Kennedy (desde la Casa Blanca) y Robert F. Kennedy (desde el Tribunal Supremo), que se vio abruptamente quebrado el 22 de noviembre de 1963.

«I'd Like to Serve» es el título original del segundo capítulo y hace referencia a una de las argumentaciones más utilizadas por el protagonista del documental. El capítulo da comienzo con las escenas del asesinato del presidente Kennedy en Dallas, en el tercer año de su mandato. Ese fue un momento de transformación existencial para Robert F. Kennedy, porque le sumiría en un periodo de duelo e introspección, que le haría replantearse muchas cosas en poco tiempo. Llegó a decir que no necesitaba cargos, que no necesitaba emolumentos y que solo quería servir. El capítulo narra cómo el presidente Johnson se olvidó de él para el diseño de un nuevo gobierno en 1965 y cómo fue infravalorado por sus rivales políticos

Figura. 2. Fotograma de la reunión de Robert F. Kennedy con trabajadores hispanos en el estado de California en 1965. *Bobby Kennedy for president* (Dawn Porter, 2018), Trilogy Films.

en Nueva York. Desde varios supuestos temáticos, el guion cuenta como el senador Kennedy se marcó como objetivo llevar a cabo una reforma general del país, para luchar contra la discriminación racial, la pobreza y los partidarios de la guerra en Vietnam. El asesinato de su hermano le destrozó y transformó totalmente su carácter, la tristeza le hizo reflexionar sobre las diferentes formas del dolor humano y le hizo ser empático con los colectivos más desfavorecidos del país.

> ... El día 4 de enero de 1965, junto a su hermano Ted, juraba el cargo de senador. Iniciaba así una nueva legislatura que se caracterizó por una gran actividad, recibiendo más de doscientas cartas diarias de ciudadanos. Poco a poco volvía a ser el de siempre. Activo y luchador, se volcó con las personas más desfavorecidas. Hablaba con mendigos, marginados, pandilleros... Y se repetía continuamente 'Dios mío, esta gente necesita ayuda'... (Montero, 2018, p. 131).

«You Only Get One Time Around» (tercer capítulo) es la parte más intensa del documental, en la que los acontecimientos y las declaraciones se suceden de forma vertiginosa, pero con un orden argumental muy claro y estructurado. El estudio del año 1968, como objeto de investigación histórica, supone un reto en sí mismo, por la sucesión caleidoscópica de acontecimientos durante un periodo tan intenso. Los primeros minutos comienzan con los hechos que desencadenaron la renuncia del presidente Johnson a la reelección. Se hace un repaso de la incendiaria sucesión de acontecimientos: la ofensiva del Tet, los asaltos a las oficinas de reclutamiento, la quema de cartillas militares y las protestas contra la guerra. Para Robert F. Kennedy, la huelga de hambre de líder campesino César Chávez y el asesinato del doctor King fueron sucesos que impelieron su candidatura a las elecciones primarias del Partido Demócrata. En un primer momento, la candidatura no fue tomada en consideración, pero a medida que pasaban las semanas y el senador Kennedy mostraba una creciente determinación a sacar las tropas de Vietnam, su popularidad creció

Figura. 3. Fotograma de la rueda de prensa de Robert F. Kennedy en las primarias demócratas en el estado de California en 1968. *Bobby Kennedy for president* (Dawn Porter, 2018), Trilogy Films.

entre los jóvenes y los sectores progresistas descontentos con la deriva del conflicto militar. Su presencia en el cortejo fúnebre del reverendo King (caminando por las calles de Atlanta) y en la protesta de los campesinos hispanos (conversando en las tierras de cultivo de California) le granjeó profundas simpatías entre las minorías de todas las regiones del país.

La segunda parte del tercer capítulo se centra en los momentos más destacados de las primarias demócratas y en la agresión armada que acabó con la vida del senador Kennedy. Todos esos meses son retratados con minucioso detalle. De entre todos los acontecimientos, destacan las escenas del senador Kennedy subido a coches descapotables saludando a multitudes enfervorecidas, los discursos dinámicos e improvisados y las declaraciones posteriores al recuento de votos en California. La recreación de la muerte es bastante rigurosa y se centra sobre el desconcierto de los colaboradores y las primeras actuaciones policiales. El capítulo concluye con el traslado de Kennedy (todavía herido) al hospital Good Samaritan, el anuncio de su muerte horas después, las primeras reacciones políticas al suceso, el informe del equipo médico del hospital y la declaración oficial de los portavoces del Departamento de Policía de Los Ángeles.

El cuarto y último capítulo, «Justice for Bobby», aborda todas las cuestiones posteriores al tiroteo: el surgimiento de un imaginario popular en torno al magnicidio y el legado político del senador Kennedy. En los primeros minutos de este capítulo las interpretaciones de la prensa de la época son muy importantes, se utilizan muchos documentos de archivo para tomar muestras de la opinión pública y de los representantes políticos. Las autoridades policiales trabajaron activamente para que el juicio no se convirtiera en un circo mediático, pero no tuvieron mucho éxito. Los interrogatorios, realizados al único acusado por el asesinato, son descritos de forma detallada. Después de la condena de Sirhan Sirhan, se hace un repaso de

su trayectoria penitenciaria y de sus antecedentes familiares. El equipo de abogados de la defensa, liderado por Grant B. Cooper, buscó evitar a toda costa la condena a muerte del acusado, actuando con una estrategia judicial inflexible y preestablecida. Los forenses y testigos presenciales dejan abierta la posibilidad de que el atentado del hotel Ambassador fuese cometido por varias personas, generando desde el primer momento una sensación muy lacerante entre los partidarios del senador Kennedy.

El relato de la gran bronca organizada en la convención de Chicago (Partido Demócrata) y la victoria electoral de Richard Nixon (Partido Republicano) compone el trasfondo temático previo a la recreación del legado político de Robert F. Kennedy. En la parte final del cuarto capítulo, se hace un repaso a la vida de activismo llevada a cabo por algunos amigos y colaboradores de la familia Kennedy (recuerdo, justicia y difusión de aquel episodio de violencia política) durante todas estas décadas. Es llamativo ver como algunos de estos colaboradores pasean y cuentan anécdotas por las instalaciones del centro de educación secundaria levantado en honor de Robert F. Kennedy. El centro, de carácter público, fue construido en 1992 sobre el solar del viejo Ambassador, donde se emplazó la sede de la candidatura del senador Kennedy aquellas fatídicas fechas del 5 y 6 de junio de 1968. La nueva construcción conservó el salón principal del hotel, para convertirlo en sala de lectura y biblioteca. La sala cuenta, en sus dos ábsides principales, con dos coloridos murales dedicados a «Bobby», con múltiples alegorías a sus valores personales, su trayectoria institucional y sus aspiraciones de servicio público. Desde un enfoque metodológico (Rollins, 1987, pp. 325-329), los últimos minutos de la serie documental pretenden crear un impacto visual y proyectan inefablemente los sentimientos de las personas que se vieron involucradas en aquel trágico suceso.

> ... La caracterización de la biografía fílmica plantea un tema fundamental: la representación del personaje histórico. Recogiendo el marco fílmico de la época (el devenir de un personaje en un ambiente, con mayor o menor incidencia al dramatismo interno o a las relaciones con el contexto) [...] (Monterde y Màgic, 1986, pp. 179-180).

A modo de conclusión final, se puede afirmar que el documental (técnicamente y a nivel de innovación de diseño) tiene detrás un laborioso trabajo. La dirección menciona cuestiones polémicas, sin profundizar en ellas. El desarrollo sobre teoría política es limitado, pero acorde al formato de divulgación audiovisual. En líneas generales, el trabajo es bastante benigno con la figura de Robert F. Kennedy en particular y con la familia Kennedy en general, a pesar de que se mencionan algunas cuestiones escabrosas. El montaje documental también permite intuir la superdotación retórica del candidato demócrata, que en un minuto podía asociar multitud de ideas y frases. El guion no se hace eco de las críticas más duras que recibió de algunos sectores demócratas y del Partido Republicano: nepotismo familiar, instrumentalización de la pobreza, escuchas ilegales, escándalos sexuales, fragilidades emocionales, relaciones delincuenciales, redes clientelares dentro del partido... Los aspectos conspirativos son mencionados de manera somera y superficial, de forma meramente descriptiva.

Figura. 4. Cartel promocional de la miniserie documental (cuatro capítulos). *Bobby Kennedy for president* (Dawn Porter, 2018), Trilogy Films.

El principal logro de la directora es la plasmación esencial de los estados de ánimo de Robert F. Kennedy a lo largo de su trayectoria política, convirtiendo el rictus y la apariencia del personaje en un elemento transversal en toda la serie documental. Dicha evolución podría categorizarse en cuatro fases: timidez e hiperactividad (desde su entrada en las primeras comisiones de investigación de los órganos legislativos hasta la victoria presidencial de su hermano John), felicidad y seguridad en sí mismo (desde su nombramiento como fiscal general hasta que el vicepresidente Johnson se hizo cargo del Despacho Oval), tristeza y depresión (desde las exequias de su hermano John hasta la victoria electoral de Johnson) y, finalmente, serenidad y melancolía (desde su entrada en el Senado hasta el momento de su muerte).

> ... En realidad, todos saben que nadie escribe la historia inocentemente, pero este criterio no había quedado nunca tan patente como en el nacimiento de nuestro siglo [xx], precisamente cuando aparece el cinematógrafo [...] (Ferro, 1995, p. 33).

Éticamente, la temática es muy acertada (Hueso, 1998, pp. 25-26), porque la figura de Robert F. Kennedy no ha recibido la atención que merecía por parte del mundo del periodismo y la historiografía. Prueba de ello es el desconocimiento

generalizado de los acontecimientos sociales y políticos de los años sesenta entre las nuevas generaciones de estadounidenses. En definitiva, Dawn Porter intercala recursos cinematográficos artísticos entre los diferentes segmentos de divulgación histórica, en todo el marco estructural de su producción documental.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Dawn Porter. Fotografía: Robert Richman. Guión: Niema Jordan. Música: Paul Brill. Producción: Trilogy Films; RadicalMedia; LOOKSfilm. Distribución: Netflix. Técnica de grabación: digital. Género: documental (miniserie). Origen: San Francisco (California, USA). Duración: 248 minutos. Año: 2018.

Porter, D. (2018). *Bobby Kennedy for President.* San Francisco: Trilogy Films, 248 minutos.

Recibido: 8 de marzo de 2022; aceptado: 20 de mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Caparrós, J., Crusells, M. y Sánchez, F. (eds.) (2014). *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

Clarke, T. (2008). *The last campaing*. Nueva York: Holt Paperback.

Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel.

Freund, G. (2002). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Guarner, J. (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano (1961-1992) Vol. 3*. Barcelona: Editorial Laertes.

Hueso, Á. (1998). *El cine y el siglo xx*. Barcelona: Editorial Ariel.

Koestler-Grack, R. (1973). *The assassination of Robert F. Kennedy*. Minnesota: ABDO Publishing Company.

Laing, M. (1968). *Robert Kennedy*. Londres: Coward-McCann Inc.

Malanson, P. (1993). *Who killed Robert Kennedy?* Berkeley: Odenian Press.

Moldae, D. (1995). *The killing of Robert F. Kennedy*. Nueva York: W.W. Norton & Company.

Monterde, J. y Màgic, D. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Editorial Laia.

Montero, Á. (2018). *Bobby Kennedy. Un héroe entre fantasmas*. Barcelona: Editorial Planeta.

Paz, M. y Montero, J. (eds.) (1995). *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense.

Rollins, P. (ed.) (1987). *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.

Uroz, J. (ed.) (1999). *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

FEALDAD Y BELLEZA EN LAS REPRESENTACIONES DEL VILLANO DEL CINE MUDO EUROPEO Y ESTADOUNIDENSE

David Fuentefría Rodríguez
Universidad de La Laguna

Resumen

Este artículo propone un breve repaso antológico por las principales representaciones del villano en las películas silentes europeas y estadounidenses a partir de 1910, abarcando sus personificaciones, escenas y claves más características, bajo las nociones estéticas de belleza y fealdad. El texto aborda el mal desde distintas vertientes como elemento edificador de imágenes antagonistas, diferenciando cuando procede de representaciones con base real, o totalmente de ficción, teratológicas o no teratológicas, amén de abundar en los aspectos de la caracterización y la construcción estética del malvado, con algunos apuntes sobre la influencia posterior de personajes concretos. El rostro como espejo frontal u opaco del mal, más un repaso por los villanos que llevaron nombre de mujer en esta etapa, hallan, por último, un espacio propio a lo largo de la compilación.

Palabras clave: mal, cine mudo, villanos, fealdad, belleza.

UGLINESS AND BEAUTY IN THE REPRESENTATIONS OF THE VILLAIN IN EUROPEAN AND AMERICAN SILENT FILMS

Abstract

This paper proposes a brief anthological review of the main representations of the villain in European and American silent films, from 1910, covering their most characteristic faces, scenes and keys, under the aesthetic notions of beauty and ugliness. The text addresses evil from different perspectives as a construction element of antagonistic images, differentiating when it proceeds between representations based on reality, or totally fictional, teratological or non-teratological, in addition to abounding in the aspects of the characterization and aesthetic construction of the evil one, with some notes on the subsequent influence of specific characters. The face as a frontal or opaque mirror of evil, plus a review of the female villains at this stage, finally find their own space throughout the compilation.

Keywords: evil, silent cinema, villains, ugliness, beauty.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.05
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 113-134; ISSN: e-2386-8503

1. INTRODUCCIÓN

El concepto subjetivo de maldad, deudor de su categorización religiosa en Oriente Medio como opuesto a las figuras de los dioses benévolos, construye en la modernidad sus propios mitos con toda suerte de ramificaciones psicológicas y terrores sociales, que han alimentado la narrativa cinematográfica desde su nacimiento. Las ilimitadas posibilidades del mal, relatadas bien como transgresiones de la paz, de lo legal y de lo normativo; como subversiones íntimas e idearios de transformaciones violentas, o bien en clave de anarquías, deserciones y agresiones de toda condición, invitan a compartir las dudas de Víctor Hugo sobre la ligereza con que, a su juicio, los malvados siempre actuaban convencidos del éxito sus planes. Revisando la villanía, y sobre todo al villano imaginario, en su cualidad de portal natural hacia la catarsis del observador, es posible, si no dar la razón al autor de «Los Miserables», sí al menos justificar la fascinación ejercida en el público por estas figuras de estética singular, a lo largo de todas las épocas.

De la novelística universal inicial a sus posteriores construcciones audiovisuales, es en ese efecto liberador que causa la contemplación ficticia de la tragedia o el horror (explícita, o mediante sus innumerables matices y tropos) donde «el malo», o la maldad, delinean sus esencias particulares y estimulan la atención colectiva. De ahí que, como quiera que resultaría imposible compilar en un solo artículo un digesto global con todos los villanos del objeto de este artículo, el cine silente europeo y estadounidense (recordemos que el período abarca oficialmente desde 1895 hasta 1929), proponga, en los siguientes epígrafes, una breve antología indisciplinada de referentes, no lineal en el tiempo y basada en la proyección histórica de los filmes escogidos, aunque integradora en esas innegables cualidades estético-catárticas de los personajes, y en la puntual vocación rupturista de sus plasmaciones para la pantalla grande. Como ha escrito Manrique, citando a Roncagliolo (2019), vamos a acercarnos, por tanto, a una narrativa que se contempla «como un ensayo para la vida», y que «nos pone en los zapatos de gente diferente de nosotros, y nos hace entender a los humanos desde puntos de vista alternativos». Dicha diferencia, conexa a la citada fascinación, como se advertirá, vendrá dada en buena medida por la expresión exterior de la maldad, mediante la manifestación del alma, y sobre todo del envoltorio material –la carne, la cimentación física– de sus personajes, extremos por lo general, para la pantalla, en sus atributos de belleza o fealdad.

2. EL MAL COMO ARGAMASA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE FIGURAS

Insistamos primero, brevemente, en la influencia conceptual del mal a la hora de abordar la construcción ficcional del malvado. En este punto, algunos autores, como Eagleton, cifran su origen en posturas de autodeterminación (2010: 19): «En el teatro Shakesperiano, quienes proclaman depender solamente de sí mismos y reclaman la autoría en solitario de su propio ser casi siempre son villanos». De ahí, tal vez, su afirmación previa, y acaso más demostrable en el estudio de los antago-

nistas modernos, en el sentido de que el mal desprovisto de sentido cualifica exponencialmente al villano (2010: 11): «El mal no guarda relación con nada que no esté más allá de sí mismo, ni siquiera (por ejemplo) con una causa».

Esta misma realidad es detectada por Torres (1998: 107), para quien «los malos en la tragedia griega lo son quieran o no, mientras que en la modernidad solo llamamos 'malos' a quienes deliberadamente eligen serlo». La misma autora, quien recuerda, primeramente, que «la idea de maldad nace como una categoría religiosa, más tarde se convierte en una noción social y mucho después termina siendo una característica psicológica» (1998: 106), apunta igualmente a Shakespeare como inventor de las complejidades anímicas del villano, y aun a Yago, de «Otelo», como ejemplo de ese mal *nosense*, toda vez que el personaje hace daño (1998: 109) «movido por una insondable necesidad negativa cuya comprensión se nos escapa, y quizá se escapa también al mismo malvado».

Por lo que respecta a la cualidad ontológica del mal como «contravalor», desde un punto de vista filosófico y religioso, es Verneaux quien recuerda que el mal, como «falta de ser», se contrapone al bien por cuanto éste es (1956: 26) «capaz de colmar una tendencia». Por ello, decir que el mal es su contrario sería «definirlo como [...] lo que repugna positivamente –si se puede decir– a una tendencia, lo que la frustra en su saciamiento, lo que obstaculiza su expansión». Mencionando a Aristóteles y a santo Tomás, quienes distinguían entre cuatro tipos de causas (materiales, formales, eficientes y finales), el autor concluye que (1956: 50) «El mal no es racional, pues no es susceptible de una explicación completa; pero tampoco es irracional, puesto que es explicable hasta cierto punto», y, para mayor abreviatura, afirma que el mal tiene necesariamente una causa material. San Agustín, por último, engarza los opuestos como caras de una única moneda, y «afirma claramente que el mal es un efecto del bien y que en esencia el mal no puede darse como un principio de todos los males, ya que el propio mal es un derivado accidental de la voluntad de alcanzar un determinado bien» (González, 2019).

Descendiendo del terreno metafísico, y a propósito del mal como noción social, Sánchez (2011: 132) se muestra pesimista, al entenderlo desde un prisma histórico, como indisoluble de nuestra naturaleza (y, por tanto, objetivable para la explicación y caracterización de los seres humanos): «Hace mucho tiempo que la humanidad ha perdido la esperanza de organizar un sistema de convivencia desprovisto de la presencia del mal [...]. Su presencia siniestra, difusa e impenetrable opone resistencia a las estrategias de explicación y control inherentes al ya de por sí errático quehacer humano». Y en torno a sus bases psicológicas, por último, conviene acercarse a lo estimado por Shaw (2019), quien llega a concretar en su obra perfiles dirigidos, necesarios para «comprender» a personajes históricos como Adolf Hitler (tan preludiados en el cine silente, según Kracauer, como reproducidos e imitados en el sonoro), y que implicarían zonas específicas del cerebro, desde «la corteza prefrontal ventromedial, la amígdala, el tronco cerebral y el sistema nervioso central», proponiendo «la deshumanización, la desindividuación y el comportamiento antisocial como elementos básicos de un modelo común para el mal». Un mal de tipo carismático o fascinador, como hemos dicho, ante el que el propio Kracauer señalaba las actitudes, a su juicio contradictorias, producto de «conflictos entre las deman-

das de la razón y las urgencias emocionales» (1985: 192), que movieron al pueblo alemán a encumbrar al dictador. El cual, como es sabido, edificó para sí y para su Reich un régimen estético propio y característico, plasmación pura, para bien o para mal, de las referidas urgencias.

Pues bien, con este enfoque necesariamente multiperspectivista, cabe preguntarse por el propio fenómeno de la construcción en imágenes del villano, para situarla en contexto. Dondis (2017) recuerda que «creamos la visión de cosas que nunca hemos visto físicamente. Esa visión o previsualización va íntimamente ligada al salto creador, al síndrome de Eureka como medio primario de resolución de problemas». Porque, en efecto, *a priori* el problema residiría en representar visualmente el mal mediante una caracterización propia que, en un cine naciente sin palabras, cualificase al antagonista tanto física como moralmente. Jiménez (2010: 293) advierte una concepción aplicable a todas las épocas, situándose al extremo: «El villano como rol cinematográfico (y por extensión ficcional) parte de una concepción maniquea: en la historia hay buenos y malos, y ambos bandos son claramente identificables no sólo por sus actitudes y sus acciones sino también desde el punto de vista físico».

Sobre el mismo concepto de «villano», Konigsberg (2004: 37) sintetiza en su Diccionario una definición sencilla («personaje opuesto al héroe o al protagonista»), como Soca (2013) se extiende en sus raíces históricas, a partir del latin *villanus*, «habitante de la villa», y que en latín clásico viene a ser «casa de campo»: «En el cine y en la literatura contemporánea, el villano [...] representa una figura detestable que encarna todos los males y maldades, y da sentido a la existencia del héroe, lo que ha hecho creer a mucha gente que la palabra proviene de vil. Sin embargo, en la Edad Media los villanos eran los buenos y honestos habitantes de las villas, aquellos pequeños caseríos poblados por labriegos que laboraban las tierras de los miembros de la nobleza. Pero para los propietarios, el villano era un sujeto embrutecido, ignorante y vulgar, un concepto (o más bien un prejuicio) elitista que, con el tiempo, se extendió a la concepción moral del villano. Por esa razón, la voz villano fue usada cada vez con más frecuencia para designar a los sujetos que se caracterizaban por su maldad y vileza».

Los villanos, bajo esta concepción más moderna, pasan, pues (Sánchez, 2013: 343), «por encima de normas morales, de las leyes y de todo lo que nos aprisiona en la vida real. El villano hace que pasemos, aunque sea de modo ficcional, por esas experiencias necesarias que el ser humano anhela, al igual que con la pulsión escópica». Habrá que ver, por tanto, cómo se asimila la categoría al cine silente, o de «pantalla de plata», en las cinematografías objeto de este estudio.

3. DE LA BELLEZA, DE LA FEALDAD. HACIA UN «MALO» ARQUETÍPICO EN LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA DE OCCIDENTE

El villano puede tener rostro de hombre o de mujer, albergar deformidades o cualidades físicas que lo delaten como una criatura de otro mundo, o como producto del azar genético o de una configuración sobrenatural, y en todas ellas cabe tanto la belleza como la fealdad. Términos que, en su útero estético primordial, y en todas las construcciones que de él se derivan, se relacionan más con la sensibilidad y la cultura que con el empirismo. Tal aseveración debe entenderse en vinculación directa, como indica Robledo (2019), con «la *Teoría de los valores*, en donde estos se organizan de acuerdo con diferentes estructuras generales», y «formando diferentes categorías entre ellos». En sus párrafos, el autor manifiesta que «Todas las ideologías de las que hablamos a partir de las cuales se deducen los valores de belleza o fealdad de una u otra obra de arte, se encuentran en las diferentes culturas de las sociedades». A propósito de lo cual, por su parte, Martínez recuerda la obra de Henderson sobre la historia cultural de la Fealdad, cuyo amplio recorrido demuestra con creces el concepto cambiante de «lo feo». De hecho (2019), «La autora analiza cómo, en diferentes épocas, quien tiene el poder atribuye a determinados grupos deformidades supuestas», en función de distintos factores, de modo que «la anomalía se transformaba en sinónimo de barbarie o enfermedad». Una norma que ha venido reflejando el cine, desde sus inicios, en la categorización de unos villanos que, como veremos, han generado imágenes simbólicas permanentes merced a sus cualidades exteriores anómalas.

La cadena de acontecimientos extrapolables a este tipo de normativas estéticas fundadas por la época finalizaría, por último, en su influencia sobre los individuos, a los que cada tiempo plantearía –plantea– sus retos particulares en este campo. Así al menos lo indica Botbol (2000: 10), cuando, a propósito de «La aprehensión de la belleza», de Meltzer, manifiesta que «El concepto de conflicto estético, conflicto con el que se enfrenta el sujeto cuando inaugura su entrada en el mundo, está en la línea de las ideas que ponen al hombre frente a su limitación, pero al mismo tiempo le dan esperanza».

En el cine, como en la literatura, el arte y la religión precedentes, lo feo se ha definido casi siempre por oposición a lo bello. También es comúnmente aceptado que el vicio afea al hombre, mientras que la virtud lo embellece, e incluso existen defensores, en el campo de la cultura clásica, de que, antes de los griegos, no se podría hablar del concepto de «belleza». A propósito de la moralización cristiana de los monstruos, sin embargo, Eco (2007: 34) puntualizaba, con toda razón, que «la mitología clásica es un catálogo de crueldades inenarrables», catalogándola como un mundo «dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones 'feamente' atroces».

Es común, por tanto, que los vicios y males del alma, o la carencia total o parcial de ésta, se reflejen en el aspecto exterior de los villanos, bien mediante una fealdad distinguible y canónica conforme al conocimiento y patrones comunes de la cultura, bien mediante una belleza exaltada, que opaca otras artes malignas más

sutiles, muchas de ellas de fuerte raíz antropológica. Contrastes estos últimos que recuerdan, para finalizar, el hecho de que (Madrazo, 2006: 19) «La belleza consiste en proporción y *esplendor*; pero ¿dónde está el esplendor, sino en la subjetividad? Como pidieron románticos, expresionistas y surrealistas, la belleza irrumpiría cuando el gesto artístico se muestra capaz de liberar, caotizar y convulsionar los sentidos». Veamos cómo, en los albores del cine, influyeron estas y otras corrientes en la construcción y la categorización del villano occidental.

4. ANTROPOIDES Y MALES DE ÉPOCA

Para empezar, retrotraigámonos a uno de los mejores momentos de «Cantando bajo la lluvia» (*Singin' in the rain*, Stanley Donen, 1952), cuando Lina Lamont (Jean Hagen) es incapaz de adaptarse a las nuevas exigencias del cine sonoro, aspaventando durante un rodaje frente a una industria que ya no puede comprender, y para la que ha quedado obsoleta. Esa impronta gestual, nada baladí en la memoria popular por razones más icónicas que culturales, suele ser el primer rasgo distintivo al que apelan los espectadores menos iniciados en cine mudo. Para rastrear el segundo, basta preguntar por «el malo» para evocar el cliché teatral ideado por Augustin Daly, en *Under the gaslight* (1869), de la dama en apuros, atada y abandonada a su suerte en las vías del ferrocarril. Su adaptación, en 1914, con el protagonista masculino como víctima de la situación, y la de *Blue Jeans* (John H. Collins, 1917), en cuyo libreto original se sustituía la vía del tren por otra fórmula hogaño reconocida (la de la víctima a punto de ser partida en dos por una sierra circular), no permitirían contemplar, empero, la escena con todos sus elementos hasta 1913. La doncella, en concreto, era Mabel Normand (quizá la actriz cómica más popular de todo el mudo estadounidense); la película, *Barney Oldfield's race for a life*, y el director, el entonces todopoderoso Mack Sennett. En esta producción de la Keystone, era el propio Sennett quien rescataba a la víctima, por despecho en apuros merced al villano interpretado por Ford Sterling, prologando de paso el futuro reclamo del *cliffhanger*, que, pese a la popularización, un año después, de los seriales cinéticos y vibrantes con protagonista femenina de Louis J. Gasnier («*Perils of pauline», The exploits of Elaine*), no obtendría hasta 1915, en la lejana Francia, y de la mano de Louis Feuillade, su mejor y más celebrada entidad, con la esencial «Los Vampiros» (*Les Vampires*).

La película de Sennett delinea al villano hirsuto y antropoide cuya esquemática morfología todavía es objeto de revisión y actualización. Sterling se aprovecha de su corpulencia, lleva sombrero y fuma un habano, exhibe un bigote hiperbólico y –atención– da carta de naturaleza a la mímica instalada en prácticamente todo el *cartoon* serial clásico estadounidense –de Looney Toones a Hannah-Barbera– en los instantes en que, por ejemplo, acecha detrás de un árbol, escapa exagerando su sigilo al límite, de espaldas a la cámara, o cae inconsciente al final, con una estrambótica *pirouette*, después de estrangularse a sí mismo. Algunos de estos atributos físicos, como el bigote, no solo se reproducen aún, como decimos, en la caracterización de los villanos modernos; es que su mitografía ya fue objeto de homenaje en los inicios

del sonoro, como recuerda Nielsen (2016), a propósito de la escena de «Chantaje» (*Blackmail*, Alfred Hitchcock, 1929), en la que el maestro del suspense «pintaba» un bigote a su villano mediante «la sombra de una reja horizontal de hierro forjado, colocada en su estudio», que le dibujaba, en el momento justo, y «encima del labio superior, un bigote más verdadero y más amenazador que el real».

Pero decía Freud que «la maldad es la venganza del hombre contra la sociedad, por las restricciones que ella le impone», y que «sus más desagradables características son generadas por ese ajuste precario a una civilización complicada»[1]. Visto el componente físico, las motivaciones del villano, y la interpretación del mal en la mirada del director, no van a ajustarse siempre, por tanto, a motivos ni constructos tan elementales como los que caben en un personaje, sino que van a desarrollarse parejas a las complicaciones de cada civilización, y sobre todo a las miradas que ésta ejerza sobre sí misma. En este punto, es preciso entender que, en sus años de nacimiento, incluso la materialidad del cine como invento, sus posibilidades intuidas, causaron ciertas perturbaciones que, en algún caso, llevaron a considerar al cinematógrafo mismo como un instrumento diabólico. Recuerda Stam (2000: 40) que «muchos comentaristas de los primeros años del cine adoptaron, como Gorki, una postura ambivalente [...]. Desde el principio existieron tendencias que revestían al cine de un sinfín de posibilidades utópicas, o lo demonizaban como la raíz del mal». Lo cual se debe, entre otras razones, a que (2000: 39), «en los primeros años, los críticos promovían 'un discurso del asombro, algo así como un sobrecogimiento religioso ante la pura magia de la mímesis', al presenciar las primeras imágenes en movimiento».

De ahí que, en este contexto sujeto a la primigenia fascinación ejercida por el medio, valga la pena rescatar brevemente la eterna paradoja sobre la que se asienta la principal sistematización de las formas narrativas pergeñadas en los inicios del cine, mediante la técnica del montaje, y que a la postre concretaría las claves del lenguaje fílmico universal: «El nacimiento de una Nación» (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) es, efectivamente, una obra seminal, con el habitual vuelo literario del XIX como influencia para el autor (aquí la novela «The Clansman», de Thomas Dixon, para ser exactos), pero también un tótem para el estudio preciso de la propaganda, apologética, en este caso del Ku Klux Klan. Su estética entre antorchas, y «devocionales» capirotes blancos (que sugieren misterio y tragedia en el sentido religioso de su supuesta inspiración inicial en la sevillana Hermandad de los Negritos), nació con la intencionalidad, según Ucelay (2020), de «crear la sensación de que son fantasmas violentos», así como de asustar a la población negra y blanca, aunque Griffith interpreta aquí al grupo como restaurador del orden tras la abolición de la esclavitud. Indagadores pacientes, como Willis (2001: 124), han sabido adentrarse en la órbita de la distancia *sine ira et studio*, al afirmar que, si en lugar de ser el título de una película, «El Nacimiento de una Nación» lo fuera de un artí-

[1] El gran neurólogo austriaco pronunció estas palabras en una histórica entrevista rescatada en 1957 para el volumen «El psicoanálisis y el futuro», publicado por la National Psychological Association for Psychoanalysis de Nueva York.

culo periodístico, el subtítulo habría sido «el enfrentamiento de los nacionalismos en la guerra civil americana».

Con la vista puesta en las citas realizadas por Muñoz (2018: 20), cuando resaltaba la precaución de Arendt al señalar por qué buscar una explicación causal a un acontecimiento histórico era un sinsentido («la causalidad, sin embargo, es una categoría enteramente extraña y falseadora en las ciencias históricas [...]. El verdadero significado de todo acontecimiento trasciende siempre de cualquier conjunto de 'causas' pasadas que podamos asignarle»), lo cierto es que, muchas veces, es la propia «civilización complicada», a la que Freud aludía, la que alumbra los procesos de catarsis (también las de carácter estético y su repercusión en lo bello y lo feo), al retrotraernos a alguna forma de incomprensión, maldad o intolerancia, sin necesidad, no ya de que exista un villano de ficción, sino de que exista la ficción misma. No valen, pues, aquí, las cinturas ideológicas a la hora de interpretar: si la cinta de Griffith se orienta hacia un puntual supremacismo racista «aceptable» y épico, las construcciones propagandísticas posteriores, bien con el avanzadísimo montaje y el abierto discurso metafórico de Sergueï M. Eisenstein –en «Octubre» (*Oktyabr*, 1927) o «La huelga» (*Stachka*, 1928)–, o con la plenitud de medios técnicos y la grandeza conceptual de Leni Riefenstahl –en «El triunfo de la voluntad» (*Triumph des willens*, 1935) u *Olympia* (1938)– marcan, sin duda, los principales hitos lírico-estéticos de la relación entre el cine y el «mal real» –el causado por los totalitarismos– a lo largo del siglo XX. Otra cosa sería considerar a Griffith, o a cualquier autor, «racista» o parte de un mal concreto en términos absolutos por la película citada –o por otras de mimbres similares, como *One exciting night* (1922)–, toda vez que se incurriría en un error, fácilmente subsanable, como suele suceder, con una mirada más completa hacia su filmografía (películas como *Comata, the sioux* (1909) o *Ramona* (1910) refutan de lejos el argumento).

5. FICCIONES VISIONARIAS. LOS PERSONAJES

Maravilla cómo, en Europa, y principalmente en Alemania, algunos de esos estados sociales alterados, previos a las grandes hecatombes y a las estructuras en pos del «Hombre Nuevo», fueron intuidos por autores visionarios, en toda la dimensión de un término que, de forma artera, hoy suele sobrevalorarse desde la industria publicitaria del cine. Y no solo se intuyeron; se hicieron carne en sus villanos, filtraron el temor y el *angst* de una sociedad sin brújula tras el desastre económico –y sobre todo psicológico– de la Gran Guerra, y dejaron entrever, con sus inframundos de ficción, los que en la clandestinidad real extendían, como un cáncer, sus crímenes, taras y ansiedades. Con excepciones como las de Tod Browning, apegado desde sus inicios a lo insólito, lo circense y lo teratológico, en Estados Unidos continuó siendo común un villano aún ligado al espíritu del serial, como *The Bat* (Roland West, 1926), padrino del famoso Batman en formas y atuendo; pese a sus matices tan sinópticos, en el fondo, como los del *slapstick* de Chaplin o Keaton, y sin el revestimiento histórico-legendario de los primeros «malos» de John Ford, ni el literario del cine de aventuras pionero, impulsado por directores como Allan

Dwan. *The Bat* procedía de un montaje de Broadway, y se suma a las películas cuyos teatrales juegos de luces y sombras, y su interpretación expresionista de la ciudad, edificarían el cine negro de las décadas siguientes, con un villano voluntariamente sumergido en la oscuridad y en las formas del miedo, amén de voluntariamente «feo» al ataviarse como un murciélago. La mayor parte, de hecho, de los antagonistas realistas del *noir* tuvieron, por su parte, en Alemania, al doctor Caligari, a Nosferatu, al Golem, al doctor Mabuse o al científico Rotwang como inspiradores principales, si no de sus motivaciones modernas, contextualizadas en sus propias pesadillas nacionales, sí de la ambientación claroscura y tenebrista que rodeó, cualificándolos para la Historia, la escenografía de sus macabras trayectorias y, en puridad estética, sus rostros reflejo de lacras y vicios. Analicemos brevemente a dos de ellos, bajo el palio de Noriega (2016: 9), quien, en sus citas a Schneider (1990), distinguió, dentro del cine expresionista en que se encuadran estas figuras referenciales, las siguientes categorías: «un expresionismo legendario y demoníaco que, mediante trucos y sobreimpresiones, cultiva el horror y la angustia con un suspense rentable en términos comerciales y pulsiones libertadas en una época de turbación –*La muerte cansada, Nosferatu, El Golem, El estudiante de Praga*–; el ilusionista –*Sombras*–, capaz de articular en ambigua confusión sueño y realidad, que tiende al manierismo; el expresionismo decorativo de *El hombre de las figuras de cera*, que servirá de modelo para la 'comedia del horror', y el formal de *Der steinerne Reiter* (Fritz Wendhausen, 1923) y *Zur Chronik von Grieshuus* (Arthur von Gerlach, 1924)».

Objeto de cientos de artículos, revisiones e historiografías, sería ocioso repetir cuanto se ha escrito sobre la fundacional «El gabinete del Dr. Caligari» (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). Por ello, nos limitaremos a reforzar un argumento expuesto anteriormente, en torno a sus influencias posteriores, y en términos de conservación e impronta estética de «lo feo», resumiéndolo así: en el siglo XXI no es común ver el trabajo de directores estéticamente «visionarios» en los circuitos habituales, por mucho que cada tráiler parezca anunciar la última revolución en este sentido. Impartir nociones sobre la película de Wiene, y sobre las del resto de la ineludible vanguardia expresionista, es, en efecto, hablar de su capital influjo estético en autores mañosos de la actualidad, como Tim Burton, sobre todo en la parte menos bella y brillante del espectro, la más influida, de hecho, por la ensoñación o el ensimismamiento, y por sus abducciones y deformidades consecuentes. Pero eso no quiere decir que su tendencia a deslumbrar al nuevo público no se deba, casi siempre, al desconocimiento por su parte del legado plástico y teatral del movimiento, asumido por el cine *a posteriori*. En su probado carácter de permanencia, esa particular estética de bellezas ausentes y fealdades oníricas que invade el imaginario de Burton a la hora, por ejemplo, de reinterpretar al villano de cómic Pingüino, para «Batman vuelve» (*Batman returns*, 1992), o de dar vida al beatífico «Eduardo Manostijeras» (*Edward Scissorhands*, 1990) –remedos del protagonista y el sonámbulo de Wiene– tiene más que ver con la resistencia cultural y psicológica de ciertos arquetipos, y sus efectos, que con una visión privilegiada de *auteur*. La composición grisácea y retorcida de la triste vivienda de Charlie Bucket, en «Charlie y la fábrica de chocolate» (*Charlie and the chocolate factory*, 2005), imita la arquitectura flechiforme y enajenada del clásico. El modo en que Barnabas Collins emerge del ataúd

como un resorte, en la versión burtoniana de «Sombras tenebrosas» (*Dark shadows*, 2012), es un homenaje al inaugurado por «Nosferatu» (*Nosferatu, eine symphonie des grauens,* 1922), de F.W. Murnau. Y así en una línea infinita, y extensible a otros autores solventes, pero discutiblemente visionarios desde esta óptica, tal y como hemos indicado, y entre los que incluiríamos a Guillermo del Toro o Alex Proyas.

Y si todo el delirio caligarista resulta un nicho de recursos estéticos y argumentales imperecederos, la interpretación de Fritz Lang del doctor Mabuse, imaginado originalmente por el escritor luxemburgués Norbert Jacques, anatomiza la figura del villano internacionalista, subversor de la convivencia entre los pueblos y padrino del terrorismo global[2]. Legatario del Fantômas francés por su capacidad para el disfraz, el personaje anuncia esencialmente el carisma manipulador de los «malos» de James Bond, a quien el propio Lang, de la mano de su entonces esposa, la guionista Thea Von Harbou, adelantaría *a posteriori* en varios aspectos con la fantástica «Los espías» (*Spione*, 1928). Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) presenta una caracterización en cuyos rasgos (ojos fijos, nariz afilada) se detecta un corazón de piedra, una dureza infinita y unas ansias de control de impacto cuasipictórico, cuyas antivirtudes, en lugar de ocultarse, parecen reflejarse más y mejor en los momentos en que aparece transmutado en alguien que no es. Bajo el disfraz, y con detalles puntuales como cuando aparece con unas cejas exageradamente pobladas, emparentables con lo mefistofélico, el villano se oculta entre los figurantes a los que manipula, pero destaca a nuestros ojos, en un efecto concebible únicamente para y desde la pantalla, con lo que lo anómalo, en este caso, impregna casi siempre el cuadro con una idéntica voluntad de dominio ligada, si no a un feísmo totalmente desatado, sí a una suerte de antibelleza cincelada conscientemente.

A tal sensación puramente estética contribuyó sin duda la fragilidad de los núcleos identitarios y la atmósfera naturalista del caos financiero de Alemania como fondos de argumento, concediendo a «El Dr. Mabuse» (*Dr. Mabuse, der spieler*, 1922) su propia aura de serial. Von Harbou escribiría además la segunda parte, «El testamento del Dr. Mabuse» *(Das testament der Dr. Mabuse,* 1932), a la que, con la venia de la Historia, se señala como diáfano preludio del asalto al poder de Adolf Hitler (de nuevo, el mal ficticio y el real se confunden en la enunciación de los hechos). «Los crímenes del Dr. Mabuse» (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960), filme sonoro que cierra la trilogía y la filmografía de Lang, se aleja un tanto ya del espíritu de las anteriores, pero reluce en su propia nostalgia, dentro de la serie crepuscular de películas que, al rescate de los propios orígenes, y a modo de homenaje personal, rodó el director tras regresar a su país de nacimiento. «Los crímenes...» contó en su reparto con Gert Fröbe (el futuro «Goldfinger», paradigma del villano orondo obsesionado con la riqueza), y retorció la cualidad más interesante del villano primigenio: su extraña y antinatural omnipresencia, en esta ocasión menos vírica (estética incluida), y más tecnificada aún si cabe. Con la dispensa de Fu Manchú

[2] Conviene muy mucho revisar, en este punto, la crítica de «El testamento del Dr. Mabuse» que José Andrés Dulce escribe en su blog «Ultramontana».

(el otro gran villano antioccidental reconocible por su ceño y rasgos estereotípicos), cuya pista en el cine despega igualmente en la etapa muda –en concreto a partir de 1923, con la efigie del actor H. Agar Lyons–, la mitología del Dr. Mabuse no dejará de resucitar en Europa desde entonces, y hasta 1990, con versiones dispares, y generalmente poco afortunadas, firmadas por Werner Klinger, Harald Reinl, Claude Chabrol o Jesús Franco.

6. EL MAL ENCARNADO: LOS MONSTRUOS

Por ahora, la presencia de lo teratológico ha quedado simplemente sugerida, bien mediante la simple corpulencia o la exageración en pantalla de determinados rasgos físicos (en las caracterizaciones de Ford Sterling, Werner Krauss o Conrad Veidt, por ejemplo), bien en las habilidades para el disfraz, generalmente en clave sombría, de *The Bat,* del doctor Mabuse o de «Los vampiros», sobre cuya protagonista, Irma Vep (Musidora), concretaremos más adelante. Incluso Victor Sjöstrom, en «La carreta fantasma» (*Körkarlen*, 1921), deposita en su talla imponente el virilizado embrión de la maldad que lo devora, dejando instantes magistrales como aquél en el que su personaje, David Holm, destroza la puerta tras la que trata de protegerse su mujer, adelantando, según algunas voces, la aterradora escena del hacha con Jack Nicholson y Shelley Duvall en «El resplandor» (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980).

Pero el «monstruo» es otra cosa. Generalmente visto como plasmación unitaria del «mal de ser» y el «mal de acción», y con una fealdad entendida como «privación de gloria», en su significación filosófica profunda, al monstruo se le concibe históricamente como presagio adivinador de circunstancias, prodigio extraordinario o castigo divino. Desde la letra de la Biblia hasta los textos y catálogos del siglo XVII[3], interesan primeramente los tintes demoníacos que, hasta el final de la Edad Media, cobra la concepción de lo monstruoso por su directa identificación con Satanás. En esta línea, «Häxan. La brujería a través de los tiempos» (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922) conecta en su aliento documental, y ahora de forma consciente, con la exhibición de los males de la civilización apreciables en la obra fundamental de Griffith. Académica en sus formas, y abiertamente turbadora en su puesta en escena, la película desbroza otro tipo de fanatismo, el de la superstición y la incultura, como motor de las leyendas y la histeria religiosa contra las brujas, mediante «una alucinante exposición visual sobre la brujería y la superstición a través de la historia con imágenes de pesadilla de gran audacia, y que no se detienen ante las escenas más crueles, marcadamente sexuales o repulsivas» (Morales, 2017: 79).

[3] Datos ampliables en la tesis doctoral de Francisco González García, «*Amado monstruo*, de Javier Tomeo. Estudio del componente teratológico y criminológico de la obra y análisis de su adaptación a otras artes».

Tras estudiar meticulosamente el Malleus Maleficarum[4], Christensen estructuró la cinta a modo de tratado, dividiéndola en cuatro partes. Las más jugosas para el recuerdo –especialmente el de quienes la prohibieron y censuraron en varios países, incluido Estados Unidos– incluyen tortura, profanación, orgías con demonios, sacrificios de bebés y demoledores aquelarres, en los que llegamos a contemplar una fila de mujeres besándole el trasero al Diablo. En este caso, la belleza o fealdad de cuanto vemos adquiere un dantesco equilibrio, en el que lo delirante amalgama la una y la otra en una experiencia cercana a lo museístico: primero, por su cuidada presentación en formas –de nuevo– pictóricas, en este caso cercanas a Goya o El Bosco (con lo que se produciría un desplazamiento de la simple observación de la belleza al *goce* contemplativo de lo antinatural), y, después, por la propia (anti)naturaleza aberrante, catártica, de cuanto nos es mostrado.

Al margen de esta *rara avis*, la personificación teratológica del mal, en el cine mudo, remite una vez más a la influencia de la novela gótica, si miramos a su protohistoria en Estados Unidos; a la cultura romántica y el esoterismo, que sobrevuelan respectivamente la obra de F.W. Murnau y Paul Wegener, en Alemania, y, muy puntualmente, en Francia, al ilusionismo teatral de Georges Méliès, quien también introdujo criaturas mágicas e imposibles extraídas de la mitología clásica, y de la novela de ciencia ficción (la de Julio Verne, principalmente), aunque casi siempre desde un prisma bondadoso.

Para ordenar, por tanto, estos elementos, es preciso ampararse primero en *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910), corto breve pero de alto impacto ideado para kinetoscopio y apadrinado por Thomas Edison y su interés en cuestiones de moral científica. Sobre el papel, la pieza resulta muy elemental y bastante alejada de las propuestas reflexivas de la novela de Mary Shelley, destacando más bien en su aparataje logístico, desde la escena de la creación del monstruo mediante planos largos y explícitos que ilustran, crudamente, cómo carne y huesos van adhiriéndose a un esqueleto en llamas, hasta la caracterización del actor Charles Ogle, cuyo aspecto parece anunciar la cabeza cúbica que, unos años más tarde, se consagraría en las versiones protagonizadas por Boris Karloff. A partir de este momento, los engendros procedentes de la literatura continuarían presentes en las producciones de terror del país, mereciendo, quizá, «El hombre y la bestia» (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920), una mención especial por su cualidad de piedra de toque de las innumerables versiones más o menos afortunadas de la novela original de Stevenson, y como eterna alegoría subliminal en torno al monstruo interior, y a las fachadas sociales que lo estimulan mediante su ocultación consciente.

Dentro del expresonismo de corte legendario y demoniaco categorizado anteriormente, también aludimos a Nosferatu y al Golem. Conectemos, en la misma órbita de ordenación de acontecimientos, a este último con el monstruo ale-

[4] Tratado inquisidor escrito en alemán en 1486, quizá el más relevante de todo el Renacimiento a propósito de las brujas, e inspiración directa o indirecta para enjuiciarlas durante casi dos siglos.

mán, contemporáneo de Caligari. La criatura, presente ya en el Sippurim, la primera colección de leyendas judías impresa en 1847, comparte con Frankenstein su condición de hombre artificial, y de resultado fallido de las proyecciones de autoprotección, dominio e inmortalidad de su creador, aunque en esta ocasión no es la ciencia, sino la magia, la que guía la mano del Prometeo encarnado por el rabino Löw. A instancias suyas, y para la defensa de su comunidad, en un principio, este gigante hecho con arcilla cobraba vida, para convertirse más tarde en una fuerza destructora y sin control.

De nuevo asistiremos a una alegoría de la instrumentalización del mal, y de la robotización dirigida de determinados instintos, presentes en el inconsciente colectivo germano entre 1914 y 1920. De este último año es la más reconocida de las tres visiones cinematográficas de la criatura a cargo de Paul Wegener («El Golem», *Der Golem, wie er in die Welt kam*), en la que ésta llega a aplastar –literalmente, y también en el plano simbólico– la tiranía de un malvado rey. Su acercamiento frustrado a una joven, el fuego que consumirá la casa del rabino (Albert Steinrück), y sobre todo el progresivo deseo de naturalización y encaje en la normalidad de este hombre anómalo creado por el hombre, remiten efectivamente a Frankenstein, y con él a un orbe retórico, filosófico y estético, revisado e imitado mil veces en nuestro tiempo, como se recordará, por ejemplo, a propósito del existencialismo de los replicantes de *Blade runner* (Ridley Scott, 1982). Hacia el exterior, las condiciones antinaturales del Golem se reflejan obviamente en su aspecto, no necesariamente «feo» esta vez, pero tampoco hermoso en su amorfismo corporal, conexo a sus representaciones originales del folclore, por cuanto en vida la figura conserva su cualidad procedente del barro, recordatoria del suelo y de la ley de Dios, pero se presenta encarnada con una melena modelada toscamente, más parecida a un casco, y con una constitución en cuyo torso (sobre todo en pecho y espalda) parece acumularse el elemento cosmogónico primordial de la criatura, la tierra, en lugar de aportarle proporción y musculatura.

Y si en «Caligari» –un auténtico *traumfilm*, en opinión de Palacios (2020)– contemplábamos al desventurado Cesare avanzar pegado a una pared durante su acecho nocturno a Jane (Lil Dagover), convirtiéndose poco menos que en una sombra viviente, en «Nosferatu» es la inmortal escena de la sombra del vampiro proyectada sobre la pared, mientras sube unas escaleras, la que parece cobrar propiedades corpóreas. Una paradoja especular, sin duda, que en opinión de Eisner convierte a «Caligari» en un artificio, en comparación, y que, en buena medida, se extiende por la película merced al sentido del rodaje de su director (1996: 78): «Murnau crea una atmósfera de horror por los movimientos de los actores hacia la cámara: la horrible forma del vampiro avanza, con una lentitud exasperante, de la profundidad extrema de un plano hacia otro en donde de repente se hace gigantesca».

En efecto, lejos de la primigenia concepción distinguida del Lord Ruthven de Polidori, o del propio Drácula de Stoker en el que se inspira, el conde Orlok (Max Schrek) presenta una visión animalizada del vampiro, cuyos rasgos más evidentes (nariz afilada, garras, cejas mefistofélicas, orejas puntiagudas o los dos colmillos que asoman de la boca) parecen destilar, como su complemento o consecuencia, de esa cualidad viscosa y manifiestamente más terrible de acecho, de inevitabilidad y con-

taminación, que cualifican al personaje y lo emparentan con la obsesión, la pesadilla, la manía persecutoria y el mal destino. Aunque el aspecto final de Orlok en pantalla tiene mucho más que ver con la negativa típica de Murnau a pagar derechos de adaptación que con cuestiones meramente estéticas, lo cierto es que su Drácula ha terminado resumiendo e inspirando, en tanto que entidad teratológica, las connotaciones descritas como presagio anunciador de la desgracia, y aun como embajador del castigo divino en forma de plaga. En este punto, es Berriatúa (2009: 68) quien identifica al vampiro como entidad física propagadora de un mal *del alma*: «Nosferatu es la enfermedad pero la enfermedad es un cuerpo astral maléfico como pensaba Paracelso que fue quien creó el término de cuerpo sideral o astral [...]. Hemos visto que Paracelso escribió que la enfermedad es mental y que una plaga se comunica y crece por los malos pensamientos que contaminan la vida universal. Esta concepción de la enfermedad como mal espiritual es una de las claves de la película». Una película que suele sorprender al exégeta por la cantidad de leyendas y anécdotas que acumula su rodaje[5], sobre todo las que rodean a Schreck, quien procedía del teatro, y amparadas por lo general en la falsa creencia de que no existen datos suficientes sobre la procedencia real del actor ni sobre su amplísima trayectoria[6]. Sin embargo, no es solo la presencia de Schrek, perturbadora como vampiro, como don Mendo en «El alcalde de Zalamea» (*Der Richter von Zalamea*, Ludwig Berger, 1920), sobre la obra de Calderón, o como ángel de la muerte en *Hanneles Himmelfahrt* (Thea Von Harbou, 1934), la que acapara el valor de la escena más deliberadamente fronteriza, entre las certezas del mundo ordinario y las ambigüedades del que acoge al villano. Se trata del instante en que Murnau acelera la velocidad e incluye un plano inserto en negativo, cuando Hutter (Gustav von Wangenheim) se adentra en los dominios del mal, montado en el carruaje del no muerto. Con distintas traducciones, el rótulo que unos segundos antes nos advierte de la experiencia *estética* convulsiva que está por venir –«Apenas hubo cruzado Hutter el puente, le sorprendieron los inquietantes rostros de los que tanto le habían hablado»– no pasó inadvertida a los surrealistas, quienes se enamoraron de él por sus implicaciones de subversión y ruptura, de extravío vital y de orfandad frente al espejo roto, como *a posteriori* sucedería también con la historia de *amour fou* de otra bestia caída «por la belleza», en su más romántico delirio: *King Kong* (Merian Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933).

Tocado por el genio, aunque generalmente aliado con grandes especialistas y excelentes camarógrafos como Günther Krampf o Karl Freund, Murnau dejó también, en *Fausto* (*Faust-Eine deutsche Volkssage,* F.W. Murnau, 1926), su propia interpretación visual sobre el Monstruo Absoluto representado por Mefistófeles (Emil Jannings), en la que constituye su última y más evidente ofrenda a la literatura romántica alemana. La película (objeto de uno de los descubrimientos más aluci-

[5] La mayoría achacables al productor Albin Grau, célebre ocultista responsable en buena medida de otra parte generalmente menos comentada de la estética de la película, relacionada con la presencia de ciertos dibujos mágicos que aparecen en algunas escenas, sobre los cuales puede acudirse a la «Aritmología» del alquimista Athanasius Kircher.

[6] Se recomienda, en este punto, la sustancial biografía del actor escrita por Stefan Eickhoff.

nantes de Berriatúa en torno al cine mudo, cuando en los años 90 confirmó la existencia de múltiples negativos de exportación como práctica habitual en el período) extasía al espectador desde cualquier punto de vista, sobre todo técnico y escenográfico. Hasta el punto, podría decirse, de que, en «Fausto», el horror subyuga por su belleza y la belleza hace lo propio por su cualidad ascendente y sinfónica. Sus increíbles efectos especiales, el horizonte elevadísimo de sus diseños, la orquestación de muchos planos (más pictórica que nunca), y apariciones verdaderamente terroríficas, como las de Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (que emergen implacables pero sucios, corrompidos y a lomos de lo que parecen caballos en estado de descomposición), cuando no la del demoníaco Jannings, propagando la peste con sus gigantescas alas negras sobre la ciudad del viejo filósofo, no solo honran perpetuamente al Goethe más solemne y creativo, sino que todavía alimentan, en el sentido estético que antes aplicábamos a algún autor moderno, las fantasías de muchos directores de la actualidad. Después de todo lo visto, parece acertado, para ir cerrando estos párrafos sobre la monstruosidad implícita o sobrevenida, no olvidar el rótulo que nos adentra en este prodigio cinematográfico del «genio de Westfalia»: «Todas las cosas del Cielo y de la Tierra son maravillosas. Pero la suprema maravilla es la libertad del hombre para escoger entre el bien y el mal».

Hemos dejado aparte conscientemente algunas figuras notables para el rastreador, como Gwynplaine, de «El hombre que ríe» (*The man who laughs*, Paul Leni, 1928), por cuanto, a pesar de inspirar formalmente a villanos de variada y sempiterna actualidad, como el Joker de Batman, no representaban en su construcción original (ni cinematográfica ni literaria) «la fechoría, el combate y la persecución»[7], y sí el reflejo de tormentos e infortunios personales por los que, al final, el relato los retribuía justamente. Gwynplaine nunca fue un villano, pero (Plana, 2016: 192), «Si se acepta la idea de que el miedo a la desfiguración es una de las mejores metáforas modernas para traducir el miedo individual y social frente a la pérdida de identidad, y para elaborar estrategias para figurarlo y pensarlo», el rostro de sonrisa congelada del personaje (interpretado por Conrad Veidt, una vez más) es plenamente asimilable a una contemporaneidad dispuesta a identificarlo hoy con el temor al caos y al relativismo –disolvente y desfigurador de por sí– de nuestra época.

7. BELLEZA EN LOS ROSTROS. LOS ROSTROS DEL MAL

Hasta ahora hemos tratado la fealdad en mayor medida en cuanto a la caracterización del villano, acaso por todas las implicaciones expuestas inicialmente desde el punto de vista social, cultural, psicológico o religioso. También hemos indicado

[7] Funciones del villano de acuerdo con las exhaustivas y muy conocidas disecciones del crítico literario ruso Vladimir Propp, que Minerva Sánchez rescata en su artículo «La expresión de miedos sociales a través del villano en el cine postclásico: un análisis del texto narrativo». Valgan dichas funciones, en este punto, para analizar al personaje nacido de la pluma de Víctor Hugo.

que, en otras ocasiones, el villano aparece con una construcción físico-estética diametralmente opuesta, es decir, con cualidades explícitas de hermosura, objetivables desde la perspectiva de un físico armónico –que no necesariamente perfecto–, la adecuación natural de sus contrastes o la sutileza y proporción en sus rasgos. Una apología de las formas, y sobre todo de los rostros, que si bien no es difícil asociar inmediatamente a las villanas femeninas (y al tipo de mañas y males particulares que representaron o pusieron/ponen en práctica en el cine), hay que situar primeramente en las teorías sobre la fotogenia acuñadas por Delluc/Epstein para hallar su razón de ser. El rostro humano como significante absoluto, a través del primer plano, por ejemplo, cuando (Epstein, 1957: 71) «Se descubrió en las expresiones de un rostro que ocupaba toda la pantalla un mundo de una movilidad mucho más fina, que traducía minuciosamente la del alma». La fotogenia entendida como (p. 129) «cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica»[8]. Todos ellos, en fin, aspectos espirituales subyacentes en la cualidad material de la belleza, y que, en el caso de las villanas, tienden a asentarse (desde la era silente) bajo el efecto contrario: si, en los personajes masculinos, por lo general la fealdad se muestra como consecuencia de la dimensión moral, o de la naturaleza monstruosa del personaje, es en el rostro femenino más hermoso donde pueden ocultarse las peores cualidades morales, en el caso de las antagonistas.

La norma cuenta con algunas excepciones como la de Sessue Hayakawa, actor japonés que saltó a la fama en 1915 por su papel de violador en «La estafa» (*The cheat*, Cecil B. De Mille, 1915), y que, si bien en su país le costó el grave deshonor de ser considerado «humillación nacional», en Occidente le hizo adelantarse, paradójicamente, a Rodolfo Valentino, como icono sexual dentro y fuera de las pantallas. Por otro lado, apelar a una «cara del mal», prototípica y medular, en el cine de la época, en la que además la fealdad o la apariencia monstruosa no siempre fue sinónimo de iniquidad o depravación, es invocar a Lon Chaney, quien refulge, gracias a su habilidad autodidacta con el maquillaje, como el epítome visual de todas las bajas pasiones, el patetismo y las tragedias típicas del villano, por las que el actor siempre transitó varios pasos por delante, durante sus casi 20 años de carrera ininterrumpida. Mientras en Alemania destacaban las caracterizaciones villanescas de Veidt, Jannings o Klein-Rogge, como hemos visto, Chaney aprendió a desaparecer, literalmente, en la cosmética del suplicio, la maldad o la amargura de sus personajes, a los que, por lo general, solía conceder inesperados epílogos de sacrificio o redención. Recordado incluso por una imagen vampírica que las nuevas generaciones nunca veremos en movimiento, la de la película perdida «La casa del horror» (*London after midnight*, Tod Browning, 1927), es en su prolífica relación con este director donde se forja la leyenda, salvando algunas personificaciones periféricas

[8] Para profundizar en estos aspectos, puede acudirse a la tesis doctoral de Josep Lambies, sobre la supervivencia de la fotogenia en el cine contemporáneo, la cual toma entre sus muchos ejemplos el rostro de Margarete en la versión de «Fausto», de 2011, que firma Alexander Sokurov.

fundamentales, como las de Erik en «El fantasma de la ópera» (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), o Quasimodo (que no es un villano, pero a su pesar es un monstruo), en «El jorobado de Notre Dame» (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923). «Garras humanas» (*The Unknown*, 1927), «El trío fantástico» (*The Unholy Three*, 1925) o «Los pantanos de Zanzíbar» (*West of Zanzibar*, 1928) guardan imágenes de Chaney igualmente poderosas, de una versatilidad que ni siquiera el hijo del actor, Lon Chaney Jr., pudo superar. Todo a pesar de que, según Serrano (2011), Browning jamás quiso dignificar a monstruo alguno con sus películas, ni siquiera en «La parada de los monstruos» (*Freaks*, 1932), toda vez que, en su cine (como en la vida, hay que entender), «no es la condición física lo que hace a las personas, sino su circunstancia».

Centrándonos ya en los villanos con rostro de mujer, y en su belleza particular y misteriosa, resulta interesante estudiar el tránsito progresivo de sus encarnaciones al arquetipo de *vamp*, a partir de los primeros modelos cinematográficos de candidez femenina (derivados principalmente, como los masculinos, de los mitos de la antigüedad). La erótica de las primeras *femmes fatales* de los países nórdicos (a veces fatales para sí mismas, como la desdichada Asta Nielsen en «El abismo», *Afgrunden*, Urban Gad, 1910) terminaría desbancando poco a poco a las «novias de América» encarnadas por actrices como Lillian Gish, para abrir la puerta a un nuevo elenco de mujeres impulsadas por su violenta renuncia a la seguridad ética del matriarcado, su codicia personal, su ambición (auto)destructiva o sus bajas pasiones, que hacían posibles gracias a sus auras mixtas de dulzura adulterada y fascinación sexual (las cuales contribuyeron, por cierto, a potenciar la imagen publicitaria de las actrices, entonces, tanto como su leyenda ahora). Sobre la propia Asta Nielsen, por ejemplo, se ha dicho lo siguiente (González, 2008: 40): «De labios finos y nariz un poco torcida, pero con unos ojos negros inmensos y una figura elegante y estilizada, llamada la Sarah Bernhardt escandinava, fue el prototipo de la *vamp*: una mujer fatal, destructora del poder masculino y triunfadora, a diferencia de la diva italiana, que siempre acaba siendo vencida».

Con la misma caracterización indisoluble de rasgos externos e internos suele señalarse, no obstante, a Alice Hollister, en *The vampire* (Robert G. Vignola, 1913), como iniciadora en el tiempo del fenómeno *vamp*, aunque mucho más jugosa resulta, en perspectiva, la rivalidad práctica entre sus dos principales valedoras: la francesa Musidora y la estadounidense Theda Bara. Sobre el arquetipo en sí, y las implicaciones concretas de su atractivo, indica Roma (2008: 18) que «Estas fatales se caracterizan por sus movimientos felinos y por su rostro ambivalente, que les permite mostrarse como ángeles o demonios, a conveniencia. Su imperfecta belleza las hace poseedoras de una mirada hipnótica y seductora, con la que consiguen privar a su víctima de toda razón. La ambigüedad es otro de sus rasgos más característicos: la perversa es generosa y pérfida, fácil e inalcanzable, llegándola a poseer quien se convierte en su esclavo. Y a pesar de su apariencia frígida, con ella el placer es infinito. Eso sí, es ella quien marca las pautas en la relación».

Esas imperfecciones breves en la belleza física, que terminan conectando a la villana con el mundo terrenal que tiende a conquistar, y cuyas circunstancias sí parecen influir sutilmente en ciertos recovecos de su aspecto exterior, son la carta

de presentación de la polifacética Jeanne Roques (Musidora), a quien, como la escritora Lise Meyer, los surrealistas tomaron como numen artístico. Haciendo honor a su nombre (traducible como «regalo de las musas»), Musidora paseó su magnetismo por el extravagante serial «Los Vampiros», de Feuillade, que mencionamos anteriormente, y a su éxito y caracterización concreta como maestra del disfraz –deudora de la Josette Andriot encarnada en *Protéa* (Victorin-Hippolyte Jasset, 1913)– coadyuvó la predisposición de un público hastiado por el conflicto. Así lo manifestaba Sebagg, quien, en referencia a André Bretón, dejó escrito que «para el poeta surrealista, si durante la Gran Guerra la exhibición de los horrores de las trincheras acaparaba la conciencia de los adultos, por el contrario era 'el lujo, las fiestas, la gran orquesta de los vicios, y también la imagen de la mujer, pero heroica, como sagrada aventurera', lo que atrajo el corazón de los jóvenes». Es decir, que la belleza reconocible de Musidora hallaba, en este caso, un fuerte sustento cultural en el sentir complementario de una sociedad que rechazaba tanto la guerra como celebraba la vida, y por tanto la libertad anárquica y la rebeldía representada por una intérprete que, a diferencia del doctor Mabuse, salía ganando en misterio y exotismo cuando aparecía disfrazada.

Bajo el anagrama de Irma Vep («Vampire»), el personaje, que se da a conocer en el tercer capítulo, *Le cryptogramme rouge*, terminaba comandando esta sociedad secreta de delincuentes transformistas, en una inolvidable encarnación del mal que parece el reverso de la de Theodosia Burr Goodman (Theda Bara). Si Musidora aparecía embutida en unas ajustadas mallas negras, que la cubrían por completo, Bara se caracterizaba por su carnalidad y exhibicionismo. Si la parisina jugaba al intercambio de letras con el nombre de su personaje de ficción, Goodman hacía lo propio con su nombre artístico real (Theda Bara también es un anagrama de *Arab Death*). Con sus personificaciones de Salomé, Carmen o Cleopatra[9], Bara depositaría para siempre, en la vasta galería mitosexual del cine americano clásico, algunos elementos clave relacionados con la desnudez o el impulso femenino, que *a posteriori* recogerían actrices como Bette Davis o Mae West. En «Érase un tonto» (*A fool there was*, Frank Powell, 1915), Bara llega a aparecer como un ser casi arácnido en su voluntad de control y destrucción del diplomático Schuyler (Edward José), cuyo descenso a los infiernos de la degradación moral y social prologan el epítome del arquetipo, representado por la Marlene Dietrich de «El ángel azul» (*Der blaue engel*, Josef Von Sternberg, 1931), primera película europea íntegramente sonora.

El reinado de este tipo de villanas, o sencillamente de modelos de mujer contestataria y anticonvencional, describe una curva de una década, integrando, como culmen, a la *vamp* original en la *flapper* envilecida y cazafortunas representada por Louise Brooks en «La caja de Pandora» (*Die Büchse der Pandora,* G.W. Pabst, 1929). La actriz, capítulo aparte por la poliédrica dimensión de su belleza física dentro y fuera de la pantalla, actúa a su vez como un reverso del concepto de *It girl*, delineado por Rudyard Kipling y Elinor Glyn, y popularizado un año antes por Clara Bow, en la película *It* (Clarence G. Badger, Josef von Sterberg, 1927). La Lulú de Brooks

[9] Solo se conservan cuatro, por desgracia, de los cuarenta y dos filmes mudos que Bara rodó.

se yergue, sin contemplaciones y con pocos preámbulos, como un súcubo bisexual infernal, capaz, antes de su moralista muerte en pantalla (a manos de Jack el Destripador, nada menos), de arrastrar al abismo a todos cuantos se cruzan con ella. Unos meses antes, la actriz había encarnado a otra *vamp* para Howard Hawks en «Una novia en cada puerto» (*A Girl in Every Port,* 1928), y a una víctima de abusos en «Los mendigos de la vida» (*Beggars of life*), el mismo año, para William Wellman. Pero es sin duda esta película, con la que Pabst rechaza el expresionismo mediante una nueva «agresividad objetiva», la más brillante para una actriz cuya ambigüedad libertaria contrasta, en pantalla, con el acartonamiento social que da pábulo a sus letales caprichos. Caprichos, eso sí, que dejaban entrever un germen, sobre el que hay que coincidir con Benítez (2016: 13) cuando afirma que «Pandora es un 'estudio social' en la estela de los que preconizaba la literatura naturalista de finales del siglo XIX, en el que, más que la impremeditada espontaneidad instintiva de Lulú, lo que se subrayaba era el peso de los factores externos –la desafección familiar, la inhumanidad de las instituciones presuntamente asistenciales, la hipocresía social– sobre el destino de una chica indefensa».

Pese a que, como se ha escrito, «La caja de Pandora» es una historia consonante con los intereses de los intelectuales centroeuropeos de la época, lo cierto es que Lulú, mortal en su belleza, resume, además, no solo los principios de este nuevo realismo del cine alemán, sino también parte de los que subyacen bajo la «locura» con que, en Estados Unidos, se catalogó a los prósperos años 20.

Recibido: 20 de marzo de 2022; aceptado: 31 de mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Arendt, H. (2005). *Comprensión y Política (Las dificultades de la comprensión*). Madrid, Caparrós Editores.

Benítez, J.M. (2016). *Lulú eres tú. El extraño caso de Louise Brooks* [archivo pdf] https://revistaclarin.com/wp-content/uploads/2016/06/lulu_eres_tu.pdf.

Berriatúa, L. (2009). *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Valladolid, Divisa Ediciones.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (sin fecha). *Los negativos de exportación en el cine mudo*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-negativos-de-exportacion-en-el-cine-mudo--0/html/ff9086ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

Botbol, M. (2000). Belleza y fealdad en la vida cotidiana. *Intercanvis: papers de psicoanàlisi*, 4, 7-17.

Dondis, D. (2017). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.

Dulce, J.A. (3 de mayo de 2017). Plan diabólico. *Ultramontana. Un viaje por los laberintos de la imagen y la palabra*. https://ultramontana.wordpress.com/2017/05/03/testamento-doctor-mabuse-1933/.

Eagleton, T. (2010). *Sobre el mal.* Barcelona, Ediciones Península.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen.

Eickhoff, S. (2009). *Max Schreck: Gespenstertheater.* Múnich, Belleville.

Eisner, L. (1996). *La pantalla demoníaca.* Madrid, Cátedra.

Epstein, J. (1957). *La esencia del cine.* Buenos Aires, Ed. Galatea Nueva Visión.

González, D. (2 de octubre de 2019). La maldad en la filosofía de San Agustín de Hipona y de Santo Tomás de Aquino. *Studia Humanitatis*. https://www.studiahumanitatis.es/la-maldad-en-la-filosofia-de-san-agustin-de-hipona-y-de-santo-tomas-de-aquino/.

González, F. (2014). Amado monstruo, de Javier Tomeo. Estudio del componente teratológico y criminológico de la obra y análisis de su adaptación a otras artes [tesis doctoral, Universidad de Málaga] https://docplayer.es/52457970-Amado-monstruo-de-javier-tomeo-estudio-del-componente-teratologico-y-criminologico.html.

González, P. (2008). *El cine mudo*. Barcelona, Editorial UOC.

Henderson, G. (2018). *Fealdad. Una historia cultural.* Madrid, Turner Publicaciones.

Jiménez Gascón, Z. (2010). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *Frame*, 6, 285-311.

Kracauer, S. (2020). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán.* Barcelona, Paidós.

Kircher, A. (1984). *Aritmología*. «Historia real y esotérica de los números» [archivo pdf] https://libroesoterico.com/biblioteca/ESPECIALES1/Athanasius-Kircher-Aritmologia.pdf.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal del Cine.* Madrid, Akal.

Kramer, H. y Sprenger, J. (2006). *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos.* Barcelona, Círculo Latino S.L. Editorial.

L., J.A. (8 de octubre de 2011). «No creo que Tod Browning tratara de dignificar a las personas deformes». *Diario de Cádiz*. https://www.diariodecadiz.es/ocio/Tod-Browning-dignificar-personas-deformes_0_520748706.html.

Lambies, J. (2021). El rostro y su ausencia. La supervivencia de la fotogenia en el cine contemporáneo [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra]. https://www.tdx.cat/handle/10803/671347.

Levato, M. (2022). *Conceptos fundamentales en la obra de Sigmund Freud.* Buenos Aires, Letra Viva Editorial.

Madrazo, J.A. (2006). Belleza, sí, pero ¿qué es eso? *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, 493, 11-22. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622006000100002.

Martínez, F. (23 de enero de 2019). *El patrón de la fealdad. Una historia de nuestros prejuicios culturales*. https://www.pressreader.com/spain/historia-y-vida/20190123/282213717016463.

Meltzer, D. y Harris, M. (1998). *La aprehensión de la belleza.* Buenos Aires, Spatia ed.

Morales Estévez, R. (2017) *La bruja fílmica. Conversaciones entre cine e historia.* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales_estevez_roberto.pdf.

Muñoz Velasco, J. (2018). ¿Podemos comprender el mal? Reflexiones desde Vonnegut y Arendt. *Intesrsticios. Filosofía. Arte. Religión,* 49, 13-27.

Onda Cero (19 de junio de 2020). *Una película resucitó al Ku Klux Klan (y todavía sigue vivo).* https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/la-cultureta/audios-podcast/pelicula-resucito-ku-klux-klan_202006195eec7da311f0df0001708356.html.

Palacios, J. (2020). Traumfilm: locura, psicoanálisis, surrealismo y cine en *El Gabinete del Dr. Caligari. El libro del Centenario.* (pp. 110-120). Madrid, Notorious Ediciones.

Philosophie et surrealisme. Georges Sebbag (sin fecha). *Musidora, Nadja et Gradiva.* https://www.philosophieetsurrealisme.fr/musidora-nadja-et-gradiva/.

Plana, M. (2016). Miedo y desfiguración en literatura, teatro y cine: cuando la ficción vapulea el rostro. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 3(3), 184-207. https://doi.org/10.14483/cp.v3i3.12409.

Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid, Akal.

Revista *Anfibia* (5 de agosto de 2016). *Los malos de antes usaban bigotes*. https://www.revistaanfibia.com/los-malos-usaban-bigotes/.

Roma, S. (2008). Perversas, feas, malvadas y seductoras (las mujeres en el cine). *Paradigma, revista universitaria de cultura,* 5, 17-19.

Robledo, J. (28 de febrero de 2019). *Estética: los valores de la belleza y la fealdad.* Instituto Cultural de León. http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/6516/Est-tica-Los-valores-de-la-belleza-y-la-fealdad#.YjRkwerMKUk.

Sánchez Capdequí, C. (2011). Aceleración y parálisis: a vueltas con la «banalidad del mal». *Taula, quaderns de pensament*, 43, 131-144.

Sánchez Casarrubios, M. (2013). La expresión de miedos sociales a través del villano en el cine postclásico: un análisis del texto narrativo. *Revista Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, 3, 329-343.

Sánchez Noriega, J.L. (2016). *Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán* [archivo pdf] https://docer.com.ar/doc/s5e0ce0.

Schneider, R. (1990). *Histoire du cinéma allemand*. París, Éditions du Cerf.

Serrano, J.M. (2011). *Tod Browning.* Madrid, Cátedra.

Shaw, J. (2019). *Hacer el mal. Un estudio sobre nuestra infinita capacidad para hacer daño.* Barcelona, Editorial Temas de Hoy.

Soca, R. (2013). *La fascinante historia de las palabras* [archivo pdf] https://tuxdoc.com/download/soca-la-fascinante-historia-de-las-palabras_pdf.

Stam, R. (2000). *Teorías del cine.* Barcelona, Paidós.

Torres, S. (1998). La elección del mal. *Nosferatu. Revista de cine, 27*, 106-109. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41063/NOSFERATU_027_indice.pdf?sequence=4&isAllowed=y.

Verneaux, R. (1956). *Problemas y misterios del mal.* París, Editions di vieux colombier.

VV.AA. (1957). *Psychoanalysis and the Future: A Centenary Commemoration of the Birth of Sigmund Freud*. Nueva York, National Psycological Association for Psychoanalysis.

Willis, J. (2001). El nacimiento de una nación... y del arte cinematográfico. *Cuadernos del Ateneo*, 10, 124-125

WMagazín (17 de octubre de 2019). «*Joker» y otras películas y libros que indagan en las raíces del mal como generadores de un arte necesario*. https://wmagazin.com/joker-y-otras-peliculas-y-libros-que-indagan-en-las-raices-del-mal-como-generadores-de-un-arte-necesario/.

EL MOLINO Y LA CRUZ. ENTRE LA METAPINTURA Y LAS NARRACIONES TRANSMEDIA

Clementina Calero Ruiz*
Universidad de La Laguna

Resumen

Partiendo del ensayo de Michael Francis Gibson *The Mill & the Cross*, que sitúa la pasión de Cristo en Flandes en 1564, e inspirado en la tabla de Brueghel *Camino del Calvario* (1564), del Kunsthistorisches Museum de Viena, el director polaco Lech Majewski crea su película. Con *El Molino y la Cruz* (*The Mill and the Cross,* 2011) el cineasta «pinta un gran cuadro dentro de otro cuadro»; un enorme *tableaux vivant* en movimiento lento y silencioso, porque lento es el proceso creativo, salvo por los diálogos entre el pintor y su marchante, a quien le va explicando su pintura.

Palabras clave: metapintura, transmedia, cine y pintura, pintando una película.

THE MILL AND THE CROSS. SOMEWHERE BETWEEN METAPAINTING AND TRANSMEDIA STORYTELLING

Abstract

Polish director Lech Majewski based his film «The Mill and the Cross» on two different sources: Michael Francis Gibson's homonymous dissertation and *The Procession to Calvary*, Brueghel's oil-on-panel masterpiece. The filmmaker paints a picture within another, a humongous, slow and silent *tableaux vivant* because slow is the creative process as well. Only the conversation between the painter and the art dealer, in which the first one explains the ways his painting has been made, breaks the quietness.

Keywords: Metapainting, Transmedia, Cinema and painting, Painting a movie.

> Entonces esto podría ser un grupo de santos que regresan del pasado para llorar el destino actual de Flandes, y cuando el cuadro esté terminado puedes quedártelo, si quieres.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.06
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 135-153; ISSN: e-2386-8503

MARCO HISTÓRICO

Cuando en 1556 Carlos I de España abdicó en su hijo Felipe II la situación de los Países Bajos cambió radicalmente. El primero había garantizado en 1548 el estatus de las Diecisiete Provincias de Holanda, pero la etapa de gobierno de su hijo estuvo llena de tensiones. Felipe había crecido en España, no hablaba neerlandés ni francés y fue un ferviente católico, de modo que durante su gobierno las tensiones por la subida de los impuestos y la cruel persecución a los protestantes fueron en aumento, lo que derivó en la Guerra de la Independencia. La población estaba cansada de la ocupación salvaje por parte del rey español, que, como ferviente católico, veía horrorizado el éxito de la Reforma Protestante con el consecuente aumento de los calvinistas. Por eso los persiguió y sometió a todo tipo de torturas, centrando todas sus energías en centralizar el gobierno, la justicia y los impuestos, convirtiéndose en un monarca impopular, lo que se tradujo en numerosas revueltas. Los holandeses lucharon por independizarse de España, lo que desencadenó la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), y tras el saqueo de la ciudad de Amberes por parte de las tropas hispanas, el rey de España perdió el control de los Países Bajos. No obstante, los católicos conservadores del sur y este le eran leales, y con su ayuda consiguió recuperar la ciudad, al igual que otras urbes flamencas y holandesas. Pero Flandes era el territorio antiespañol más radical y, tras la firma de la Paz de Westfalia en 1648 se confirmó la independencia de las Provincias Unidas de España y Alemania. Este clima político no favoreció el desarrollo de las artes, tal es así que las características formales de la pintura flamenca del Cuatrocientos se mantuvieron estables durante la centuria siguiente. Uno de sus representantes más destacados fue Peter Brueghel *el Viejo* (1525-1569), meticuloso observador del mundo rural que, con sus pinceles, capturó sus paisajes y captó la cotidianidad de sus gentes, integrando al hombre en armonía con la naturaleza.

PINTANDO UNA PELÍCULA

La película de Lech Majewski *El Molino y la Cruz* (*The Mill and the Cross,* 2011) genera un «cuadro dentro del cuadro» (Gállego, 1978), un enorme *tableaux vivant* en movimiento. Es lenta, porque como dice Martínez Zamora *lento es el proceso de creación de un cuadro* (2017: 2-3). Apenas tiene diálogos, solo los que mantienen el pintor con su mecenas y marchante. El director polaco toma como punto de partida el ensayo de Michael Francis Gibson *The Mill & the Cross*, que sitúa la

* Profesora titular de Historia del Arte Moderno, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna. Edificio Departamental de Geografía e Historia, Campus de Guajara, s/n, San Cristóbal de La Laguna, 38071. Correo electrónico: ccalero@ull.edu.es ORCID: 0000-0002-0626-8441. Academia.edu: https://ull.academia.edu/ClementinaCaleroRuiz.

Fig. 1. El proceso creativo de la pintura. Pieter Brueghel *el Viejo* (Rutger Hauer), su marchante (Michael York) y María (Charlotte Rampling).

pasión de Cristo en Flandes en 1564, a su vez inspirado en la tabla de Brueghel *Camino del Calvario* (1564), del Kunsthistorisches Museum de Viena, y a partir de ahí diseña su obra.

Las escenas del Nuevo Testamento cohabitan con la realidad que vive el pueblo por la represión y crueldad tiránica del monarca español. Como si se tratara de un *flashback* se intercalan en el desarrollo lineal de la acción secuencias referidas a un tiempo pasado: la Pasión de Cristo. Su sufrimiento, partiendo de la escena de la flagelación hasta la crucifixión, se va entremezclando con el día a día de los doblegados habitantes que asisten a una salvaje forma de gobierno. El desconsuelo de Jesús es el mismo que sufre resignado un pueblo que presencia impotente su propia masacre. Y mientras todo esto pasa, en una realidad paralela dialogan el pintor (Rutger Hauer) y su mecenas (Michael York). La línea divisoria entre realidad y ficción, dentro y fuera del cuadro, es el muro de piedra blanca por donde éstos deambulan y hablan, aunque a veces traspasen esta frontera. Entran y salen del cuadro con facilidad. El pintor coloca a los personajes, les arregla las vestimentas y se pasea entre ellos dibujándolos. Él, como creador, se permite incluso el lujo de parar el tiempo levantando el brazo, acto que refrenda el molinero desde el mirador de su molino. El pintor con este gesto se equipara con el Creador y como Dios controla los acontecimientos que pasan en su obra.

El proceso creativo de la pintura lo observamos a través de los bocetos que el pintor nos enseña cada cierto tiempo, o bien lo presuponemos a partir de las explicaciones que le da a su marchante (fig. 1). De este modo el espectador asiste en primera persona a la creación de la obra de arte, escudriñando sin pudor todos sus recove-

Fig. 2. Joanna Litwin y Charlotte Rampling en los papeles
de Mayken Coecke (joven y anciana) y María, la madre de Jesús.

cos, testimoniando toda su ejecución desde su nacimiento, tanto desde el punto de vista conceptual como técnico. Llega un momento en que no sabemos cuándo el espacio es real y cuándo es ficticio, porque pasamos de la realidad a la ficción casi sin darnos cuenta. El pintor está pintando su cuadro dentro de su propio cuadro, y ahí el marchante juega un papel fundamental porque observa, pregunta y a veces da consejos respecto a cómo debería pintarse determinada escena.

El tercer personaje es el de la Virgen María, interpretada por dos actrices: Joanna Litwin (joven) y Charlotte Rampling (anciana) (fig. 2). En realidad son la misma mujer, su propia esposa, pero en distintos momentos cronológicos. Las dos mujeres –María Virgen y su mujer Mayken Coecke– coexisten en el tiempo real de la película de manera simultánea, es decir el tiempo presente. Mientras que su mujer anciana habita solo en la mente del pintor y en el espacio ficticio de la tabla *Camino del Calvario.*

> Mira a la madre del condenado y sus amigos. ¿Te acuerdas de la «Adoración de los Reyes Magos»? Lo hice a principios de este año. Mi esposa sirvió como modelo para la Madre de Dios. Estoy seguro de que la reconociste. Fue justo después de que ella dio a luz al pequeño Pedro. Ella era una chica lozana, femenina y maternal. Treinta años después. La misma actitud y la misma cara. Pero ahora el niño que le dio la plenitud y la alegría, se lo quitaron. Ella está destrozada por completo.

De esta manera la película se construye en base a tres espacios dentro de un mismo «cuadro»:

– 1. Pasión de Jesús, con escenas que comienzan con la flagelación y continúan con la coronación de espinas, subida al calvario con la cruz a cuestas y crucifixión. La tradición romana señalaba que si se les daba agua los reos podían aguantar varios días quedando a expensas de los cuervos hasta que morían, pero si se deseaba acelerar su muerte se les rompían las piernas para que no pudieran apoyarse más sin sufrir grandes dolores.
– 2. Persecución de los herejes por los casacas rojas españoles. A los hombres se les ataba en las ruedas de despedazar, ruedas de carromato, una de las peores torturas que existían. La víctima era colocada desnuda en el suelo y con la propia rueda se le rompían los huesos y las articulaciones. Tras atarla a la rueda se la izaba sobre un poste; al torturado se le daba comida y bebida hasta que moría, quedando su cuerpo a merced de las aves carroñeras. Este instrumento de tortura fue empleado en Europa hasta 1841 (Martínez Zamora, 2017: 18). A las mujeres se las enterraba vivas.
– 3. Conversaciones en una realidad paralela entre el pintor y su mecenas y marchante. El artista le va describiendo las diferentes escenas que pinta, al tiempo que le explica qué es lo que quiere expresar. De este modo ambos dialogan, parándose frente a las escenas principales donde grupos de campesinos, hombres, mujeres y niños presencian como si fuera algo cotidiano el agónico camino del nazareno hacia el Gólgota.

Brueghel: Mi cuadro va a contar muchas historias. Debe ser suficientemente grande como para abarcarlas a todas. Todo. Todas las personas. Debe haber cientos. Voy a trabajar como la araña que he visto esta mañana construyendo su tela. Primero debo encontrar un punto de anclaje. Aquí, el corazón de mi tela de araña... Mostraré a nuestro Salvador siendo llevado al Gólgota por la milicia española de casacas rojas. Aunque está en el centro de mi cuadro, debo esconderlo.

Jonghelinck: ¿Por qué lo va a esconder?

Brueghel: Porque es lo más importante. Si no, se puede perder. Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón. No al Salvador. Luego hay un molino, erigido sobre una roca. Separa la vida y la muerte. Ve todo desde arriba.

Jonghelinck: ¿Por qué lo puso tan alto?

Brueghel: En la mayoría de los cuadros Dios es mostrado en parte en las nubes, mirando hacia abajo, al mundo, con desagrado. En mi cuadro, el molinero tomará su lugar. Es el gran molinero del cielo, haciendo el pan de la vida y el destino. El pan es llevado por el vendedor sentado aquí... Aquí está la ciudad. Forma un círculo con sus murallas. El círculo de la vida. Y cerca de él está el árbol de la vida, con hojas frescas. En el otro extremo hay un círculo negro. El círculo de la muerte. Está formado por la multitud congregada como moscas por la ejecución. Cerca, abajo, está el árbol de la muerte. Un cráneo de caballo cerca de él, y dos hombres:

Fig. 3. Rodando sobre fondo de pantalla azul.

> usted y yo... La madre y los amigos del condenado... Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther, para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón, no al Salvador. La muerte de Jesús, el nacimiento de Jesús...todos estos eventos que transformarán al mundo no son percibidos por la multitud. En torno de esa araña construí mi tela. Esperando captar la atención del observador.

Si embargo, hay que hacer notar que el Cristo al que azotan los soldados hispanos, vestidos con sus trajes rojos en cuyo estandarte campea el águila bicéfala, no es un Cristo flamenco. Tampoco aparecen soldados romanos en la pintura de Brueghel y el paisaje no es el de Flandes, sino que parece evocar el de la antigua Galilea en tiempos de Jesús.

COMIENZA EL «CUADRO»: ACCIÓN!

El director comienza a rodar su película igual que hace el pintor cuando comienza a pintar su tabla. Primero recrea el paisaje y los diferentes escenarios, y luego inserta las figuras. En primer plano se prepara el atrezo y observamos a los actores que interpretan a María, san Juan y las santas mujeres, que son ayudados a vestirse con sus pesados y complicados ropajes surcados por amplios pliegues de hojalata (fig. 3). Incluso el propio Brueghel participa arreglando y colocando bien los trajes.

La actriz Charlotte Rampling interpreta el papel de María y de la esposa del pintor, Mayken Coecke, con quien se había casado en 1563, hija de su maestro Pieter Coecke van Aelst, y con quien tuvo dos hijos: Pieter Brueghel *el Joven* (Bruselas, 1564-Amberes, 1638) y Jan Brueghel de Velours (Bruselas, 1568-Amberes, 1625). Mientras esto ocurre, el pintor y el marchante deambulan entre los personajes.

A continuación la cámara va alejándose para mostrarnos, en medio de un paisaje nebuloso y lúgubre, un bosque donde unos leñadores están eligiendo el

Fig. 4 Fotograma del molinero.

Fig. 5. *Bodegón con cacharros,* c. 1650. Francisco de Zurbarán. Museo del Prado, Madrid.

árbol que han de talar para construir la cruz de Jesús. Asistimos a los prolegómenos de la Pasión: la elección y tala del madero. Cuando el tronco cae al suelo un fraile lo bendice. En el mismo tiempo escénico y lugar, un hombre arrastra una pesada rueda de despedazar. Mientras, a lo lejos, el ruido que genera el trote de los caballos anuncia que se acercan las milicias españolas. Se está generando la atmósfera del *cuadro,* el clímax.

Al fondo y encaramado sobre un escarpado y casi inaccesible risco se sitúa el molino. Comienza el día y el molinero pone en funcionamiento todo el engranaje. La rueda del molino es la rueda de la vida y del tiempo; es la rueda del reloj de las horas que marca el tiempo dirigido por Dios-molinero.

En su interior se prepara la primera comida de la mañana: la molienda del trigo que se convertirá en harina para hacer el pan. Dios Padre-molinero prepara el pan que en la Eucaristía se convierte en el cuerpo de su Hijo, el mismo al que en la tierra, bajo sus pies, van a crucificar. La mesa donde está sentado el molinero recrea un bodegón compuesto por jarras y panes que recuerda el *Bodegón de naturaleza muerta con cacharros* que hacia 1650-1660 pintó Zurbarán y que se localiza en el Museo del Prado. Coge la harina entre sus dedos, la huele y la deja caer en la misma hondilla que está sobre la mesa (figs. 4 y 5).

La iconografía del molino místico se origina en Francia en el siglo XII con sentido de Pasión, y a partir del siglo XV se generaliza en los Países Germánicos como mensaje eucarístico. Durante el Renacimiento y el Barroco el culto a la Eucaristía adquiere un gran desarrollo en la liturgia católica por contraposición a la Reforma (Esteban Lorente, 1990: 239-241). *Mostrando a Cristo como Pan de Vida resultaba fácil evocar cuándo fue molido ese trigo antes de hacerse pan, y recordar la Pasión en la que Jesús se convirtió en Varón de Dolores molido por nuestros pecados*[1]. El molinero, el Dios creador, asciende por una larga escalera hasta el cielo, como la escalera de Jacob, y desde su atalaya contempla lo que pasa en la tierra. Él lo ve todo desde lo alto, es el ojo de Dios. Y observa cómo giran las aspas movidas por el viento que separa las dos caras de la existencia humana: la de la bondad y la de la maldad.

El director antes de que comience la acción va presentando a todos los moradores del cuadro al igual que hizo Dios-Padre, el Gran Arquitecto del Universo, cuando creó la Tierra: *el buen arquitecto pone primero los cimientos. Después de esto dispone las diversas partes del edificio y luego pasa a adornarlos* (Van de Ven, 1981: 39). Y así, *los artistas trabajan primero en las partes concretas y después las unen con habilidad* (Cahn, 1989: 40-41). Comenzamos con una joven pareja que cría un ternero, símbolo de una vida joven, tranquila y prometedora. Tras desayunar cogen al animal y lo llevan al mercado para su venta. En el camino la joven le compra al buhonero un pan que, tras bendecir, guarda bajo su camisa. Pero cuando se disponen a comerlo aparecen los soldados, el joven corre pero lo agarran brutalmente propinándole latigazos y patadas para, posteriormente, atarlo en una rueda de carromato; de esta manera asistimos al sacrificio de la primera víctima, en este caso anónima. Lo izan sobre un poste y lo abandonan a merced de los cuervos que acabarán con su vida[2] (fig. 6). Estos personajes aparecen a la izquierda de la tabla cargando dos becerros.

A los pies del poste se colocará su esposa, que igual que María Magdalena llora amargamente. De este modo la corta existencia de la pareja se ve truncada por la detención del joven; su hilo de la vida ha sido cortado por las parcas. Es factible la comparación entre este escenario y el que está desarrollándose al fondo, donde descolocado temporal y geográficamente hasta el punto de parecer cotidiano, pues no llama la atención de los presentes, otro inocente es flagelado para a continuación cargarle sobre sus hombros el madero en el que será crucificado. También la crucifixión era el más cruel y humillante de los castigos y a Jesús la muerte en la cruz

[1] Moreno, José Luis: *El simbolismo religioso del Molino en el Siglo de Oro español.* Pdf en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-simbolismo-religioso-del-molino-en-el-siglo-de-oro-espanol/html/. [consultado el 18 de abril de 2022].

[2] En el siglo XVI, en 1542, el papa Pablo III creó el Santo Oficio como cámara de apelación en casos de herejía, comenzando a actuar a partir de esos momentos la Inquisición Romana. Tres años más tarde, en 1545, comenzó el Concilio de Trento (1545-1563) y, tras la negativa de los protestantes de reconocer el Sínodo, Carlos V les declaró la guerra en junio de 1546 y con un ejército armado por el papa Pablo III los persiguió, intentando aniquilarlos. Al mando iba el nieto del pontífice Octavio Farnesio, hijo de su hijo Pier Luigi, fallecido unos años antes.

Fig. 6. Fotograma. Los soldados mercenarios españoles izan la rueda con la víctima anónima. En primer plano el pintor deambulando por su escenario.

también le truncó su corta vida con treinta y tres años. De modo que la existencia de ambos protagonistas es corta, uno muere en la rueda, el otro en una cruz, pero en ambos casos crucificados víctimas de la intolerancia y de las fuerzas de un poder que todo lo doblega. Son las mismas ruedas de la muerte que de vez en cuando crecen –como árboles secos– en los paisajes del maestro flamenco, tal y como se puede ver en el *Triunfo de la Muerte* del Museo del Prado pintado hacia 1562-1563.

Cuando los cuervos han acabado con la vida del pobre desgraciado, sus amigos lo descuelgan igual que José de Arimatea y Nicodemo hicieron en el Gólgota cuando bajaron de la cruz el cuerpo del nazareno, depositándolo en los brazos de su madre, que recordando su infancia lo acuna mientras acaricia sus cabellos ensangrentados. También en este caso el cadáver de la víctima anónima ha sido depositado en los brazos de su joven esposa, que, como una *Piedad*, llora su muerte.

Al llevarse el cuerpo para darle sepultura comienza a soplar el viento y las aspas del molino giran con rapidez. El símil con la muerte de Jesús es más que evidente, pues cuando expiró se levantó un gran viento desencadenándose una fuerte tormenta, el agua de la lluvia corrió por las embarradas calles de Jerusalén y el velo del templo se rajó por la mitad; se había desatado la cólera divina.

Como observamos y a pesar de estar avanzado el siglo XVI, con un Renacimiento más abierto a la alegría y a la belleza en el arte, el norte de Europa sigue arrastrando la visión de siglos pasados (Alonso, Mastache y Alonso, 2007). Hay que recordar que cuando Brueghel pintó su *Triunfo de la Muerte,* Miguel Ángel había finalizado su *Juicio Final* en la Capilla Sixtina. Dos pinturas con las que se pretende provocar en los hombres el temor de Dios, pero el flamenco es más directo que el florentino al mostrar sin pudor el implacable castigo divino de Jehová, pues en un primer plano aparece una carreta repleta de huesos, tirada por un esqueleto que fustiga a un esquelético caballo.

Fig. 7. Detalle de la tabla *Camino del Calvario* de Pieter Brueguel *el Viejo*.

Fig. 8. Fotograma de la película donde vemos a Judas
con la bolsa de monedas siguiendo a la comitiva.

En el *Camino del Calvario* el carromato carga con dos desgraciados –un demente y un ciego vs. Dimas y Gestas– que serán crucificados a ambos lados de Jesús en lo alto de la colina, junto a sendas ruedas (figs. 7 y 8). La imagen de la muerte es inseparable de la vida en aquella Edad Media que la hizo objeto de su pensamiento hasta el punto de considerar el hecho de morir su razón de ser.

El resto de las escenas son tratadas como *cuadros costumbristas*, donde los personajes cumplen con sus rutinas diarias en un entorno sencillo y austero. La cámara, como el ojo de un intruso, ha penetrado como si lo hiciera a través de una

Figs. 9, 10 y 11. *Retrato de Carlos V con un perro,* Tiziano, 1532 // *Retrato de Felipe II*, Sofonisba Anguissola, 1565, ambos en el Museo del Prado. Fotograma de Nicholas Jonghelinck (Michael York).

ventana indiscreta dentro de las casas, incluyendo la morada donde vive el pintor con su esposa Meyken y sus hijos. El ojo de la cámara lentamente se deleita haciéndonos partícipes de la intimidad de esos interiores al irrumpir en sus amaneceres, sus formas de vida y sus costumbres: los niños saltan y juegan en la cama, las mujeres limpian obsesivamente la casa, los animales conviven pacíficamente con los humanos, el molinero revisa su molienda, el buhonero ofrece su mercancía en el mercado... Los únicos extraños son los soldados persiguiendo a los herejes; ellos son los únicos que destacan con sus rojos uniformes sobre las tonalidades terrosas del paisaje y de las vestimentas de los pobladores.

El otro protagonista es Nicholas Jonghelinck[3] (1517-1570), su mecenas, banquero reputado y coleccionista de cuadros de Brueghel, a quien vemos vestido a la moda de Felipe II de negro, con sombrero alto y elegante vestimenta que recuerda los retratos de *Carlos V con un perro* pintado por Tiziano en 1532 o el que Sofonisba Anguissola le hizo a Felipe II en 1565, ambos en el Museo del Prado (figs. 9, 10 y 11).

Entre los cuadros de su colección están *La Torre de Babel* y *Cazadores en la nieve* que cuelgan en la pared de la sala de su casa de Amberes. Jonghelinck de la mano de Brueghel «entra y sale de cuadro que se está pintando con facilidad», aunque en alguna escena se sitúa dentro de la acción. Tal es así que estando en su casa de Amberes y tras lavarse las manos cual Poncio Pilato, se asoma a la ventana al oír los cascos de los caballos de los soldados españoles. Su voz en *off* nos dice:

[3] Su hermano Jacques Jonghelinck (1530-1606) fue un afamado escultor, del que conocemos una versión del *Mercurio Volador* de Gianbologna.

Fig. 12. Fotograma de la película con Judas en primer plano.

> No puedo aguantar estos métodos despóticos. A veces casi no puedo contenerme. Esos mercenarios con sus túnicas rojas están aquí para cumplir las órdenes de sus señores españoles quienes nos dominan. Cada día, sus maneras siguen siendo un hedor en las narices. Y una ofensa al orgullo, a la humildad cristiana y el sentido común en sí mismo. Soy un ciudadano de Amberes. Un banquero de reputación. Coleccionista de pinturas. Yo también soy un miembro de la *Schola Caritatis*. Una hermandad de hombres de todas las confesiones sin tener que abjurar. Yo creo, y muchos otros también creen que en esta magnífica ciudad los hombres buenos de todas las confesiones pueden unirse en paz y buen entendimiento. Y esa no es la opinión del rey de España que también es nuestro rey, por desgracia. Este es ahora su placer que todo el patrimonio debe ser exterminado. Los hombres por decapitación, y las mujeres... lo he visto... lo he visto todo.

Cuando cargan a Jesús con la cruz aparece Judas Iscariote vestido de negro a la moda española del Quinientos (fig. 12), e inmediatamente la cámara enfoca a un cordero con las patas atadas que, claramente, alude a la traición del apóstol al haber entregado a su Maestro. El cordero es el *Agnus Dei*, la representación mística de Cristo como cordero de Dios, la víctima inmolada por la redención de la humanidad (Monreal y Tejada, 2003: 46-47). Fue Juan el Bautista quien al ver llegar a Jesús para ser bautizado en el río Jordán dijo: «he aquí el Cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo» (J. 1, 29). Automáticamente, la imagen del animal nos retrotrae a Zurbarán, concretamente a su *Agnus Dei* (1640), donde, sobre un fondo oscuro, el maestro extremeño pintó a un cordero vivo de entre ocho y doce meses de vida, tumbado y con las patas atadas en actitud sacrificial (fig. 13).

Judas continúa en escena y más adelante, ahora en un interior religioso, cuenta las treinta monedas de plata que le han dado por denunciar ante el Sanedrín a Jesús, para a continuación asistir al lavatorio de los pies. Jesús, de espaldas a la

Fig. 13. *Agnus Dei,* 1640. Francisco de Zurbarán. Museo del Prado. El cordero aparece en la tabla original, a los pies de un grupo de campesinos, al que unos alabarderos detienen.

cámara, lava los pies de los discípulos y tras partir el pan, disponen la cena. La voz en *off* de María, su madre, acompaña las escenas...

> No va a pasar nada. Cuando pienso en el ayer, cuando él entró en la ciudad caminando sobre la plaza de la Catedral, y diciendo lo que pensaba. Cómo le escucharon. Cómo le aclamaron. Cómo de cautivados estaban todos. Incluso los soldados. Y ahora que estamos caminando por las calles en un estado de trance, los mismos soldados que lo vitorearon ayer, salieron a arrestarle la última noche. La misma multitud que le escuchaba embelesada, ha estado gritando por su cabeza toda la mañana. Como si nada hubiera ocurrido.

Tras este episodio vemos como sacan a Jesús del calabozo, y tras ofrecerle agua comienzan a flagelarlo, al tiempo que los restantes soldados arman la cruz. En el camino al Gólgota lo acompañan dos herejes condenados, uno de ellos ciego, que como Dimas y Gestas serán también crucificados. Es el momento en el que un joven –San Juan Evangelista– corre a avisar a María, su madre, de que su hijo ha sido condenado a muerte.

La procesión avanza y pasa por la casa de Jonghelinck, quien desde la ventana recuerda...

> Yo conocí al hombre. Yo estaba allí cuando él dijo que algunas de las cosas que estaba empezando se volverían en su contra. Que derribaría la catedral y la construiría de nuevo en tres días. Ninguno de nosotros tenía ningún problema con eso. Entendimos que él estaba hablando sobre la reforma. Están violando y humillando a nuestros cuerpos y almas. Violando y humillando la caridad y la virtud. Nuestra tierra será reducida a la mendicidad...

Fig. 14. Fotograma del molinero.

Al mismo tiempo y desde su atalaya, el molinero asiste a todo lo que está ocurriendo en la tierra (fig. 14)..., y Jonghelinck le dice a Brueghel:

> Basta con mirar eso. Están violando y humillando a nuestros cuerpos y almas. Violando y humillando la caridad y la virtud. Nuestra tierra será reducida a la mendicidad. Si el tiempo solo pudiera pararse. Si solo lo hicieran volver a pararse. Entonces podríamos luchar contra el sin sentido, es el momento de tumbarles, decirles claramente su nombre en su cara y quebrar su poder. ¿Crees que puedes expresar esto? ¿Cómo?

En ese instante el pintor levanta su brazo y el molinero hace lo propio al mismo tiempo; por un momento el mundo se para, deja de girar y se para el tiempo. Pero tras ese soplo de calma, todo vuelve a seguir su ritmo, y los reos serán crucificados en sus cruces flanqueadas por sendas ruedas. Judas, viendo a lo que había llevado su traición prepara un cadalso y se ahorca.

En una entrevista Majewsky afirmó que la tabla *Camino del Calvario* siempre fue una de sus pinturas favoritas, pues desde que la vio tuvo *la sensación de que estaban pasando muchas cosas ahí* que se le escapaban, pero quería verlo todo. Esa obsesión lo llevó a desear meterse dentro del cuadro para contar de primera mano lo que allí ocurría. De gran ayuda fue el libro del crítico e historiador del Arte Michael Gibson, quien tras visionar en París el filme *Angelus* (2000) del mismo cineasta quedó fascinado por su visión pictórica, por lo que Gibson le envió su libro. El director polaco, formado en el mundo de las Artes, quedó encantado con la visión del escritor, de modo que se propuso reproducir el cuadro en movimiento.

Nos hallamos ante un minucioso ejercicio cinematográfico y artístico de análisis y reproducción de la pintura de Brueghel, en el que Majewsky disecciona la

pintura capa por capa. Tardó cinco años en fabricar el «nuevo cuadro» hasta que en 2011 fue presentado al público. El primer año creó el *vestuario con tintes naturales porque no existían tejidos con los colores del cuadro,* por lo que tuvieron *que hacerlas como entonces, cociéndolas. Montamos una fábrica de tintar telas,* cuenta en una entrevista.

La película –igual que la tabla– tiene siete puntos de vista distintos y había que darle vida a cada uno de ellos. Para ello trabajaron tres años más haciendo uso de *los últimos avances en tecnología 3D para, manteniendo una fidelidad puritana a la ambiciosa pintura de El Viejo, llenar de vida las decenas de escenas simultáneas que refleja su obra*. Para el director ha sido como «tejer un gran tapiz», porque los cuadros del flamenco son muy complicados a simple vista. Son tantas las figuras que aparecen por doquier, todas haciendo trabajos diferentes, que recuerda la estresante actividad de un hormiguero. Y pese a que el espectador es móvil, de igual manera es móvil el espacio que se le presenta. Los personajes se desplazan en el espacio, mientras que éste se aproxima y retrocede según el enfoque de la cámara y según el montaje de los diferentes planos, creándose un enorme universo de posibilidades (Panofsky, 1976: 152-153). El propio director, en una entrevista publicada en la web de la Revista *Fotogramas* en 2012, refiere los problemas surgidos durante el rodaje a causa de las perspectivas simultáneas que tiene el cuadro:

> La segunda fue crear el espacio. Descubrimos que había siete perspectivas diferentes en el cuadro, y que algunas eran incluso contradictorias. Así que vimos que había que cortar cada plano en rodajas, como el pan de molde. Se grabó a los actores sobre una pantalla azul. Yo pinté los fondos fijándome en las pinturas de Brueghel[4].
>
> El trabajo con los actores fue la parte más gozosa del trabajo. Aquí concretamente he exigido más a su imaginación para que se metieran en un ambiente que no tenían a su alrededor. De todas formas, en el set de rodaje había una reproducción inmensa del cuadro de Brueghel. Así que podía decirles: «Mira, ahora tú estás aquí». Y ellos me contestaban «¡Qué interesante!», mientras miraban la pantalla azul que tenían detrás[5].

Tal es así que la primera impresión que tenemos cuando miramos la tabla original es la del caos más absoluto, y para localizar a su protagonista principal hay que hacer un gran esfuerzo visual, porque a simple vista no lo vemos

> Mostraré a nuestro Salvador siendo llevado al Gólgota por la milicia española de casacas rojas. Aunque está en el centro de mi cuadro, debo esconderlo.

[4] «Del lienzo a la pantalla». Entrevista al director polaco Lech Majewski en *Fotogramas* del 20 de noviembre de 2012, en https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a494619/del-lienzo-a-la-pantalla/ [consultada el 20 de abril de 2022].

[5] Entrevista a Lech Majewski, director y coguionista de *El Molino y la Cruz*, 12 de diciembre de 2012 en https://www.pantalla90.es/entrevista-a-lech-majewski-director-y-coguionista-de-el-molino-y-la-cruz/ [consultado el 20 de abril de 2022].

Fig. 15. Detalle del fondo de la tabla *Camino del Calvario*.

Pero, a poco que nos detengamos, advertimos que zigzagueando de izquierda a derecha llegamos al fondo. Y así acompañamos a la procesión de asistentes a la crucifixión que siguen –a ambos lados– a la figura de Jesús, que cae al suelo por el peso del madero. Al fondo un grupo de personas como figuras chinescas forman un círculo en torno al sitio donde se están levantando las cruces (fig. 15).

> Aquí está la ciudad. Forma un círculo con sus murallas. El círculo de la vida. Y cerca de él está el árbol de la vida, con hojas frescas. En el otro extremo hay un círculo negro. El círculo de la muerte. Está formado por la multitud congregada como moscas por la ejecución. Cerca, abajo, está el árbol de la muerte. Un cráneo de caballo cerca de él, y dos hombres: usted y yo... La madre y los amigos del condenado...

Allí ya es de noche, las nubes ocultan el sol, los cuervos sobrevuelan en el cielo esperando su festín y los perros se pelean. Mientras, los asistentes a la procesión continúan con su vida diaria: los hombres riñen con sus esposas, los buhoneros se acercan con sus mercancías, los músicos tocan sus cuernos y los caballeros de casacas rojas cabalgan con orgullo sobre sus monturas. Mientras Jesús carga con su cruz, la madre llora amargamente acompañada por las santas mujeres que secan sus ojos con pañuelos de encaje, los campesinos soportan los ataques de las milicias españolas y los niños juegan y ríen ajenos a los acontecimientos.

> La muerte de Jesús, el nacimiento de Jesús... todos estos eventos que transformarán al mundo no son percibidos por la multitud. En torno de esa araña construí mi tela. Esperando captar la atención del observador.

Figs. 16 y 17. *Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia*, Rubens y Brueghel, 1615. Museo del Prado, y fotograma de la película con la esposa del pintor.

Parece un ambiente festivo y de feria, pero que estos detalles no nos lleven a engaño, pues toda la película tiene el ritmo de una letanía. Ese ritmo que sale de la cansina melodía que nos acompaña durante todo el metraje[6]. Es un tiempo que pasa muy lentamente y que marca –como un reloj– las aspas del molino.

Parte de la película se rodó en Polonia, en la región de Jura, donde las piedras de calcio se parecen mucho a las que aparecen en el paisaje de Brueghel. Y en Nueva Zelanda, donde encontró esas peculiares nubes de la tabla del flamenco, en la isla que los maoríes llaman la *Isla de la Nube Larga.* Otros elementos como las piedras, el molino y la tela de araña fueron trabajados en la fase de postproducción con efectos tridimensionales, tarea elaborada con los fondos de la tabla original.

El director dotó al cuadro original de movimiento. Su afición por las *moving picture* o *art movies* se vio en la retrospectiva que le dedicó el MOMA y la Bienal de Venecia, y en algunos de sus trabajos anteriores como *Ángelus* (2000) y *El jardín de las delicias terrenas* (2004), inspirada en la tabla de Hieronimus Bosch *el Bosco* (1450-1516), a pesar de no conocer el cuadro original, que está en el Museo del Prado.

Como ya hemos indicado, a lo largo de la película advertimos numerosos guiños a determinados movimientos artísticos, cuadros y artistas. Así, en la escena en la que la esposa del pintor se apoya en una ventana recreándose al fondo el paisaje montañoso que da nombre al cuadro, recuerda el retrato que Rubens y Brueghel pintaron en 1615 de la hija de Felipe II, la infanta Isabel Clara Eugenia, propiedad del Museo del Prado [figs. 16 y 17]. Aunque es un tipo de composición muy recurrente en la época. Y lo mismo ocurre con la iluminación de las escenas de interiores, con un marcado carácter tenebrista, alternando las zonas fuertemente

[6] La machacona melodía que acompaña a toda la película y que se convierte en su *leitmotiv* fue compuesta por el mismo director, atendiendo a la sonoridad de los instrumentos populares que aparecen en el cuadro.

iluminadas con las que permanecen en penumbra, que nos recuerdan las luces de los caravaggistas de Utrech.

Podemos concluir afirmando que esta película es una inmensa *Metapintura,* donde asistimos en primera persona a su proceso creativo, intelectual y estético, realizando no solo un análisis detallado de la tabla original, sino que además advertimos los guiños que el director les hace a otros artistas y obras que influyeron en él. Como escribiera Jacques Aumont (1996: 127-128),

> el cine, limitado en este plano por la difícil gestión de su naturaleza fotográfica, no ha dejado nunca de desear igualar, copiar, superar en él a la pintura. Al querer hacer todo lo de la pintura y hacerlo mejor que ella, el cine ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico –forma y colores, valores y superficies– y un vocabulario –aún por forjar– del material fílmico. Lo fílmico ha querido también absorber lo pictórico.

Recibido: 18 de abril de 2022; aceptado: 20 de mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Juan J., Mastache, Enrique A. y Alonso, Jorge: *La Edad Media en el cine.* Madrid: T&B Editores, 2007.

Aumont, Jacques (1996): *El ojo interminable.* Barcelona: Paidós.

Cahn, Walter (1989). *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea.* Madrid: Alianza Forma.

Esteban Lorente, Juan Francisco (1990). *Tratado de iconografía.* Madrid: Istmo.

Gállego, Julián (1978). *El cuadro dentro del cuadro.* Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

Martínez Zamora, M.ª Eulalia (2017). «El cine y su dimensión educativa. El Molino y la Cruz. Aproximación a la idea de Metapintura». Pdf en https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/aprende/educacion/fp/el-cine-y-su-dimension-educativa-2017/el-molino-y-la-cruz.pdf [consultado el 18 de abril de 2022].

Monreal y Tejada, Luis (2003): *Iconografía del cristianismo.* Barcelona: Acantilado.

Moreno, José Luis: *El simbolismo religioso del Molino en el Siglo de Oro español.* Pdf en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-simbolismo-religioso-del-molino-en-el-siglo-de-oro-espanol/html/ [consultado el 18 de abril de 2022].

Panofsky, Erwin (1976): «Estilo y material en el cine», en AA. VV.: *Contribuciones al análisis semiológico del film. Textos Cinematográficos 14.* Valencia: Fernando Torres Ed.

Van de Ven, Cornelis (1981). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos.* Madrid: Cátedra.

HUESOS, PAPEL Y LUZ.
JULIO CÉSAR, DE SHAKESPEARE A MANKIEWICZ

Elena Caparrós Castells
Universidad de La Laguna

Resumen

El análisis llevado a cabo pretende evidenciar de qué manera el Séptimo Arte ha plasmado los distintos episodios de la vida de Julio César en la gran pantalla, narración apoyada en las más ricas fuentes literarias y siempre bajo el telón escenográfico de la urbe romana republicana, presentándonos una imagen anacrónica y mítica, justificada por una manera de entender las producciones de una época pasada. Por ello, en este estudio comparativo se han trazado vínculos y relaciones teniendo muy en cuenta lo que se exhibe y cómo se lleva a cabo su narración.

Palabras clave: Julio César, Roma Antigua, literatura clásica, teatro, épica romana, industria cinematográfica, anacronismo, constructo, entretenimiento.

BONES, PAPER AND LIGHT.
JULIUS CAESAR, FROM SHAKESPEARE TO MANKIEWICZ

Abstract

The analysis carried out aims to show how the Cinema has captured the different episodes of Julius Caesar's life on the big screen. It's presents a narration supported by the richest literary sources always under the scenographic curtain of the city of Rome in the Roman Republican period, showing us an anachronistic and mythical image then justified by a way of understanding the productions of a bygone era. For this reason, in this comparative study, links and relationships have been drawn to taking into account what is exhibited and how its narration is carried out.

Keywords: Julius Caesar, Ancient Rome, classical literature, theater, roman epic, film industry, anachronism, construct, entertainment.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.07
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 155-179; ISSN: e-2386-8503

CAYO JULIO CÉSAR COMO CONSTRUCTO DEL IMAGINARIO POPULAR

La tradición oral y la narración de historias comúnmente generadas alrededor de sucesos significativos establecen la base de las futuras interpretaciones escritas de carácter histórico. El dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616), en su obra de teatro *Julius Caesar* (1599), partiendo de los escritos que se sucedieron una centuria después del crimen del dictador, plasmó artísticamente los diálogos que envolvían el hecho, sabedor de la enorme influencia que estos ejercerían y el modo en que este episodio sería recordado. Las obras históricas del autor de época isabelina se dividen primordialmente en dos temáticas: la historia de su nación, Inglaterra, y la vertiente que nos compete: las gestas más significativas de Grecia y Roma, hablándonos del enorme interés suscitado desde el Renacimiento por estas dos culturas.

Para abordar el mito shakesperiano de César tenemos que remontarnos a las obras de dos autores del siglo I d.C., uno de origen griego, Plutarco (ca. 46-ca. 120 d.C.) y otro romano, Suetonio (75-160 d.C.). Es a partir de los textos de ambos cuando percibimos, en comparación con la tragedia posterior, cómo la historia ha sido «versionada» en pro del dramatismo y del mensaje moral y patriótico que subyacen en ella. Hay que tener en cuenta que ni Plutarco ni Suetonio presenciaron el asesinato de César, por consiguiente, no podemos considerarlos testimonios de primera fila. Así mismo, como argumenta Diana Costales, encontramos indicios de la dudosa veracidad de las manifestaciones escritas por los biógrafos (2013: 125):

> ... abundan expresiones como «se dice», «muchos opinan», etc.; son reconstrucciones de los hechos derivadas tanto de algunas fuentes escritas como de relatos orales y colectivos que, a lo largo de aproximadamente cien años, se nutrieron de matices que nos hacen dudar de su veracidad absoluta, de su precisión incuestionable.

No cabe duda de que un suceso de esta índole tuvo que generar mucho ruido entre los ciudadanos de la época, facilitando probablemente la construcción y plasmación del germen que dio paso al mito histórico. Tampoco debemos olvidar el enorme incendio que asoló la Roma de Nerón durante el verano del año 64, tragedia que conllevó enormes pérdidas, tanto humanas como materiales, siendo arrasados por el fuego infinidad de documentos históricos que supusieron la funesta merma de testimonios escritos. Más aún, si tenemos en cuenta este hecho, cabría admirar cómo estos autores fueron capaces de recabar los registros rescatados de las llamas, concentrando, así mismo, los rumores e historietas difundidos oralmente.

La cronología que corresponde a la época de Julio César (101-44 a.C.) está teñida de tensiones, disputas políticas, revueltas sociales, hechos que provocaron el colapso de la República –una institución con quinientos años de antigüedad– y el principio de una guerra que confluiría en la muerte del estadista y el establecimiento del Imperio. Estas motivaciones dieron rienda suelta a una crónica centrada no solo en la historiografía del momento, sino en la creación de la figura célebre de un individuo que ha pasado a la eternidad por sus acciones, escritos y, sin lugar a dudas, por su trágico desenlace.

La propuesta de Plutarco en *Vidas paralelas* viene planteada mediante el establecimiento de paralelismos biográficos entre las culturas griega y romana. Debido a su origen griego, el historiador, siempre atraído por la cultura latina, establece comparaciones y confluencias, defendiendo las convenientes relaciones entre griegos y romanos. Simultáneamente, la obra de Suetonio, titulada *Los doce Césares,* idea las biografías de los doce primeros césares, iniciando con César y terminando con Domiciano. Estudiando la biografía del propio Suetonio atendemos a su cargo como secretario de las misivas destinadas al emperador Adriano, oficio que le fue asignado gracias a sus relaciones con Plinio el Viejo. Este dato probablemente supuso la entrada del autor a los archivos privados del emperador, acercándole a numerosa información escrita. Sin embargo, «en lo que concierne al caso particular de la vida y muerte de Julio César, ni Plutarco ni Suetonio especifican cuáles fueron sus fuentes escritas; sin embargo, es indudable que contaron con ellas» (Costales, 2013: 128). Centrándonos en el asesinato del dictador, cabe señalar lo subjetivo que resulta pretender como hechos verídicos los comentarios y rumores iniciales procedentes del sentir ciudadano, opiniones de carácter diverso que novelarían los acontecimientos e influirían profundamente en la narración validada en las fuentes oficiales. Por consiguiente, si atendemos a estas particularidades, deberíamos rehusar su condición fidedigna cuando nos refiramos a su historiografía.

Volviendo a Shakespeare, quien se basó en las fuentes ya mencionadas, debemos subrayar la idea de transformación que sobresale en su obra. El dramaturgo asumió unos relatos, modelándolos bajo un propósito artístico y estableciendo un elenco considerable de personajes que le darían la oportunidad de crear una nueva «realidad» y una nueva manera de entender el mito de Julio César. El poeta introduce un nuevo héroe, Bruto, quien asesina a su padre adoptivo bajo la premisa de salvar la República, en contraposición al protagonista, el tirano al que hay que aniquilar, concibiendo unos hechos que nunca plasmaron los autores clásicos. Un claro ejemplo es el célebre panegírico shakesperiano, recitado por Marco Antonio en respuesta a las palabras de Bruto, un discurso fúnebre que no aparece relatado en ninguno de los títulos que hacen referencia a esta escena pero que, sin embargo, el cine del milenio pasado ha reflejado como si de una constatación histórica y certera se tratase. Shakespeare estableció en su obra una nueva forma de interpretar el relato histórico establecido, añadiendo distintas percepciones y reformulando el desarrollo de la conspiración de la cual fue presa su protagonista.

El boca a boca siempre ha sido la vía inicial sobre la cual construir oralmente un suceso, recayendo en las manos de eruditos e historiadores la responsabilidad de fijarlos al papel y convertirlos en un testimonio escrito. A Plutarco y a Suetonio les debemos la plasmación de los hechos que aquí nos competen, a Shakespeare la maravillosa recreación de unos acontecimientos dramáticos que, asemejándose poco a los textos originales, los llenan de humanidad y conciencia, legándonos un incuestionable tesoro artístico.

El cine, como constructo imaginario, aúna en sí mismo las demás artes, apoyándose en una gran fuente de inspiración, la literatura. Los textos de la Antigüedad han sido el sostén, la base estructural sobre la cual idear las grandes tramas de la épica grecorromana cinematográfica del pasado y el vigente siglo, vestigios de una tradición trasladada al ámbito audiovisual que ponen de manifiesto la relación entre los textos literarios, sus leyendas y mitos frente a otra realidad, la filmada.

En el género épico romano como tal, existen dos tipos de épicas: la épica mayor, basando su desarrollo en las grandes versiones noveladas historicistas y las aventuras literarias, apoyando su planteamiento en la evolución y el logro de la superación personal por parte del protagonista (*La Eneida* o *Ben-Hur*); y la épica menor, en la cual los acontecimientos que envuelven al personaje en cuestión, o la figuración que de él se hace, no adquieren la condición patria suficiente, influenciando de menor manera al público (*Hércules*). Sería a partir del estreno de *Hércules* (1957) cuando las tramas neomitológicas conformarían una vasta oferta dentro de la épica menor, debido a que ninguna perseguía una lectura nacionalista o escenificaciones de carácter grandilocuente. De este modo, la épica mayor se ganó el voto popular, adquiriendo así el apelativo de *cine de romanos*. Del mismo modo ocurriría con la épica menor y el término que define despectivamente este subgénero, el péplum[1].

La épica romana siempre debe entretener y emocionar, y para ello favorecerá el uso de una estructura dramática que acoja el gran espectáculo, el *munus*[2]: *los panem et circenses*, como base fundamental de la representación por antonomasia de la que hace gala el cine, como gran influencia masiva. Será a partir del *cine de romanos* cuando la gran pantalla se esforzará por presentarnos infinitas variables de *munus*: *naumaquiae*[3], *venationes*[4], *triumphi*[5], *ludi gradiatorii*[6], entre otros. Así mismo, los escenarios que albergarían tal espectáculo serían considerados como los marcos

---

[1] *Peplum* apela lejanamente a la moda en el vestir que estas películas popularizaron, con más o menos fidelidad según los casos, una túnica larga de pliegues irregulares que crea la imagen tópica de un antiguo griego y romano. Para describir el péplum habría que remontarse a la antigua vestidura de las mujeres griegas y su prototipo, la de Palas Atenea, que paseaban por la ciudad durante las Panatenaicas; también entre griegos y romanos, era la túnica ceremonial y, en general, cualquier ropa exterior de corte amplio (Cano Alonso, 2014: 19).

[2] Espectáculo organizado para divertir al público en afluencia masiva, recreando momentos históricos o míticos de la antigüedad clásica (Cano Alonso, 2014: 22).

[3] Representaciones escénicas de combates navales llevados a cabo por los antiguos romanos en estanques, lagos o incluso en anfiteatros.

[4] Es la lucha individual entre un hombre y una fiera el encuentro preferido y que mayores posibilidades permite a los trucajes del género, que –no hay que olvidarlo– florece y se extingue en una época en la que la ilusión cinematográfica es naturalista, sin alardes electrónicos ni diseños por ordenador (Cano Alonso, 2014: 27).

[5] Festiva y simbólica entrada en la ciudad, a modo de homenaje por parte del pueblo romano a sus jefes militares vencedores, tras su regreso de las distintas campañas bélicas.

[6] Espectáculo por excelencia en el *cine de romanos* basado en la lucha cuerpo a cuerpo, entre dos gladiadores.

escenográficos idóneos, contenedores de la legendaria vida política romana: el foro, las *domus* y las villas, la *curiae*, los grandes hitos arquitectónicos –sean o no coetáneos a su época–, siendo el soporte estructural donde tales personajes desplegarán sus pasiones y cimentarán su compleja psicología. Las grandes epopeyas romanas a menudo se basan en personajes históricos envueltos en mitos y leyendas, difundidos en tal medida que terminan asumiendo la representación de los motivos políticos, tomándolos como arquetipos de la sociedad del momento. En este sentido, tal y como los define Pedro L. Cano Alonso, los principales: «César, Espartaco y Escipión, representan distintos momentos de la historia romana, en los cuales se deciden situaciones concretas que no pueden por menos de ofrecer modelos a debate» (2014: 62). Será precisamente desde la mirada contemporánea cuando se establezca el paralelismo entre las distintas problemáticas sufridas por los héroes fílmicos y las disyuntivas sociales de su época, enfrentándolos al pensamiento político y moral del momento. Sin embargo, esto no imposibilitó la finalidad del espectáculo como tal. Mediante esta fórmula, las crisis políticas internas impulsarían la épica política romana, ramificando sus intenciones y ofreciendo mensajes de carácter político –presentando, así mismo, una serie de personalidades de la antigua Roma cuya leyenda se fortalecería en el siglo veinte por transferencia cinematográfica– sirviendo de apoyo a la representación iconográfica de la sociedad de su era. Prieto Arciniega lo argumenta de la siguiente manera: «Se ha dicho que el cine no es un reflejo del pasado sino de los problemas y tensiones del propio presente en el que se ha realizado cada film» (2010: 65).

La industria establece modelos sociopolíticos «basados en dos constantes de la historia de Roma y, por ende, de la de cualquier país: el peligro de invasión (Roma invade, Roma es invadida) o el peligro exterior; y el peligro de disgregación, o peligro de crisis internas» (Cano, 2014: 62). Así mismo, puede darse que sea una nación la que lidere los acontecimientos, viéndose la narración condicionada a un producción de mayor envergadura, tanto en lo que concierne a lo formal como a su duración.

Fue a principios del siglo pasado cuando se estableció la estructura de la epopeya clásica gracias a la cinta muda *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, tal como expone Pedro L. Cano (2014: 53):

> *Cabiria* incluye, desarrollados o en embrión, casi todos los temas que los realizadores buscarán durante los siguientes cincuenta años. Y también buena parte de los recursos formales. Pensada bajo el concepto de drama y de tragedia, el resultado es un relato épico no exento de cierta inspiración homérica y virgiliana. Su autor la denominó tragedia greco-púnico-romana.

De este modo, a las puertas de la Primera Guerra Mundial, el film de G. Pastrone no solo inauguraría un género cinematográfico, sino que también abanderaría mundialmente la industria fílmica, avalado por la celebridad del cine colosal, donde la grandilocuencia escénica, la larga duración y el uso de todos los medios que la industria había desarrollado hasta el momento conformaron esta superproducción. Así mismo, en este derroche de medios, se contaría con el célebre literato italiano Gabrielle d'Annunzio para la redacción de los intertítulos. Paralelamente, sería gracias a esta descomunal cinta italiana que David W. Griffith, sintiéndose atraído

por la temática historicista y el gran despliegue masivo, se lanzaría a la realización de proyectos tales como *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916).

Como podemos ver, el *cine de romanos* emprendía por entonces una larga trayectoria hacia lo que serían las colosales aventuras literarias y cinematográficas de los años 50 –ejemplo de ello fueron *Quo Vadis* (1951), *Julio de César* (1953) o *Ben-Hur* (1959)– cuando la crisis que sacudió Hollywood provocó el final del sistema de estudios y la marcha de muchos intérpretes al país italiano, lugar donde proseguirían sus carreras. Esto supuso que el cine italiano se apoderase de todo el cúmulo patrimonial de mitos grecorromanos, excediéndose en gran medida de una cierta libertad tanto histórica como esteticista. Según argumenta Rafael de España, «lo que más destaca en estas películas, por encima de sus mayores o menores virtudes estéticas, es el problema que plantea combinar historias absolutamente fantásticas con el naturalismo implícito a la imagen cinematográfica» (2009: 19). Y es que, si echamos la mirada hacia atrás, el uso de «efectos especiales» dista mucho del despliegue infográfico utilizado hoy en día. Más aún, el fondo económico del cual disponían estas producciones se limitaba a la utilización de trucajes al puro estilo de inicios de siglo, a imitación del visionario inventor del cine fantástico, Georges Méliès.

Con el auge del género épico romano, llegaría el culto por lo clásico, por la revisión de los hechos históricos y la plasmación de determinados aspectos o rasgos de la vida de un personaje en cuestión. Grandes producciones destacables –dentro del marco épico político– fueron las que giran en torno a Craso, Tiberio, Julio César, Cleopatra o Marco Antonio, entendiendo que de unos films a otros, podemos proseguir la historia teatralizada de Roma. Un claro ejemplo es el asesinato de Julio César en el film de Mankiewicz de 1953, siendo el motor de la cinta, mientras que, «en las dos versiones de *Cleopatra,* 1934 y 1963, el mencionado hecho, es únicamente un punto de inflexión a la segunda parte del film» (Cano, 2014: 62). Las estrellas épicas se definen –en toda narración– en función de sus rivales, siendo Pompeyo en el caso de César –o los políticos republicanos–. Al frente de la trama homicida de la película de J.L. Mankiewicz y los testimonios de Plutarco[7] y Shakespeare, encontramos a Bruto como un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente, tal y como exponen los historiadores Juan y Jorge Alonso y el filósofo Enrique A. Mastache (2015: 585):

> Y era tal la fama de Bruto que, aun habiendo participado en el asesinato de César, el día en que murió Bruto y ante su cadáver, Marco Antonio reconoció que: «Este fue el más noble de todos los romanos. Todos los conspiradores, menos él, actuaron movidos por envidia al gran César. Sólo él fue guiado por el noble interés del bien público».

[7] Las *Vidas paralelas,* escritas entre los años 96 y el 117, aúna las biografías de célebres griegos y romanos, vinculados por algún parecido en su ocupación. Se compone de 48 biografías en las cuales, 22 pares incorporan a su rival antagonista, uno de origen griego y otro romano.

Cabe mencionar que no resulta inverosímil expresar el alto grado de manipulación con respecto al tratamiento de los héroes de pantalla, frente a la extensa variedad de fuentes históricas noveladas de las que se dispone. De este modo, no es de extrañar que César sea conocido a través de sus escritos bibliográficos e históricos, existiendo destacables textos de su puño y letra[8], así como biografías fechadas un siglo posterior por el historiador romano Suetonio y el filósofo griego Plutarco. Cabría añadir el indiscutible apoyo referencial del que ha gozado el personaje en cuestión, gracias a la prestigiosa obra dramática del inglés William Shakespeare[9], porque ninguna duda cabe del éxito popular alcanzado con su trágica creación del dictador romano y del desenlace de su homicidio. Del mismo modo, no hay que olvidar el inabarcable número de argumentos que su legado ha dejado al Séptimo Arte, tomados como pretexto para recrear la Roma Antigua durante el final de la República –abarcando del año 60 a.C. al 27 a.C.–, regida por la alianza política del Primer Triunvirato, entre Cneo Pompeyo Magno, Cayo Julio César y Marco Licino Craso.

La historia de Roma ha sido representada reiteradamente en el péplum debido a que, durante el auge del género épico, la mencionada ciudad era el sello de la incipiente industria italiana. Si bien no podemos asegurar una rigurosidad histórica y la lectura reflexiva de los textos del historiador Tito Livio y sus coetáneos, los guionistas sí demostraron la capacidad necesaria para engranar una maquinaria escenográfica lo suficientemente icónica que «trasladase emocionalmente al espectador a la época, antes que ser fiel a la historia» (Sola y Ramírez, 2014: 441). En la realización de una película ambientada en la Antigüedad el decorado será esencial para el entendimiento del período tratado, sin embargo, nos encontramos con cuestiones tales como el requisito *sine qua non* de la autenticidad y la enorme dificultad de la industria cinematográfica por afianzar históricamente las distintas construcciones arquitectónicas y la gran variedad de ejemplos urbanísticos, consecuencia de los lapsos temporales producidos entre los distintos hallazgos arqueológicos. A esto cabe añadir la influencia recibida por parte de la literatura, las artes plásticas y escénicas, tal y como exponen Sola Antequera y Ramírez Guedes: «la puesta en escena del péplum, que respeta escrupulosamente los códigos y tipología heredados de la novela por entregas y la novela histórica, en un primer momento se vincula a las formas de las producciones teatrales, la ópera y la pintura» (2014: 441).

No cabe duda de que el legado pictórico de los artistas de los siglos XVIII y XIX –Jean León Gèrôme, Luigi Bazzani, Lawrence Alma Tadema o Cesare Maccari– ha sido esencial para referenciar iconográfica y visualmente la ciudad de Roma, tomando como bocetos escenográficos lienzos que evocaban tanto los interiores como los exteriores de ese imaginario artístico-estético de la urbe *Caput Mundi*. Del mismo modo, el cine ha fusionado el carácter babilónico de la arquitectura

[8] *La guerra de las Galias* recoge los 6 años –del 58 al 52– durante los cuales, Julio César se dedicó a narrar las campañas bélicas para someter a la Galia Transalpina, así como la expedición que le llevaría a cruzar el Canal de la Mancha y llegar a Britania.

[9] *Julius Caesar* (1599) es el título en latín de la obra original del dramaturgo.

romana, revisionada «bajo la idea de que todas las construcciones de la época eran grandiosas (Dumont, 2013: 74)»[10], junto al paradigma que subyace en la evolución de las distintas técnicas escenográficas empleadas para la creación de los grandes fondos ornamentales –desde los telones pintados a la digitalización de los decorados–, resultando una amalgama ecléctica que no ha pasado desapercibida. No podemos olvidar lo que supuso el descubrimiento en 1748 de Pompeya y Herculano, ciudades sepultadas tras la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. Tal hallazgo arqueológico inmortalizaría la topografía urbanística de la ciudad y arrojaría luz a la vida cotidiana de sus habitantes, hechos que ayudarían a los directores cinematográficos a plasmar con mayor realismo la arquitectura fingida de sus películas. Un amplio catálogo[11] de películas de los años 50 y 60 recogen construcciones de cartón piedra apabullantes que responden a una ciudad imponente, en cuanto a la estética colosalista se refiere, pero que sin embargo están repletas de incuestionables incorrecciones históricas, tal y como argumenta Rafael de España (1998: 10):

> El cine reconstruye siempre el pasado en función del presente, y si además se trata de hechos ocurridos hace más de mil años es imposible hacerlo de forma fidedigna, entre otras cosas porque tampoco sabemos tanto sobre la vida y costumbres de la gente en aquellos tiempos: el simple espectador que va a ver «Quo Vadis», se puede tragar todos los anacronismos y mixtificaciones sin rechistar, pero el historiador más documentado debe ser consciente de que nuestros conocimientos sobre Roma y Grecia, y ya no hablemos de Egipto y Próximo Oriente, tienen todavía enormes lagunas que suplimos con la imaginación.

No obstante, tanto el cine como la televisión han sido decisivos a la hora de constituir un pasado histórico ficticio, falto de credibilidad y veracidad histórica pero que, sin embargo, ha acercado la Antigüedad –o la conformación idealizada que se tenía de ella– a un público sediento de togas, belicismo, intrigas políticas y el mayor ingenio creativo escenográfico, procedente de la todopoderosa industria de los sueños: el Cine.

---

[10] García, F. y Pavés, G. (2014) *Ciudades de Cine.* «Las ciudades de la Antigüedad». Editorial Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

[11] *The Last Days of Pompeii* de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack (1935); *Quo Vadis?* de Mervyn Leroy (1951); *Ben-Hur* de William Wyler (1959); *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960); *Cleopatra* de Mankiewicz (1963); *The Fall of the Roman Empire* de Anthony Mann (1964), *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* de Richard Lester (1966), etc.

LATIN FILMS
Presents
CABIRIA
A New Edition of D'ANNUNZIO'S Masterpiece

LIFE "THE MOST COLOSSAL EVER!" Look
M·G·M's
QUO VADIS
TECHNICOLOR
ROBERT TAYLOR · DEBORAH KERR
LEO GENN · PETER USTINOV
JOHN LEE MAHIN · S. N. BEHRMAN · SONYA LEVIEN
MERVYN LeROY · SAM ZIMBALIST

THE MOST BREATHTAKING CHARIOT DUEL EVER FILMED!
SAMUEL BRONSTON'S
THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE
SAMUEL BRONSTON
SOPHIA LOREN
STEPHEN BOYD · ALEC GUINNESS
JAMES MASON · CHRISTOPHER PLUMMER
THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE
TECHNICOLOR
JOHN IRELAND · MEL FERRER · OMAR SHARIF
ANTHONY QUAYLE
ULTRA-PANAVISION

a MERIAN C. COOPER PRODUCTION
THE LAST DAYS OF POMPEII
PRESTON FOSTER
ALAN HALE
BASIL RATHBONE
JOHN WOOD
LOUIS CALHERN
DAVID HOLT
DOROTHY WILSON
WYRLEY BIRCH

La biografía militar de Cayo Julio César es especialmente reseñable –algo que ya hemos señalado en el inicio de nuestro análisis–, hecho que no podía ser menos en un *nobilis* romano del período republicano, siendo el elemento militar fundamental en la vida de cualquier tipo perteneciente a la clase gobernante romana –exceptuando el caso del político y orador Marco Tulio Cicerón–. No es de extrañar que tales capacidades hayan sido identificadas por autores antiguos, quienes a su vez han contribuido en la conformación del modelo de estudio cinematográfico que aquí nos ocupa.

Resulta así mismo sorprendente que en el film de J.L. Mankiewicz se omita el reflejo de ese *cursus honorum* militar, que le llevaría a proclamarse vencedor en la Guerra de las Galias y conquistador de Hispania, proclamando en su regreso a Roma –antes de cruzar el río Rubicón– la célebre frase: «*Alea iacta est*» (la suerte está echada), haciendo también caso omiso a su relación con la reina ptolemaica Cleopatra VII. Contrariamente, la cinta comienza cuando la guerra civil entre César y Pompeyo ya ha finalizado (49-46 a.C.) y nuestro protagonista, interpretado por el actor estadounidense Louis Calherm (1895-1956), ha sido nombrado cónsul y autoproclamado dictador vitalicio, aunando en su persona los máximos poderes. Mankiewicz nos introduce en un marco temporal concreto. Iniciando su historia un mes antes del asesinato de César, pero centrando su narración en cuatro días determinados, donde la cúspide oligárquica romana dará forma a la conspiración que precedió a los *idus*[12] de marzo –exactamente el 15 de marzo del año 44 a.C.– en nombre de la supervivencia de la República romana.

El guion de *Julio César* parte de la fusión de los textos de dos autores: Plutarco y sus *Vidas paralelas*, de los cuales se extrajeron los siguientes capítulos: *Vida de Julio César, Vida de Marco Bruto* y *Vida de Marco Antonio*, y la obra *Julio César*, de William Shakespeare. Pese a que el dramaturgo inglés no trabajó de primera mano con la obra griega de Plutarco, sí que dispuso de la traducción inglesa de 1579, llevada a cabo por sir Thomas North, obra de la cual extraería la representación moral y psicológica de los personajes historiados, tal y como exponen Alonso y Mastache (2015: 581):

> Así, Shakespeare utilizó las «Vidas paralelas» de Plutarco para entresacar las características generales de los personajes, pero creó nuevas relaciones entre ellos y se tomó ciertas licencias y libertades históricas sobre el texto original con el fin de dotar de estructura emocional a su *Julio César*.

[12] En el antiguo calendario romano los *idus* comprendían los días 13 y 15 de los meses de marzo, mayo, julio y octubre, y los días 13 de los meses restantes del año. El mes de *Martius* (marzo) era el primer mes del calendario romano y se caracterizaba por el inicio de las campañas bélicas.

Fig. 1. Festividad de las *Lupercalias* y entrada de César en procesión al estadio.

Fig. 2. Bruto, sentado en los vomitorios, atiende al discurso de Casio.

El film se inicia con los juegos que tenían lugar en la Roma Antigua vinculados a la festividad de las *Lupercalias*[13]. Julio César, acompañado de Marco Antonio (Marlon Brando), Calpurnia (Greer Garson), Porcia (Deborah Kerr), Bruto (James Mason), Casio (John Gielgud) y Casca (Edmon O'Brien), entra en procesión (fig. 1) hacia el interior del estadio cuando un augur llamado Spurinna (Richard Hale) le advierte del peligro que corre; mientras tanto, Casio está organizando un complot para asesinar al dictador y capta la atención de Bruto –ahijado de César–, con intención de arrastrarle y convencerle para que forme parte de la conjura. Esta secuencia, el diálogo entablado entre Casio y Bruto, reproduce palabra por palabra los textos de Shakespeare, siendo inevitable en la cinta representar ese halo teatral que lo impregna todo.

Del mismo modo, la Roma escenográfica que observamos hace uso de la lustrosa piedra, omitiendo cualquier indicio de una ciudad caótica y alborotada, y respondiendo al decorado, que muy lejos de pretender plasmar una ciudad orgánica y realista, alude a reafirmar la palabra, obviando cualquier distracción estética que pueda alejar al espectador de la trama. Volviendo a la escena del estadio, resulta significativo que la arena y el graderío de tal construcción nunca sean visibles –sorteando inteligentemente el interior–, hecho que evitaba la construcción de unos decorados que dispararían el cómputo de gastos de la producción (fig. 2). No obstante, Mankiewicz nos presenta los vomitorios –pasillos de hormigón y cantería abovedados que daban acceso a las gradas y ayudaban a dispersar a las masas de

[13] Festividad celebrada el 15 de febrero. Su nombre proviene del término *lupus* (lobo) y es que debía responder a la tradición del rito de iniciación de los adolescentes a la vida adulta, sobreviviendo de la cacería y el vagabundeo en el monte, constituyéndose como lobos humanos. Bajo la sombra de la higuera, *Ruminalis* –árbol cuyas raíces habían detenido la cesta que contenía a los gemelos Rómulo y Remo– tenía lugar la ceremonia de la fiesta, que comprendía distintos rituales, entre ellos el de la fecundidad.

Fig. 3. Imagen del exterior del estadio vacío, momentos después de la despedida de Bruto y Casca.

Fig. 4. Plaza desierta. En el centro observamos una fuente ornamentada con el busto de Julio César.

gente–, en los cuales expone bustos y esculturas de bulto redondo que hablan de cómo se ha intentado recrear la historia política de la ciudad, tal y como argumenta la historiadora británica Mary Bread para describir la fisonomía de la urbe durante este período (2016: 294-295),

> El extenso programa constructivo de Pompeyo de erigir teatros, jardines, pórticos y salas de reuniones cubiertos de esculturas famosas era indudablemente una innovación imperial. Era mucho más ambicioso de lo que fueron los templos individuales que solían construir los primeros generales para agradecer la ayuda de los dioses en el campo de batalla.

Así mismo, a la salida del estadio y posteriormente al encuentro de los tres patricios, un plano fijo (fig. 3) nos presentará el majestuoso edificio de arquitectura abovedada, rodeado de una amplia plaza pública donde encontramos elementos que nos hablan de un pasado y un presente «gloriosos», siendo las esculturas levantadas sobre plintos, el obelisco y la esfinge de granito negro hitos que hacen gala de su historia. A partir de este instante, una tormenta amenazante anticipa la tragedia (fig. 4). El texto dramático alude a este momento como la culminación del programa que derrotaría al tirano y abriría una nueva era, tal y como lo expresa el diálogo entablado por los patricios: Casca, Bruto y Casio (Shakespeare, 2006: 798):

> Casca. Aquí, donde apunto con mi espada, sale el sol, que a grandes pasos hacia el sur avanza, considerando del año la estación temprana. Dentro de un par de meses más arriba hacia el norte primero presenta su fulgor, y el alto Oriente queda, como el Capitolio, justamente aquí.
> Bruto. Dadme todos las manos uno por uno.
> Casio. Y juremos cumplir lo que acordemos.

Esta reunión clandestina tiene lugar en casa de Bruto. Observamos una *domus* urbana, preconcebida cinematográficamente, cuyo peristilo (fig. 5) se abre

Fig. 5. Peristilo e interior de la casa urbana de Bruto y Porcia.

Fig. 6. Monólogo de Bruto. A sus pies apreciamos el *impluvium*.

a un impluvio (fig. 6) rodeado de árboles y vegetación (*viridarium*), adornado con fuentes, bustos escultóricos y mobiliario, donde desembocan las habitaciones de carácter privado de la vivienda –vemos a Porcia acostada en el lecho de su cubículo–. Todavía cabe señalar la decoración mural que solía recubrir las paredes de pinturas al fresco, elemento carente de protagonismo en esta interpretación realizada bajo la dirección artística de Edward C. Carfagno y Cedric Gibbons.

Las pesadillas premonitorias de Calpurnia auspiciaban por segunda vez el terrible final de César, tal y como lo narra Plutarco (2019: 246):

> Después de la cena, cuando ya estaba acostado, como era de costumbre, al lado de su mujer, se abrieron de repente todas las puertas y ventanas de la habitación al mismo tiempo; lleno de turbación por el ruido y la luz de la luna que iluminaba el cuarto por entero, oyó a Calpurnia, profundamente dormida, pronunciar en sueños palabras confusas y gemidos inarticulados. Y es que ella soñaba que le tenía en sus brazos degollado y que le lloraba.

Al amanecer del 14 de marzo, Calpurnia, sobresaltada, le ruega a César que no acuda al Senado, pidiéndole que posponga la sesión. Sin embargo, nuestro héroe fílmico saca a relucir su firmeza estoica y bajo una actitud tanto lógica –«Estas predicciones sirven para el mundo igual que para César» (43:05)– como moral –«De todas las maravillas que he oído, lo que más me extraña es que los hombres tengan miedo... pues la muerte, un final necesario, llegará, cuando tenga que llegar» (43:21)– le ordena al sirviente (Chester Stratton) que le exponga la interpretación por parte de los sacerdotes de las vísceras del animal que acaba de ser sacrificado[14],

[14] Tradición que los romanos heredaron de los etruscos, antiguos pobladores de su territorio. Actuaban mediante estos rituales por miedo a los dioses y a las posibles repercusiones negativas sobre ellos. Generalmente, los sacrificios consistían en dar muerte a animales, sin embargo, también se podían ofrecer productos de origen vegetal o derivados de los animales.

Fig. 7. César se sobresalta al escuchar a Calpurnia en sueños.

Fig. 8. César increpa a su criado para que este le exponga cuál ha sido el vaticinio de los sacerdotes.

a lo cual el criado le responde: «Te aconsejan que hoy no salgas», coincidiendo con los presagios de su esposa y del augur del estadio.

El decorado que vemos a continuación es un claro ejemplo de villa palatina, recreada escenográficamente para mostrarnos el lujo de la que podría ser la vivienda del Pontífice Máximo. En los últimos siglos de la República, el monte Palatino[15] fue gradualmente ocupado por las clases más pudientes, albergando las villas y palacios de los patricios más reputados. Esta localización predilecta responde al origen de la propia ciudad, tal y como expone Mary Beard (2016: 72):

> En tiempos de Cicerón, se podía incluso admirar la propia casa de Rómulo, una pequeña choza de madera y paja donde se suponía que había vivido el fundador, en la colina del Palatino: un pedazo visible de la Roma arcaica en lo que se había convertido en una metrópolis en constante crecimiento.

El interior de la villa de César ya nos habla de la pompa y poder de su *dominas*. Arquitectónicamente efímero, el espacio reproducido puede responder al *tablinum*, sala principal de la vivienda romana que, generalmente, se situaba al fondo del atrio. Siendo inicialmente la estancia donde dormía el patrón de la casa (fig. 7), esta alcoba evolucionó derivando en su despacho. En ella encontramos mobiliario (silla *klysmos,* silla de medio tonel, bancos, etc.) de madera noble (haya, roble, sauce, etc.), abundantes tejidos como la seda, la lana o el lino y, así mismo, elementos exóticos de tipo ornamental, muy probablemente venidos de lugares lejanos y que nos hablan de la riqueza de Roma y de su faceta comercial (fig. 8). Así mismo, identificamos pilastras estriadas, mesas labradas con incrustaciones o bien metáli-

[15] El monte Palatino, según cuenta la mitología romana, era el lugar donde se encontraba el Lupercal, la cueva de la loba que amamantó a los gemelos Rómulo y Remo y donde se ubicaba la morada de quienes los criaron, el pastor Fáustulo y su esposa Aca Larentia.

Fig. 9. Plano general del *tablinum.* En el fondo del decorado intuimos el forillo –telón pintado– de la vista panorámica de Roma.

cas o con huesos de procedencia animal –el marfil–, lámparas de metal colgantes, opulentas alfombras, estatuillas de bronce de carácter divino, así como bustos y elementos escultóricos (fig. 9). No obstante, este tipo de decorado carece de motivos polícromos. Más aún, teniendo en cuenta el estudio llevado a cabo por el historiador francés Georges Duby, nos sorprende la austeridad ornamental de los muros y la ausencia de mosaicos en los suelos (2001: 176):

> Lo mismo si la vivienda es rica que si no lo es apenas, una decoración de vivos colores recubre los suelos, los muros y los techos de mosaicos, de estucos y de pinturas puramente decorativas o mitológicas; y hay además fantásticas arquitecturas pintadas que abren sobre las paredes espacios imaginarios. No hemos de pensar en el esplendor de estancias principescas, sino más bien en la magia coloreada de un teatro para cuentos de hadas; aquí reina la imaginación mucho más que la pompa. Todo ello resulta unas veces de un mal gusto estentóreo.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que la fotografía de Joseph Ruttenberg es en blanco y negro, quizás el equilibrio de los distintos elementos no es del todo erróneo, ya que el diseño escenográfico es estilísticamente intencionado. Del mismo modo, «no podemos considerar esta cinta como una reconstrucción realista del mundo romano, pero sí de su retórica, de lo que podríamos considerar su ideario político y moral» (España, 1998: 238).

Finalmente, llegamos a la mencionada fecha que dio lugar al parricidio del estadista, culmen de un gobierno de enorme poder y grandes honores, donde no era fácil distinguir a un monarca de un tirano: «En palabras de Dión Casio: "Se le colmó de honores como a un animal destinado al sacrificio"» (Alonso y Mastache, 2012: 584). La tensión del film va *in crescendo*, y aunque los saltos temporales

Fig. 10. Plano fijo de César llegando al Senado.

Fig. 11. Artemidoro, acongojado, intuye el final del dictador. Al fondo observamos los puestos del mercado.

planteados por el cineasta no concuerden con los tiempos reales, la narración de los hechos y el relato de la consecución de los distintos presagios nos sitúa en la llegada del dictador a la *Curia Pompeii*[16]. En la escalinata que ascendía hacia el Senado, César pasaría por alto el último de los avisos. Artemidoro (Morgan Farley) intentó notificarle por escrito la tentativa de homicidio, dándole a conocer así mismo el nombre de sus ejecutores. Sin embargo, Decio (John Hoyt) logró bajo un ardid prestidigitador cambiárselo por una petición escrita de Trebonio (Jack Raine), por consiguiente, César no pudo leer el aviso de su inminente muerte. Del mismo modo, el triunviro Marco Antonio, cuando se dispone a entrar en el Senado, es intercedido por algún instigador que le distrae de entrar en el edificio, evitando así que el hombre de confianza de César intervenga.

La planificación de la escena despunta por la aparición de un escenografía grandilocuente y realista –sorprendente por su apariencia teatral– que alude al nacimiento de la Roma marmórea, la urbe del primer *imperator*, Octavio Augusto. Un plano fijo acompañado del repicar de los cinceles nos muestra la recreación de la plaza del Foro, espacio público donde desembocaban los edificios de máxima representación y los ciudadanos entablaban, comúnmente, relaciones sociales. En el film esto se consigue mediante una basta construcción de andamios de madera, escaleras y rampas dispuestas en distintas alturas, repletos de muchedumbre y dinamismo (fig. 10). A la derecha del plano, observamos puestos ambulantes –cubiertos por telas a modo de toldos y sombrillas– resguardados a los pies de los monumentales basamentos de las columnas veteadas del edificio del Teatro (fig. 11). Esta,

[16] La *Curia Pompeii* estaba ubicada en la entrada del Teatro de Pompeyo (actual Largo di Torre Argentina), lugar empleado por César y los senadores para reunirse «temporalmente», mientras era terminada la Curia Julia, construcción de nueva planta realizada por orden de Julio César.

Fig. 12. César se dirige hacia Bruto, habiendo recibido ya el ataque por parte de los conjurados.

probablemente, es una de las pocas imágenes de la Roma Antigua «entre tramoyas» que encontraremos en el cine de este período, algo que nos sorprende si atendemos a los grandes planos de películas como *Quo Vadis* o *The Fall of the Roman Empire*, donde destaca el colosalismo del foro imperial.

César ya está dentro del Senado, rodeado de los conjurados que le traicionarían. Las fuentes clásicas hablan de que pudieron ser sesenta los implicados. Plutarco narra que al entrar Julio César en la Curia, Tulio Cimbro se le acercó para suplicarle por la vuelta de su hermano –el cual estaba desterrado–, estratagema urdida por los conspiradores para distraer al dictador mientras le acompañan a su silla.

> Tras sentarse, siguió rechazando sus peticiones, y como seguían instándole cada vez con más insistencia dio muestras de enfado a cada uno de ellos. Entonces, Tilio, cogiéndose con ambas manos la toga, se la echó por debajo del cuello, movimiento que era la señal para pasar a la acción. Casca es el primero que le golpea con la espada junto al cuello, pero la herida no fue mortal ni profunda, turbado, como era de esperar, en el comienzo de una empresa tan osada; de modo que César, girando cogió el puñal y lo retuvo en la mano, al tiempo que ambos exclamaban, el herido latín: «¡Maldito Casca!, ¿qué haces?» y el que le había herido en griego, a su hermano: «¡Hermano, ayuda!» (Plutarco, 2019: 249).

Ciertamente, es Casca el primero que le acuchilla, sin embargo, en la cinta lo hace en la espalda, contrariamente a lo narrado por el filósofo romano. A partir de este momento (fig. 12), el resto lo rodean asestándole una puñalada tras otra, tal y como sigue narrando su biógrafo:

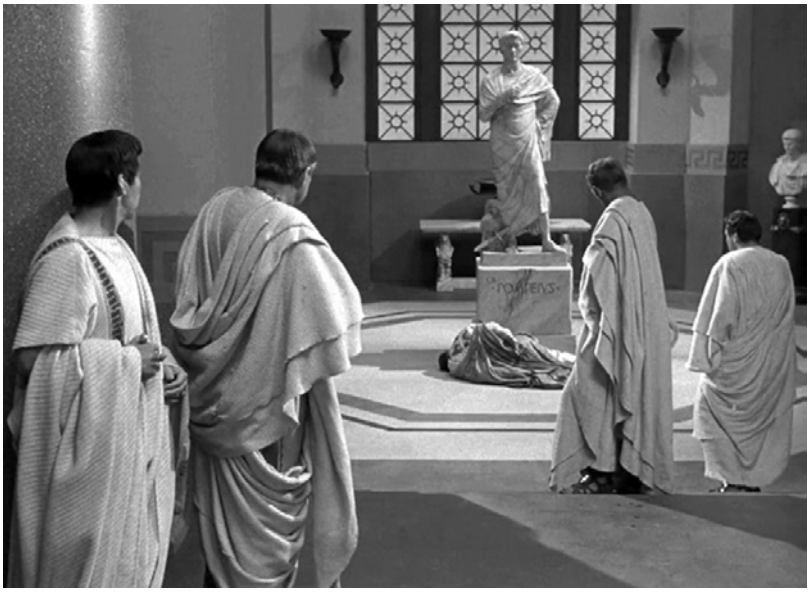


Fig. 13. César yace muerto bajo los pies de la estatua de su anterior enemigo, Pompeyo.

> ... César, rodeado por todos los lados y encontrándose a cualquier parte a la que volvía la vista con heridas y hierro que se precipitaba contra su cara y sus ojos, estaba envuelto, como una fiera, por los brazos de todos, que se lo pasaban de mano en mano. Pues todos debían participar y gustar del asesinato (Plutarco, 2019: 249).

La puñalada de su ahijado, Bruto, es representada cinematográficamente como la definitiva, siendo relatada en los textos clásicos como la cuarta y la que heriría a César en la ingle. Son archiconocidas las últimas palabras del herido, al ver que Bruto también formaba parte de tal contubernio: *Tu quoque, fili mi* (También tú, hijo mío), a lo que Shakespeare escribe: *Et tu, Brute?* (Tú también, Bruto?) (2006: 806). Finalmente, Julio César yacía, tras recibir 23 puñaladas, bajo los pies de la estatua de Pompeyo (fig. 13), cuyo pedestal quedó completamente bañado de sangre.

Esta escena, como nos viene acostumbrando Mankiewicz, destaca por su sobriedad y soberbia, denotando como rasgo estilístico en toda la película que los decorados no deben sobrepasar la fuerza de unas palabras y gestos tan dramáticos. Se prescindió del «rojo sangre», precisamente para enfatizar el hecho del asesinato en sí mismo y para centrar la mirada del público en la acción, porque de lo contrario, la distracción sería tal que hubiésemos obviado la interacción entre los personajes. La intencionalidad teatral de Cedric Gibbons (director artístico) impregna de principio a fin toda la filmación. Así mismo, observamos un Senado –la institución que conformaba el núcleo central de la sociedad romana– que difiere estilísti-

Fig. 14. Plano fijo donde atendemos a la sobriedad del decorado y la grandeza de su fotografía.

Fig. 15. Monólogo de Marco Antonio. Observamos la decoración mural de las paredes y el suelo.

camente de la imagen preconcebida que tenemos (tomada del arte neoclásico) del mencionado edificio (fig. 14).

Cierto es que el edificio histórico al que acudían para reunirse era una sala dispuesta en la entrada del Teatro de Pompeyo –anexa al pórtico y con forma de exedra romana (muro posterior curvo) y distintos asientos dispuestos en niveles–; sin embargo, la reconstrucción escenográfica que se ha hecho del lugar donde muere César no se corresponde arquitectónicamente. Se omiten tanto la forma de su planta como la disposición de los asientos.

La decoración de las paredes se resuelve mediante decoración geométrica utilizando las grecas de origen griego, que posteriormente fueron extendidas por los romanos (fig. 15). Sin embargo, la envergadura del decorado y el tamaño de las columnas nos hablan de su carácter monumental, sospechoso si tenemos en cuenta la época que abordamos, tal y como argumenta Mary Beard (2016: 33):

> La imagen moderna que tenemos de la ciudad antigua como un espectáculo de reluciente mármol a gran escala no es del todo errónea. No obstante, se trata de una evolución posterior en la historia de Roma, que empezó con la llegada del gobierno de un solo hombre bajo los emperadores y con la primera explotación sistemática de las canteras de mármol de Carrara en el norte de Italia.

La muerte de Julio César –según la adaptación que hace de los textos clásicos el cineasta estadounidense– trajo consigo dos de los monólogos más emblemáticos de la historia del cine. El primero de ellos, recitado por Marco Antonio, estando el cuerpo de su protector todavía caliente, recién llegado al lugar del crimen, tras el previo aviso de su criado. El segundo, a modo de réplica al discurso de Bruto en el funeral de César (en el film, este hecho tiene lugar tras el asesinato, mientras que la fecha real fue el 20 de marzo), abriría uno de los momentos estela-

Fig. 16. Marco Antonio sale del Senado, cargando el cadáver de César.

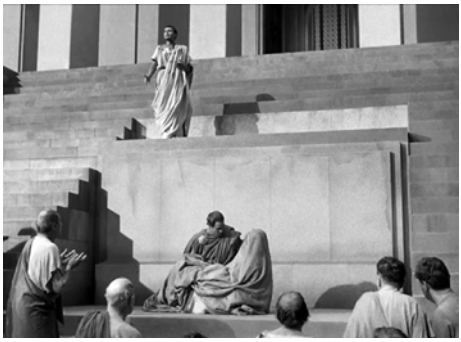


Fig. 17. El triunviro desciende a la tribuna para ofrecer al pueblo el cuerpo.

res de la película. Poniéndonos en contexto, Marco Antonio sale del interior de la Curia Pompeyana, cargando el cuerpo de César y bajando las escaleras del Teatro, para ofrecérselo seguidamente al pueblo romano (fig. 16), bajo previo acuerdo con Bruto de no mencionar a los asesinos del dictador.

Arranca el panegírico y la multitud de Roma, estando en contra de la situación política y social sobrevenida a consecuencia del mandato de César y esperando un alegato de la magnitud de otro hombre de Estado, se sobrecogen al escuchar palabras cercanas y razones emotivas (fig. 17), tal y como lo expresó Shakespeare en la segunda escena del tercer acto, haciendo uso de una intencionalidad retórica con la que el consulado pretendía ganarse a la masa inestable y volátil (2006: 811):

> Antonio. Amigos, romanos, compatriotas, prestadme vuestro oído. Vengo a enterrar a César, no a alabarlo. El mal que los hombres hacen vive más que ellos; el bien a menudo es sepultado con sus huesos; que así suceda con César. El muy noble Bruto os ha dicho que era ambicioso César. Si lo fue, se trata de una falta grave, y gravemente la ha pagado César.

Del mismo modo que en la escena de la entrada de César al Senado veíamos una construcción escenográfica del Foro de Roma, a su salida –siendo el mismo decorado– nos sorprende la gran cantidad de extras empleados para la realización de la escena. A esto se le suma la aparición de «la cuarta pared», permitiéndonos ver frontalmente la fachada del Teatro de Pompeyo (fig. 18). Este recurso estilístico es utilizado mediante la colocación de la cámara detrás de los andamios de madera que, minutos antes, veíamos frontalmente. La composición de los distintos elementos y el juego de líneas tanto estáticas como dinámicas buscan dirigir la mirada hacia el centro del plano, captando la atención del espectador en las palabras de Bruto.

La representación estilística que se hace del Teatro sorprende por su ligereza compositiva, del mismo modo que viene sucediendo con los decorados anteriores, por ello, los aspectos visuales de la cinta contribuyen notablemente al aumento de

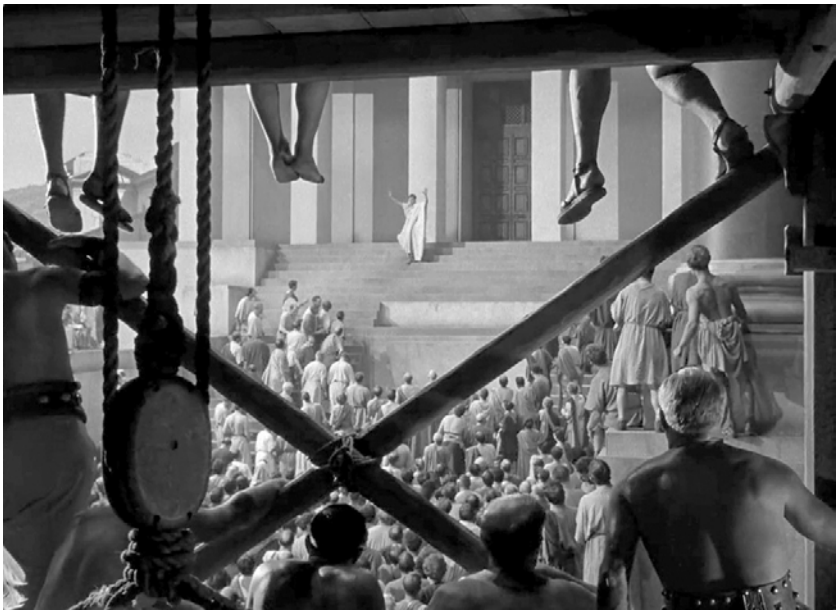


Fig. 18. Plano general donde vemos al conjunto del pueblo romano, atentos, a la espera de escuchar las palabras de Bruto.

la tensión. Con una preciosista composición fotográfica, esta escena vuelve a ser deudora de los espectáculos teatrales, donde la palabra, como ya habíamos mencionado anteriormente, desempeña un papel fundamental. Marco Antonio capitaneará este momento, avivando con su demagogia las emociones del pueblo romano y desvelando finalmente, tras las súplicas de la masa, el testamento acuñado de César. Tal y como muestra el fotograma posterior al discurso del triunviro –tras instigar a la turba a la revolución y a la venganza– la sonrisa irónica de Marco Antonio nos revela la maliciosa intención de su discurso (fig. 19), después de conseguir incitar al motín al pueblo romano y a desquitarse con los «hombres honrados»[17] que llevaron a la República romana a su fin (fig. 20).

A partir de este momento de máxima tensión, empieza el desenlace del film. Marco Antonio y el sobrino nieto de César, Octaviano (Douglas Watson) –máximo beneficiario del testamento de su tío abuelo–, gobernarán Roma, conformando un triunvirato junto a Lépido (Douglas Dumbrille). Mientras tanto, los confabulados

[17] Así llama Marco Antonio a los conspiradores de la muerte de Julio César, «porque Bruto es un hombre honorable, como todos ellos lo son, hombres honorables» (Shakespeare, 2002: 811).

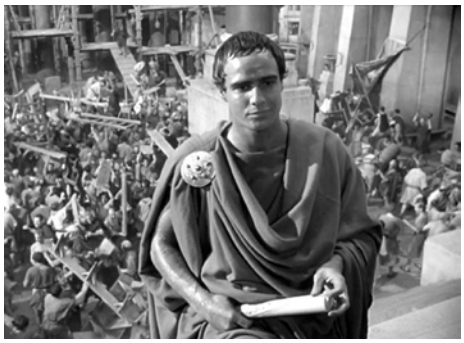


Fig. 19. Marco Antonio da por terminado su panegírico.

Fig. 20. El pueblo romano se amotina, arrasando con todo lo que está a su alcance.

huirán del territorio romano, presos del pánico bajo la amenazante nueva reconstitución del Senado y la provocación por parte de Octaviano de su persecución. Finalmente, el enfrentamiento de los dos bandos en la batalla de Filipos (Tracia) culminará con la muerte de Casio y Bruto, quienes, una vez derrotados sus ejércitos por el ejército de Marco Antonio, terminarán con su vida temiendo ser llevados a Roma como prisioneros. Cuando Bruto muere, exhala un lamento evocando a César: «César, ya puedes descansar. No deseé tu muerte tanto como ahora deseo la mía» (1:58:20).

En definitiva, *Julio César*, el primer drama histórico llevado a la pantalla por Joseph L. Mankiewicz, es un importante registro cinematográfico de la *Hollyrome* –la Roma arquetípica del cine de Hollywood– dotado de esa apariencia blanca e impoluta. Así mismo, a sabiendas de que nos encontramos frente a unos decorados elaborados magistralmente, pero faltos del color tan característico en la urbe romana –elemento ligado al prestigio y al poder de sus ciudadanos–, la ilusión creada nos traslada a la arquitectura fascista del barrio del EUR de Roma, realizado bajo la dictadura de Mussolini, donde la inspiración no fue otra que la urbanización clasicista romana, en la cual se racionaliza la funcionalidad de los espacios y se enfatiza el predominio del mármol travertino. De este modo, la rigurosidad histórica va en detrimento del texto dramático y de la estética, asumiéndose una concepción formal arriesgada. Asistimos, pues, a una idealización estilística, con costosísimos presupuestos que asumirían a superestrellas estadounidenses y que contaría con un elenco de primer orden del mundo teatral británico, para mostrarnos la ansiedad y la lucha psicológica sobrevenidas, de una época marcada por la incertidumbre, los distintos conflictos sobre la honestidad, el sentimiento patriota y las relaciones humanas del finales de la República, eclipsada por el nacimiento de la Época Imperial y el ascenso de César Augusto.

CONCLUSIONES

En las páginas previas hemos elaborado un análisis acerca de cómo la industria cinematográfica –durante los últimos 50 años– ha proyectado de manera precisa y reiterada en el género épico romano la imagen de la Roma Antigua. Basándonos en la visión preconcebida y antagónica que el Séptimo Arte ha plasmado en este ejemplo audiovisual que dista medio siglo, hemos ido entretejiendo un estudio basado en un período histórico concreto, la expiración del dictador Julio César y por consiguiente de la longeva República romana. Estos paradigmas, deudores del género péplum y considerados modelos de *panem et circenses*, responden a ideales completamente dispares.

Con respecto a las fuentes clásicas que sustentan nuestro artículo, testificar que no existe acuerdo unánime sobre nuestro protagonista. Sí encontramos un consenso en las fechas establecidas y en las distintas acciones que llevó a cabo: Guerra de las Galias, el cruce del río Rubicón, su relación con Cleopatra, la aparición del augur en los *idus de marzo* y los sueños de Calpurnia o la cruda narración de su asesinato; sin embargo, no encontramos testimonios que definan su temperamento. Este hecho ha permitido que el mundo audiovisual haya recreado el mito a su antojo, reescribiendo la historia y produciendo infinidad de Césares a lo largo de las décadas adaptándolos a los gustos del momento. Con la Roma escenográfica planteada en este estudio sucede algo parecido.

La propuesta de Mankiewicz, sustentada en la idealización de la Roma marmórea, responde a un depurado clasicismo visual donde se ha suprimido cualquier elemento que pueda desviar la atención del texto dramático, decisión que afecta incluso a la fotografía de la cinta. Compartiendo protagonismo con César, la gran urbe romana actúa de telón de fondo, compensando la sobriedad de los planos y llenando un espacio escénico con una escenografía contenida. Este *modus operandi* en la creación de las epopeyas históricas de mediados del s. XX respondía a una estética global donde el vestuario de época, los vastos decorados y las grandes masas de extras llenaban la pantalla de anacronismos y tergiversaciones historicistas que tenían como finalidad entretener al público. Este proceder vino determinado por las constantes adaptaciones literarias y la falta de objetividad documental en la recreación de la época planteada. Sin embargo, no podemos olvidarnos de cómo la pintura decimonónica –Jean León Gèrôme, Luigi Bazzani, Lawrence Alma Tadema o Cesare Maccari– ha sido una enorme influencia para el Cine, aportando con su carácter estático unas expresiones iconográficas que sirvieron de modelo a los directores de arte de las grandes productoras de Hollywood, las cuales no solo añadirían movilidad a los icónicos temas de inspiración grecolatina, sino que además reafirmarían una estética clasicista entendida desde un presente que dista mucho de la época que quiere retratar. Aunque aceptemos que los films que plasman la Antigüedad son reproducidos desde una óptica contemporánea, en muchos resulta más evidente el mensaje, siendo incluso predecible. «Se ha dicho que el cine no es un reflejo del pasado sino de los problemas y tensiones del propio presente en el que se ha realizado cada film» (Arciniega, 2010: 65). Finalmente es necesario constatar que no debemos olvidar que los medios audiovisuales cumplen la función de reconstruir

la falsa idea de un pasado, un tiempo anterior al nuestro que no podemos resucitar pero que sin embargo disfrutamos al contemplar los vestigios de su cultura, fantaseando mediante sus decorados y sintiendo a través de unos personajes que viven en una realidad que, por muy real que parezca, nunca será la verdadera.

Recibido: 3 de mayo de 2022; aceptado: 31 de mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, J., Mastache, E.A. y Alonso, J. (2015), *La antigüedad en el cine. Egipto, Grecia y Roma*. T&B Editores. Madrid.

Ariés, P. y Duby, G. (1991) *Historia de la vida privada.* (Tomo 1. Imperio romano y antigüedad tardía). Taurus Ediciones. Madrid.

Beard, M. (2016) *SPQR, Una historia de la antigua Roma.* Editorial Planeta S.A.

Cano Alonso. P.L. (2014) *Cine de Romanos.* Centro de lingüística aplicada Atenea.

César, J. (2017) *La guerra de las Galias.* (ed. de Antonio Ramírez de Verger). Catedra. Letras Universales. Madrid.

España, R. (1998) *El Peplum. La antigüedad en el cine.* Ed. Glénat.

García, F. y Pavés, G. (2014) *Ciudades de Cine.* Editorial Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

Lillo Redonet, F. (2010) *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla.* Ediciones Evohé.

Prieto Arciniega, A. (2004) *La Antigüedad filmada.* Ediciones Clásicas. Madrid.

Prieto Arciniega, A. (2010) *La Antigüedad a través del cine.* Publicacions i edicions de l'Universitat de Barcelona.

Plutarco (2019) *Vidas paralelas.* (ed. de Emilio Crespo). Catedra. Letras Universales. Madrid.

Séneca (2020) *Cartas a Lucilio.* (ed. de Francisco Socas). Catedra. Letras Universales. Madrid.

Shakespeare, W. (2006) *Teatro Completo. Ilustraciones de Jaume Plensa.* Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona.

Sola Antequera, D. y Ramírez Guedes E. (2014) «Las ciudades de la Antigüédad. Una imagen reinventada», en AA.VV. *Ciudades de cine*. Editorial Cátedra signo e imagen. Madrid.

Suetonio (2020) *Vida de los Césares.* (ed. de Vicente Picón). Catedra. Letras Universales. Madrid.

Tibulio, A. (2015) *Elegías amatorias.* (ed. De Juan Luis Arcaz y Antonio Ramírez de Verger). Catedra. Letras Universales. Madrid.

Webgrafía

Costales, D. (2013) «La re-creación del hecho histórico a través de la reconstrucción de la oralidad en *Julius Caesar* de William Shakespeare», en *Káñina, Rev. Artes y Letras.* [En línea] n.º 37. Universidad de Costa Rica. Disponible en http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/12426 [accesado el 23 de mayo de 2021].

EXHIBICIÓN EN CINES: VENTANAS Y PORCENTAJES EN EL LABORATORIO COVID

Sabino Álvarez Álvarez
Gerente Multicines Tenerife

Resumen

La pandemia debida al covid ha afectado severamente a la industria cinematográfica. Empezando por la producción (afectando a los rodajes), pasando por la distribución (retrasando estrenos) y acabando en la exhibición (el descenso de espectadores), haciendo cambiar el esquema de negocio definitivamente. Una de las variables más afectadas es el tiempo que pasa desde el estreno de la película en salas de cine hasta estar disponible en otro medio. Esta variable es la llamada ventana de exhibición. Este artículo presenta primero las principales componentes del negocio, introduciendo algunas claves económicas de la exhibición, para luego construir un relato de la historia de la ventana de exhibición, cómo se ha visto afectada a lo largo del tiempo y la relevancia que tiene en el sector.

Palabras clave: ventanas de exhibición, porcentajes de taquilla, exhibición cinematográfica, distribución cinematográfica.

THE EXHIBITION IN CINEMAS: THEATRICAL RELEASE AND WINDOW FILM DISTRIBUTION FEES DURING «COVID-19 LABORATORY»

Abstract

The pandemic due to Covid has severely affected the film industry. Starting from production (affecting shooting), going through distribution (delaying releases) and ending with the cinema exhibition (decrease in spectators), changing the business scheme definitively. One of the most affected variables is the time that passes from the release of the film in theatres until it is available in another media. This variable is called the theatrical windows release. This article firstly presents the main components of the business, introducing some economic keys of the exhibition, in order to build a story of the history of the theatrical window, how it has been affected over time and the relevance it has in the market.

Keywords: theatrical release window, distribution film fees, film exhibition, film distribution.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.08
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 181-236; ISSN: e-2386-8503

El negocio de la exhibición lleva toda su historia enfrentándose a los cambios en su entorno, nuevos competidores o amenazas que han hecho tambalear su continuidad una y otra vez, pero en todas las ocasiones ha conseguido salir adelante a pesar de dejar atrás cuantiosas bajas. La aparición de la televisión, los videoclubs, internet y la piratería, las televisiones planas de gran formato y, por último, las plataformas digitales de pago o suscripción. Quizás el reto más serio a superar.

Con la televisión en los años 50, el cine agrandó sus pantallas para aumentar la espectacularidad; al postrauma del Vietnam se aplicó el *blockbuster* veraniego; la aparición de los videoclubs en los años 80 se combatió con la aparición de las multisalas dando la misma posibilidad que un videoclub; elegir distintas opciones en un mismo lugar. Con los multicines se introdujeron avances tecnológicos para atraer al espectador, el sonido Dolby. Su aparición llevó al cierre de los grandes templos cinematográficos ubicados en los centros de las ciudades. Más tarde, con el *boom* inmobiliario de los 90, los multicines salían de las ciudades para agigantarse en los espacios que los grandes centros comerciales construían para el complejo cinematográfico como un reclamo para atraer clientes a sus instalaciones. En este crecimiento desmedido de unos inversores dopados por intereses especulativos, aparecía la implementación tecnológica más importante de finales de siglo: internet. Una innovación que revolucionó las comunicaciones y transformó los negocios y la forma de hacerlos definitivamente, creando nuevas oportunidades. Pero también aparecieron las amenazas. Los delitos digitales, y en el caso de la propiedad intelectual, la piratería, que no sólo afectó a los autores de la obra, sino además a los comercializadores de ellas. Una industria como la discográfica tuvo que transformarse dramáticamente ante la aparición de un formato digital de audio que era fácilmente compartible, el MP3.

En cambio, el cine aguantaba estoicamente, aunque una lenta sangría de espectadores iba haciendo que año tras año la asistencia bajase. Este síntoma de una enfermedad que tenía que ser tratada no hacía más que agravarse con la crisis asociada a la explosión de la burbuja inmobiliaria, a la aparición de los grupos capital riesgo, el crecimiento exponencial de las velocidades de internet y los servicios que ofrecían; a esto hay que añadir la más profunda transformación que la industria de la exhibición acometía. La digitalización de las salas. Los antiguos proyectores de bobina, donde el soporte de la película era el celuloide, daban paso a caros sistemas de proyección que ataban a los cines a proveedores tecnológicos endeudándose en una cuantiosa inversión. De puertas afuera, el mayor reclamo era el 3D, que pasó rápidamente al ostracismo.

Y la oferta digital se multiplicó, ofreciendo al espectador una propuesta audiovisual ilimitada que ponía en su mando de distancia no sólo un vasto catálogo de películas. Una nueva década dorada para las series con una factura a la altura de cualquier producción cinematográfica.

A pesar de esta dura competencia, el cine, como espacio, mantenía su posición privilegiada, la *pole-position* en la explotación de una película, ascendiendo en

recaudación y espectadores, aupado a las franquicias de superhéroes, películas para toda la familia y antiguas franquicias gloriosas. Una demanda de entretenimiento que crecía no sólo en los hogares, lo hacía también en las salas de cine.

Pero también existían demandas internas. La exhibición (los cines) y los distribuidores (generalmente productores y propietarios de las películas) reclamaban para sí más derechos sobre el otro. Para el exhibidor, la distribuidora era un proveedor de las películas, cuyos beneficios generalmente se repartían en porcentajes acordados previamente. Unos porcentajes más favorables a los exhibidores en algunos casos y hacia los distribuidores en otros. Los porcentajes de distribución o *film distribution fees*. Y la película desembarcaba en las salas para triunfar o fracasar para seguidamente negarla a las audiencias durante un tiempo. Un tiempo, en algunos casos pactados, en otros regulados. Este tiempo desde el estreno en cines hasta poder ser vista en otro medio, físico o no, se le conoce como la ventana de exhibición, ventana de distribución en cines o en inglés, *Theatrical Release Window.*

Pero si alguien manda en un negocio es el cliente, y las distribuidoras han detectado esa demanda desde hace años, intentando que estos tiempos se modificaran para poder maximizar beneficios y rentabilidad al proceso de lanzamiento de una película.

Por otra parte, los exhibidores veían como su posición de poder, que les permitía negociar, era amenazada. Los proveedores pasaban a ser competidores. Ahora el más grande estudio, con las franquicias más rentables y taquilleras, con un tercio de las recaudaciones en 2019, abría las puertas de su propia plataforma.

Y llegó 2020. Los cines cerraron, algo no visto, ni siquiera en guerra, y los estrenos se congelaron hasta nuevo aviso. La producción se agolpaba y las previsiones de estrenos y su planificación hizo que se tuvieran que tomar decisiones rápidas para no perder el valor de la inversión. Y se empezó a experimentar. Las películas pasaban directamente a plataforma, o tras un periodo corto en cines, o simultaneando incluso ambos medios.

El año de la reactivación: 2021. Toca ver si las pruebas llevadas a cabo se normalizarán en los años siguientes, extendiéndose a todos los mercados mundiales. Y en especial habrá que ver si algunas particularidades que diferencian a España del resto, para mal, se armonizarán con el resto de los países.

1. LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA VISTA DESDE LA PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA

Los principales elementos de este estudio sobre las circunstancias de la exhibición cinematográfica se ajustan al modelo de estudio de las estrategias competitivas diseñado por Porter (2009) como otros trabajos han identificado previamente (Marta Batlle Beltrán, 2020) y servirán para describir el panorama de la exhibición. Son identificables amenazas y oportunidades externas, utilizando como herramienta las cinco fuerzas descritas por el autor: proveedores, clientes, productos sustitutivos, nuevos competidores, y la competencia (fig. 1).

Fig. 1. Elaboración propia.

1.1. El poder negociador de los proveedores: *LAS MAJORS*

Los grandes estudios, con distribución propia mundial, son el principal proveedor de las cadenas de exhibición. Son las *majors*. La producción norteamericana se impone por encima del resto, y sus condiciones no suelen tener mucho margen de negociación. Porcentajes de taquilla, precio de la entrada mínimo, número de salas o copias exigidas por centro, semanas de exhibición mínimas (un mes habitualmente), anticipos de taquilla o reservas, lotes de películas, que incluyen el título estrella, pago semanal, campañas de publicidad, cesión de derechos, etc. La ventana de exhibición no es una condición en los contratos, pero se convierte en un hándicap más para el exhibidor. En época de pandemia, dicha ventana se ha reducido al mínimo o desaparecido en algunos casos, por la lógica necesidad de obtener la rentabilidad de un producto que no ha salido al mercado en el nicho habitual esperado. Sin embargo, para los exhibidores las condiciones son las mismas, pagan los mismos porcentajes.

Las orejas del ratón. En 2019, sólo una distribuidora, Disney, acaparaba el 34 por ciento de una taquilla que facturaba casi «615 millones de euros» (tabla 1). Unos ingresos que no se veían desde 2012 y que se correspondían con cifras de espectadores superiores a los de casi hace casi una década.

TABLA 1. RECAUDACIÓN POR DISTRIBUIDORAS EN 2019. MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES

	Distribuidora	Espectadores	Largometrajes	Recaudación
1	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	35 906 192	36	210 054 479 €
2	Warner Bros. Entertainment España, S.L.	14 802 553	75	88 512 398 €
3	Sony Pictures Entertainment Iberia, S.L.U.	15 029 471	40	88 368 242 €
4	Universal Picrures International Spain, S.L.	11 806 142	100	68 304 534 €
5	AURUM Producciones, S.A.	4 757 355	48	27 621 022 €
6	Paramount Spain, S.L.	4 718 342	20	27 557 277 €
7	Hispano FoxFilm, S.A.E.	4 023 132	42	24 297 298 €

8	A Contracorriente Films, S.L.	2 583 167	132	15 245 353 €
9	Vertice Cine, S.L.	1 744 875	15	10 425 409 €
10	Diamond Films España Distribución y producción audiovisual, S.L.	1 323 099	22	7 953 580 €

Un año impresionante para Disney, que reinaba en lo más alto de la taquilla (tabla 2), precisamente con el *El rey león* (Favreau, 2019), la versión en acción real del clásico animado. Nueve títulos que llegaban hasta la duodécima posición. Sólo otro título, *Joker* (Phillips, 2019), una película más propia del cine independiente y con un presupuesto bajo, ensombrecía el éxito de *Vengadores: Endgame* (Joe Russo, 2019).

TABLA 2. RECAUDACIÓN POR PELÍCULAS 2019. MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES

	Largometraje	Nacionalidad	Distribuidora	Recaudación
1	El rey león	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	34 385 653 €
2	Joker	Estados Unidos	Warner Bros. Entertainment España, S.L.	29 547 553 €
3	Vengadores: Endgame	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	28 905 360 €
4	Aladdin	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	23 633 319 €
5	Toy Story 4	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	22 075 916 €
6	Frozen II	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	17 642 783 €
7	Dumbo	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	14 305 595 €
8	Star Wars. El ascenso de Skywalker	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	13 629 967 €
9	Padre no hay más que uno	España	Sony Pictures Entertainment Iberia, S.L.U.	13 622 686 €
10	Spider-man: lejos de casa	Estados Unidos	Sony Pictures Entertainment Iberia, S.L.U.	13 151 973 €
11	Capitana Marvel	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	13 138 812 €
12	Maléfica: maestra del mal	Estados Unidos	The Walt Disney Company Iberia, S.L.	12 158 626 €

En la novena posición, el único título español, *Padre no hay más que uno* (Segura, 2019), cuya secuela sería el título más taquillero en 2020, el año de la pandemia, la que será recordada como la del regreso del público a las salas, en especial el público familiar.

Disney, sin embargo, congelaba su estreno más inminente, *Mulán* (Caro, 2019), para finalmente estrenarlo en su recién lanzada plataforma Disney+ en formato Premium, a un precio adicional a la suscripción. El éxito del título es una

incógnita, pero el ascenso de la plataforma, incontestable. Los exhibidores mostraron su oposición sin capacidad de negociación y vieron como otro atractivo título se lanzaba directamente en plataforma, *Soul* (Pete Docter, Kemp Powers, 2020). Posteriormente, con el estreno de *Raya y el último dragón* (Carlos López Estrada, Don Hall, 2021), Disney decidió estrenar simultáneamente en salas y plataforma, no sólo sin modificar las habituales condiciones de reparto de taquilla, sino además con otras exigencias como el pago de anticipos (Taquilla España, 2021). Las principales cadenas de exhibición optaron por no proyectarla.

Los desencuentros entre exhibidores y distribuidores ya han acabado en el pasado en los tribunales. En mayo de 2006, a raíz de una denuncia hecha por la FECE (Federación de Empresarios de Cine), las principales distribuidoras (Disney, Columbia, Warner, UIP y Fox), así como FEDICINE (Federación de Distribuidores Cinematográficos), fueron imputadas y condenadas por concertar políticas comerciales y repartirse el mercado de distribución cinematográfica, infringiendo el artículo 1 de la Ley de Defensa de la Competencia (Competencia, 2006). La sentencia, recurrida en la Audiencia Nacional, fue confirmada en 2015 por el Tribunal Supremo (Supremo, 2013), condenándolos al pago de 12 millones de euros repartidos en función de volumen de negocio. En la sentencia se afirma:

> ... la conducta descrita es una de las más graves que pueden darse en contra de la competencia, en cuanto constituye una concertación horizontal entre los operadores más destacados, con una cuota superior a 2/3, del mercado de la distribución cinematográfica, produciendo el pernicioso efecto de eliminar completamente toda posibilidad de competencia entre ellas en el segmento más destacado de su explotación, el de los grandes estrenos, con efectos verticales al limitar las posibilidades de competencia entre exhibidores e impidiendo trasladar a los consumidores los efectos finales de una competencia efectiva en el sector. Estos efectos son más graves si se tiene en cuenta que la conducta sancionada acentúa aún más la situación de asimetría original entre distribuidores y exhibidores que, ya por sí misma limita la capacidad de negociación de estos últimos.

En la sentencia del Supremo:

> ... la conducta descrita es una de las más graves que pueden darse en contra de la competencia, en cuanto constituye una concertación horizontal entre los operadores más destacados, con una cuota superior a 2/3, del mercado de la distribución cinematográfica, produciendo el pernicioso efecto de eliminar completamente toda posibilidad de competencia entre ellas en el segmento más destacado de su explotación, el de los grandes estrenos, con efectos verticales al limitar las posibilidades de competencia entre exhibidores e impidiendo trasladar a los consumidores los efectos finales de una competencia efectiva en el sector. Estos efectos son más graves si se tiene en cuenta que la conducta sancionada acentúa aún más la situación de asimetría original entre distribuidores y exhibidores que, ya por sí misma limita la capacidad de negociación de estos últimos.

En junio de 2006, después de publicada la condena inicial, cuatro empresas, Cinesa, Ábaco, Yelmo y Cinebox, boicoteaban el estreno de *Scary Movie 4* (David

Zucker, 2006) y amenazaban con hacer lo mismo con otros títulos de la distribuidora Disney. El motivo, la exigencia de unos porcentajes de distribución de taquilla altos (Intxausti, 2006).

Al año siguiente se fraguaba la Ley del Cine (Jefatura del Estado, 2007), a cargo del Ministerio de Cultura dirigido por Carmen Calvo. En el borrador se recogía la reivindicación de los exhibidores españoles en cuanto a establecer unos porcentajes de reparto de taquilla acordes con la media europea. Sin embargo, los distribuidores expresaron su queja a través de FEDICINE argumentando que las «medidas que afectan a la relación empresarial, basadas en la necesidad de una efectiva eliminación de prácticas presuntamente contrarias a la libre competencia, en el caso de ser consideradas discriminatorias y no equitativas, respecto a la media establecida en los países comunitarios» (EuropaPress, 2007). Finalmente, la Ley no recogió las reivindicaciones de las exhibidoras.

Las aguas, más lejos de calmarse, siguieron turbulentas en los siguientes años. En 2014, con el estreno *de El lobo del Wall Street* (Scorsese, 2013), de la distribuidora Universal, dos cadenas de exhibición (Cinesa y Kinépolis) se plantaron y no exhibieron dicho título en sus salas. Nuevamente la disconformidad estaba en el reparto de la taquilla (Belichón, 2014) y las prácticas de las distribuidoras.

Ya en octubre 2019, las principales distribuidoras, otra vez The Walt Disney Company Iberia, Sony Pictures Entertainment Iberia, Paramount Spain y Warner Bros Entertainment España, así como el integrador Ymagis y la compañía de medición de audiencias Rentrak, fueron incoadas en un expediente sancionador por la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC) (Comisión Nacional de los Mercados y La Competencia, 2019) por posibles prácticas restrictivas de la competencia prohibidas en el artículo 1 de la Ley 15/2007 de Defensa de la Competencia (LDC), así como en el artículo 101 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea (TFUE). Se abrió un periodo de 18 meses para la instrucción cumplidos a la fecha de esta publicación. Las conductas denunciadas son las mismas por las que ya fueron condenados, aunque esta vez se enfrentan a sanciones mayores.

En Estados Unidos, siendo la situación de la exhibición distinta a la española, se cierne una amenaza mayor sobre las cadenas de exhibición. La ley antimonopolio conocida como Paramount Consent Decreet (Departamento de Justicia de los Estados Unidos, 2020) fue derogada por la Corte Federal de Nueva York. Esta ley impedía desde 1948 que los grandes estudios además fueran propietarios de las salas. En un momento de extrema debilidad de las cadenas de exhibición norteamericanas, la posibilidad de que sean compradas por estudios o plataformas es una realidad creíble.

1.2. El poder negociador de los clientes: *el espectador*

El espectador elige el producto que desea ver. La acción de consumir películas fuera del hogar se considera parte de un ritual social, un complemento a un encuentro con sus semejantes, donde el ir al cine es un motivo de encuentro. El consumidor habitual elige un tipo de película, habitualmente la más comercial, salvo

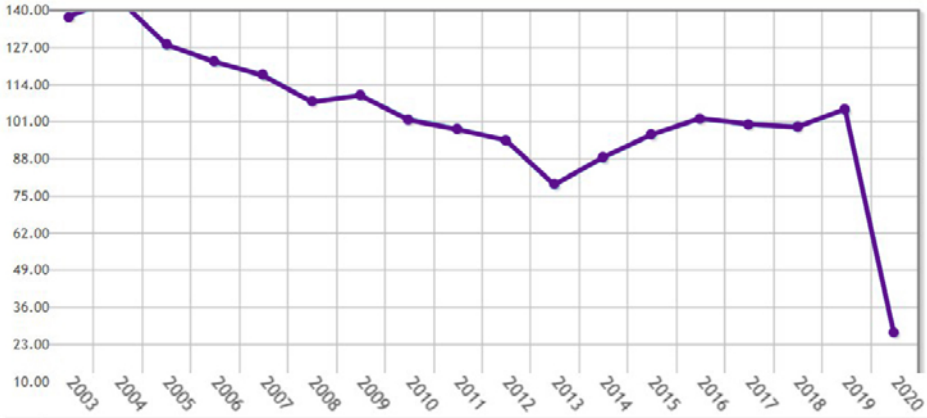


Gráfico 1. Evolución de espectadores 2003-2020 (millones). Ministerio de Cultura y Deportes.

excepciones, pagando precios que considera altos y complementando su experiencia con otros productos complementarios como comida y bebida. Es identificable el cliente familiar. Familias que consumen cine orientado a ese grupo, siendo Disney el estudio que más provee este tipo. También existe, en menor medida, el cliente consumidor habitual de cine, amante del cine y que acude varias veces al mes. Todos buscan la mejor opción que rentabilice su gasto y en este sentido valora los servicios, prestaciones y ofertas que ofrece el local. Descuentos, día del espectador, tarjetas de fidelización son ofertas con las que los cines intentan atraer al cliente.

Según los datos del Ministerio de Cultura, el número de espectadores en los últimos 17 años anteriores al año del covid (de 2003 a 2019) descendió de los 137,5 millones de espectadores en 2003 a los 104,9 de 2019. Un 24% menos, llegando a un 43% en 2013, una caída propiciada por la crisis económica de 2008. Sin embargo, desde ese momento, y hasta 2019, se incrementó un 33%, y un 6% entre 2018 y 2019. El año de la pandemia, 2020, cayeron un 74%, de los 104,9 millones de 2019 a unos impactantes 27 (gráfico 1).

En consonancia con los espectadores, la taquilla siguió un sendero similar (gráfico 2).

Es interesante estudiar la media nacional del precio de la entrada, como indicador claro de uno de los motivos, si no el que más junto con los precios de los alimentos y bebidas, que es realmente el que más inflado está. Como se puede observar en el gráfico (gráfico 3), el precio medio de la entrada se ha incrementado un 30% en 18 años; sin embargo, algo menos que el IPC en el mismo periodo, un 32,2%. Pero es de reseñar que justo cuando golpeaba la crisis y caían los espectadores, se mantenían el nivel de las recaudaciones a base de un alza del precio de la entrada. En comparación con el IPC, la entrada había subido desde 2003 (4,65 €) a 2010 (6,52 €), un 40%. El IPC lo había hecho un 19,4%. Es comprensible la des-

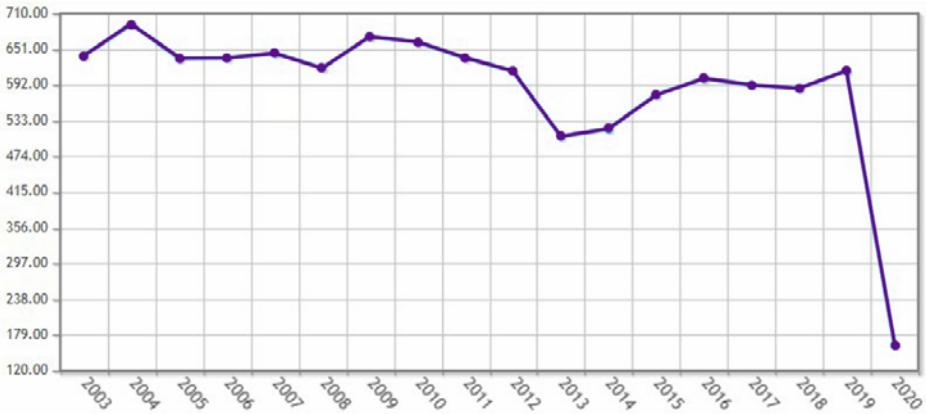


Gráfico 2. Evolución de espectadores 2003-2020 (millones). Ministerio de Cultura y Deportes.

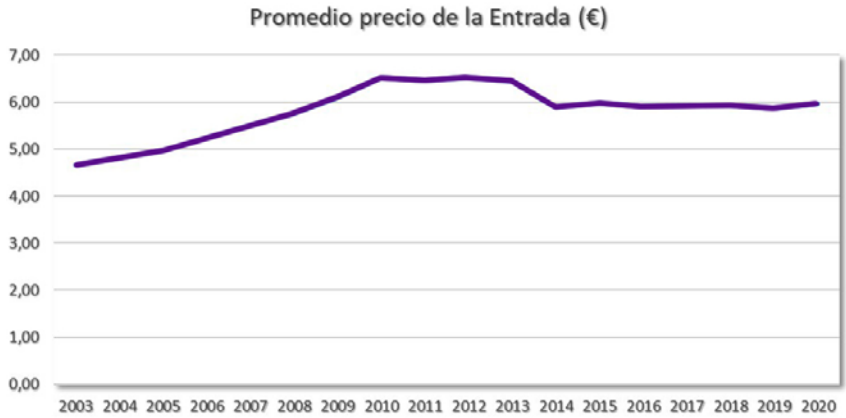


Gráfico 3. Evolución del precio de la entrada 2003-2020 (Euros).

afección de los espectadores y la extendida idea de que el cine es caro. Una entrada a 4,65 € de 2003 debería costar en 2020 con un cálculo de interés compuesto, cuyo interés corresponderá con la tasa de inflación de dicho periodo, en este caso un 1,6%, 6,09 €. El precio es de 5,91 € según la FECE, un 3% menos de lo previsible.

$$\textit{Valor Final} = \textit{Valor Inicial} * (1 + i)^n = 4{,}65 * (1 + 0{,}016)^{17} = 6{,}09\,€$$

Esa percepción del espectador de que la entrada de cine es cara tiene razón de ser y tiene su origen en esa continuada subida durante todo el inicio del nuevo milenio hasta 2010, pero lo cierto es que en la actualidad no es del todo cierto. Pero

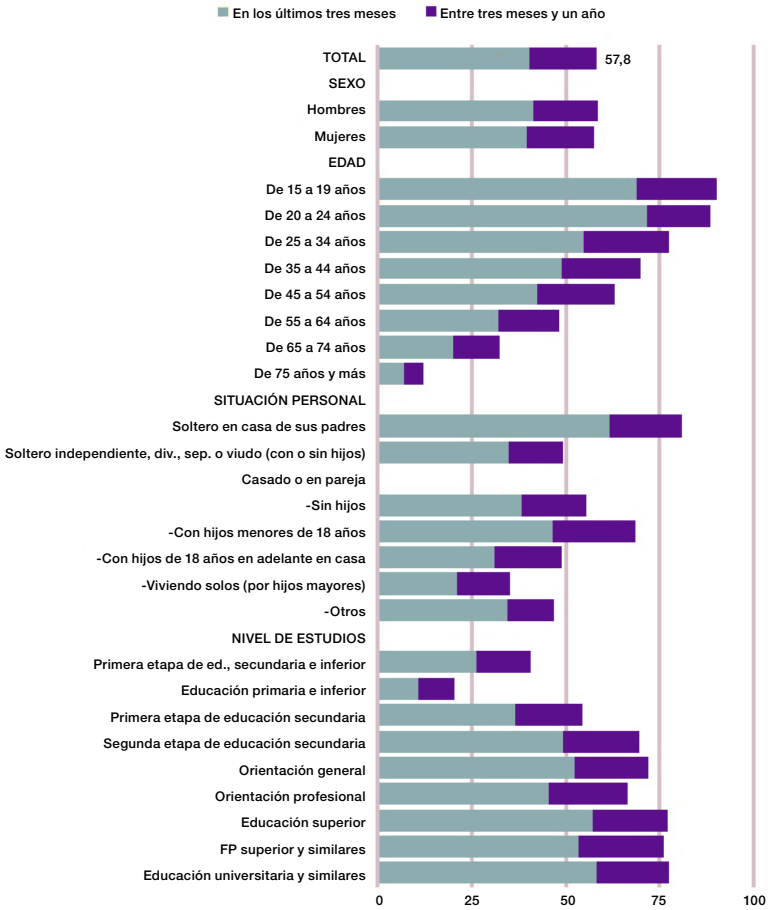


Gráfico 4. Hábitos y prácticas culturales España 2018-2019.
Fuente: Ministerio de Cultura y Deportes.

si se analiza por ciudades, por ejemplo, el precio medio de la entrada puede variar de los 8,92 euros de Madrid a los 4,5 € de Soria (FACUA, 2019).

Sin embargo, el cine es una de las actividades preferidas del cliente. En la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2018-2019 (Ministerio de Cultura y Deportes. División de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica, 2019) el cine aparece como la segunda actividad preferida después de la lectura. Un 57,8 % de la población había ido al cine por lo menos una vez en el último año (gráfico 4).

Esta cifra se sitúa para los hombres en el 58,4%, y en el 57,3% mujeres. Por edades se observen notables diferencias, desde el 89,7% de los más jóvenes, al 11,8% la población de más madura. Los solteros en casa de sus padres son el 81,0%, y las parejas con hijos menores llegan al 67,9%. La mayoría acudió al cine en fin de

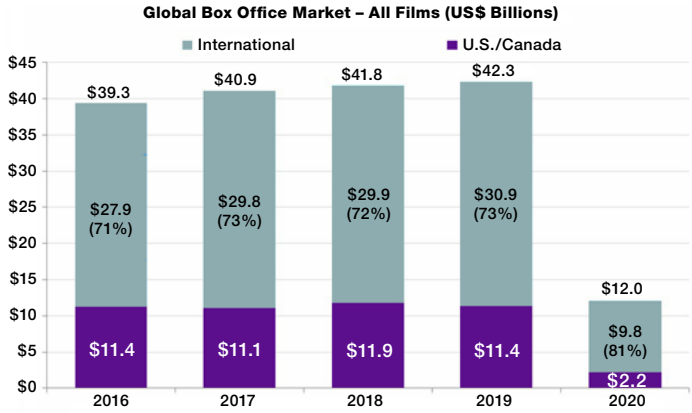


Gráfico 5. Ingresos globales de taquilla 2016-2020 (billones $). Motion Picture Association (MPA).

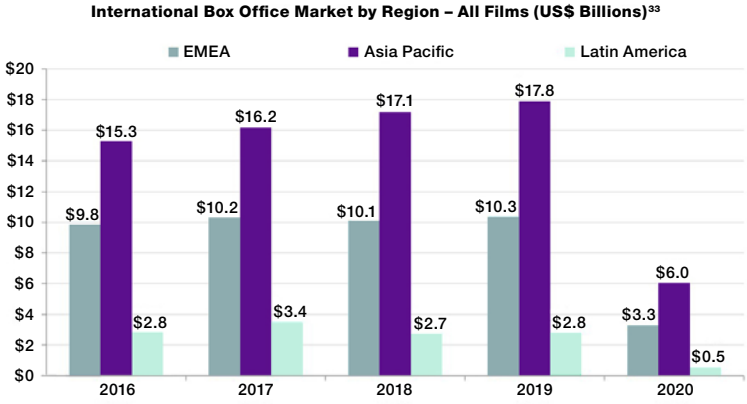


Gráfico 6. Ingresos internacionales (no EE. UU./Canadá) de taquilla 2016-2020. MPA.

semana en el año del estudio, el 54,7% y el 45,3% restante en días laborales, destacando entre ellos la población más joven y la de mayor edad. El 68,1% (dos de cada tres) pagaron su entrada a precio normal, el resto pagó entradas con descuento y se concentró en la población de menos de 35 años, y en la de más de 54. Un 15,4% lo hicieron a través de internet. Las preferencias se inclinan por las comedias y por películas de acción, 20,6% y 17,4%, respectivamente. Notable la población que consume películas infantiles, 11,1%, o de animación, 4,2%.

A nivel global y en el mismo periodo, los ingresos en la taquilla por explotación en cines (Theatrical) también llevaba una progresión ascendente, sólo el mercado norteamericano y canadiense en 2019 retrocedió tanto en valores absolutos como en porcentaje respecto al internacional (gráficos 5 y 6), que por primera

TABLA 3. INGRESO DE TAQUILLAS POR PAÍSES 2019. MPA			
2019 Top 20 International Box Office Markerts - All Films (US$ Billions)			
1. China[11]	$ 9.3	11. Italy	$ 0.7
2. Japan	$ 2.4	12. Spain	$ 0.7
3. South Korea	$ 1.6	13. Brazil	$ 0.7
4. U.K.	$ 1.6	14. Taiwan	$ 0.4
5. France	$ 1.6	15. Netherlands	$ 0.4
6. India	$ 1.6	16. Indonesia	$ 0.4
7. Germany	$ 1.2	17. Poland	$ 0.3
8. Mexico	$ 1.0	18. UAE	$ 0.3
9. Russia	$ 0.9	19. Malaysia	$ 0.3
10. Australia	$ 0.9	20. Hong Kong	$ 0.3

Source: IHS Markits, local sources.

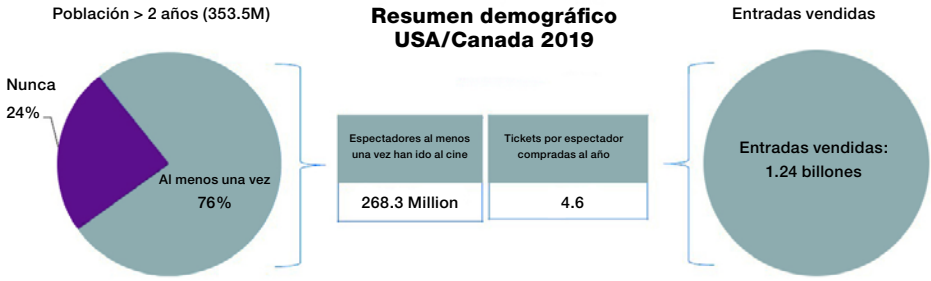


Gráfico 7. Datos hábitos de asistencia al cine EE. UU./Canadá. MPA.

vez superaba los 30 billones de dólares (Motion Picture Association, 2020; Motion Picture Association, 2021).

A nivel internacional, cabe reseñar el continuo crecimiento del mercado asiático, cada vez más consumidor del producto local, representando el 58% de la taquilla internacional no americana, y el 42% en términos globales, seguido del americano, el 27%, el occidental (Europa, Europa central y África, EMEA) un 24% y Latinoamérica el casi 7% restante.

China es el país asiático con mayor recaudación (tabla 3), cercana a la de Estados Unidos/Canada (11,4 billones de dolares), pero si se comparan con las poblaciones, evidentemente, los casi 420 millones de habitantes de América del Norte frente a los 1398 millones de habitantes del gigante asiático, la cifra de taquilla china es incluso baja.

En el mercado americano, los datos demográficos (gráfico 7) revelan que casi un 76% de la población mayor de 2 años (268,3 millones) fue al menos una vez

al cine en 2019, y de promedio, cada espectador compró 4,6 entradas, resultando un total de 1,24 billones de entradas vendidas.

1.3. La amenaza de los nuevos competidores

Desde 2009 a 2019 cerraron alrededor de 687 salas (tabla 4). El sector venía en continua caída desde 2004, propiciada por la piratería y agravada por la crisis económica, para tocar fondo en 2013, con algo más de 78 millones, la cifra más baja de espectadores desde 1991, con 85 millones. Punto de inflexión después de años de caída, para crecer de nuevo hasta los 144 millones en 2004 (Dañino, 2019). De 1900 pantallas en 1992, se pasó a 4300 en 2004. A partir de ese año la caída fue continuada hasta el fatídico 2013. En 2009 se había creado la Fiesta del Cine para frenar la sangría. Los cines entran en una guerra de precios ante el pánico generalizado. Además, en esa época, los cines se digitalizan, teniendo que hacer fuertes inversiones, endeudándose. Tampoco ayuda el incremento del IVA (de un 6% al 21%). Todas estas circunstancias hicieron que se reconfigurara un parque de cines saturado.

TABLA 4. NÚMERO DE SALAS, RECAUDACIONES Y ESPECTADORES (2009-2019). MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES

Año	Salas	Recaudaciones	Espectadores
2009	4082	671 043 785,02 €	109 986 858
2010	4080	662 305 087,71 €	101 589 517
2011	4044	635 847 593,74 €	98 344 862
2012	4003	614 201 898,75 €	94 158 195
2013	3908	506 303 276,05 €	78 690 507
2014	3700	518 176 130,42 €	87 988 991
2015	3588	575 242 478,42 €	96 137 282
2016	3554	602 036 941,31 €	101 826 163
2017	3618	591 294 142,77 €	99 803 801
2018	3589	585 738 851,84 €	98 901 738
2019	3395	614 743 392,43 €	104 889 299

En 2019, las grandes cadenas en España eran (Sociedad General de Autores. SGAE, 2020):

– Cinesa, fundada en 1959, con 40 locales y 510 pantallas, con un historial de adquisiciones y fusiones, en la actualidad es propiedad del grupo americano AMC (adquirido previamente por el grupo chino Wanda). Con una cuota del 22% del mercado, 19 millones de espectadores en 2018.

– Yelmo, 46 centros y más de 518 pantallas, es el segundo operador. Inició su andadura en 1981. Tiene un 16% del mercado, 15 millones en 2018. Fue comprado en 2015 por el grupo mejicano Cinépolis, tercer operador mundial.
– Ocine, nacida en 1943 y de origen familiar, más de 4 millones de espectadores entraron en sus casi 19 complejos con 193 pantallas. Empresa de capital español, único circuito que se ha expandido más allá de sus fronteras, Francia. Inauguraron cines en 2021.
– Kinépolis, grupo belga que abrió sus salas en 1998 en la Ciudad de la Imagen (Madrid) con un megacomplejo de 25 salas que sigue siendo la referencia. Cuenta con 7 complejos y 138 pantallas y una cuota de mercado de alrededor del 6%.
– MK2, empresa francesa, con marca de cine independiente, también tiene explotación en producción y exhibición. Desembarcaron en España en 2014 en un proceso de continuas adquisiciones; comprando en 2015 el Dreams Palacio de Hielo, de Madrid, convirtiéndose en el tercer circuito nacional en número de salas. 10 complejos y 137 salas.
– El resto de los circuitos, el 84%, agrupa 2178 salas a lo largo del territorio: Cines ACEC, UCC, Neocine, Odeon, ABC o Balaña, además de cines especializados en cine independiente como los Renoir, Golem, Verdi, también relacionados con la distribución de cine independiente (Renoir pertenece a Enrique González Macho, director de la extinta Altafilms, sello emblemático del cine independiente), y presidente de la Academia de Cine Española (2011-2015).

El parque total de salas de exhibición en España (tabla 5) está sobredimensionado en buena parte. Lo normal sería una pantalla por cada 25 000 habitantes, 4 cada 100. En España La Rioja presenta la mayor concentración por habitantes, 12,8 pantallas por cada 100 000 habitantes. En el otro extremo se encuentran Ceuta, Extremadura y Melilla con 4,7 salas. Cataluña es la que cuenta con mayor número de salas y de locales con una concentración de casi 9 salas por cien mil habitantes.

En Estados Unidos/Canadá los circuitos referentes son (Boxoffice Pro, 2020):

– Amc Entertainment, fundada en 1920 con más de 8,043 pantallas repartidas en 634 locales. Celebrando su centenario en 2020, AMC entra en su segundo siglo como el circuito de exhibición más grande de los Estados Unidos. Los últimos cinco años han experimentado un crecimiento significativo, tanto en el país como en el extranjero, llegando a más de 1000 ubicaciones y 11 000 pantallas en todo el mundo. En 2019, el circuito superó la marca de los 900 000 suscriptores (la previsión era de 500 000) para su programa de fidelización Stubs A-List, que incluye un popular plan de suscripción para usuarios frecuentes. En continua innovación, lanzó su propia plataforma de entretenimiento, AMC Theatres On Demand, la primera de su tipo entre los exhibidores estadounidenses. Los cinéfilos ahora tienen la opción de alquilar una película en casa a través del canal de transmisión de AMC, siempre que sean miembros de su programa de fidelización. La empresa china Dalian Wanda Group fue accionista mayoritario desde 2015 hasta mayo de 2021.

TABLA 5. CINES Y SALAS DE CINE POR COMUNIDADES. DISTRIBUCIÓN POR CADA 100 000 HABITANTES. MCUD, ICAA										
	Valores absolutos				Distribución porcentual				Salas por 100 000 habitantes	
	Cines		Salas de exhibición		Cines		Salas de exhibición			
	2018	2019	2018	2019	2018	2019	2018	2019	2018	2019
TOTAL	734	764	3589	3695	100	100	100	100	7,7	7,9
Andalucía	105	112	604	622	14,3	14,7	16,8	16,8	7,2	7,4
Aragón	28	26	83	81	3,8	3,4	2,3	2,2	6,3	6,1
Asturias (Principado de)	8	8	63	63	1,1	1,0	1,8	1,7	6,1	6,2
Baleares (Illes)	18	48	76	76	2,5	2,4	2,1	2,1	6,5	6,4
Canarias	18	19	140	144	2,5	2,5	3,9	3,9	6,4	6,5
Cantabria	14	15	37	38	1,9	2,0	1,0	1,0	6,4	6,5
Castilla y León	41	45	203	206	5,6	5,9	5,7	5,6	8,4	8,6
Castilla-La Mancha	31	34	144	141	4,2	4,5	4,0	3,8	7,1	6,9
Comunitat Valenciana	103	108	461	479	14,0	14,1	12,8	13,0	9,3	9,6
Extremadura	11	12	49	50	1,5	1,6	1,4	1,4	4,6	4,7
Galicia	44	38	187	182	6,0	5,0	5,2	4,9	6,9	6,7
Madrid (Comunidad de)	78	82	502	526	10,6	10,7	14,0	14,2	7,7	7,9
Murcia (Región de)	34	40	118	131	4,6	5,2	3,3	3,5	8,0	8,8
Navarra (Comunidad Foral de)	13	12	62	61	1,8	1,6	1,7	1,7	9,6	9,4
País Vasco	56	58	192	188	7,6	7,6	5,3	5,1	8,8	8,6
Rioja (La)	10	8	42	40	1,4	1,0	1,2	1,1	13,4	12,8
Ceuta y Melilla	2	2	8	8	0,3	0,3	0,2	0,2	4,7	4,7

Fuente: MCUD, ICAA, Estadística de Cinematografía: Producción, Exhibición, Distribución y Fomento.

– Regal Cinemas, nació en 1989 y están en 548 complejos sumando 7206 pantallas. En la actualidad, desde 2018, propiedad desde de la empresa del Reino Unido Cineworld. En 2019 también se alistaron a la oferta de la suscripción de clientes.
– Cinemark Usa, también creada en 1989, con 4630 pantallas en 344 locales. Al igual que sus competidores, implantó un sistema de suscripción en 2018 como parte de otras estrategias para atraer clientes.
– Cineplex Entertainment (Canadá) empezó su andadura en 2003. Tiene 165 cines con 1695 pantallas en total. También fue adquirida en 2019 por el grupo británico Cineworld, que había hecho lo mismo con Cines Regal en 2017, convirtiendo a CineWorld en el circuito más grande en el mercado norteamericano y canadiense.

TABLA 6. PRINCIPALES CIRCUITOS DE EXHIBICIÓN A NIVEL MUNDIAL. BOXOFFICE PRO			
1	AMC Entertainment Inc (Wnada Intl., –China)	EE. UU.	11,091
2	Cineworld	Reino Unido	9,542
3	Guangdong Dadi	China	6,296
4	Cinemark Theatres	EE. UU.	6,048
5	Cinépolis	Méjico	5,771
6	China Film Group Digital Cinema Line Co., Ltd.	China	5,416
7	Wanda Film Co., Ltd.	China	5,279
8	China Film South Cinema Circuit	China	4,843
9	Shanghai United Cinema Circuit	China	3,731
10	China Film Stellar Theater Chain	China	3,526
11	Cinemex	Méjico	3,076
12	Red Carp Digital Cinema	China	2,643
13	CJ CGV	Corea del Sur	2,632
14	Hengdian Entertainment Co., Ltd.	China	2,484
15	Huaxia Film Distribution	China	2,429
16	GZ. JinYIZhuJiang Movie Circuit Co., Ltd.	China	2,398
17	Zhejiang Time Cinemas	China	2,061
18	Omnijoi Cinema Circuit LLC	China	1,953
19	Vue Cinemas	Reino Unido	1,928
20	Cineplex Entertainment	Canadá	1,686
21	Sichuan Pacific Cinema Line Co., Ltd.	China	1,669
22	Village Roadshow	Australia	1,627
23	Perfect World Cinema Chain	China	1,395
24	Henan Oscar Film Group	China	1,313
25	Poly Wanhe Theater Chain	China	1,287
26	Event Cinemas & Hospitality	Australia	1,286
27	Marcus Theatres Corporation	EE. UU.	1,098
28	Pathé Gaumont	Francia	1,091
29	Lotte	Corea del Sur	1,051
30	National Amusements	EE. UU.	942

A nivel global, la situación es (Global Giants of Exhibition 2019, 2019) de supremacía asiática (tabla 6). Gracias al grupo Wanda, accionista mayoritaria de AMC en Estados Unidos, así como de Cinesa en España. Destaca la cadena británica Cineworld, seguida de la americana Cinemark y la mejicana Cinépolis, propietaria de Yelmo en España y en proceso de reestructuración de una deuda de más de mil millones (El Financiero, 2021). Ellos conforman la representación occidental en los primeros puestos del *ranking*.

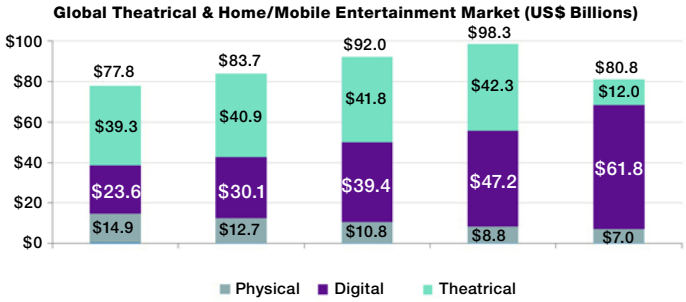


Gráfico 8. Distribución de ingresos por tipo de explotación 2016-2020 (Físico, Digital y en Cines). MPA.

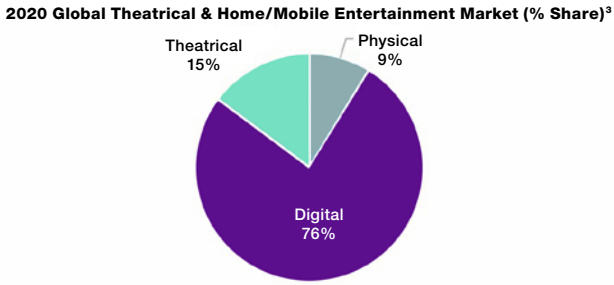


Gráfico 9. Distribución de ingresos por tipo de explotación 2020 (Físico, Digital y en Cines). MPA.

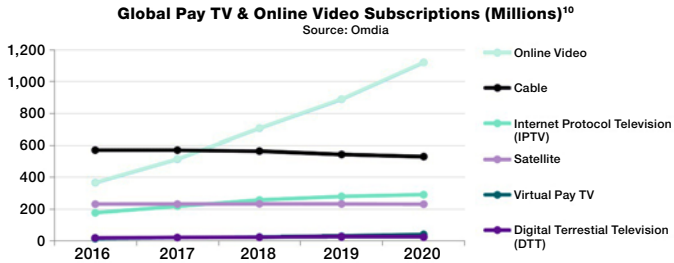


Gráfico 10. Crecimiento suscriptores (Millones) explotación digital. Fuente: MPA.

1.4. La amenaza de productos sustitutivos

Independientemente de fenómenos como la piratería (presente siempre incluso antes de la aparición de internet), o de alternativas de ocio como el videojuego entre los más jóvenes, la amenaza más seria para los cines son las plataformas digitales *online* (Netflix, Amazon, etc.), así como otras opciones digitales (en España Filmin, Movistar+). Pero en especial han sido las plataformas de suscripción las que más han crecido, crecimiento acelerado con la pandemia (gráficos 8, 9 y

10). El precio de sus suscripciones, su amplio catálogo, la popularidad de las series y el desembarco en el negocio de los mismos estudios productores de películas han hecho que los cines vean su parcela de negocio en peligro. Aunque en los últimos años las recaudaciones globales en todas sus formas habían crecido, la oferta digital es la que lo ha hecho más rápidamente.

Por número de suscriptores en 2021, destacan:

– Netflix, 203,7 millones de suscriptores en todo el mundo (Spangler, Netflix Tops 200 Million Streaming Customers, Handily Beats Q4 Subscriber Forecast, 2021), superó con las expectativas del último trimestre de 2020, cuando sumó algo más de 8 millones de usuarios. En Estados Unidos, puede que haya alcanzado la madurez de negocio, mientras en el resto del mundo sigue evolucionando.
– Disney+, más 100 millones de suscriptores (Littleton, 2021). La amenaza más seria para sus propios rivales y los cines, con el crecimiento más rápido, que se espera continuo en los próximos 5 años. Tiene un catálogo muy conocido y atractivo, además de atesorar franquicias como Star Wars, derechos de Marvel y la factoría de animación Pixar. Por si fuera poco, se añade toda la producción de Fox. Adquirió el legendario estudio en 2019, con todos sus contenidos, con derechos sobre, por ejemplo, *Avatar* (James Cameron, 2010).
– HBO, 63 millones de suscriptores (Plataformas News, 2021), propiedad de AT&T y todavía sin haberse desplegado a nivel internacional, espera llegar a entre 120 y 150 millones de suscriptores en todo el mundo para fines de 2025. Espera terminar 2021 con cerca de 70 millones.
– Apple TV+, 33 millones de suscriptores (Spencer, 2021). Las cifras no fueron reveladas oficialmente, pero aspiraron a tener 40 millones de suscriptores a final de 2021. Su oferta, títulos nuevos y series fue su apuesta.
– Amazon Prime Video. El caso de Prime Video es particular, porque va ligado a la suscripción del servicio de compra *online* Amazon, que según su fundador y CEO, Jeff Bezos, superaba los 200 millones de suscriptores en abril (Spangler, Amazon Prime Tops 200 Million Members, Jeff Bezos Says, 2021). Pero no está claro cuántos de esos clientes son consumidores habituales de la plataforma.

1.5. La rivalidad entre los competidores

Las principales armas con las que las empresas de exhibición compiten entre sí son principalmente en cómo ver la película y a qué precio.

En cuanto al cómo, éstas ofrecen desde la disposición y forma de las salas (gradas, grandes formatos) a la tecnología usada, de la que destaca:

– 4DX. La tecnología 4DX combina los efectos sensoriales: viento, lluvia, ruido, nieve, olores y luz, y movimiento de las butacas.

– SCREEN X. Proyección 270º, sonido inmersivo y pantalla envolvente expandiendo a las paredes laterales de la sala.
– Butacas reclinables. Se ha reducido el número de butacas en favor de éstas dando más espacio al espectador.
– Salas *junior*. Salas dedicadas a los más pequeños, que incluyen butacas especiales y elementos de juego infantil.
– Samsung Cinema Led Onyx. Pantallas que ofrecen un nivel de contraste y de negro de diez veces superior a un sistema de proyección tradicional. Resolución 4K, HDR y un alto nivel de brillo.
– IMAX. Claridad, detalle y el tamaño son las señales de identidad de este formato de presentación exclusiva.
– Dolby ATMOS. Tecnología de sonido en la que se entrelazan los canales clásicos del sonido (5.1, 7.1 o 9.1 canales), con una experiencia sonora en 360º, en el que los distintos sonidos no pueden ubicarse en un conjunto de altavoces específicos, sino a través de una distribución adicional en toda la sala.
– Tecnología D-BOX. Sistema de butacas reclinables con movimiento inmersivo sincronizado con la imagen y el sonido de la película.
– Salas MACROXE. Fusión en una sola sala de las tecnologías IMAX y Dolby Atmos.

Precio de la entrada y reducciones. Desde 2013, en España, las cadenas, para mantener la afluencia de espectadores, ofertan todo tipo de descuentos, bonos, tarjetas de fidelización, etc. El precio medio de la entrada ha bajado de los 6,52 € de 2010 a los 5,91 € que costaba de media en 2019 (Statista, 2021).

En Estados Unidos es muy popular el sistema de suscripción, que permite el visionado ilimitado o de un número concreto de películas. AMC ofrece la posibilidad de ver hasta tres películas semanales incluso en formatos *premium* y en cualquier franja horaria.

La oferta de suscripción de la competencia, Cines Regal (EE. UU.) y Cineplex (Canadá), también se basa en una membresía mensual que va desde los 18 $ limitado a 200 ubicaciones en el país hasta los 23,5 $ cubriendo todo el territorio. Incluye el acceso ilimitado con recargo a las salas *premium*. Además, descuento en bebidas y alimentos del 10%.

En España, no se han llegado a implantar tales sistemas. Se intentó importar el sistema Moviepass, al que se podían adherir los cines que lo alistasen y ofrecía la posibilidad de ver tres películas al mes por 10 $. El sistema fracasó en Estados Unidos, bajo sospecha fiscal y sin el apoyo de los exhibidores americanos (Otero, 2019).

2. INGRESOS Y COSTOS EN LA EXHIBICIÓN. RENTABILIDAD

Observando, como ejemplo representativo del mercado americano, el balance de resultados de AMC (tabla 7), en los costes de distribución de filmes indica que, respecto a los ingresos de taquilla, se sitúan alrededor del 50%, situando el margen bruto en similar cifra. Hay que reseñar el fructuoso beneficio que genera

la restauración y alimentos en la exhibición, alrededor de un 84%. Del total de los ingresos por la explotación, los ingresos por taquilla tienen un promedio del 62% sobre el total, los alimentos y bebidas un 31% y un 7% restante otras entradas, como publicidad. En el apartado de gastos, las distribuidoras tienen un peso del 32% sobre los gastos de operativos o de explotación, seguido del 31,5% de operativos generales (personal, por ejemplo), un promedio de un 16,5% en alquileres, un 9,9% en depreciaciones y amortizaciones y un 5,2% en el peso de las bebidas y palomitas. El margen de rentabilidad bruto es bajo en la explotación, un 2,5% en 2019. Un incremento del 5% en los costes de distribución haría que este margen bajase a un 1%. Así que sólo en la explotación, la línea divisoria entre beneficio y pérdidas es muy estrecha.

TABLA 7. BALANCE DE RESULTADOS AMC THEATRES.
AMC ENTERTAINMENT HOLDINGS, INC.

Millones de dólares	2017		2018		2019		2020		2021Q1	
Ingresos										
Ingresos por taquilla	3229,50		3385,00		3301,30		712,10		69,50	
Ingresoso por bebidas y comida	1548,40		1671,50		1719,60		362,40		50,10	
Otros ingresos de exhibición	301,30		404,30		450,10		167,90		28,70	
Total ingresos	5079,20		5460,80		5471,00		1242,40		148,30	
Costos y gastos operativos										
Costes de distribución films	1604,30	49,7%	1710,20	50,5%	1699,10	51,5%	322,70	45,3%	22,00	32%
Costes por bebidas y comidas	252,10	16,3%	270,90	16,2%	278,70	16,2%	88,80	24,5%	9,70	19%
Gastos operativos, excluyendo depreciación y amortización	1548,00		1654,70		1686,60		856,00		79,70	
Alquileres	794,40		797,80		967,80		884,10		192,10	
General y administrativo										
Fusiones, adquisiciones y otros costos	63,00		31,30		15,50		24,60		6,70	
Otros, excluyendo depreciación y amortización a continuación	133,20		179,30		153,00		156,70		51,80	
Depreciación y amortización	538,60		537,80		450,00		498,30		114,10	
Deterioro de activos de larga duración, activos intangibles de duración definida e indefinida y fondo de comercio	43,60		13,80		84,30		2513,90		0,00	

Costos y gastos operativos	4977,20	5195,80	5335,00	5345,10	576,10
Resultados operativos	102,00	265,00	136,00	-4102,70	-427,80
Otros gastos (ingresos)					
Otros gastos (ingresos)	-1,5	-108,1	13,4	28,9	-17,4
Gastos por intereses					
Préstamos corporativos	231,6	262,3	292,8	311	151,5
Obligaciones de arrendamiento financiero	42,4	38,5	7,6	5,9	1,4
Acuerdo de servicions para exhibidores NCM no monetarios	0	41,5	40,4	40	9,9
Participación en pérdidas de entidades no consolidadas	185,2	-86,7	-30,6	30,9	2,8
Gastos de inversión (ingresos)	-22,6	-6,2	-16	10,1	-2
Total de otros gastos, neto	435,1	141,3	307,6	426,8	146,2
Resultado neto antes de impuestos sobre la renta	-333,10	123,70	-171,60	-4529,50	-574,00
Provisión de impuesto sobre la renta (beneficio)	154,1	13,6	-22,6	59,9	-6,8
Resultado neto	-487,20	110,10	-149,00	-4589,40	-567,20

En las cifras queda patente el impacto del covid en 2020, la caída en sus ingresos variables, así como la explosión del deterioro de sus activos de larga duración. La situación de AMC es delicada, encontrándose en peligro de bancarrota (Alexander Gladstone, 2021).

En España, los ingresos provienen alrededor de un 60% de la venta de entradas, un 30% de la restauración y el resto de conceptos como alquileres o publicidad (Santamaría, La exhibición cinematográfica española: una industria en recesión, 2015), en cifras parecidas a las americanas. De estos ingresos, el más importante, la entrada, el coste de la distribución, el pago a distribuidores o costes de distribución, el reparto de una entrada promedio de 5,9 € en 2019 iba en un 10% (0,54 €) a impuestos (IVA), 3% a derechos de autor (0,16€), y un 43,5% (2,60€) a partes iguales entre distribuidora y exhibidor (FECE, 2021).

Se estimaba en 2015 que sólo un tercio de los grandes complejos era rentable. Habiendo tocado techo en 2004 el número de ubicaciones, sin embargo, se continuaron abriendo multiplexes.

3. LA VENTANA DE EXHIBICIÓN

3.1. La evolución de la ventana

Se define Ventana de Exhibición (Theatrical Window), también llamada de distribución en cines, como el periodo transcurrido entre el estreno de la obra cinematográfica, tradicionalmente en cines, y la difusión en otro medio, físico como el dvd o blu-ray, plataformas de pago por visionado o de suscripción y, finalmente, la emisión en abierto en televisión.

Esta estrategia, definida como un sistema de tuberías o *pipeline* (Neira, 2020), maximiza los beneficios, al ir pasando el producto de un canal de explotación al otro. Estos periodos se han ido acortando en las últimas décadas por diferentes motivos: internet, como canal de distribución, la piratería y, ya en los últimos años, las plataformas digitales (Netflix, Disney+, Amazón Prime).

Las ventanas de explotación o de distribución seguían un proceso lineal diseñando para asegurar el retorno de la inversión y el beneficio de todos los actores de la cadena de valor del sector (Canfranc, 2021). En este sentido, los diferentes canales con sus correspondientes ventanas de explotación se podrían clasificar de la siguiente forma, ordenadas en la manera que el proceso lineal explota el producto:

- Exhibición en Cines (Theatrical).
- DVD / TVOD (Vídeo bajo demanda): alquiler y compra de DVD, y descargas y visionados (legales) en plataformas audiovisuales en internet.
- PPV (pago por visión, alquiler o compra): pagar por ver una película en concreto en canales de televisión de pago como Movistar, Orange, Prime Video.
- Televisión de pago, suscripciones, VOD / SVOD: Netflix, Prime Video, HBO, Movistar.
- Televisión en abierto (free TV): TVE, Mediaset y A3Media y autonómicas.

A éstas últimas hay que añadir la modalidad reciente llegada por la pandemia. Premium Video on Demand (PVOD), el estreno de cine simultáneo o directo en plataforma, por un periodo limitado. Con el confinamiento y el cierre de los cines, varios títulos fueron los que se estrenaron bajo esta forma. *Trolls World Tour* (Walt Dohrn, 2020), de Universal, fue estrenada directamente en plataforma, superando los 100 millones de dólares de recaudación (Agencia Efe, 2020) a un precio de 19 dólares durante 48 horas. Posteriormente Disney decidía hacer lo mismo con *Mulan* (Niki Caro, 2020) a un precio de 29,9 dólares. Se desconocen los ingresos asociados, pero supuso un éxito para la plataforma en sí. Las suscripciones se incrementaron un 68% y un 193% el gasto de los ya suscritos.

Un ejemplo gráfico de la explotación por los diferentes canales se puede apreciar en la figura 2.

Según la National Association of Theatre Owners (NATO), la ventana de exhibición en Estados Unidos tenía una media de 2 meses y 21 días en 2019 (gráfico 11). Desde su estreno hasta la difusión en otro medio incluyendo la Venta Electrónica Directa (Electronic Sell-Through, EST), la descarga directa de un contenido

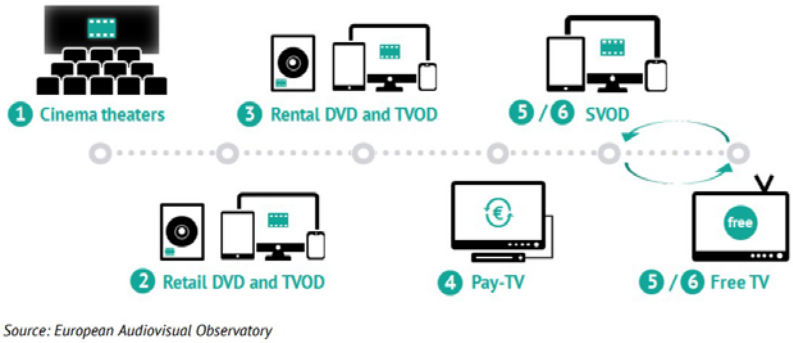


Figura 2. European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 2019. IRIS Plus 2019-2.

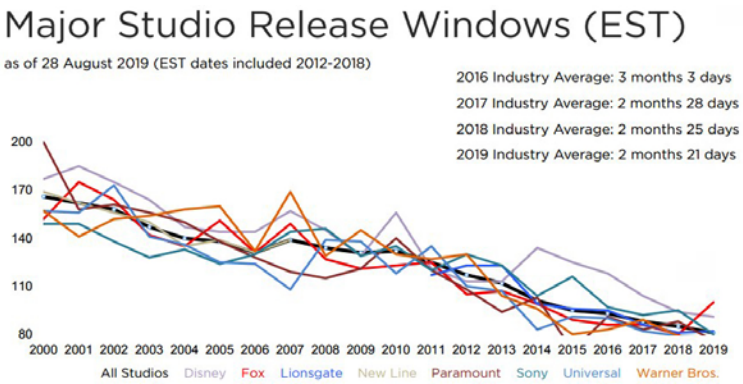


Gráfico 11. Evolución de la ventana de exhibición en Estados Unidos. NATO.

en propiedad. En el año 2000 este periodo era de más de 5 meses llegando a los seis en distribuidoras como Disney y Universal (NATO, 2020).

Estos tiempos suelen ser constantes en las producciones con mayor ingreso, considerándose como tales todas aquéllas con recaudaciones superiores a los 100 millones de dólares. Otras producciones con ingresos inferiores suelen trasladarse a plataformas en menor tiempo.

En España, el esquema se reproduce. Retomando las 10 películas más taquilleras de 2019 (tabla 8), se observa un periodo superior a los de Estados Unidos, además de cierta uniformidad, excepto en algunos títulos a los que les afectó la pandemia retrasando más de lo habitual su salida en formato físico. Un tiempo que ronda los 4 meses. La mayoría de las películas suelen estar en pantalla más de un mes, con lo cual, hay un lapso en el que el consumidor no puede acceder a este contenido. Esto hace que las descargas ilegales aumenten.

TABLA 8. ESTRENO EN CINE Y EN DVD DE LAS PELÍCULAS MÁS TAQUILLERAS DE 2019. MINISTERIO DE CULTURA, AMAZON			
Película	Estreno en salas*	Estreno en DVD	Días
El rey león	19/07/2019	20/11/2019	124
Joker	04/11/2019	07/02/2020	95
Vengadores: Endgame	25/04/2019	28/08/2019	125
Aladdin	24/05/2019	25/09/2019	124
Toy story 4	21/06/2019	23/10/2019	124
Frozen II	22/11/2019	13/03/2020	112
Dumbo	29/03/2019	24/07/2019	117
Star Wars: el ascenso de Skywalker	19/12/2019	26/08/2020	251
Padre no hay más que uno	19/06/2019	13/12/2019	177
Spider-man: lejos de casa	05/07/2019	25/10/2019	112

En 2018, en unas jornadas de la Academia de Cine, uno de los principales debates eran las ventanas de exhibición (Belichón, 2014). Una ventana que estaba legalmente establecida para aquellas producciones nacionales que recibían ayudas públicas. Recogida en la Ley del Cine (Jefatura del Estado, 2007), establecía en tres meses la ventana con la intención de proteger a los exhibidores, pero posteriormente en una modificación de la ley, se eliminó este plazo para proteger la obra cinematográfica frente a la piratería (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015). Las ayudas están condicionadas igualmente al estreno en salas, y la duración en ellas no está fijada, sino que depende de la taquilla. Con la pandemia, los productores pidieron permiso para el estreno directo en plataformas como medida temporal para poder recibir las ayudas y poder optar a los Goya, lo que también está condicionado a la exhibición en cines en una semana mínimo (Cinco Días, 2020).

Los exhibidores, representados en su mayoría por la Federación de Entidades de Empresarios de Cine de España (FECE), son reacios a cambiar el esquema, y pactaban estos lapsos de tiempo con las distribuidoras, en un momento continuo de crecimiento de las plataformas. Las grandes cadenas, con mayor peso de negociación, son las más contrarias a estos cambios demandados por los consumidores, que tienen que esperar que el producto esté en el formato que desea consumirlo. Sin embargo, algunos circuitos más pequeños se muestran más flexibles a esta posibilidad.

Es observable que otros canales de distribución, como el dvd, que cayó desde el 2005 hasta el 2015, perjudicado por la piratería y los contenidos *online*, permanece estable en los últimos años (Marcos & P Ruíz de Elvira, 2020) gracias a un consumidor concreto, el coleccionista y cinéfilo. Esto confirma que existen consumidores diferenciados fieles a un canal.

Aunque las ideas son enfrentadas, sí parece haber una idea común. La exhibición es la primera etapa y es necesaria para rentabilizar el producto. Forma parte de la cultura y hay un público, un consumidor para esta modalidad. Las ventanas

tendrán que cambiar en función del producto y deberán estar disponibles en el siguiente canal una vez acabada su explotación en la exhibición. Incluso deberán estar simultáneamente en varios canales.

La situación en Europa es similar, de tres a seis meses desde el estreno al siguiente canal. En Alemania, las producciones con ayudas estatales han de esperar seis meses antes de llegar a plataformas. Y en Francia, por ley, hasta tres años antes de llegar a medios digitales. En el revelador informe de IRIS-PLUS *La ventana de estreno en Europa: Un problema de tiempo* (Javier Cabrera Blázquez, Cappello, Fontaine, Talavera Milla, & Valais, 2019) se recogen a nivel europeo las distintas regulaciones de los diferentes estados de la Unión Europea, así como las prácticas de aquéllos donde no hay regulación. En dicho informe, criticado por las representaciones de los exhibidores, se pone de manifiesto el caliente debate que genera la ventana de exhibición. Un debate que ya era relevante en otro completo informe de 2013, que analizaba las regulaciones legales y las prácticas comerciales, su título también bastante descriptivo: Análisis de las normas legales para las ventanas de explotación y prácticas comerciales en los Estados miembros de la UE y de la importancia de las ventanas de explotación para las nuevas prácticas comerciales (Ranaivoson, De Vinck, & Rompuy, 2013).

El informe IRIS-PLUS, además, recoge cómo la Comisión Europea, a través de distintas sentencias en el pasado, intervino en las políticas sobre la ventana de exhibición, pero ahora la discusión ha cambiado. En el informe, en el capítulo 6, Estado de la Situación (Javier Cabrera Blázquez, Cappello, Fontaine, Talavera Milla, & Valais, 2019), el apartado 1 se cuestiona: *La ventana de exhibición, ¿fundamental u obsoleta?* Continuando en otro apartado: *¿Luchar o adaptarse?* El informe muestra la necesidad de cambios y de adaptación. Se celebró en junio de 2019 en Roma una conferencia bajo el nombre *Cinema windows across Europe,* de la que da referencia el informe. El panel de discusión reunido para la ocasión tenía como objetivo de análisis dos preguntas fundamentales:

– ¿Cuáles son los objetivos de las ventanas de exhibición?
– ¿Por qué es necesaria o útil la regulación de las ventanas?

En cuanto a la primera cuestión, el panel responde que la secuencia de ventanas busca los ingresos más altos generados durante la menor cantidad de tiempo, o el principio de «segunda mejor alternativa». Forman parte del modelo de negocio del sector audiovisual y son uno de los pilares de la financiación cinematográfica, ya que permite a los productores generar facturación a partir de las preventas de exclusivos derechos de explotación en las distintas ventanas.

Pero otras cuestiones eran lanzadas:

– ¿El modelo de explotación tradicional, donde la ventana de explotación en cines es lo primero, todavía tiene sentido hoy, y sigue siendo fundamental beneficiarse de un estreno en cines para triunfar como película?
– En el contexto actual, donde las plataformas VOD y de transmisión están ganando más audiencia y algunos estudios consolidados se están inclinando hacia la

distribución *online*, distribución digital. ¿Es éste el futuro de la producción cinematográfica?

- ¿Qué enfoque debería adoptarse ante las obras difíciles y de bajo presupuesto en términos de las ventanas de exhibición?
- Dado que el usuario puede preferir ver la película en el momento y lugar (plataforma) de su elección, ¿hasta qué punto deberían ser flexibles las ventanas de liberación?

En cuanto al segundo tema, relativo a la necesidad o utilidad de las ventanas, la discusión partió de la premisa de que, en la mayoría de los países europeos, las ventanas de exhibición a menudo se basan en acuerdos comerciales hechos a medida para permitir que las películas maximicen su explotación. Pero las ventanas son a veces cuestionadas, principalmente por obstaculizar la competencia y por no estar en línea con la realidad del mercado, donde la distribución digital está ganando más popularidad. El enfoque del usuario también añadió más cuestiones a la discusión, especialmente considerando las diferentes preferencias de los usuarios de diferentes grupos de edad a la hora de acceder a los contenidos.

Y con relación a esta segunda cuestión, también eran formuladas nuevas cuestiones:

- Teniendo en cuenta que, de los 28 países de la UE, sólo unos pocos han optado por regular la liberación de la ventana, mientras que la gran mayoría prefiere dejarlo todo en manos de los acuerdos de la industria, hasta qué punto la regulación estatal afecta la estructura actual de distribución de películas.
- Dado que algunas instituciones de financiación pública requieren que los proyectos financiados cumplan con reglas relativas a las ventanas de explotación, sí es necesario regular el lanzamiento ventanas desde el punto de vista de una institución de financiación pública.
- Dado que algunos usuarios pueden sentirse tentados a descargar una película ilegalmente si no pueden ir o no tienen ganas de ir al cine o esperar hasta que esté disponible en línea en la plataforma, cómo las ventanas podrían equilibrarse con la piratería.
- Si hay margen para un nivel mínimo de armonización a nivel de la UE con respecto a las ventanas de lanzamiento.

Finalmente, aunque no se propusieron soluciones, se hicieron algunas aportaciones para concluir con otras dos cuestiones:

- Si una película sólo está disponible en plataformas SVOD, ¿no sería esto un factor de exclusión potencial?
- ¿Podrían los servicios reguladores públicos garantizar un papel equilibrador en este contexto?

Ni el informe ni la conferencia parecen recoger las inquietudes, intereses y las particularidades de la exhibición. Lo que explica la crítica de este sector. No

Imagen 1. *Tower Heist* (*Un golpe de altura*, Brett Ratner, 2011). Universal Pictures.

obstante, resulta interesante el debate generado, y se apunta varias veces a una intervención de los estados en la regulación de las posibles herramientas que hagan que los diferentes intereses, producción, distribución, exhibición y, aunque aparezca en último término, el espectador sean satisfechos y permitan la continuidad y la existencia de los cines, con más riesgos en la cadena de valor.

Quizás Europa espera, es la idea extendida, que lo que pase en Estados Unidos tendrá su reflejo tarde o temprano en el resto de los mercados.

3.2. Los precedentes a la ruptura

El primer intento por parte las distribuidoras por llevar una película a plataforma a sólo sesenta días y no a los habituales noventa fue en 2011 (Fritz & Schwartzel, After 46 Days in Theaters, 'Hot Tub Time Machine 2' Is Now Available in Homes, 2015). Se proponía un precio de 30 dólares y en la plataforma DirecTV. La película era *Tower Heist* (Brett Ratner, 2011), *Un golpe de altura* (imagen 1), su título español, un vehículo más para la ya dudosa estrella Eddie Murphy. Pero la oposición de los representantes de los exhibidores (NATO) hizo imposible el experimento (Bierly, 2011).

Ya, en diciembre de 2014, ante el boicot, un ataque cibernético y la polémica suscitada por la película *The Interview* (Evan Goldberg, Seth Rogen, 2014) y el temor de un estrepitoso fracaso comercial, la propietaria del filme, Sony Pictures, decidió estrenar simultáneamente en cines y plataformas, encontrando sólo el apoyo de 315 salas independientes en Estados Unidos y la negativa de los cines Regal y AMC (Fritz & Winkler, Sony Releases 'The Interview' Online, 2014). La película se estrenó en la web propia de la distribuidora, además de Google Play y Netflix, iTunes, Xbox Live y otros revendedores digitales.

El estreno se convirtió un éxito en los cines en que se estrenó, y se convirtió en número uno en Google Movies y Youtube, con unas 900 000 descargas según Variety (ABC, 2014). Cierto es que la película se benefició de una campaña gratuita por la polémica generada.

Así, en 2015, con el fracaso de la cinta *Hot Tub Time Machine 2* (Steve Pink, 2015), se producía que una película pasaba de la pantalla grande a plataforma antes de haberlo hecho primero por DVD. El largometraje, al estar producido por dos estudios, Paramount por un lado con los derechos de exhibición y de comercialización en dvd, y Metro-Goldwyn-Mayer Inc. por otro, ostentando la explotación digital (plataformas), estuvo disponible bajo pago en iTunes (Apple) cuarenta y seis días después de su estreno e inmediatamente después de su salida de los cines. En una medida sin precedentes, con la oposición frontal de los exhibidores, pero con la intención de salvar financieramente la película, que después de 5 semanas sólo había superado tímidamente los 12,5 millones de dólares pero con un presupuesto de 14 (Box office Mojo).

Aunque sólo unos meses después se producía un punto de inflexión. Paramount llegaba a un acuerdo con dos las principales cadenas en la que las películas pasaran a plataforma tan sólo dos semanas después que acabaran su vida comercial en cines (Schwartzel & Fritz, 2015). Además, compartirían las ganancias generadas en las plataformas con las cadenas AMC Entertainment Holdings Inc. y Cineplex Inc. El acuerdo se ofreció al resto de exhibidores (Cinemark Holdings Inc. y Regal Entertainment Group), pero ninguno más se incorporó al trato.

En el acuerdo, se establecía una *ventana dinámica* ligada al número de pantallas que todavía estuvieran exhibiendo la película, en este caso 300. En la gráfica (gráfico 12), se observa las semanas que permanecieron diferentes títulos hasta su desaparición. Igualmente se refleja en qué momento sólo se podían ver en 300 pantallas. De veintiuna semanas en el caso de un taquillazo como *Frozen* (Chris Buck, Jennifer Lee, Stevie Wermers, Kevin Deters, 2013) a las 6 semanas de *Paranormal Activity 4* (Ariel Schulman, Henry Joost, 2012), una película de presupuesto bajo con objetivo recaudatorio a corto plazo (tuvo un presupuesto de 5 millones de dólares consiguiendo una recaudación de casi 143 millones). El promedio medio era de 51 días, algo más de 7 semanas.

El acuerdo no llegó a extenderse a pesar del entusiasmo de los estudios de Hollywood. El objetivo era claro. Rentabilizar el lanzamiento y la inversión publicitaria de las películas que, si no alcanzaban un listón económico, pasaran inmediatamente al siguiente canal de explotación minimizando impactos como el de la piratería. Además, recogía la creencia de que cada película lo encontraría por su natu-

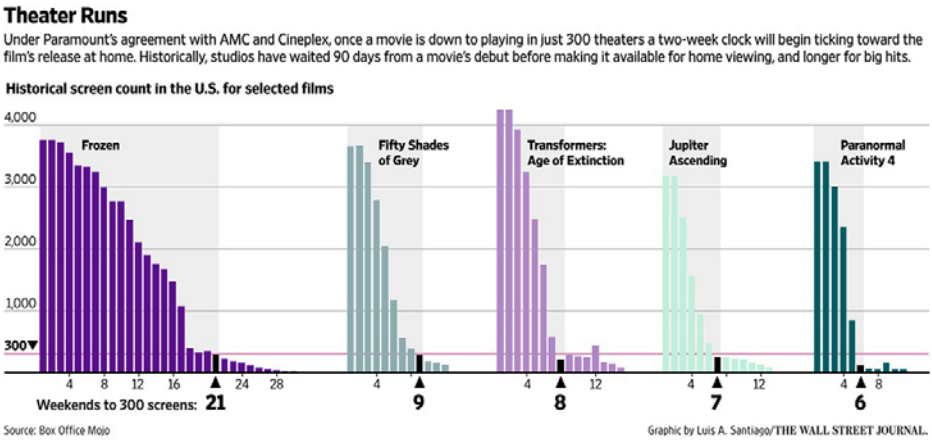


Gráfico 12. Relación semanas en cartelera/número de salas.
The Wall Street Journal, Box Office Mojo.

raleza; el público daría su apoyo a las producciones que merecieran su atención, no perjudicando los ingresos de los cines, si es que se llegasen a producir. Por otra parte, la creencia de los exhibidores, la que con mayor fuerza esgrimen hasta la fecha, es que los espectadores no iban a pagar una entrada por una película sabiendo que en pocas semanas estaría a su alcance en otras vías. Pero esta vez, la proposición sí les parecía atractiva. La principal asociación de propietarios de cine (NATO) declaró «tener la mente abierta a la nueva propuesta»

Nuevamente, en 2017, en un artículo publicado en *Variety* (Lang, 2017), se revelaban, a través de las declaraciones anónimas de ejecutivos de los estudios y de los exhibidores, las intensas negociaciones que estaban produciéndose entre los estudios y los exhibidores. Esta vez el objetivo era poder lanzar a vídeo en formato *premium* (alquiler exclusivo por un periodo limitado de tiempo) a sólo 17 días del estreno en cines a un precio de 50 dólares, pudiendo visionarla ilimitadamente durante 48 horas.

Warner Bros, Universal, Twentieth Century Fox (que todavía no había sido adquirida por Disney) y Sony buscaban acuerdos parecidos al de Paramount. Presionando agresivamente a los exhibidores, ofreciendo hasta un 20% de los beneficios de la explotación en plataforma digital. Pero los exhibidores ponían sobre la mesa la condición de que se mantuviese el estándar de la ventana de exhibición de 90 días entre 10 y 20 años más, además de garantizar que recibirían los beneficios justos.

Tres esquemas parecían definirse: estreno simultáneo con alquiler *premium* (PVOD), ventana fija pero mucho más corta, y el flexible o dinámico, que haría que la película estuviese disponible en poco tiempo en cuanto se dejara de exhibir ampliamente.

Otro escollo impedía que las negociaciones fueran comunes. Las leyes antimonopolio que prohíben que los estudios se coordinen entre sí, teniendo que negociar empresa por empresa frustrando el deseo de los estudios de una solución común.

Imagen 2. *Trolls World Tour* (Walt Dohrn, 2020), Universal Pictures.

3.3. «El día que se rompió la ventana»

De esta forma definía, en un informe con el mismo título, el analista de Wall Street Michael Nathanson, del centro de investigaciones MofffettNathanson, el acuerdo llegado por AMC y Universal (Szalai, 2020), calificándolo como «un momento revolucionario para la industria cinematográfica». Meses antes AMC declaraba que no exhibiría películas de Universal a raíz de la decisión de éste último de estrenar directamente *Trolls World Tour* (Walt Dohrn, 2020) (imagen 2) en plataforma. Pero con los cines cerrados (sólo entre un 1 y un 2% de los cines estaban abiertos en verano de 2020), el covid extendiéndose por Estados Unidos, el acuerdo, extensible a otras regiones del mundo, parecía razonable. El acuerdo recogía que las películas estarían en alquiler *premium* en plataformas a sólo 17 días de su estreno en cines, incluyendo tres fines de semana.

En dicho informe el analista afirmaba que la asistencia al cine sería canibalizada. Analizando la taquilla de 2019, entre el 80% y el 90% de los ingresos se generaron en las primeras cuatro semanas, y en las primeras tres semanas entre el 70% y el 80%. «Entonces, si la opción de 17 días se convierte en estándar en todos los estudios, esperamos un mayor nivel de canibalización de la asistencia al cine que si los exhibidores hubieran podido mantener la ventana PVOD a los 30 días», apuntaba el analista, además de observar la clara amenaza de que el público prefiera ver en su casa en poco tiempo películas no destinadas a ser grandes éxitos de

taquilla, con la consecuente pérdida de ingresos no sólo en entradas, sino también en alimentos y bebidas, donde los márgenes brutos de beneficios son bastante altos.

El informe presentaba un horizonte favorable para los distribuidores, a costa también de ventanas posteriores de explotación, pero, por otra parte, se rentabilizarían más las inversiones iniciales de publicidad. En cuanto a los distribuidores, este primer acuerdo entre AMC y Universal pone en desventaja al resto, que tendrán que partir de esta plantilla inicial, siendo más difícil mejorarlo, según Nathanson. También cree que los beneficios que reciban de parte los distribuidores ayudarán también reducir riesgos en futuras inversiones dando vía libre a películas independientes y de presupuesto medio. Otra posibilidad a la que apunta como positiva para los exhibidores es que la ventana de 17 días facilitará el acuerdo con plataformas como Netflix con producción propia de películas. Pero también augura una reducción del número de pantallas, como medida proteccionista a aquellas ubicaciones más rentables.

Otra analista, Meghan Durkin, especializada en la industria de la exhibición, en otro informe declaró: «el único ganador claro son los consumidores» (Szalai, 2020). Sorprendida por el acortamiento de la ventana (esperaban 30 días), también ve claro el riesgo de que los consumidores prefieran esperar unos fines de semanas para ver el estreno en su casa. Pero apunta a cuatro claves: una, si el reparto de los ingresos PVOD cubrirán las posibles pérdidas de la exhibición tradicional; dos, cuántas películas serán las destinadas a esta vía; tres, cuántos circuitos más adoptarán este modelo y, por último, que esta flexibilidad haga que los estudios estrenen más películas en el futuro. Si todos estos factores se estructuraran de manera que resultase en una mayor rentabilidad o menos riesgo para los estudios, posibilitará más estrenos y diversidad, lo que redundaría en un beneficio a largo plazo para los exhibidores.

Su conclusión general: «Dado el entorno creado por covid-19, en el que los cines en los EE. UU. permanecen cerrados, y con los estrenos de películas que se retrasan constantemente, es probable que los inversores vean este acuerdo con creciente incertidumbre, para el modelo de distribución en cines hasta que se puedan demostrar los beneficios y se comprenda mejor el impacto en los comportamientos de los consumidores y la producción del estudio» (Szalai, 2020).

Otros analistas ven el acuerdo con perspicacia. Muy pronto para valorarlo positivamente, habrá que esperar a que el mercado se reinicie para ver el alcance de tal propuesta, estando reticentes a creer que los estudios quieran sacar de pantalla una película que está rindiendo en la taquilla. Pero sí ven positivamente que una película que no lo esté haciendo salga de la cartelera, liberando un valioso espacio para que tenga otra oportunidad en la ventana de explotación siguiente.

3.4. *El laboratorio covid*

Abierta la caja de Pandora, todos los estudios se lanzaron a testear. Pero antes, algunos de ellos prefirieron probar suerte primero en cine. El primero con gran éxito, *Padre no hay más que uno 2* (Segura, 2020), como ya se citó, y *Tenet* (Chris-

Imagen 3. *Tenet* (Christopher Nolan, 2020) Warner Bros Pictures.

topher Nolan, 2020) (imagen 3), la producción de 200 millones de dólares que se erigió como la película rescatadora de los cines y la vuelta por la puerta grande del público a las salas, no fue así, no considerándose un fracaso, no consiguió los resultados esperados.

Por otra parte, Disney decidió estrenar *Mulan* (Niki Caro, 2020) (imagen 4) en plataforma en formato PVOD y otros títulos directamente sin coste adicional a la suscripción como la reciente ganadora del Óscar *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020).

A lo largo del último trimestre de 2020, y de buena parte de 2021, se sucedieron las noticias de las políticas de distribución que iban a llevar a cabo los diferentes estudios, Warner, Disney y Universal. Quedando resumidas de la siguiente manera:

– El modelo Universal, basado en el acortamiento de la ventana de los cines a un periodo mínimo de 17 días, plazo a partir del cual la película pasaría a la siguiente ventana (Premium VOD). Alargando el plazo si considera que la exhibición en salas está siendo especialmente rentable (recaudación por encima de 50 millones de dólares) a 31 días. Dos cadenas de exhibición han aceptado el acuerdo, AMC y Cinemark, ésta última en Inglaterra también, con vocación a extenderlo a otros circuitos (Tartaglione, 2021).
– El modelo Warner, basado en la eliminación de la ventana de exclusividad de theatrical para todos sus estrenos de 2021, que se serán exhibidos al mismo tiempo en cines y en la plataforma de suscripción, HBOMax. Posteriormente su intención es que la ventana pase a 31 días extendida a 45 en aque-

Imagen 4. *Mulan* (Niki Caro, 2020). The Walt Disney Company.

llos títulos que estén resultando rentables. También ha llegado a acuerdos en este sentido con Cinemaworld vista a 2022 (Sharf, 2021).

– El modelo Disney, con tres líneas de actuación posibles: estreno directo en Disney+, como ejemplo destacable *Soul* (Pete Docter, Kemp Powers, 2020). En segundo lugar, el Premiere Access (modelo *Mulan*), con sobreprecio, en exclusivo para clientes de la plataforma Disney+. Por último, el estreno theatrical (cines), aquellos títulos con garantías de *blockbuster*. Las ventanas quedarían a 45 días en los dos últimos casos.

4. LOS PORCENTAJES DE EXHIBICIÓN

Los porcentajes de distribución (*film distribution fees*) es otro de los puntos con más controversia en la industria cinematográfica. Tanto los exhibidores como distribuidores suelen pensar que el otro aplica unos porcentajes muy altos. Porcentajes que en una encuesta entre 1235 profesionales de la industria (Follows, 2014) revelaba los diferentes puntos de vista según en qué sector de la industria cinematográfica trabaje. Así, en la encuesta indicaba que:

– El porcentaje promedio del agente de ventas es del 19%.
– El porcentaje promedio del distribuidor internacional es del 27%.
– El porcentaje promedio del distribuidor de EE. UU. Es del 30%.

– El porcentaje promedio del exhibidor es del 44%.
– Según los que trabajan en Ventas y Distribución, el porcentaje del exhibidor es del 49%.

Al porcentaje final que se le descuenta al exhibidor por parte del distribuidor hay que añadirle el del agente de ventas, aunque lo normal es que éste lo incluya ya la distribuidora al ser ella misma agente de ventas. Es cualquier caso el porcentaje sería de alrededor de un 49% en Estados Unidos y de un 46% a nivel internacional. Como se pudo ver con en el breve análisis de la cuenta de resultados de AMC el porcentaje es similar. En cuanto al internacional, si se compara con España, según el dato de la FECE, el porcentaje tanto de los exhibidores como de los distribuidores es similar y está en un 43,5%, lo cual se asemeja al porcentaje del exhibidor, aunque no al del distribuidor.

Los porcentajes reales que se aplican en España son más altos que el resto de los países. Es habitual que las *majors* apliquen hasta un 60% en *blockbuster*, siendo lo habitual un 55%, que no llega a descender hasta un 50% hasta la tercera o cuarta semana, tiempo en el que ya ha recaudado el 80-90% de su capacidad (Belichón, 2014). También ha habido casos en los que se utiliza un doble sistema, porcentajes y un mínimo por entrada, es el caso de Warner. Esta política trascendió a raíz de una polémica generada por la negativa de muchos exhibidores a aplicar descuentos en las películas de dicha distribuidora. La compañía emitió en 2016 una nota de prensa donde decía (Bolsamanía, 2016):

> Ante la aparente confusión creada sobre los precios de taquilla de las películas distribuidas por Warner Bros. Pictures International España, la compañía desea aclarar lo siguiente:
>
> Las decisiones sobre precios de taquilla son exclusivamente competencia de los cines. Cada cine decide para cada película distribuida por Warner Bros. el precio de la entrada y si la incluye en sus políticas de promociones y descuentos. Se trata de una decisión que cada cine adopta de forma individual e independiente. Por tanto, Warner Bros. no tiene absolutamente nada que ver ni con los precios que aplica cada cine, ni con su decisión de ofrecer promociones, bonificaciones u otro tipo de descuentos a las películas distribuidas por Warner Bros., o de aplicarles un precio «Premium» por cualquier motivo.
>
> Son muchos y variados los cines en España que optan por incluir las películas de Warner Bros. en sus promociones y descuentos, y que no cobran un precio «Premium», al igual que hay otros que deciden, por motivos propios, lo contrario.
>
> Warner Bros Ent. España

Los cines excluían de las promociones las películas de dicha distribuidora. Muchos cines manifestaban que la distribuidora les impedía aplicar promociones. Y ante las declaraciones de la distribuidora y amenazas legales, los cines optaron por simplemente avisar a los clientes que dichas películas no estaban en sus promociones, con el consiguiente enfado de los que pasaron a apuntar al cine como el culpable.

El fondo de esta polémica tiene que ver con que el mínimo por entrada que exigía la distribuidora superaba en muchos casos, sobre todo en muchas localidades donde la entrada era más barata que una ciudad como Madrid o Barcelona con las entradas más caras, el 60%. Fijar una entrada por debajo de cierto precio podía hacer que este porcentaje se elevase incluso por encima del 75%. Las tarifas aplicadas no atendían a las particularidades de los exhibidores. Posteriormente, se adaptó al modelo más extendido de porcentajes, manteniendo un mínimo por entrada inferior a los establecidos previamente.

Retomando el esquema de porcentajes, fuera de España, el habitual para los exhibidores es del 55% y del 45 para el distribuidor (Santamaría, La exhibición en España. Cincuenta Años de cambios, 2015). España es la que más paga a las majors mientras en países como Reino Unido la media es un 35%, en Francia la media es un 40%, llegando al máximo de un 50% en la primera semana, y en Alemania está marcado el 45% como máximo. En España va del 60%, que puede llegar a exigir una distribuidora por un *blockbuster*, a un 35% que puede pedir una distribuidora independiente (Belichón, 2014), e idénticas conclusiones se extraen de otros estudios estimando la media en un 54%.

5. LA OPINIÓN DE PARTE DEL SECTOR INDEPENDIENTE. DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

En el trabajo previo a este artículo, se realizó una encuesta entre empresas de exhibición independientes con la intención no de hacer una investigación exhaustiva aplicando criterios muestrales que permitan una validación reglada, sino la observación de carácter cualitativo y aleatorio de la opinión que a este respecto pudieran tener aquellas personas dentro de la dirección de la exhibición, así como otros profesionales. El hecho que alcance casi un 5% de los exhibidores independientes, le da un mínimo criterio de fiabilidad indiciaria a efectos de una posterior investigación con criterios de validación más ajustados, que permitan garantizar con un margen de error estandarizado que las preguntas responden a lo que se pretendía conocer.

A esta misma encuesta, accedieron algunos distribuidores independientes representativos (indies) como A Contracorriente, Avalon y Selecta Visión ante la imposibilidad de hacerlo con las *majors*, por lo que la validez e importancia de los resultados se ha de tomar con relativa prudencia.

Adicionalmente, se realizaron tres entrevistas a representantes relevantes de la exhibición y distribución independiente.

De esta consulta se desprendía que:

La exhibición y la distribución se mostraron bastante acuerdo en que:

– Ventanas y porcentajes han de negociarse conjuntamente.
– Un *blockbuster* ha de tener una ventana de al menos 90 días.
– El acortamiento de la ventana perjudica a la exhibición.

Por otra parte, muestran acuerdo parcial en:

- Un reparto del 50% en el caso de porcentajes lineales. Esto es un reparto a partes iguales durante toda la explotación de la película.
- En el caso de porcentajes variables, no ir más allá de un 55% en la primera semana, pasando a un 50 el resto.
- Una película de presupuesto medio debería tener una ventana corta. Pasando inmediatamente al siguiente canal de explotación para aprovechar el impulso promocional inicial.
- Si una película no ha alcanzado un mínimo de recaudaciones, debe pasar a otra ventana de explotación en un plazo muy corto de tiempo.
- No sería apropiado que la exhibición percibiese beneficios de la explotación en plataformas.

Ambas partes muestran bastante desacuerdo en:

- En los porcentajes establecidos de taquilla.
- Si los porcentajes han de ser lineales o variables.
- En la duración de las ventanas, pero sí se puede intuir cierta tendencia a acortarla y podría ser un punto de encuentro los 45-60 días.
- No hay acuerdo en que los porcentajes guarden proporcionalidad con la duración de la ventana.
- Y en relación directa con la anterior, no habiendo de acuerdo, hay acercamiento a un 45% inicial para el exhibidor, no bajando del 50%.

En opinión de Borja de Benito, director de comunicación y portavoz de la Federación de Cines de España (FECE), sobre los acortamientos en la ventana de exhibición planteada por las mayores en EE. UU. y su posible traslado a la industria en España, entiende que a partir de la previsible recuperación en 2022 de la taquilla las distribuidoras retomarán un mayor plazo para la ventana.

Considera que tanto la reducción de la ventana como la negociación del porcentaje para los exhibidores de la explotación en otras plataformas ha ocurrido por la estrepitosa caída de la taquilla derivada de la situación generada por la pandemia.

En línea con lo anterior, entiende que las *majors* se quedarán con la estrategia que les maximice el valor, dejando a la exhibición con un escaso poder de negociación.

De Benito afirma que en contra de lo que auguraban algunas noticias, respecto al cierre de hasta un 70%, la realidad es que de las más de 700 salas de cine que hay en España han cerrado definitivamente menos de 10, lo que él entiende es anecdótico y afirma ha sido posible gracias a los ERTE y al público.

Por otra parte, Javier Puertas, editor de Selecta Visión, líder en España en la distribución de animación japonesa (*anime*) en cine, televisión, *homevideo* y plataformas digitales, al respecto de las reducciones en la ventana de exhibición en EE. UU., considera que en España somos un mercado muy conservador. También que durante la pandemia, ellos (los distribuidores independientes) intentaron reducir la ventana y les redujeron el porcentaje (los exhibidores). Cree que los distribuidores

independientes no le van a dar al exhibidor beneficio sobre otra ventana que no sea el cine; afirmando que en España e incluso Europa somos un mercado muy diferente.

En cuanto a reducir porcentajes si se acuerda una ventana corta, afirma, no sin cierta resignación, que a los distribuidores independientes no les queda otra si quieren estrenar, porque de alguna forma están en manos de los exhibidores, salvo con excepciones como *Parásitos, Guardianes de la noche o Nomadland*, donde sí que pudieron negociar. Defiende ventanas más cortas, de unos 60 días máximo, dado que la primera semana el título independiente tiene su pico y en 3 semanas ya está quemado. Se queja de una situación que define como dramática donde «... el exhibidor hace con la película lo que le viene en gana: cambios de sala, de precios, de horarios... y si no lo aceptas en el futuro no podrás estrenar...». Considera además que la explotación en cine no es la más rentable para los independientes. Asimismo, que «... en el cine perdemos dinero» a menos que la película sea un exitazo, entonces sí se recauda más con la exhibición. Reitera que tienen que ser muy prudentes ya que de no serlo pueden llegar a tener que cerrar la persiana y que en general para ellos el cine es «como una pequeña campaña de marketing para dar a conocer el título...».

Finalmente, Eduardo Escudero de Zuloaga, director de negocio de A Contracorriente Films, distribuidora de cine y vídeo independiente, exhibidora (Cines Verdi) y producción, considera irrevocable el acortamiento de la ventana en España.

El fenómeno se ha acelerado a causa de la pandemia, pero se venía fraguando previamente. Las distribuidoras inevitablemente están en su derecho, intentarán la cuadratura del círculo para que la exhibición en salas siga siendo rentable a la vez que en sus propias plataformas, que crecen exponencialmente permitiendo una relación directa con el cliente. Opina del independiente, con el que no ha lugar a hablar de acortamiento, dado que sus títulos a la tercera semana han consumido su exhibición en salas, que ha de seguir una estrategia partiendo de que el cliente del independiente, aun cuando vaya de 2 a 4 veces al mes al cine, se quedará sin ver 9 o 10 películas de su interés, porque la producción es de unos 12 títulos mensuales. El escaso número de salas de los cines dificulta aún más las posibilidades de exhibición de títulos independientes. Opina que es un riesgo la restricción legal de marcar una ventana fija como se da en Francia, cree que esto puede llevar a que las distribuidoras abandonen a los exhibidores y estrenen directamente en plataforma, arriesgando la supervivencia del exhibidor. Propone una estrategia de ventana flexible y ajustada, él lo denomina «adaptado a la *performance* del título», es decir, según cómo vaya la película se ajustarán la ventana y los porcentajes; modificándose en su caso las condiciones previas pactadas. Volviendo a los espectadores del independiente (que son los mismos para distribuidor y exhibidor), deja claro que hasta su padre octogenario se ha entregado durante esta pandemia no a los brazos de Morfeo, sino a los de las plataformas; siendo hoy un maestro en el cambio de unas a otras. Su propuesta es la sala virtual de cine, plataforma integrada dentro de la oferta de los cines, donde la publicidad es bidireccional: de las plataformas vinculadas a los cines independientes y de los cines independientes a estas plataformas asociadas.

> En este sentido nosotros proponemos que sala virtual de cine sea un generador de ese complemento de ingresos para los cines para poderle decir a tus clientes: mira,

> te la perdiste en mi sala, pero no dejes de verla. Y que por lo menos te genere un ingreso de 1 eurito, como cine independiente, porque es que ahora la dejas de ver en tu cine y la va a ver en iTunes y no te genera ningún dinero. Hacer del cine independiente un aliado con este complemento y una herramienta de marketing a su servicio. Desde el primer momento, desde los cines se debería invitar a los usuarios a Sala Virtual De Cine, pero también desde Sala Virtual De Cine se debería convertir a esos usuarios en espectadores de las salas. ¡Que fácil es hacer una acción de marketing!, si va a venir una película que, por ejemplo es una secuela de la primera, por qué no les regalas o les dices que, alquilando esa semana a un precio superreducido la película «Dios mío, pero qué te hemos hecho 2», cuando la semana que viene se estrene en los cines «Dios mío, pero qué te hemos hecho 3», a tu cine asociado podrás ir con un email que te habrá llegado por haber alquilado la anterior a un precio reducido, y te regalará la bebida o un cubo pequeño de palomitas, o te hará un descuento de 1 euro en la entrada. Pues se trata de hacer cosas que levanten del sillón, del sofá a la gente que está ahí, y la lleven a la butaca. Y esto ha de hacerse de forma bidireccional. Yo creo que eso ha de ser una herramienta de marketing; creo que los cines, los nuestros los primeros, tienen la obligación de encontrar a su espectador allá donde esté. Y sí, incluso después de hacerle una oferta de bebida, de palomitas, o de lo que sea, decide que ese día no quiere levantarse del sofá, al menos que se quede viendo esa película, que tú le has recomendado, en una plataforma que comparte ingresos contigo.

Aplicable a cualquier otro contenido susceptible de ser disfrutado en salas o plataformas.

Otra cuestión que ha dejado clara durante la entrevista es que las grandes cadenas en España, Yelmo-Cinesa, Cinépolis-AMC, tienen sus propias plataformas en sus países de origen y pueden traerlas a España cuando quieran con mucha facilidad. Por lo cual urge al independiente a llegar a acuerdos.

6. CONCLUSIONES

En el laboratorio covid, el resto del año 2021 fue de una lenta reactivación de los cines a nivel mundial, acompañada por el ritmo de vacunación. La larga lista de estrenos congelados debido al cierre de los principales mercados de exhibición se alinearon y continúan en cola para ser estrenados cada fin de semana e intentar cumplir con unas recaudaciones aceptables que hagan tener un rendimiento razonable o cercano a los de una situación normal. Pero el plan previsto para la mayoría de ellas ya está escrito y su desembarco en plataformas no se hará esperar mucho después del estreno en cines. Las plataformas que crecieron exponencialmente en los meses más duros de confinamiento siguen haciéndolo y se espera que así continúe, pero a un ritmo más lento. Se enfrentan a una necesidad de contenidos, para hacer que su bolsa de suscriptores se afiance y fidelice.

Han cambiado definitivamente las reglas del juego. La ventana de exhibición cinematográfica, que establecía en qué momento una película pasaba a ser estrenada en otro medio después de hacerlo en los cines, se ha acortado durante la pandemia, incluso eliminada, como un proceso de experimentación, que no concluirá cuando

la excepcional situación haya desaparecido, porque la producción atascada no dejará de ser estrenada, lo que deberá de redundar en beneficios para los exhibidores y, paradójicamente, mantendrá las ventanas en tiempos cortos.

Es previsible que las ventanas vuelvan a ampliarse pero no a sus antiguas duraciones, sino a tiempos más adaptados a las características y rendimientos de los productos cinematográficos. En este punto, el esquema actual de repartos de beneficios no es sostenible en todos los casos. Sólo en los estrenos taquilleros, los *blockbusters*, los plazos serán más largos, aunque más cortos que en el pasado, pudiendo establecerlos entre los 45 y 60 días, llegando incluso a los 90 días en España, como indica el estudio hecho.

Los estrenos de menor presupuesto, o aquéllos cuyas previsiones económicas no sean cumplidas, pasarán a plataforma en plazos más reducidos. Todo esto lleva a la conclusión de que las ventanas deberán ser dinámicas y adaptables, y los contratos entre distribuidoras y exhibidores deberán recoger estas condiciones.

Los porcentajes que percibe cada una de las partes deberán reflejarse en los contratos; debiendo ser realistas y proporcionales al producto. Adaptados además para que el rendimiento en cines permita también la continuidad de éstos.

La regulación de la ventana y de los porcentajes es deseable que se produzca en el seno de una negociación entre exhibidores y distribuidores; siendo recomendable una normativa que garantice unos porcentajes a partes iguales que eviten situaciones de abuso de poder como las que ocurren en España, y cuyo reparto pueda ser corregido posteriormente ante las posibles pérdidas de la exhibición. Es conveniente que esta regulación tenga su origen en la Unión Europea o al menos sea sancionada favorablemente por ella, siendo de aplicación a todos sus estados miembros. En cambio, la ventana de exhibición quedará libre a las previsiones de las distribuidoras y los posibles acuerdos que pudiesen llegar con los exhibidores. Ambos tienen que ceder y adaptarse.

Toca mejorar la cadena de valor. En particular los exhibidores con nuevas iniciativas estableciendo con las plataformas relaciones que permitan flujos de clientes entre ambos nichos de negocio. La posibilidad de ofrecer a los clientes de plataformas alguna ventaja que les sea atractiva en la manera que se plantee el acudir al cine será algo que deberán implementar. También, productos que por naturaleza son de plataforma, como las series, pueden tener cabida en las salas cinematográficas, como algunas iniciativas previas han demostrado. Se trata de crear públicos afines a ambas experiencias.

Nuevas alianzas urgen a los cines independientes. Los que no pertenecen a grandes cadenas de exhibición tendrán que buscar alianzas que les permitan competir en estos cambios que han de llegar, en particular el acceso a plataformas propias o de terceros. También deberán personalizar más la experiencia en sus locales, tomando decisiones más libres, que recojan los gustos e intereses de sus audiencias y fidelicen su lealtad. Una mayor producción y diversidad redundará en beneficio de los exhibidores pasado el tiempo.

El cine sigue siendo la principal experiencia colectiva de ocio. Afortunadamente, la supervivencia de los cines a la pandemia ha sido garantizada gracias a las diversas ayudas estatales como los ERTE y ayudas directas en España, reflejo

de medidas hechas en otros países como Estados Unidos o Francia. Igualmente, el suministro del producto está garantizado y, por encima de todo, el deseo de recuperar uno de los hábitos más valorados por las audiencias, recuperar la normalidad en las vidas de los espectadores. No obstante, todavía queda, previsiblemente, un largo recorrido hasta alcanzar unas afluencias de público prepandémicas. Reto más difícil dada la actual situación de crisis energética, económica y con una guerra en las puertas de Europa.

El año bisagra: 2021. «Año bisagra», así fue definido por los expertos el de la pandemia. Todos coinciden en la más que probable estabilización en 2022 de las relaciones exhibidor-distribuidor, y probablemente a partir de 2023 se podrá ver la nueva realidad de un negocio que nunca ha dejado de reinventarse y adaptarse.

El 16 de diciembre de 2021, se estrenaba *Spider-man: No Way Home* (Jon Watts, 2021), llegando a ser la tercera película con mayor recaudación de la historia (sin ajuste de inflación). Casi tres meses después, estaba disponible en alquiler y compra digital, y cuatro meses después en formato físico. Se ha podido seguir viendo en muchos cines de España en Semana Santa de 2022. No es la única excepción. *Encanto* (Byron Howard, Jared Bush, Charise Castro Smith, 2021), un producto Disney, se estrenaba incluso antes que el hombre arácnido, el 25 de noviembre, pasando a plataforma en sólo un mes, pero igualmente se mantiene en pantalla este abril en el momento de finalizar este artículo. Todo un récord. Ambos ejemplos son claros indicadores de que existe un público que claramente prefiere el hábito clásico de ver una película en un cine y que otras audiencias se han creado con la aparición de las plataformas, que parecen ser, de momento, el lugar que ha preferido el cinéfilo para ver las obras cinematográficas con mayor ambición intelectual, reservando el gran (o puro) espectáculo para la sala cinematográfica.

Recibido: 10 de abril de 2022; aceptado: 20 de mayo de 2022

REFERENCIAS

ABC (26 de diciembre de 2014). «The interview», un éxito en la taquilla y en internet. Recuperado el 16 de mayo de 2021, de *ABC*: https://www.abc.es/noticias/20141226/abci-interview-exito-taquilla-internet-201412261149.html.

Agencia EFE (29 de abril de 2020). «Trolls» recauda 100 millones con su estreno en internet e iguala a los cines. Recuperado el 13 de mayo de 2021, de *Agencia EFE*: https://www.efe.com/efe/america/cultura/trolls-recauda-100-millones-con-su-estreno-en-internet-e-iguala-a-los-cines/20000009-4233605.

Alexander Gladstone, A. A.-M. (25 de enero de 2021). AMC Nets $917 Million in Financing to Ward Off Bankruptcy. Recuperado el 20 de mayo de 2021, de *The Wall Street Journal*: https://www.wsj.com/articles/amc-nets-917-million-in-financing-to-ward-off-bankruptcy-11611574504.

Batlle Beltrán, M.M. (2020). Evaluación y perspectivas de la introducción del cine digital desde el punto de vista del exhibidor. Dirección y Organización, 99-112. doi: 10.37610/dyo.v0i71.581.

Belichón, G. (30 de enero de 2014). Hollywood 'pone' los precios. *El País*. Recuperado el 6 de mayo de 2021, de *El País*: https://elpais.com/cultura/2014/01/30/actualidad/1391116769_344473.html#:~:text=S%C3%AD%2C%20por%20el%20reparto%20de,el%2043%25%20para%20el%20distribuidor.

Bierly, M. (7 de octubre de 2011). Cinemark threatens to boycott 'Tower Heist' over VOD experiment. Recuperado el 1 de junio de 2021, de *Entertaiment Weekly*: https://ew.com/article/2011/10/07/cinemark-threatens-to-boycott-tower-heist-over-vod-experiment/.

Bolsamanía (3 de diciembre de 2016). Warner lanza una nota de prensa explicando que la prohibición de descuentos es cuestión de los cines. Recuperado el 3 de mayo de 2021, de *Bolsamanía*: https://www.bolsamania.com/cine/warner-lanza-una-nota-prensa-explicando-la-prohibicion-descuentos-cuestion-los-cines/.

Box office Mojo (s.f.).

Boxoffice Pro. (5 de febrero de 2020). Giants of Exhibition 2020. (B. Pro, Ed.) Recuperado el 20 de mayo de 2021, de *Boxoffice Pro*: https://www.boxofficepro.com/giants-of-exhibition-2020/.

Cabrera Blázquez, F.J., Cappello, M., Fontaine, G., Talavera Milla, J. y Valais, S. (2019). Release windows in Europe: a matter of time. European Audiovisual Observatory, IRIS Plus. Estrasburgo: European Audiovisual Observatory.

Canfranc, P.R. (15 de febrero de 2021). La disrupción en las ventanas de distribución del sector audiovisual: ¿volverá el público a los cines? Telos Fundación Telefónica. Recuperado el 3 de mayo de 2021, de https://telos.fundaciontelefonica.com/la-cofa/la-disrupcion-en-las-ventanas-de-distribucion-del-sector-audiovisual-volvera-el-publico-a-los-cines/.

Cinco Días (2020 de abril de 2020). La industria del cine pide poder estrenar películas en las plataformas digitales sin penalización. Recuperado el 15 de mayo de 2021, de https://cincodias.elpais.com/cincodias/2020/04/05/companias/1586105914_749969.html?id_externo_rsoc=TW_CC.

Comisión Nacional de Los Mercados y La Competencia (2006). 588/05: Distribuidores Cine. Recuperado el 24 de abril de 2021, de https://www.cnmc.es/expedientes/58805.

Comisión Nacional de los Mercados y La Competencia. (23 de octubre de 2019). CNMC. Recuperado el 8 de mayo de 2021, de https://www.cnmc.es/prensa/incoacion-distribuidoras-cine-20191023.

Competencia, C.d. (10 de mayo de 2006). Expediente 588/05 Distribuidores Cine. Expediente 588/05 Distribuidores Cine. Recuperado el 25 de abril de 2021.

Dañino, M. (18 de febrero de 2019). Quién es quién en el panorama de la exhibición cinematográfica en España. Recuperado el 30 de abril de 2021, de *Bestof*: https://bestofselecciones.wordpress.com/2019/02/18/quien-es-quien-en-el-panorama-de-la-exhibicion-cinematografica-en-espana/.

Departamento de Justicia de los Estados Unidos (2020). United States v. Paramount Pictures, Inc., 334 U.S. 131 (1948). Recuperado el 8 de mayo de 2021, de https://www.justice.gov/atr/paramount-decree-review.

El Financiero (6 de enero de 2021). Cinépolis busca reestructurar más de mil mdd en deuda con BBVA, Santander y Bancomext. Recuperado el 1 de mayo de 2021, de *El Financiero*: https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/cinepolis-busca-reestructurar-mas-de-mil-mdd-en-deuda-con-bbva-santander-y-bancomext/.

EuropaPress (7 de febrero de 2007). Fedicine dice que si la Ley del Cine «invade temas de competencia» creará una «inseguridad jurídica brutal». Recuperado el 8 de mayo de 2021, de https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-fedicine-dice-si-ley-cine-invade-temas-competencia-creara-inseguridad-juridica-brutal-20070219131042.html.

FACUA (4 de diciembre de 2019). Madrid, Barcelona y Guadalajara repiten como las ciudades más caras para ir al cine en fin de semana. Recuperado el 25 de mayo de 2021, de *FACUA*: https://www.facua.org/es/noticia.php?Id=13987.

FECE (febrero de 2021). Dossier Salas de Cine. Datos y Cifras. Recuperado el 1 de mayo de 2021, de FECE: http://www.fece.com.

Follows, S. (2014). What are average film distribution fees? Recuperado el 15 de mayo de 2021, de *Stephen Follows*: http://stephenfollows.com/reports/Film_Industry_Survey_2014-StephenFollows.pdf.

Fritz, B. y Schwartzel, E. (12 de abril de 2015). After 46 Days in Theaters, 'Hot Tub Time Machine 2' Is Now Available in Homes. Recuperado el 15 de mayo de 2021, de *The Wall Street Journal*: https://www.wsj.com/articles/after-46-days-in-theaters-hot-tub-time-machine-2-is-now-available-in-homes-1428874480.

Fritz, B. y Winkler, R. (24 de diciembre de 2014). Sony Releases 'The Interview' Online. Recuperado el 16 de mayo de 2021, de *The Wall Street Journal*: https://www.wsj.com/articles/sony-to-release-the-interview-online-christmas-eve-afternoon-1419442648.

Global Giants of Exhibition 2019 (12 de abril de 2019). Recuperado el 10 de mayo de 2021, de *Boxoffice Pro*: https://www.boxofficepro.com/global-giants-of-exhibition-2019/.

Intxausti, A. (22 de junio de 2006). Plante de exhibidores ante Disney. Recuperado el 7 de mayo de 2021, de *El País*: https://elpais.com/diario/2006/06/23/cine/1151013601_850215.html.

Jefatura del Estado (28 de diciembre de 2007). Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (vol. 312). (A. e. Estado, ed.) *BOE*. Recuperado el 8 de mayo de 2021, de https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/28/55/con.

Lang, B. (23 de febrero de 2017). Studios Push for $50 Early Home Movie Rentals, but Negotiations Are Complex. Recuperado el 1 de mayo de 2021, de *Variety*: https://variety.com/2017/film/news/vod-early-home-rentals-studios-theaters-1201994060/.

Littleton, C. (9 de marzo de 2021). Disney Plus Tops 100 Million Subscribers Worldwide. Recuperado el 1 de Mayo de 2021, de *Variety*: https://variety.com/2021/tv/news/disney-plus-100-million-subscribers-worldwide-1234925654/.

Marcos, N. y Pérez Ruíz de Elvira, Á. (22 de agosto de 2020). ¿Cómo sobrevivirá el DVD en la era del 'streaming'? *El País*. Recuperado el 14 de mayo de 2021, de https://elpais.com/television/2020-08-22/como-sobrevivira-el-dvd-en-la-era-del-streaming.html.

Ministerio de Cultura y Deporte. Anuario 2019 (2019). Anuario Cine 2019. Recuperado el 26 de abril de 2021, de http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/anuarios/ano-2019.html.

Ministerio de Cultura y Deportes. División de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica (septiembre de 2019). Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales de España 2018-2019. (Secretaría General Técnica. Subdirección General de Atención al ciudadano, ed.) Recuperado el 25 de mayo de 2021, de http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:c-337d6e3-797f-4765-ae70-56dcfb54e023/sintesis-de-resultados-2018-2019.pdf.

Ministerio de cultura y Deportes. Gobierno de España (2020). *Anuario de cine*. Recuperado el 26 de Abril de 2021, de http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/anuarios/ano-2019.html.

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (2015). Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. Recuperado el 15 de mayo de 2021, de https://www.boe.es/eli/es/rd/2015/12/04/1084/con.

Motion Picture Association (11 de marzo de 2020). A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home/mobile entertainment market environment for 2019. Recuperado el 15 de mayo de 2021, de *Motion Picture Association*: https://www.motionpictures.org/research-docs/2019-theme-report/.

Motion Picture Association (marzo de 2021). 2020 THEME Report. Recuperado el 1 de abril de 2021, de *Motion Picture Association*: https://www.mpa-apac.org/research-docs/2020-theme-report/.

NATO (28 de agosto de 2020). National Association of Theatre Owners. Recuperado el 25 de abril de 2021, de https://www.natoonline.org/data/windows/.

Neira, E. (5 de julio de 2020). La industria audiovisual se prepara para el efecto cascada que va a provocar la nueva normalidad. Recuperado el 4 de mayo de 2021, de *Business insider*: https://www.businessinsider.es/audiovisual-futuro-prepara-efecto-cascada-671521.

Orihuel, J. (15 de junio de 2021). Suma Capital toma el 40% de A Contracorriente Films para apoyar su crecimiento. Recuperado el 15 de junio de 2021, de *Expansión*: https://www.expansion.com/catalunya/2021/06/15/60c7b3d3468aebf5478b460c.html.

Otero, C. (17 de sptiembre de 2019). Cierre y fracaso de MoviePass, la tarifa plana para ir al cine. Recuperado el 31 de Mayo de 2021, de *As*: https://as.com/meristation/2019/09/17/betech/1568724381_510065.html.

Plataformas News (22 de abril de 2021). HBO MAX y HBO suman 63,9 millones de suscriptores a nivel global. Recuperado el 30 de mayo de 2021, de *Plataformas News*: https://plataformas.news/ott/nota/hbo-max-y-hbo-suman-639-millones-de-suscriptores-a-nivel-global.

Porter, M.E. (2009). Estrategia competitiva. España: Ediciones Pirámide.

Ranaivoson, H., De Vinck, S. y Rompuy, B. (2013). Analysis of the legal rules for exploitation windows and. Comisión Europea, Dirección General de Redes de Comunicaciones, Contenidos y Tecnología. doi: 10.2759/51601.

Sánchez, Á. (5 de junio de 2021). El fenómeno Reddit empuja a los cines AMC a su segundo frenesí bursátil. Recuperado el 7 de Junio de 2021, de *El País*: https://elpais.com/economia/2021-06-05/palomitas-para-los-salvadores-de-los-cines-amc-en-pleno-frenesi-bursatil.html.

Santamaría, J.V. (2015). La exhibición cinematográfica española: una industria en recesión. https://doi.org/10.6035/2174-0992.2015.10.6.

Santamaría, J.V. (2015). La exhibición en España. Cincuenta Años de cambios. Cátedra.

Schwartzel, E. y Fritz, B. (8 de julio de 2015). Paramount to Speed Up Home Release of Movies. (T.W. Journal, Editor) Recuperado el 3 de mayo de 2021, de *Wall Street Journal*: https://www.wsj.com/articles/paramount-to-break-hollywoods-home-video-window-1436377631.

Sharf, Z. (23 de marzo de 2021). Warner Bros. Strikes First Deal to Return Films to Theaters Only in 2022 with New 45-Day Window. Recuperado el 20 de mayo de 2021, de *Indiewire*: https://www.indiewire.com/2021/03/warner-bros-theaters-only-releases-2022-1234625378/.

Sociedad General de Autores. SGAE (2020). Anuario Cine 2020. Recuperado el 29 de mayo de 2021, de *SGAE*: http://www.anuariossgae.com/anuario2020/home.html.

Spangler, T. (15 de abril de 2021). Amazon Prime Tops 200 Million Members, Jeff Bezos Says. Recuperado el 25 de mayo de 2021, de *Variety*.

Spangler, T. (19 de enero de 2021). Netflix Tops 200 Million Streaming Customers, Handily Beats Q4 Subscriber Forecast. Recuperado el 19 de enero de 2021, de *Variety*: https://variety.com/2021/digital/news/netflix-q4-2020-earnings-200-million-subscribers-1234887784/.

Spencer, S. (11 de mayo de 2021). How Many Subscribers Do Netflix, Disney+ and the Rest of the Streaming Services Have? Recuperado el 25 de Mayo de 2021, de *Newsweek*: https://www.newsweek.com/netflix-amazon-hulu-disney-most-subscribers-streaming-service-1590463?amp=1.

Statista. (22 de abril de 2021). Precio promedio de la entrada de cine España 2007-2019. Recuperado el 30 de abril de 2021, de *Statista*: https://es.statista.com/estadisticas/474214/entrada-de-cine-precio-promedio-en-espana/.

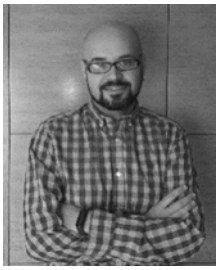
Supremo, T. (2013). (Recurso 1525/2013).

Szalai, G. (29 de julio de 2020). How Wall Street Views the AMC-Universal Theatrical Window Deal. Recuperado el 6 de mayo de 2021, de The Hollywood Reporter: https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/analysts-amc-universal-film-window-impact-studios-exhibitors-1304851/.

Taquilla España. (1 de marzo de 2021). ¿Boicot de los cines españoles a Disney y su Raya y el último dragón? Recuperado el 5 de 5 de 2021, de *Taquilla España*: https://www.taquillaespana.es/actualidad/boicot-de-los-cines-espanoles-a-disney-y-su-raya-y-el-ultimo-dragon/.

Tartaglione, N. (13 de mayo de 2021). Regal Parent Cineworld And Universal Reach Agreement on Theatrical Windows For U.S./UK. Recuperado el 13 de mayo de 2021, de *DeadLine*: https://deadline.com/2021/05/cineworld-regal-universal-windows-deal-1234755459/.

7. ANEXOS



Entrevistas

7.1. *Entrevista a Borja de Benito. Director de Comunicación y portavoz de la Federación de Cines de España (FECE)*

P: En los últimos días ha habido noticias de la ventana de exhibición con cambios muy rápidos, los acuerdos, los desmentidos, Disney a 45 días, Warner y un acuerdo de Universal o los cines Regal a 31 días para películas de 50 millones y cualquier cosa por debajo de ahí, a 17. El acuerdo también recoge Inglaterra que irían a 31 días y a 45 aquellas que superan un umbral que no han especificado. En su día comentó que lo que se haga en España será un reflejo de lo que se haga en Estados Unidos; ¿cree que ese modelo se implantará aquí tarde o temprano o habrá que negociarlo?

R: La pregunta será ¿hasta cuándo durará este tipo de modelos?, porque sí que estamos viendo mucho movimiento y mucho acuerdo entre las empresas que es donde se tiene que producir el acuerdo de este tipo de ventana, pero sí que tenemos la sensación de que todavía se mantiene por la excepcionalidad del covid y que todavía los mercados no están reactivando o no van al ritmo que deberían, que se está llegando a este tipo de acuerdos porque las distribuidoras al fin y al cabo lo que querrán es garantizarse la maximización de ingresos en las distintas plataformas, en las distintas ventanas. Nuestra duda empieza a surgir de cara a 2022. Creemos que los modelos de ventanas todo apunta que se acortarán, pero donde habrá una estabilización como la que hemos tenidos hasta ahora. ¿Por qué en 2022? Pues porque cuando la taquilla empiece a coger ritmo a nivel mundial y se empiece a hacer el dinero que se hacía antes pues las distribuidoras no van a renunciar a ese dinero.

P: ¿Esos cambios de ventanas irán asociados con los porcentajes que se establecen y de los que hay una opinión generalizada de que son altos en España?

R: Eso como son negociaciones privadas que no tenemos acceso a ellas y que solo tenemos información por lo que se hace público, pues no te puedo ayudar mucho. Obviamente siempre se ha dicho y se ha hablado de este tipo de negociaciones a nivel público por las posiciones de las diferentes cadenas de cine, en Estados Unidos principalmente, era algo como «si yo pierdo una

ventaja será a cambio de algo». Por ello tenemos que partir de la base de que todos esos acuerdos a los que están llegando es a cambio de algo.

P: Bueno, con Universal se habla de un 10 o un 20% cuando lo de «Trolls» con AMC, y son porcentajes que por lo que he estado viendo en noticias de todos estos últimos años, desde 2011 que vienen con todos estos intentos de cambios, se habla de ese tipo de porcentajes, de beneficio de esa película en la plataforma, pero en cualquier caso a lo mejor sería más razonable que si se acortan haya reducciones o se produzca un reequilibrio de los porcentajes de reparto de taquilla. Las ventanas y los porcentajes, porque de esto se trata. Respecto a esto le pregunto: ¿cree que dada la situación (de las ventanas y los porcentajes) esta negociación conjunta es la que tiene que ser, o cree que no va a cambiar en ese sentido?

R: Cambiar está cambiando, en este 2021 y el pasado 2020 estamos viviendo un terremoto en todo esto, pero la clave será cuando el mercado esté estabilizado. Han abierto los cines en Francia esta semana y han hecho un bombazo de taquilla y de espectadores, entonces la pregunta es ¿estos cambios hubieran llegado en una situación normal? Pues lo más seguro que no. Pero en el momento en que a las grandes *majors* les cierras el grifo de los ingresos por taquilla porque los cines están cerrados, pues ellos tienen el producto y le dan salida por otro lado e investigan por otras vías de negocio, que casi todas tienen sus plataformas y van por ese camino. Ahora a la vuelta en una situación en la que todavía no estamos normalizados y falta mucho para estarlo, pues no van a jugársela o no se la están jugando como antes poniendo todos los huevos primero en el cine y luego ya veremos a ver qué pasa, esperando los tres o cuatro meses que había antes. Ahora se adaptan a la situación actual en la que los cines están a medio gas a nivel mundial.

P: Respecto al producto *blockbuster* o una película media, ¿cree que habrá una diferenciación de ventana o en la práctica ya está ocurriendo?

R: Ya está ocurriendo, de hecho, en la Ley de cine de España, cuando estaba regulada la ventana solo para producto español había una excepción y es que podías sacar una película a las 4 semanas si no había conseguido, creo, 60 000 espectadores en esas cuatro semanas. Y siempre obviamente habrá películas que estén más tiempo en cartelera y otras que salgan mucho antes, y de eso al final quien tiene la llave es el espectador, una película como *Ocho apellidos vascos*, que sacó un pastón en los cines, esa película se va a mantener en los cines y no le interesa a la distribuidora sacarla en otra plataforma porque entonces va a estar canibalizando los contenidos del cine que sigue siendo lo que per cápita le genera mayores ingresos.

R: ¿Y en cuanto la película muriese en cines, debería pasar inmediatamente o debería llevar rigurosamente un tiempo desde el lanzamiento en cine hasta que va a otra plataforma?

R: Ahí yo creo que, si el sistema de ventanas tal como ha funcionado hasta ahora, y ha funcionado para todos salvo en los tres o cuatro meses de ventana y lo ha hecho para toda la cadena de valor, sin una alternativa que demuestre que es capaz de sustituir y de aportar el valor que aporta el sistema actual,

me parece equivocado cambiarlo. Porque lo que estamos viendo son pruebas, si te fijas cada uno hace una cosa distintas, sobre todo Disney; tiene películas que van a *premium* VOD, otras que van directamente a catálogo de Disney sin pago previo, ahora anuncian películas a 45 días, *Nomadland*, que fue a 15 días, en Netflix que fue a una semana, son pruebas. ¿Y al final en qué ventana se quedará? Pues de todas estas pruebas que están haciendo será la que les maximice el valor. Y aquí realmente el poder de negociación de la exhibición va a ser muy pequeño.

P: Una de las cosas que vi en su momento es un expediente que está todavía pendiente, de la CNMV. Incluso creo que en estas fechas debería haberse pronunciado, pero imagino que con lo del covid todo esto se retrasará más. En el pasado, además, a instancia de ustedes ya hubo una sentencia que fue firme en 2015 pero que al final se recurrió porque hubo un reparto de la condena uniforme para todos, ¿no? ¿Le ve una vía que se pueda mezclar con todo esto de las negociaciones?

R: El tema de competencia cuando se denunció fue por abuso de posición dominante en el mercado. Nosotros creemos que para la defensa de nuestros asociados siempre que haya una empresa que se demuestre que está abusando de su posición dominante en el mercado, se la debería denunciar porque para eso está Competencia, para equilibrar las fuerzas del mercado.

P: Ante las noticias pesimistas augurando cierres que pueden llegar a un 70%, ¿cree que la recuperación va a ser posible o se va a quedar mucha gente fuera? ¿Cómo lo ve? ¿Se ha palpado un poco a los socios?

R: Obviamente, partiendo de la base de que la situación es muy difícil, sí que es verdad que la herramienta de los ERTE ha sido clave para evitar cierres. Sin ellos estaríamos hablando de una cantidad de cierres importante. Con los ERTE y las ayudas que se van a recibir, no creemos que vaya a haber un cierre masivo de cines. De hecho, en todo este año han cerrado en España menos de 10 cines, de cierre definitivo, que no van a volver a abrir sus puertas. Por lo tanto 10 cines en un parque de más de 700 es anecdótico, entonces no creemos que vaya a haber muchos cierres. Y sí creemos sobre todo por lo que vemos en Estados Unidos o por cómo ha abierto Inglaterra con una cartelera que ya nos hubiera gustado a nosotros tenerla con películas de primera línea, que se están consiguiendo muy buenos resultados. Y al final es lo que decimos siempre: si tú estás abierto y pones buenas películas, la gente te viene.

7.2. Entrevista a Javier Puertas. Editor de Selecta Visión, líder en España en la distribución de animación japonesa (anime) en cine, televisión, homevideo y plataformas digitales

P: No sé si está al tanto de los modelos de exhibición que se están implantando con la ventana de exhibición en Estados Unidos.

R: Sí, están planteando a 45 días, es lo último que he leído.

P: Algunos a 31 e incluso a 17 días si la película no funciona, si no llega a un límite, la película en 17 días pasa a *premium*, si no directamente a suscripción. ¿Usted cree que estos modelos pueden darse aquí?

R: Yo aquí lo veo muy difícil. Somos un mercado muy conservador, y durante la pandemia, los distribuidores independientes que hemos intentado reducir la ventana, al final lo que han hecho es bajarnos el porcentaje. Y algunos que tú conoces como Cinesa no han estrenado la película. Yo creo que algunos exhibidores sí serían más flexibles en el tema de la ventana, pero yo a los grandes los veo bastante reacios a hacerlo porque encima si lo hacen nos quitarán porcentaje y al final los independientes en el porcentaje siempre salimos más perjudicados porque al final nuestros contenidos no son un (...), un *Vengadores* o un *Aquaman*.

P: ¿Entonces usted dice que a la distribuidora le bajaría el porcentaje en favor del exhibidor?

R: Sí, eso es.

P: ¿Qué le parecen los modelos que dicen «los porcentajes como hasta ahora, pero cuando pase a plataforma reparto beneficios con el exhibidor»?

R: Yo eso en España lo veo imposible; yo dudo que algún distribuidor independiente le dé beneficio a un exhibidor sobre otra ventana que no sea el cine, al menos esa es la percepción que yo tengo porque tú cuando estrenas al ser independiente ya entras con un 40-45% para ti y al final ellos salen ganando en el reparto.

P: Pero, en cualquier caso, ¿usted ve estos modelos más recomendables, más realistas con el producto para los tiempos que corren?

R: A ver, depende mucho de la empresa y de lo abierta que pueda ser una empresa a negociar estos términos con el exhibidor, yo en mi caso estoy completamente seguro de que nosotros no accederíamos a compartir este modelo de

negocio en el que el exhibidor coge de otras ventanas que no sea la suya, pero puede que otras empresas con otro pensamiento u otro planteamiento estén dispuestos, yo te hablo de que aquí en España, lo veo supercomplicado porque creo que somos un mercado completamente diferente, te diría incluso que en Europa. Ya no te digo VPF, ya es otra historia... Lo veo muy complicado este modelo que me comentas.

P: ¿A lo mejor es más realista una reducción de porcentaje si con la película al final se acuerda una ventana corta?

R: Es más realista porque no nos queda otra opción, porque nuestras películas, que como tú bien sabes en independiente, en nuestro caso son animación japonesa, tienen el pico en la primera semana, a la segunda y tercera semana están quemadas, con caídas del 70-80%. En el momento en el que estamos ahora y porque las cosas son como son, sí entiendo que el exhibidor diga: «mira, la ventana va a ser de 30 días, pues tiene más puntos a mi favor, pero en una situación completamente real la película debía ir al 50/50 y cuando deje de dar beneficios pues quitarla y romper la ventana». Porque al final no es lo mismo coger un (...) o *Guardianes de la Noche* o *Nomadland*, mira cómo se comportó *Parásitos* en octubre de hace dos años, que estuvo veintipico semanas en cartel y facturando mucho dinero, yo creo que depende del contenido.

P: ¿Entonces, desde su punto de vista, una película una vez que está gastada no debería pasar mucho tiempo para pasar a las plataformas, se debería aprovechar la publicidad?

R: No debería pasar mucho tiempo, pero yo también entiendo el punto de vista del exhibidor, es decir, si yo no le protejo la película al exhibidor, quizás como mi título no es tan atractivo, pues puede que la gente si la acostumbras a una ventana menor puede que diga: «pues no la veo en cine porque en 20 días la tengo en Netflix o en Amazon o donde sea», pero entiendo que los 112 días que marcan cadenas como Cinesa o Cinépolis son a todas luces excesivos para los contenidos que maneja el título independiente. Con 60 días estaríamos hablando de que durante tres semanas el producto independiente está quemado, y así con cualquier película distribuida por Bteam, por Caramel o por Avalon.

P: ¿El producto medio así tendrá lugar, es decir, tendrá sitio si estas ventanas se llegasen a imponer?

R: Es que no nos quedaría otro remedio, si este modelo se impone y las distribuidoras independientes quieren llevar su contenido al cine, porque no nos olvidemos de que muchas veces el hecho de que una distribuidora independiente se quede con un título grande es porque tú al productor le has prometido que explotarás la ventana del cine, porque en cualquier caso el distribuidor independiente en una situación normal, no de pandemia, no de coronavirus, tiene que aceptar porque si no no puede estrenar. Ya sabemos que los exhibidores cuando cada viernes vuelvan a tener un pelotazo no van a necesitar el Your Name de turno, no lo van a considerar porque si encima nos cerramos a negociar de porcentajes y si no aceptas sus bases, ya estás fuera. Es

que vamos a tener que tragar sí o sí, entiendo, si este modelo se implanta. Cuando lleguemos a la normalidad vamos a tener que acatar lo que marca el exhibidor porque no tenemos armas de negociación potentes como independientes. Hablando como Selecta Visión, yo una vez al año puedo tener un *Dragón Ball* o un *47 metros*, pero no cada cuatro meses, y con ese título sí que puedo ser un poco más duro en la negociación con el exhibidor, pero por regla general tienen que entrar con sus condiciones, pero ya sabemos que si la película te hace media por copia de 300 a 400 euros pues estás fuera en la segunda semana. Es una situación dramática, pero realmente el cine independiente está en manos del exhibidor y el exhibidor hace con la película lo que le viene en gana: cambios de sala, de precios, de horarios, y lo tienes que aceptar porque si no en el futuro no podremos estrenar si no nos ceñimos a lo que ellos nos piden.

Y dentro de la situación actual *Guardianes de la Noche* ha sido un éxito.

P: ¿Esto lo podría valorar en el sentido de que todas las tentaciones que ha tenido el espectador para ver productos como éste en plataformas siguen apostando por ir a verlo al cine?

R: Esto es lo que te comentaba antes. Realmente cuando un productor te cede una película, porque al final lo que hace un distribuidor independiente es que te alquila la película, la peli no es suya, y lo hace por equis años para que tú la explotes en ese territorio. En el caso de *Guardianes de la Noche*, con el estratosférico éxito que tuvo en Japón, la película más taquillera de la animación japonesa, el productor exigía la ventana de cine si no no te quedas con la película. La pregunta del millón, la que nadie va a saber responder, ni siquiera Selecta Visión como líder en animación japonesa, es ¿qué hubiera pasado con *Guardianes de la Noche* en una situación no pandémica? Me temo que nunca podremos saberlo.

P: ¿Y, en cualquier caso, la explotación en cine sigue siendo más rentable que en cualquier otra plataforma?

R: No, esto no es así, al menos como distribuidor de cine independiente la exhibición es un éxito si la peli es un exitazo, pero lo normal de esta situación es que en el cine perdamos dinero, con lo cual nos tomamos el estreno en el cine como una pequeña campaña de *marketing* para dar a conocer el título. Por eso es que a nivel de P&A tenemos que ser extremadamente cautelosos porque sabemos que lo más normal, lo habitual, es que en cine pierdas dinero. Porque como te la juegues mucho y no te vaya bien la película, se te pueden generar unas pérdidas tales que se han dado casos como bien tú sabes que han tenido que cerrar la persiana.

7.3. *Entrevista Eduardo Escudero de Zuloaga. Director de negocio y gestión de contenido virtuales de la distribuidora A Contracorriente Films*

P: ¿Cree que puede llegar a ocurrir en España algo similar a lo ocurrido en Estados Unidos con el proceso de acortamiento variable de las ventanas de exhibición donde cada estudio ha cogido su esquema?

R: Sin duda yo creo que los estudios van a aplicar estrategias globales, mundiales, y para eso lo son y las plataformas también lo son. No tengo duda de que lo que se aplique en Estados Unidos se va a aplicar en nuestro país. Aunque se lleva mucho tiempo hablando de este tema del acortamiento de las ventanas, yo creo que es verdad que los estudios no se atrevían a plantearlo porque obviamente era un negocio muy lucrativo la exhibición en salas y se aplicaba la máxima de no tocar aquello que funciona. Pero obviamente la pandemia nos puso en una situación distinta y también creo que alguna de las cosas que se han firmado y acordado aún en este momento de pandemia o postpandemia, no sé cómo llamarlo, en los meses venideros, no necesariamente lo que hagan será lo que ocurrirá en 2022 o 2023, que si bien habrá un acortamiento de la ventana, eso es irrevocable y no hay marcha atrás en eso, tampoco tengo claro que vayan a ser en el futuro exactamente los 18 días, los 33 o los 45, ya veremos. Creo que ahora en octubre y en noviembre pueden ser 45 días para una determinada distribuidora y en octubre del 22 pueden ser 35, 47 o 52. En realidad es un intento-error y en el ánimo de las distribuidoras y más en las que más dinero recaudan, en estos estudios está intentar hacer la cuadratura del círculo, que es que siga siendo bueno y rentable, quizás con alguna pérdida en la exhibición en salas, que se parezca mucho a lo que teníamos antes de esta crisis sanitaria y, por otro lado, que sus plataformas, que son un negocio en crecimiento y una forma además del negocio de estar en contacto directo con el usuario, pues sigan creciendo y sean competitivas y no sé si ese equilibrio, ese balance se conseguirá con 17, 33, 45 o estrenos *premium* simultáneos. Ya veremos, estamos en unos meses venideros muy apasionantes para saber dónde estamos. Y luego está por un lado la necesidad de los estudios de nutrir de contenidos *premium* a sus plataformas. Pero el distribuidor independiente no está en esa guerra de

acelerar el acortar las ventanas, sino porque cada vez tiene menos sentido, y ya desde antes de esta crisis sanitaria no lo tenía, y ya estamos hablando de otro tipo de películas, no de esos grandes *blockbuster*, el que películas que se estrenan con 20, 15, 30 incluso con 40 copias, que eso no llega a cubrir ni una parte, ni una fracción de la geografía española, de repente tenga que esperar lo mismo que *El rey león* para ser vistas y disfrutadas. Encima si llegan a la tercera semana de exhibición en salas pues ya han llegado muy lejos. Y eso se daba antes de la pandemia, estábamos teniendo un ritmo de estrenos de 12 títulos semanales, yo no digo que todos los títulos vayan a interesar, pero estoy convencido de que a mucha gente que le gusta el cine, el ir a las salas de cine, cada semana normal antes de la pandemia notaba que podía haber dos o tres películas que le interesaban, ahora vamos a poner que son dos, eso en un mes son unas 9 películas o 10. Incluso si va todas las semanas, que ojalá que se diese mucho pero no creo que llegue ni a un 2% del total de la gente, pues ya se han perdido 5 o 6 películas en las salas, creo que no estábamos en una situación ideal los independientes; necesitábamos poder acortar las ventanas en determinados casos. Si hay casos en que hay una película que engancha, como *Parásitos* o alguna que otra sorpresa que ha tenido la historia del cine independiente, pues por qué no alargarla. Creo que esa falta de espacio que ya se vislumbraba antes de la pandemia y que seguirá existiendo y que obliga involuntariamente porque los cines tienen las salas que tienen y, por tanto el espacio es finito y obviamente estamos hablando de una experiencia colectiva donde ha de haber varias personas en la sala, no de un uso individual de la sala con una o dos personas. Y como cada vez más esto va a seguir siendo muy difícil y se seguirá produciendo y los independientes vamos a tener un otoño horroroso de posibilidades para el cine independiente, horroroso de espacio, de poder estrenar, de poder continuar, pues hay que encontrar fórmulas y la ventana es una de las fórmulas que debe ser flexible y acortada, para que tenga sentido, porque no tiene sentido que si estrenas un documental que cada vez más a lo mejor se estrena de forma... para ir contentando al público en pocas sesiones y días, que tengas que esperar 60 días para poder explotarlo. No le va a hacer ningún daño a esa película independiente, insisto. Luego hablamos de los *blockbuster* si quieres, pero una película independiente que alguien quiera disfrutarla en pantalla grande, que luego pueda estar en otro sitio para que la gente la pueda recuperar. Porque, insisto, la gente normal no va cuatro veces al mes al cine. Solo una gente muy muy especial lo hace, así que ni siquiera los menos normales son capaces de asumir toda la programación que llega cada semana, pues imagínate el resto, así que tiene que haber otras fórmulas.

P: Si todo esto se llegase a regular de alguna manera, con un pacto entre distribuidoras y exhibidoras, ¿usted cree en la posibilidad de que interviniera el Estado o el Ministerio de alguna manera?

R: No lo creo. Por un lado creo que el ICAA y el Estado solo podrán regular aquellas películas españolas que reciban subvención, pero hasta cierto punto y ahora a lo mejor sigue habiendo esas ventanas pero sería muy comprensible por parte

de la producción española que le pregunte dentro de un tiempo al ICAA, imaginemos que en 2022 hay 45 días de ventana, y esto lo aceptan algunos de los exhibidores; bueno, al resto no les va a quedar otra que aceptarlo en general. Imagínate que el ICAA sigue diciendo que el cine español comercial y no comercial tiene que tener 90 días de ventana, habrá un momento en que los productores dirán: «¿Pero es que estamos tontos o qué? ¿Por qué competimos nosotros en condiciones menos ventajosas que lo que hace el otro?». Es más, incluso aunque el ICAA se enrocase en esa postura que no tendría mucha lógica, puede que alguna asociación de productores fuese a los tribunales, a Competencia, y dijese: «no pueden restringirnos lo que no aplican a otros, porque son las normas más elementales de competencia». Por otro lado, tenemos al único país en el mundo que regula de forma legal las ventanas y es Francia, lo otro es un pacto de industria como existe en España y otros países. Vamos a ver qué pasa porque las plataformas están operando en estrategias globales, en Francia si estrenas en cine no puedes estrenar en una plataforma hasta equis tiempo después, ya hablan de acortar esos plazos pero... ¿Aceptarán los estudios ese nuevo acortamiento de plazos o no les será suficiente? Porque, claro, si en el mundo deciden que una película va a los 45 días pues en Francia tendrá que ir a los 45 días, entonces cabe la posibilidad de que los estudios en Francia digan: «Vale pues yo no lo estreno en cine porque si lo estreno en cine la ley me obliga guardar ventana de equis... pero si no la estreno en cine yo puedo mandarlo directamente a mi plataforma, por tanto, señores exhibidores franceses: tienen ustedes una situación a resolver. Porque si ustedes no me quitan la restricción legal, yo decidiré no estrenar en salas». Entonces, ¿qué harán los exhibidores franceses? ¿Se conformarán o irán al ministerio francés para decirle: «quítame la restricción»? O sea que yo no veo que esto vaya a pasar ahora o en la próxima primavera, pero en una estrategia global, tengo curiosidad por saber cómo maneja Francia una normativa que protege a los exhibidores pero que se puede volver en el peor enemigo de los exhibidores.

P: ¿Si las ventanas se reducen en España, usted cree que los porcentajes, que en el caso de las *majors* puede ser muy alto y en algunos independientes bajos, deberían ir asociados al tamaño de la ventana?

R: Sin duda tiene una lógica el que, si se alteran las condiciones de exclusividad y de temporalidad en esa exclusividad, se rebajen las condiciones. Hay una lógica aplastante para defenderlo. También creo que no debería haber unas únicas condiciones, sino que debería haber diferentes modalidades. No es lo mismo acortar la ventana para entrar en un servicio universal, en el sentido de la gente que tiene la televisión en abierto, que obviamente eso todavía no se ha dado, que entrar en un servicio suscripcional masivo como puede ser Netflix o Amazon o Disney Plus. Es mucho peor que acortar la ventana para entrar en Video Premium on Demand, donde tienes que pagar por transaccionar individualmente ese título. Igual que no es lo mismo 17, 35 o 45 días. Tampoco es lo mismo que se anuncie la simultaneidad o la cercanía a que no se anuncie y se haga un apoyo primero para los cines y luego para la

explotación en otra modalidad. Por lo tanto, creo que porcentajes debe haber varios, en función de cómo se recorta la ventana. Dicho esto, y habiendo una lógica que entiendo, ha de haber una rebaja porque han cambiado las condiciones, lo cierto es que el independiente parte como tú has mencionado ya, de cifras bajas, por tanto, rebajará hasta donde pueda y creo que la exhibición no tiene que poner el foco en rebajar al independiente, sino en los estudios, con los que además lo va a notar más. De todas formas, aquí hay tema; los estudios que entiendan que no deben rebajar también tienen sus argumentos, dirán que mientras la gente siga yendo por qué voy a rebajar, es decir, si yo tengo un producto que me llega a las salas, con independencia de que vaya 30 días después, por qué voy a rebajar si va la misma gente o parecida que antes de que cambiáramos las condiciones. Por esto deberían darse unas condiciones adaptadas a la *performance* de cada título en este nuevo escenario. Esto es lo que defenderán los estudios, no digo yo que es lo que haya que hacer. Te voy a poner un ejemplo: *Top Gun* iba a los 45 días a Paramount Plus, ¿quién no va a estrenar *Top Gun*? Y si se llena y si hace un millón de espectadores, pues a lo mejor en Paramount Plus hacía un millón cuatrocientos, pero bueno, eso son conjeturas, pero si hace un millón, y esa es una cifra razonable para todos, se preguntará Paramount, y oye que no vengo aquí a defenderla, que no me toca, pero se preguntará ¿por qué tengo que rebajar las condiciones? Ahora bien, en una película, que a toro pasado también lo hemos podido constatar, como *Raya* de Disney, que no ha funcionado y se ha notado que su explotación paralela ha afectado a las salas de cine del potencial que podía haber tenido una película como *Raya*, pues sí que entiendo que Disney debería adaptar a menos *a posteriori* su porcentaje. Y esto, película a película o a final de año, lo que sí que es cierto. Otra película, la de Santiago Segura *A Todo tren* con Warner, que se estrena en julio, vamos a suponer que no la tiene, que su distribuidora decidió que va a ir a los 45 días a Amazon, que no lo sé, es una suposición, Si la película hace los dos millones de espectadores que hizo *Padre no hay más que uno*, ¿qué pasa?, ¿cuál es el problema para la exhibición? Ahora bien, si a los 45 días no se diese esa circunstancia y una película para la que se presumía un millón de espectadores solo hace 400 000, entonces sí que tenemos que hablar de otras condiciones. Así que creo que a la larga no va a haber una sola fórmula, la tabla de porcentajes va a estar complicada.

P: Ustedes tienen las patas en producción, exhibición y ventas internacionales. Festivales, además han creado dos canales para Samsung TV Plus bajo la marca, Cines Verdi TV y Cine Feel Good Verdi, así como una sala Virtual de Cine, creada durante el cierre de los cines, de manera que los usuarios de los exhibidores adscritos a esta iniciativa podían acceder a estrenos, generando un ingreso a distribuidora y cine. ¿La sala virtual de cine les ha funcionado, ha tenido éxito, les ha solucionado el problema de sacar el material?

R: No, en absoluto, tampoco lo pretendía, obviamente nosotros somos conscientes de que crear una marca, hacer que la gente se descargue una aplicación y se haga usuaria de la aplicación cuesta mucho tiempo y dinero, el tiempo lo

puedes acortar con más dinero haciendo una intervención publicitaria, pero sin duda el tiempo es esencial. Vamos creciendo cada semana en número de usuarios, sabíamos que era un camino largo y seguimos aprendiendo de nuestros errores. Esto tecnológicamente es muy complicado, y aunque es con grandes empresas que se supone que saben mucho, el nacimiento de la *app* ha sido un parto y ahora tenemos que conseguir que se pueda transaccionar en las *smart tv* también, tenemos que rediseñar el *look and film* y estamos en ello; nos lo tomamos con calma y con seriedad. Esto tiene que ser un complemento, no un sustitutivo, pero me gustaría que los cines, sobre todo los cines independientes, las grandes cadenas en España, Yelmo-Cinesa, Cinépolis-AMC, que tienen sus propias plataformas en sus países de origen, si algún día quisieran puedan traerse sus plataformas a España con mucha facilidad. A mí me gustaría que los cines independientes hicieran la reflexión siguiente: hemos hablado antes de que sea imposible, aunque lo quieras, ir a ver, disfrutar de toda la oferta, aunque seas un gran cliente de un cine no puedes cubrir todas las películas que tu cine ofrece cada semana en las salas, porque además no hay tiempo material; esto es una realidad. Si a esto añadimos que nuestros clientes, que son los vuestros, de los cines, se han entregado, no a los brazos de Morfeo sino a los brazos de las plataformas, todos tienen ya, en esta pandemia además se ha acrecentado el uso y todos han aprendido, hasta mi padre octogenario ya es un maestro en ir cambiando de plataforma y, como digo, si descubrimos que todos han aprendido y se han entregado a la *video-demand*, lo asumimos. Pues a pesar de esto, todavía hay algún cine que dirá que no puede hacer ninguna publicidad de algo que sea videotemático porque «no puedo invitarlos a que me hagan la competencia». Pues lo hagas o no, tengo una mala noticia: ya están ahí. Así que no seas ridículo, que no le vas a descubrir nada a tu cliente; existe Netflix, HBO, Movistar, Amazon, Disney Plus y las que van a llegar. Así que, como no les vas a poder ganar, pues aplica esa máxima de «si no le puedes ganar, únete». En este sentido nosotros proponemos que sala virtual de cine sea un generador de ese complemento de ingresos para los cines para poderles decir a tus clientes: «mira, te la perdiste en mi sala, pero no dejes de verla» y que por lo menos te genere un ingreso de 1 eurito, como el cine independiente, porque es que ahora la deja de ver en tu cine y la va a ver en iTunes y no te genera ningún dinero. Entonces por qué no generar al cine independiente un ingreso, haciendo de él un aliado. Y, sobre todo, porque esto no dejará de ser un complemento de los ingresos, una herramienta de *marketing* al servicio de los cines. Desde el primer momento desde los cines se nos debería invitar usuarios a sala virtual de cine, pero también desde sala virtual de cine se debería convertir a esos usuarios en espectadores de las salas. ¡Qué fácil es hacer una acción de *marketing*!, si va a venir una película que, por ejemplo, es una secuela de la primera, por qué no les regalas o les dices que, alquilando esa semana a un precio superreducido la película *Dios mío, pero qué te hemos hecho 2*, cuando la semana que viene se estrene en los cines *Dios mío, pero qué te hemos hecho 3*, a tu cine asociado podrás ir con un *email* que

te habrá llegado por haber alquilado la anterior a un precio reducido, y te regalará la bebida o un cubo pequeño de palomitas, o te hará un descuento de 1 euro en la entrada. Pues se trata de hacer cosas que levanten del sillón, del sofá a la gente que está ahí, y la lleven a la butaca. Y esto ha de hacerse de forma bidireccional. Yo creo que eso ha de ser una herramienta de *marketing*; creo que los cines, los nuestros los primeros, tienen la obligación de encontrar a su espectador allá donde esté. Y si, incluso después de hacerle una oferta de bebida, de palomitas, o de lo que sea, decide que ese día no quiere levantarse del sofá, al menos que se quede viendo esa película, que tú le has recomendado, en una plataforma que comparte ingresos contigo.

DE *OKLAHOMA!* A *TICK, TICK... BOOM!* LA EVOLUCIÓN DEL MUSICAL DESDE LA EDAD DE ORO HASTA LAS OBRAS ROCK DE JONATHAN LARSON

Virginia E. Higueras Rodríguez
Universidad de La Laguna

Resumen

El musical cinematográfico no evoluciona de forma paralela a los musicales teatrales que se llevan a los escenarios en Broadway. Esto genera un desfase de una década aproximadamente entre los musicales que se estrenan en la Costa Este y los que llegan a Hollywood. En 2021, Lin-Manuel Miranda dirige *Tick, tick... Boom!*, una obra con la que revive a Jonathan Larson, heredero de las influencias del musical de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, y Stephen Sondheim.

Palabras clave: Rodgers & Hammerstein II, Stephen Sondheim, Jonathan Larson, Lin-Manuel Miranda, musical estadounidense, cine musical.

FROM *OKLAHOMA!* TO *TICK, TICK... BOOM!* THE EVOLUTION OF THE MUSICAL FROM THE GOLDEN AGE TO JONATHAN LARSON'S ROCK WORKS

Abstract

Musical films do not evolve in parallel with the theatrical musicals on Broadway. It creates a gap of about a decade between the musicals on Broadway and those produced in Hollywood. In 2021 Lin-Manuel Miranda, director of the film *Tick, Tick... Boom!* revives Jonathan Larson, heir to the influences of the musicals of Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II, and Stephen Sondheim

Keywords: Rodgers & Hammerstein II, Stephen Sondheim, Jonatha Larson, Lin-Manuel Miranda, American musical, musical film.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.09
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 237-255; ISSN: e-2386-8503

Atendiendo al desarrollo de la industria cinematográfica, y cuando nos aproximamos al género musical, podemos observar que muchas de las películas que se producían y continúan desarrollándose en la Costa Este son adaptaciones de grandes musicales de éxito. Estas adaptaciones, que se llevan a cabo desde la década de los cincuenta, se estrenan con una diferencia de una década aproximadamente, desde que se ven por primera vez en los teatros de la Costa Este. Esta diferencia creó una gran desigualdad entre las obras consideradas contemporáneas que se ponían en escena y las películas musicales que se estrenaban llevando a que el público que continuaba consumiendo cine musical en la década de los sesenta fuera un público envejecido y más cercano al elitismo que se vivía en los teatros neoyorquinos que a la juventud que hacía frente a las tensiones creadas por la Guerra de Vietnam, la Guerra Fría y viviendo un despertar del amor libre y el consumo indiscriminado de sustancias. Esta visión del género musical se perpetuará a lo largo de las décadas, generando que los jóvenes creadores experimentales surgidos en el Nueva York de las décadas de los ochenta y los noventa se sintieran fuera de una gran industria que permanecía anclada en el elitismo y la decadencia que venía cultivando desde sus orígenes.

Desde principios de los sesenta, coincidiendo con el declive del sistema de estudios, y la bancarrota a la que se vieron abocados los grandes tras sus últimas superproducciones, el cine musical no ha vuelto a gozar de una producción comparable a la que un día sostenía la maquinaria hollywoodiense. Sin embargo, como ya ocurrió en los años setenta, la industria continúa recurriendo a producciones teatrales para mantener un género que parece no encontrar un modelo de producción original. Muchos de los musicales que se han llevado a las pantallas corresponden a las grandes superproducciones teatrales, asegurando así el éxito en taquilla. Esta práctica se ha venido desarrollando a lo largo de los años, propiciando, así, un desarrollo paralelo de la industria teatral en la Costa Este, con la producción cinematográfica en la Costa Oeste. En la década de los sesenta, como se ha mencionado con anterioridad, el cine musical como género parece desaparecer de un plumazo de los planes de producción de Hollywood. Tras adaptar los últimos grandes musicales: *West Side Story* (Robert Wise, Jeromme Robins), *My Fair Lady* (George Cukor 1964) y *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise 1965), obras estrenadas en los teatros casi diez años antes, los estudios abandonan un género que floreció en la década de los treinta como método esencialmente escapista frente a la turbulenta situación sociopolítica que se vivía en el país.

Aunque pareciera que la industria hollywoodiense recurría a la adaptación de los grandes musicales de Broadway como medida desesperada, ante una inminente caída del sistema de estudios, la realidad es que las adaptaciones de musicales teatrales se habían empezado a realizar ya en los años cincuenta. Los considerados padres del musical contemporáneo, el compositor Richard Rodgers (1902-1979) y el libretista Oscar Hammerstein II (1895-1960), desarrollaron parte de su carrera como dúo creativo, adaptando sus propios musicales teatrales a la gran pantalla. *Oklahoma!* marca el principio de la que se denomina por algunos críticos como la Edad de Oro. A partir de este momento, el musical clásico de Broadway se transforma por completo, sentando las bases del musical contemporáneo que ha llegado hasta nuestros días.

Imagen 1. Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II.

1. LOS PADRES DEL MUSICAL CONTEMPORÁNEO: RICHARD RODGERS Y OSCAR HAMMERSTEIN II

Desde los inicios del desarrollo del musical han sido muchos los compositores y letristas que se han unido para dar vida a tramas que de otra manera no hubieran llegado a los escenarios. Dentro de esta categoría encontramos, por ejemplo, la pareja formada por los hermanos George (1898-1937) e Ira Gershwin (1896-1983), compositores de obras como *Funny Face* (1927) o *Porgy and Bess* (1935), y el dúo Lerner y Loewe, compuesto por el libretista Alan Jay Lerner (1918-1986) y el compositor Frederick Loewe (1901-1988), que crearon musicales como *My Fair Lady* (1956) o *Camelot* (1960). Según avanzamos a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, serán muy pocos los compositores que además escriban sus propios libretos, y estos acabarán asociándose a productores que les permitirán mover sus obas, como ocurre en el caso del compositor y letrista Stephen Sondheim (1930-2021) y el director y productor Harold Prince (1928-2019), cuya colaboración resultó en una serie de éxitos teatrales.

A mediados de la década de los cuarenta, el dúo considerado por muchos autores como iniciadores del cambio de paradigma dentro de la creación musical fue el formado por el compositor Richard Rodgers (1902-1979) y el libretista Oscar Hammerstein II (1895-1960). Algunos historiadores apuntan que fueron los que consiguieron por primera vez llevar a escena un musical completamente integrado, en el que tanto el argumento como la música y el baile contribuyan al desarrollo de la trama por igual. Esto fue posible gracias a que el letrista, Oscar Hammerstein II, que además era un prolífico dramaturgo, incorporaba por primera vez los sentimientos de los personajes a las letras de sus canciones. Cabe destacar que Hammerstein II revivió el género de la opereta y lo utilizó en sus obras musicales. Como apunta Horowitz:

> Hammerstein es el individuo más influyente en la evolución del musical. No es tan divertido e inteligente como letristas como Lorenz Hart y Cole Porter, pero fue además de letrista, dramaturgo y director. Y como letrista y dramaturgo mostró que las canciones podían ser además de entretenidas, teatrales y clave para el desarrollo del drama. No solo les dio a los artistas musicales algo para actuar, sino que involucró y manipuló al público de maneras completamente nuevas[1] (2013: 265).

Por otra parte, la innovación musical llega de manos del compositor Richard Rodgers, quien con más de cuarenta musicales en su producción, compuso además música para cine. Es considerado uno de los compositores clave de la historia del musical contemporáneo de Estados Unidos. Antes de unirse a Hammerstein II, trabajó con el letrista de comedias musicales Lorenz Hart (1895-1945), con el que refinó composiciones que marcaron el apogeo del musical estadounidense. A esto hay que sumarle su capacidad de utilizar las melodías para sustentar el desarrollo emocional de los personajes. Ya que, como apunta Horowitz, «lo que rara vez se discute, y muy pocos tienen la capacidad de hacer, es transmitir el carácter de alguien a través de la música [...]. En el caso de Rodgers, transmitir emoción parece un talento innato» (2013: 273).

Oklahoma! (Fred Zinnermann, 1955), estrenado en los teatros en 1943, marca no solamente el inicio de la prolífica colaboración entre Rodgers y Hammerstein II, sino que, además, es considerado el primer musical de un nuevo género. Esta obra representa la fusión de la comedia musical de Rodgers y la opereta de la que procedía el libretista Hammerstein II. Con ella se inicia lo que se denomina, por parte de los historiadores y críticos de teatro musical, como la Edad de Oro del musical estadounidense. A partir de este momento, el musical clásico de Broadway, el espectáculo creado a partir de grandes números musicales unidos por una trama en ocasiones pobre y previsible, y protagonizada por personajes maniqueos, se transforma por completo.

> Se hizo tan bien que la mayoría del público no se dio cuenta en ese momento de que estaba viendo algo diferente. Simplemente fluyó. Con una trama bien construida, el libreto siguió libremente la línea de la historia en lugar de usar la canción y el baile como elementos separados. En las producciones de comedia musical, la acción de la obra literalmente se detenía para una canción o baile y luego retomaba la conversación donde se había quedado. Pero ahora, la canción o el baile explicaban la conversación, la extendía o la cambiaba. Todo estaba totalmente integrado y, por primera vez, la coreografía (de Agnes de Mille) realmente hacía avanzar la trama (Naden 2011: 19).

En palabras del propio Rodgers, como se recoge en el texto de Mordden, considera *Oklahoma!* como «un gran musical [...] todas las partes individuales se complementan entre sí [...] las orquestaciones suenan como se ven los trajes» (2013: 163).

---

[1] Traducciones del texto original realizadas por la autora.

Esto fue sin duda lo que hizo que los musicales de Rodgers y Hammerstein II sentaran las bases para el desarrollo de las grandes producciones teatrales contemporáneas, ya que por primera vez la importancia de la obra recaía en el desarrollo de «personajes únicos cuya interacción crea historias únicas» (2013: 163).

En sus últimos años, Hammerstein II formó a un joven Stephen Sondheim que, con apenas diecisiete años, comenzaba su andadura en la creación de obras musicales, perpetuando así el modelo de musical que junto a Rodgers había desarrollado desde la década de los cuarenta. El último musical que compone este dúo antes de morir Hammerstein II fue *Sonrisas y lágrimas,* que ha pasado a la historia como el canto del cisne de la 20th Century Fox, en un último intento por evitar caer en la bancarrota tras haber llevado a la pantalla las superproducciones bíblicas.

2. EL HEREDERO DE LA EDAD DE ORO: STEPHEN SONDHEIM

> La función dicta la forma y, por tanto, la música debe corresponder al contexto de cada historia
>
> Stephen Sondheim

El teatro musical continuó evolucionando a lo largo de las décadas, hasta llegar al musical que ocupa hoy en día los teatros de la avenida con más salas de Nueva York. De entre los compositores cuya producción marcó la década de los sesenta y los setenta y que se establecieron como los grandes nombres del teatro musical, nos encontramos a Stephen Sondheim, una pieza clave que conecta el pasado de la Época Dorada, iniciado con Rodgers y Hammerstein II, con la creación contemporánea.

> Aunque su época dorada estaba pasando, Broadway, a principios y mediados de los años setenta, todavía era vigorosa. Nuevos talentos que habían crecido con los shows de Rodgers y Hammerstein estaban surgiendo. En 1959, un par de escritores de cabaret, Charles Strouse y Lee Adams, escribieron el éxito *Bye Bye Birdie*, una sátira de la locura de Elvis Presley. Sus números de rock eran parodias de canciones de Presley, mientras que su éxito pop, «Put on a Happy Face», era una melodía anticuada (Riedel 2015: 68).

Stephen Sondheim comienza a formarse con Oscar Hammerstein II en su adolescencia, quien lo introduce en la creación y composición de distintos libretos musicales. Tras la muerte de este, comienza a trabajar como letrista para Leonard Bernstein (1918-1990), que ya está desarrollando, junto con Jerome Robins y Arthur Laurents, el que se convertiría en el último musical de éxito de la United Artist en 1961, *West Side Story.* Bernstein, de formación clásica, mezclaba en sus obras características propias de la música clásica junto con tendencias del momento. Esto hizo que Sondnheim incorporara, por un lado, el desarrollo de personajes únicos de Hammerstein II, con la utilización de la música de Bernstein. Siguiendo a sus mentores, Sondheim conecta varios tipos de música y formas teatrales, produciendo

Imagen 2. Stephen Sondheim.

obras de notable calidad. Sus creaciones destacan por tratar temas inesperados, que van mucho más allá de los que encontramos en los musicales tradicionales. Las tramas son más intrincadas y el desarrollo de personajes mucho más profundo. Como apunta Horowitz, destaca por ser, además de compositor, dramaturgo.

> Sus canciones no sólo son adecuadas para sus personajes, inteligentes, conmovedoras, estimulantes o listos, sino que tienen una razón teatral de existir. Además, a menudo tienen varias razones de ser. Hablando de su proceso, Sondheim dijo: «... dada una situación, tendré cuatro o cinco ideas centrales, y si puedo combinarlas y hacerlas de una sola pieza sin empacar el tronco demasiado apretado, las usaré y encontraré una línea de estribillo que sea la idea central». Por lo tanto, muchos de los números de Sondheim funcionan en múltiples niveles y cumplen múltiples funciones (2013: 277).

Algunos autores señalan que las obras de Sondheim se conectan a menudo con el mundo del arte, ejemplo claro sería su musical *Sunday in the Park With George* (1984), cuyo protagonista es el pintor George Seurat y, de manera casi experimental, la escenografía minimalista recuerda al cuadro del mismo título. A pesar de haberse formado con Hammerstein II y Bernstein, sus obras no alcanzan el éxito de los musicales que le precedieron. Muchas de sus composiciones no duraron en cartel más de tres meses.

> Stephen Sondheim escribió las letras de *West Side Story* y *Gypsy*, alcanzó el éxito en la década de 1960 con *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* para la que escribió tanto letras como música. Pero sus siguientes dos shows, *Anyone Can Whistle* y *Do I Hear a Waltz?,* fueron fracasos. Un tercer show, *Company*, fue un éxito modesto, pero un cuarto, *Follies*, fue un fracaso. Dirigidas por primera vez por Hal Prince, *Company* y *Follies* hoy en día se consideran clásicos del teatro

musical estadounidense. Sin embargo, solo unos pocos críticos los elogiaron en ese momento, y su tono frágil y cínico dejó al público frío (2015: 73).

La complejidad de las obras de Sondheim recae, no sólo en los temas, o la puesta en escena, sino en las formas musicales que utiliza. Por ello es conocido entre los cantantes como uno de los compositores más complejos de trasladar a escena, ya que sus grandes soliloquios, duetos dialogados, o sus rápidos tríos y cuártatelos en los que se superponen voces, explotan distintos tempos. Por ejemplo, en *A Little Night Music* (1973) encontramos un vals, dos zarabandas, dos mazurcas, una polonesa, un *étude* y una giga, en una partitura en la que el ritmo varía en continuas subdivisiones ternarias, en vez de mantener las estructuras claras propias de la música popular. Como recoge Horowitz:

> Sondheim es el compositor más «serio» que jamás haya escrito para el teatro musical, incluidos Gershwin, Weill, Blitzstein y Bernstein. De sus trece partituras principales, al menos ocho de ellas tienen uno o más conceptos musicales unificadores y habitan un universo armónico único (2013: 274).

Así como Stephen Sondheim tuvo como mentores a Hammerstein II y a Bernstein, él servirá de apoyo, entre otros, a Jonathan Larson, un compositor que inicia su carrera a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa. En la actualidad y a pesar de la complejidad de sus obras, dos de sus musicales más aclamados por la crítica, *Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet* (Tim Burton, 2007) e *Into the Woods* (Robert Marshal, 2014), se han llevado a la gran pantalla.

3. HIJO DE SU TIEMPO: JONATHAN LARSON

No day but today
Rent

En la década de los ochenta, el cine musical continuaba nutriéndose puntualmente de obras teatrales que se adaptaban siguiendo los modelos de Hollywood. En esta época continuamos observando un desfase entre las obras que llegan a los teatros y los musicales que se llevan a la gran pantalla. Mientras que en Nueva York en los ochenta comienzan a aparecer pequeñas compañías experimentales decididas a llevar la música rock a escena, y con ella nuevos y controvertidos temas que preocupan a la juventud, Hollywood estrena musicales como *Fama* (1980), *Flashdance* (1983) o *Dirty Dancing* (1987). En esta década nos encontramos que los grandes teatros de Broadway no dejan de llevar a escena obras de los ya establecidos como padres del musical contemporáneo, Stephen Sondheim y Andrew Lloyd Webber. Es el momento en el que se estrenan las superproducciones que continuarán en cartel hasta los años 2000, como es el caso de *Cats* (Andrew Lloyd Webber 1981), *El Fantasma de la Ópera* (Andrew Lloyd Webber 1986) o *Into the Woods* (Stephen Sondheim 1986).

Imagen 3. Jonathan Larson.

Frente a estos gigantes de la producción teatral, poco tenían que hacer los nuevos compositores que buscaban hacerse un hueco en una industria que parecía haberse quedado anclada nuevamente en el pasado de la Edad Dorada. Es en este ambiente en el que el compositor y letrista Jonathan Larson (1960-1996) comienza a trabajar. Larson compuso uno de los musicales más aclamados por la crítica, ganador de un premio Pulitzer y varios Tony[2], *Rent* (1996), cuya adaptación cinematográfica no se realizó hasta el año 2005. El éxito de Larson a menudo se identifica sólo con este musical, pero en su corta carrera profesional, nos dejó varias obras entre las que se encuentra *30/90 un Monólogo Rock* (1993), que posteriormente se convirtió en el musical *Tick, tick... Boom!,* recuperado y llevado al cine en 2021 por Lin-Manuel Miranda.

Jonathan Larson nace en 1960, se forma como actor en la Universidad Adelphi de Long Island, mientras comienza a desarrollar sus primeras obras musicales. «Para cuando se gradúa [...] en 1982, Larson había compuesto dos musicales y tres cabarets» (Collis 2018: 25). Su talento musical lo llevó a conseguir una beca que le financió los estudios al completo: «Desde su más tierna infancia, Larson creyó que tendría una vida en el teatro. Estaba profundamente comprometido con la música y escuchaba una mezcla ecléctica de melodías de espectáculos, transmisiones de ópera, canciones populares y música pop actual» (Asch y Lally 2011: 212); lo que se reflejará en la naturaleza musical de sus obras. Frente a las grandes superproducciones, o las óperas rock de Andrew Lloyd Webber, algunos críticos afirman que sus musicales son los primeros musicales rock desde que se estrenara *Hair* en 1968.

[2] Los Premios Antoinette Perry a la excelencia en los teatros de Broadway.

> Muchas de las piezas teatrales de Larson se centran en personajes fuera del *mainstream*, cómo el pensamiento básico subestima a la humanidad y la negación o apatía de aquellos que no se resisten. Las semillas de todos estos temas se remontan a su infancia. Las décadas de 1960 y 1970 fueron una época de progreso para las minorías, las mujeres, los homosexuales y las causas ecológicas (2011: 211).

Cuando se gradúa se muda a su apartamento de Manhattan, en el que vivió hasta su muerte, la mañana del estreno de *Rent* en el New York Theatre Workshop del Off-Broadway en 1996.

Mientras trabaja como camarero, Larson continúa escribiendo y componiendo, llegando a trabajar puntualmente en publicidad o como compositor para otros escritores. Sin embargo, como le ocurría a Sondheim, su afán por escribir y componer sus propios musicales lo lleva a separarse de posibles colaboradores mientras lucha por llegar a los teatros de Broadway. Su primer musical, *Superbia,* una adaptación de la novela *1984*, de George Orwell, fue un completo fracaso y no encontró financiación para llevarlo a escena. Un ambicioso e intelectual Larson se encuentra por primera vez con las dificultades de llevar un teatro musical casi experimental a los escenarios. Esto denota la férrea tradición clásica del teatro musical que se mantenía en las salas principales.

> En su nuevo proyecto, *Superbia*, un presentador de televisión le dice a todo el país qué hacer. Todos, excepto el héroe y la heroína han sido despojados quirúrgicamente de la capacidad de sentir. Esta pareja, Josh Out y Elizabeth In, son «inadaptados idealistas» en una nación dedicada a las celebridades, comprando objetos sin valor y tomando drogas. Se conocen, se enamoran y tratan de hacer que su «mundo plástico insensible» se parezca más a las situaciones sobre las que han estado leyendo en un volumen de contrabando de canciones de Broadway. En una carta a Harold Prince, Larson explicó:
>
> *Superbia* es un intento de traer un nuevo público al American Musical Theatre. Personas de 22 a 35 años, los llamados «yuppies», que pueden permitirse ir a un espectáculo, pero no lo hacen porque
>
> a) no trata temas que les conciernen
> b) la música no está de moda
> c) no está de moda.
>
> (Larson papers) (2011: 216)

Algunos autores apuntan que *Superbia* no era especialmente un mal musical, pero las circunstancias en las que se presentó no fueron las más adecuadas. Larson contaba con un buen reparto de actores, una banda y el espacio del teatro Public del Off-Broadway, pero los fallos en la trama y las prisas por encontrar un productor lo convirtieron en un sonado fracaso. Como apunta Collis,

> Creativamente, Superbia es un espectáculo emocionante y musicalmente radiante, aunque defectuoso, no sólo es un producto de su época que captura la urgencia y la vitalidad de la música de la década de 1980, sino también una obra universal, recordándonos que las personas son más importantes que los programas y las ganancias (2018: 53).

Ya en 1989, y tras el fracaso de *Superbia,* Larson había comenzado a trabajar en la primera versión de *Rent*, que, por aquel entonces, no tenía título y era una fiel adaptación de la ópera *La Bohème*, de Puccini, que había realizado con el dramaturgo Billy Aronso. Tras varios desencuentros con el escritor, Larson abandona el proyecto, y es en este momento en el que comienza a escribir el monólogo que se convertirá en el musical *Tick, tick... Boom!* Al contrario de lo que le ocurrió con *Superbia* y *Rent, Tick, tick... Boom!* mantiene su estructura desde el primer monólogo *30/90* a *Boho days* y, finalmente, al musical completo que ha llegado hasta nuestros días.

> Si *Superbia* era el teatro de ideas de Larson, un gran mundo en expansión construido en torno a los temores y excesos de los yuppies, *Tick, tick... Boom!* era Larson aventurándose en el teatro del yo, el teatro como terapia y emoción pura. Una reacción a las principales quejas sobre *Superbia* –demasiado grande, demasiado impersonal, demasiado enfocado en el concepto frente el carácter– *tick* era todo sobre el carácter, con Larson mirándose a sí mismo y preguntándose dónde se había equivocado (2018: 76).

La primera producción de lo que se convertiría en *Tick, tick... Boom!,* el monólogo rock *30/90,* se puso en escena el 30 de marzo de 1990, dos meses antes del 30 cumpleaños de Jonathan Larson. Este sería el principio de una larga lucha por intentar llevar el musical a un teatro del Off-Broadway. Larson concibió el monólogo como una forma de revisar su vida como creador y una oportunidad para mantenerse en activo como actor. Después de un año revisitándolo consiguió en 1991 llevar el ahora titulado *Tick, tick... Boom!* al Village Gate club. Para finales de ese año, había abandonado la idea de continuar desarrollando esta obra, y se estaba dedicando en solitario a la adaptación de *La Bohème*, *Rent.*

> Durante tres años, Larson intento impulsar su monólogo, grabó demos de sus canciones y trató de vender la pieza como un álbum conceptual a las compañías discográficas [...]. Incapaz de asegurar el interés en el teatro y rechazado por las compañías discográficas, Larson abandonó definitivamente el musical para enfocar su energía de manera más productiva (2018: 88).

Tick, tick... Boom! como el musical estrenado en 2021 no llegará a los escenarios del Off-Brodway hasta después de la muerte de Jonathan Larson. Una vez estrenado, no tuvo el éxito que sí cosechó *Rent,* en parte por las trágicas circunstancias en las que se estrenó este último. Sin embargo, gracias al compositor y director Lin-Manuel Miranda, la reciente adaptación cinematográfica ha revivido el musical menos conocido de Larson.

Rent (1996) cambió el mundo del teatro musical. Fue el primer musical que tras su estreno en el New York Theatre Workshop del Off-Broadway se convirtió en un éxito de masas. Generó un fenómeno fan que superó las barreras geográficas de Estados Unidos. Por primera vez en décadas, tanto la obra musical como su adaptación cinematográfica movieron a las masas atrayendo nuevos adeptos al género. A ambos lados del Atlántico, los autodenominados como *rentheads,* fans que habían visto la obra en repetidas ocasiones y conocían la trama y las letras a la perfección,

convirtieron a Larson en uno de los grandes creadores del teatro musical de finales de la década de los noventa y principio de la década de los dos mil. Mientras que la adaptación cinematográfica llegara de la mano de Chris Columbus en 2005, el musical teatral permaneció en cartel hasta el año 2008. En parte, su gran éxito recaía en la profundidad de su trama,

> El mensaje de amor, aceptación y lucha por la sinceridad en un momento en el que el en mundo se desmorona y cambia rápidamente, demostró ser irresistible, incluso cuando el musical se convirtió en una obra de época debido a los avances en la medicina y la rápida y continua gentrificación de Nueva York (Collis 2018).

Rent comenzó siendo una adaptación prácticamente literal de *La Bohème* por parte del dramaturgo Billy Aronso en la que Jonathan Larson iba a colaborar simplemente como compositor de la música, convertiéndola en una obra musical. Tras el abandono de Larson, el proyecto quedó olvidado, y en 1991, después de no haber conseguido llevar *Tick, tick... Boom!* a los teatros, Larson se vuelca completamente en esta obra. El primer *workshop*[3] de *Rent* se llevó a cabo en 1993, es en este momento cuando el director Michael Grief comienza a trabajar con Larson para dar forma a un musical muy ambicioso que presentaba diversos fallos de guion y desarrollo de personajes.

> *Rent* se presentó por primera vez al público el jueves 17 de junio de 1993. Una lectura básica, los actores frente a los micrófonos con guiones en la mano y cantaron con música proporcionada por una cinta. En este punto, *Rent* estaba de todo menos terminado: la historia saltaba constantemente de un lugar a otro, ciertos personajes eran tonalmente inapropiados y el espectáculo era demasiado largo (2018: 145).

Finalmente, y tras tres años de dedicación y continuo trabajo, *Rent* llegaría al New York Theatre Workshop, convirtiéndose así en el primer musical de Larson que llegaría oficialmente al Off-Broadway. Tras varias semanas de funciones previas *Rent* se estrena oficialmente el 13 de febrero de 1996, día en el que Jonathan Larson muere en su apartamento de Manhattan por un aneurisma de aorta debido a una malformación que los médicos no habían sido capaces de detectar.

Rent es un musical que, manteniendo de base la trama y el desarrollo de la ópera de Puccini, cuenta la historia de un grupo de amigos, artistas que no consiguen el éxito y viven en un Nueva York amenazado por la epidemia de VIH. Larson consigue crear personajes con problemáticas diversas, que se entrelazan para crear una historia con un importante mensaje de lucha y esperanza ante la vida. Junto con Michael Grief consiguen una diversidad en el reparto original que les permite

[3] Taller para probar las obras nuevas, la música y el texto. Son lecturas que se realizan con actores y una pequeña banda para ver la viabilidad del proyecto, realizar cambios y terminar canciones o tramas.

Imagen 4. Casting original de *Rent*.

desarrollar junto a los jóvenes actores las tramas que se desenvuelven a lo largo de la obra. Como se recoge en los papeles de Jonathan Larson:

> Mi objetivo como letrista-compositor es tomar los mejores aspectos de los musicales tradicionales estadounidenses –trama bien hecha, personajes tridimensionales, sentido del humor y coreografía integrada– y combinarlos con temas actuales, estética y música. Creo que el teatro debería (y podría) volver a ser una fuente de música pop, lo que atraería una nueva audición. En general, mi música es contemporánea, sin embargo, adopto un enfoque más conservador teatralmente con mis letras. Me ha resultado complicado, pero no imposible, avanzar la trama y el tema líricamente sobre un ritmo que sucede (solicitud de subvención, septiembre de 1989).

El éxito de *Rent* se debe en parte a las circunstancias en las que se estrenó. Pocas semanas después de su estreno, las funciones tuvieron que prolongarse pasando los tres meses que en principio iba a estar en cartel. Las buenas críticas y la gran afluencia de público hicieron que el musical no tardara en trasladarse a uno de los teatros más grandes de Broadway, el Nederlander, donde permaneció hasta 2008. *Rent* se llevó a la pantalla en 2005 recuperando a muchos de los actores que formaron parte de la producción original, en una fiel adaptación del musical de Larson que mantiene la estructura y las canciones compuestas en la década de los noventa.

Lin-Manuel Miranda revive *Tick, tick... Boom!*

A finales de 2021, el compositor y director Lin-Manuel Miranda, junto con la productora Imagine Entertainment, estrena el musical de Larson en una de las mayores plataformas de contenido digital, Netflix. Convirtiendo así un pequeño

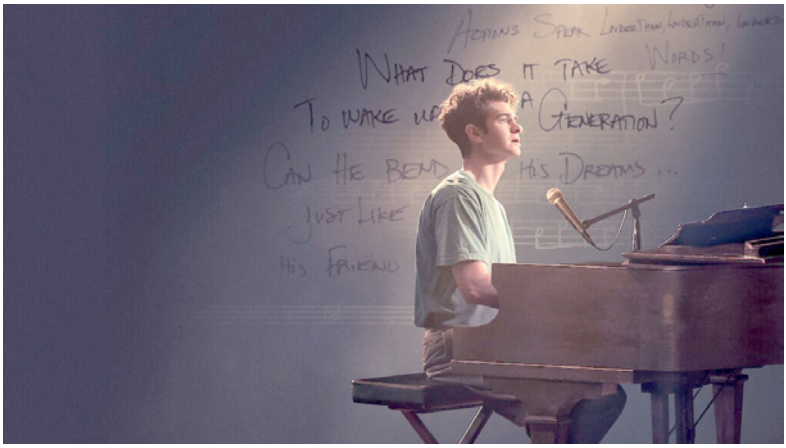


Imagen 5. Cartel promocional de *Tick, tick... Boom!*

musical casi olvidado y considerado como de culto por los entusiastas del teatro en un producto para las masas.

Las plataformas digitales han generado en los últimos años mucha controversia, llegando a crear disputas entre directores y productores de Hollywood que se distanciaban de los modelos tradicionales y optaban por estrenar sus títulos exclusivamente en estas nuevas salas de cine virtuales. La aparición a principios de 2020 del nuevo coronavirus, conocido como covid-19, y las medidas de confinamiento impuestas por las autoridades a nivel mundial hicieron que, en gran medida, el público que con anterioridad acudía a las salas buscando el escapismo que las producciones de Hollywood proporcionaban ahora se dirigiera a su dispositivo más cercano en busca de contenido en plataformas como Netflix. Como apunta el autor Michael Jhonson Jr, «esto no sólo favoreció a las plataformas que ofrecen contenido digital, sino que además este cierre ha producido una erradicación casi total de los modelos tradicionales de producción y distribución de Hollywood vigentes antes de la pandemia mundial» (2021).

Tick, tick... Boom!, o como lo han calificado parte de la crítica, «el gran musical del año 2021», ha quedado asociado de manera indiscutible a una de las grandes plataformas digitales que funciona como distribuidora y productora, reviviendo así la obra de Larson y el esplendor de Broadway, sus actores y sus compositores más destacados. Esta película se ha convertido en un testigo de la vida y obra de Larson a través de la mirada de Lin-Manuel Miranda, que rinde homenaje a sus grandes mentores dentro del teatro musical, por un lado, a Stephen Sondheim y de manera evidente al propio Jonathan Larson.

El musical mantiene la estructura del monologo original *30/90* y a lo largo del filme, se utiliza como el hilo conductor que nos lleva de la mano a través de la vida de Jonathan Larson. El carácter autobiográfico del primer monólogo hace que

Imagen 6. Andrew Garfield como Jonathan Larson.

Imagen 7. Jonathan Larson trabajando en la cafetería.

el filme se interprete como una biografía del propio compositor; sin embargo, no debemos olvidar que el propio Larson ficciona algunos pasajes. En el texto de Collis, *Boho days: the wider Works of Jonathan Larson,* se aclara cómo muchos de los personajes en este musical están basados en personas reales que vivieron en torno al músico.

El protagonista de este musical es Johnny, un aspirante a compositor que está desarrollando su primer musical, *Superbia,* mientras lidia con los problemas en su relación con Susan, su novia, una bailarina que comienza a abrirse camino en el mundo laboral y se aleja cada vez más de su sueño de juventud. Johnny, sin embargo, mantiene la esperanza de llegar a estrenar su musical sin abandonar, a pesar de seguir trabajando como camarero a dos semanas de cumplir los treinta. Johnny ve como su amigo Michael ha dejado atrás su sueño de convertirse en actor, por un trabajo corporativo en una empresa de publicidad. En la vorágine que lo engulle mientras intenta llevar su musical a escena, Johnny se entera de que Michael tiene sida y además Susan lo deja por otra mujer. Esto hace que se pregunte en muchas ocasiones si el teatro musical es para él. Como vemos, la realidad de Jonathan Larson no se alejaba mucho de esta trama, y a través de algunas canciones hace una fuerte crítica al teatro comercial que copa los teatros de Broadway, y que la gente joven no se puede permitir debido al alto coste de una entrada. Critica también la poca originalidad de estos musicales y cómo no hay cabida para pequeños compositores como él. Es posible así confundir la realidad con la ficción, y el propio filme juega con esta ambigüedad, dejando al espectador decidir si toma el filme como una biografía o como una ficción autobiográfica.

Andrew Garfield da vida al excéntrico Johnny/Jonathan Larson, que nos guía a lo largo de la trama. El musical comienza con la canción *30/90,* que nos presenta a Jonathan interpretando el monólogo rock en el que analiza su vida antes de

cumplir los treinta en 1990. En esta primera canción se ve la urgencia de vivir que tenía el propio Larson y cómo sentía que los años pesaban cada vez más.

> Stop the clock
> Take time out
> Time to regroup
> Before you loose the bout
>
> [...]
>
> Year's are getting shorter
> The lines on your face are getting longer
> [...]
>
> Don't panic, don't jump ship[4].

El monólogo continúa y se nos presenta el personaje de Susan, la novia de Johnny. Susan es una mujer luchadora a sus ojos, se ha recuperado de una lesión y está bailando en una compañía de danza experimental en el Off-Off-Broadway. La celebración después del estreno al que acuden todos sus amigos nos muestra la vida *bohemia* romantizada que llevaba el propio Larson. De hecho, tanto es así que el apartamento que se utiliza en el filme es una copia exacta del apartamento en el que vivía el autor.

> Shower's in the kitchen
> There might be some soap
> Dishes in the sink
> Brush your teeth if you can cope
> Toilettes in the closet
> You better hope
> There's a light bulb in there
> [...]
> The time is flying, and everything is dying
> I thought by now I'd have a dog, a kid, and wife
> The ship is sort of sinking, so let's start drinking
> Before we start thinking, «Is this the life?» (Yeah)

---

[4] Detén el reloj
Tómate un tiempo
Es hora de reagruparse
Antes de perder el combate
[...]
Los años son cada vez más cortos
Las arrugas en tu cara son cada vez más largas
[...]
No entres en pánico, no saltes del barco.

This is the life, bo-bo, bo-bo-bo
Bohemia[5].

Mientras que Johnny puede continuar con su vida en la incertidumbre trabajando como camarero mientras intenta estrenar desesperadamente su musical, Susan decide continuar con su vida aceptando un trabajo estable. Por primera vez Johnny duda de su sueño y si conseguirá vivir de él. A continuación, se nos presenta a Michael, y cómo ha conseguido, gracias a un trabajo en publicidad, un piso más que aceptable en el Upper East Side. Este personaje recuerda mucho a Angel en *Rent*, en cierta medida porque ambos padecen VIH en un momento en que el estigma que genera esta enfermedad es prácticamente insoportable. Por otro lado, tanto Angel como Michael son los dos personajes que dotan de cierto realismo el relato, ya que mantienen a los que viven en la vorágine pegados a la realidad. Además, hacen que en cierto momento la trama frene, se reevalué y continúe a un ritmo mucho más pausado. Michael intenta que Johnny consiga un trabajo en publicidad que le permita vivir mejor, pero con esto lo único que hace es que Johnny fortalezca su afán por conseguir su sueño viviendo del teatro musical. La canción *No More* acerca peligrosamente a Johnny a las comodidades de vivir bien y nos da una idea de las circunstancias en las que el propio Larson vivía en su apartamento de Manhattan.

No more faulty wiring
No more painted floors
No more spitting out my Ultra Bright
On top of dirty dishes
In the one and only sink

Hello, to my walk-in closets
Tidy as Park Avenue
Hello, my butcher block table
I could get used

[5] La ducha en la cocina
Puede haber algo de jabón
Platos en el fregadero
Cepíllate los dientes, si puedes soportarlo
El váter en el armario
Espera que haya una bombilla ahí
[...]
El tiempo vuela y todo se está muriendo
Pensé que a estas alturas tendría un perro, un hijo y una esposa.
El barco se está hundiendo, así que comencemos a beber
Antes de empezar a pensar: «¿Es esta la vida?» (sí)
Esta es la vida, bo-bo, bo-bo-bo Bohemia.

I could get used
I could get used to you[6].

Johnny en cierto momento sigue el consejo de Michael y acude a un trabajo en publicidad que le permite pagar a los músicos para el estreno de la lectura de su musical, *Superbia.* La trama continúa su curso y nos muestra la cafetería en la que trabaja, que recrea la cafetería real en la que trabajaba Jonathan Larson mientras luchaba por estrenar este musical. Es aquí cuando se desarrolla el número más llamativo de toda la película. Para cualquier aficionado del teatro musical *Sunday* es un homenaje al gran maestro Sondheim, ya que emula la canción del mismo título de su obra *Sunday in the Park with George,* que en esta ocasión Larson la utiliza para parodiar un domingo de trabajo en la cafetería. La letra hace una crítica mordaz a parte de la sociedad neoyorquina que puede permitirse tomar «cafés con canela» o «té descafeinado» y que podría «pagar menos quedándose en casa».

Este número cobra gran importancia en el filme debido a la cantidad de figuras de Broadway que nos aparecen en él. Por un lado, Bernadette Peters, que trabajó con Sondheim en la mayoría de sus musicales y de alguna manera fue su musa. Aparecen también Adam Pascal, Wilson Jermaine Heredia y Daphne Rubin-Vega, trío que formó parte del reparto original de la obra musical *Rent.* Rita Moreno, Joel Grey y Bebe Neuwirth, grandes nombres de la escena teatral de la Costa Este. Y Renée Elise Goldsberry y Phillipa Soo como las amigas que van a celebrar con mimosas un ascenso, Lin-Manuel Miranda recupera a dos de las actrices que formaron parte del reparto original de su obra *Hamilton*, que se estrenó en 2015 en el teatro Richard Rodgers, y continúa siendo un éxito en la actualidad.

Finalmente, Johnny consigue estrenar su musical, que, imitando la realidad a la que se enfrentó el propio Larson, termina siendo un enorme fracaso. Llegados a este punto, y viendo que no ha conseguido el éxito que esperaba, no sabe si tirar la toalla, su pequeño musical sin éxito compite con las grandes superproducciones, y este fracaso hace que se plantee su futuro como compositor. En este momento aparece, como un ángel de la guarda, la voz del propio Sondheim, fallecido después del estreno del filme. Como le ocurre al propio Larson, Sondheim actúa como mentor de Johnny y el veterano compositor lo anima a continuar con su carrera.

---

[6] No más cableado defectuoso
No más pisos pintados
No más escupir mi Ultra Bright
Encima de platos sucios
En el único fregadero

Hola a mi vestidor
Ordenado como Park Avenue
Hola, mi mesa de madera maciza
Podría acostumbrarme
Podría acostumbrarme
Podría acostumbrarme a ti.

Imagen 8. Adam Pascal, Daphne Rubin-Vega y
Wilson Jermaine Heredia en el número *Sunday*.

Con esta película Lin-Manuel Miranda hace un homenaje a Jonathan Larson, a Stephen Sondehim y a toda la comunidad de actores, productores y compositores de Broadway que, a fecha del estreno del filme en 2021, vivían un momento de incertidumbre generado por la pandemia del nuevo coronavirus. El filme está salpicado de constantes cameos de distintas personalidades dentro de la comunidad teatral. Deja constancia así de un momento histórico en el que la Edad de Oro del musical convive con las nuevas tendencias del musical rock y permite a creadores como Lin-Manuel Miranda estrenar *Hamilton*, una obra que trata sobre los padres fundadores de Estados Unidos, y que abandona los ritmos clásicos de Broadway por el rap más urbano.

Recibido: 3 de mayo de 2022; aceptado: 31 de mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Asch, A. (2011). Conversations with Jonatha Larson. In J. Herrington, *The Playwright's muse.* Routledge.

Asch, A. y Lally, M. (2011). Jonathan Larson rocks Broadway. In J. Herrington, *The Playwright muse.* Routledge.

Collis, J. (2018). *Boho Days: the wider works of Jonathan Larson.* Outer Obscurity.

Grossman, J. (n.d.). Theater, Memory and the HIV crisis of the 1990s: An Analysis of the musical Rent. *Foot notes a Journal of History* (2), 153-176.

Horowitz, M. (2013). The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters. *Studies in Musical Theatre, 7*(2), 261-283.

Jr, M.J. (2021). Hollywood survival strategies in the post-COVID 19 era. *Humanities and Social Sciences Communications*.

Mordden, E. (2013). *Anything goes.* Nueva York: Oxford University Press.

Mordden, E. (2016). *When broadway went to Hollywood.* Nueva York: Oxford University Press.

Naden, C.J. (2011). *The Golden Age of American Musical Theater.* Plymouth, Reino Unido: Scarecrow Press.

Riedel, M. (2015). *Razzle Dazzle: the battle for Broadway.* Nueva York: Simon and Schuster.

Riedel, M. (2020). *Singular Sensation: the triumph of Broadway.* Nueva York: Avid Reader.

Secrest, M. (2011). *Stephen Sondheim: a life.* Nueva York: Vintage Books.

Tick, tick...Boom! The complete book and lyrics. (2008). Nueva York: Applause.

Zhao, T. (2019). 'No day but today' the musical rent and its influence on the development of broadway musical, pp. 778-782. Francis academic press.

Filmografía

Rent (Chris Columbus 2005).

Tick, *tick*... *Boom*! (Lin-Manuel Miranda 2021).

Imágenes

Imagen 1. Recuperada de https://rodgersandhammerstein.com/about/.

Imagen 2. Recuperado de https://www.playbill.com/.

Imagen 3. Recuperado de https://www.playbill.com/.

Imagen 4. Recuperado de https://www.playbill.com/.

Imagen 5. Recuperado de https://www.netflix.com/.

Imagen 6. Recuperado de https://www.netflix.com/.

Imagen 7. Recuperado de https://www.netflix.com/.

Imagen 8. (Jr, 2021) Recuperado de https://www.netflix.com/.

QUEDA MUCHO POR VER. EL SEXO GAY EN LA PANTALLA

Francisco Ponce
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

A lo largo de la historia del cine, el sexo gay ha sido consistentemente ocultado, censurado y manipulado. Raramente tratado en el cine comercial, ha existido solo en los márgenes de la exhibición, donde ha sido consumido por públicos minoritarios. Este artículo pretende sintetizar la presentación del sexo homosexual en la pantalla, primero deteniéndose tanto en los espacios con los que se le asocia como en las películas que han intentado tratarlo, y luego considerando algunas películas recientes, como *Weekend* o *El Desconocido del Lago*, que adoptan estrategias divergentes para mostrar lo hasta ahora invisible.

Palabras clave: homosexualidad, sexo gay, cine comercial, cine independiente, mirada, cuerpo masculino.

MUCH REMAINS TO BE SEEN. GAY SEX ON THE SCREEN

Abstract

Gay sex has been consistently hidden, censored and manipulated throughout the history of cinema. Rarely dealt with in mainstream cinema, it has nevertheless existed on the fringes of film consumption (art films, indies), reaching only small pockets of spectators. This essay aims to synthesize the presentation of gay sex in the film screen, dwelling first on both the spaces it is associated with and the movies that have attempted to show it, and then looking at several recent films (Weekend, Stranger by the Lake) that adopt different strategies to make it finally visible.

Keywords: homosexuality, gay sex, mainstream cinema, independent film, look, masculine body.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.10
Revista Latente, 20; julio 2022, pp. 257-273; ISSN: e-2386-8503

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus mismos comienzos, el cine ha funcionado como manual audiovisual para la educación sexual de los espectadores. Jóvenes y adultos imitan lo aprendido en la butaca y miden su satisfacción por comparación a lo allí visto, aunque el contraste con la pantalla, siempre *bigger than life*, suele provocar expectativas irreales: cuando dan un beso, esperan violines, y cuando tienen un orgasmo se sienten insatisfechos si la tierra no tiembla. En el cine, para bien o para mal, hombres y mujeres adquieren conciencia de su identidad sexual y reciben herramientas con las que estructurar su vida afectiva.

Ahora bien, esta esencial función didáctica ha tenido una orientación netamente heterosexual: la presentación fílmica de la realidad homosexual, dejando aparte a la industria pornográfica, siempre más democrática a la hora de pensar en la satisfacción de sus espectadores, ha sido, por lo general, esquemática y burda. Mientras que el sexo heterosexual ocupa las pantallas mundiales, el homosexual no ha sido nunca adecuadamente presentado por el cine comercial. Y aquí seré tajante: no lo ha sido. Pensemos que *Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005) marcó hace apenas una década la primera ocasión en la que una película *mainstream* se centraba en la relación de una pareja homosexual (inevitablemente cargada de problemas: ¡vaqueros gais!). Felizmente, el cine independiente lo ha hecho bastante mejor, aunque, como era de esperar, casi nadie lo ha visto, por lo que su impacto ha sido limitado.

Las consecuencias de la invisibilidad del sexo gay en la pantalla han resultado nefastas. Por un lado, los espectadores homosexuales han sido sometidos a una persistente sequía de referencias audiovisuales mínimamente positivas, no necesariamente asociadas al suicidio o a la degradación. Por otro, los heterosexuales han sido condenados a la ignorancia: mientras que los espectadores gay saben todo sobre el sexo heterosexual (llevan toda la vida viéndolo en la pantalla, lo que les permite entender la perspectiva hetero), las relaciones sexuales entre hombres son algo tan desconocido para el público heterosexual como el continente negro para la blanquísima Europa del siglo XIX[1]. Es por tanto de extrema urgencia que el sexo gay se muestre a plena luz: los espectadores homosexuales encontrarán finalmente un espacio en el que reconocerse en las pantallas comerciales, y los heterosexuales recibirán un imprescindible curso de inmersión que les permitirá entender a los otros y conocerse mejor a sí mismos.

[1] Las relaciones lésbicas han sido siempre mucho más visibles en cuanto destinadas a la satisfacción de la mirada heterosexual masculina.

2. OBJETIVOS

Los objetivos de este ensayo son modestos: intentaré describir los rasgos esenciales de la presentación del sexo homosexual en la pantalla cinematográfica a lo largo de la historia. Se trata de un tema que conozco bien y sobre el que he meditado a menudo durante varias décadas. Me centraré en una serie de cuestiones fundamentales, comenzando por el espacio marginal en el que el cine ha localizado la experiencia homosexual y continuando con la presentación fílmica del sexo gay. A modo de conclusión, comentaré varias películas recientes para determinar el estado de la cuestión.

Aunque mi perspectiva analítica será principalmente semiótica, no aplicaré ninguna metodología concreta, sino que partiré de un variado corpus fílmico que incluirá películas de todas las latitudes, aunque prestando especial atención a las norteamericanas, que son siempre las más vistas y (solo) por ello adquieren una importancia crucial. Tendré en cuenta tanto al cine industrial (el que se estrena coordinadamente en todas partes) como al independiente (el que se estrena en pocas salas de forma casi aleatoria), aunque dejaré completamente de lado al cine pornográfico, así como el dirigido específicamente a la comunidad LGTB[2].

3. INVISIBILIDAD E IRRELEVANCIA

Antes de Stonewall, el sexo gay no existía ni en las pantallas grandes ni en las pequeñas. De hecho, apenas existían los homosexuales. La causa de esta ausencia era por supuesto la censura: el Código Hays desaconsejaba la presentación del amor impuro, permitiéndolo solo en caso de que ni se expusiera de forma atractiva ni se ofrecieran detalles sobre su práctica.

En muchos casos, bastaba con eliminar la homosexualidad de los personajes, como en *Días sin Huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder 1945) o en *Encrucijada de Odios* (*Crossfire*, Edward Dmytryk 1947). En otros, se limitaba el campo de acción del personaje a la periferia de la trama: los homosexuales nunca protagonizaban las contadas ficciones en las que aparecían, limitándose a funcionar como contrapunto cómico a las andanzas de los protagonistas hetero. Pensemos en las intervenciones de Edward Everett Horton en los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, breves interludios cómicos que servirán de modelo a otros 'amigos gay' como los interpretados por Robert Webber en *10, la Mujer Perfecta* (*10*, Blake Edwards 1979) o Rupert Everett en *La Boda de Mi Mejor Amigo* (*My Best Friend's Wedding*,

[2] Existe toda una industria al respecto, especializada en novelitas rosa creadas para, respondiendo a la necesidad de los espectadores gay de identificarse con la pantalla, ser exhibidas en festivales LGTB y descargadas por internet. Se centran en asuntos como la salida del armario o el desengaño amoroso, ofreciendo una trama clásica en la que las secuencias de cama no se esquivan, pero nunca son explícitas. Solo las ve el público gay, por lo que en poco contribuyen a la visibilidad general del sexo homosexual en la pantalla.

P.J. Hogan 1997), que solo existen para servir de paño de lágrimas a, respectivamente, Julie Andrews y Julia Roberts.

Nada cambió al desaparecer la censura, pues los intereses comerciales continuaron determinando la elisión de la experiencia homosexual. Un buen ejemplo es *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), un film que supuestamente 'rompió barreras', en el que Tom Hanks padece de sida, por lo que le vemos sufrir, pero no gozar: la evolución de su enfermedad se describe en detalle, pero el film no le permite un solo beso con Antonio Banderas[3]. Y, cuando se trata de un biopic, las vidas de los famosos se normalizan al máximo: en *Una Mente Maravillosa* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard 2001), la bisexualidad de John Nash se transforma en un romance estrictamente heterosexual y en *Descifrando Enigma* (*The Imitation Game,* Morten Tyldum 2014), la vida afectiva de Alan Turing se escamotea por medio de su amistad con una colega (interpretada por Keira Knightley) de gran atractivo físico (y taquillero).

4. MARGINACIÓN

A menudo, la homosexualidad aparece de forma más o menos abierta solo porque se asocia a la oscuridad de la marginación. En el pasado, el sexo gay transcurría en la noche gótica, siempre repleta de monstruos: *La Novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale 1935), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman 1975), *Entrevista con el Vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan 1994). El homófobo Fellini la presenta en *Los Inútiles* (*I Vitelloni*, 1953) como especialmente oscura y ventosa: un joven escritor se salva por poco de caer en las garras de un actor entrado en años. Y, en *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, 1962), Otto Preminger localiza la entrada al infierno en el club 602, un espacio de sombras que lleva directamente a la muerte[4].

Con tales antecedentes, no es de extrañar que el primer film en centrarse en la sexualidad gay lo haga desde el terror gótico: *A la Caza* (*Cruising*, William Friedkin 1980) transcurre en el ambiente *leather* del Village neoyorquino, donde un asesino en serie acuchilla salvajemente a sus víctimas. El estreno del film se vio acompañado por las quejas de la comunidad homosexual norteamericana, que se negaba a ser reducida al sadomasoquismo: se trata de una reacción comprensible,

[3] Su interpretación sería premiada con un óscar al mejor actor. En las últimas décadas, nada gusta más a la Academia de Hollywood que recompensar a los actores heterosexuales por papeles gay: William Hurt en *El beso de la Mujer Araña* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco 1985), Philip Seymour Hoffman en *Capote* (Bennett Miller 2005), Sean Penn en *Milk* (Gus Van Sant 2008). No está de más recordar aquí que la Academia nunca ha nominado actores abiertamente homosexuales: la única excepción es la del inglés Ian McKellen, que no ganó la estatuilla.

[4] Esta tenebrosa visión no se limita a los tiempos de la censura: la protagonista de *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr Goodbar*, Richard Brooks 1977) muere a manos de un gay en el armario y la escena de mayor violencia de *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé 2002) transcurre en un antro subterráneo apropiadamente llamado Rectum.

Imagen 1. *A la Caza*.

aunque hoy podemos ver la película con mayor distanciamiento y percibir sus propósitos de equiparar el mundo *leather* con el de la violencia policial. La trama se inicia cuando una pareja de travestis encuerados es acosada sexualmente por dos policías (uno de los cuales reaparecerá en más de una ocasión buscando ligue gay) y una detallada escena de tortura policial incluirá a un amenazador policía negro que solo lleva suspensorio, botas y sombrero tejano. De hecho, el sexo más extremo (un momento de *fist-fucking*) se muestra en la *Noche en Comisaría* (*Precinct Night*), una fiesta en la que es obligatorio ir de uniforme (imagen 1). Sin embargo, y aunque *A la Caza* procure disimular su homofobia (un cartel nos informa de que se centra en una subcultura alejada del *mainstream* gay), la libertad con la que se muestra el sexo homosexual es posible solo porque lo sitúa en el contexto del terror, asociándolo a la oscuridad y permitiendo así que el espectador heterosexual, 'a salvo' en la comodidad de su butaca, pueda sentirse seguro mientras lo contempla: se trata de algo que nunca conocerá más allá de la fantasía de la pantalla.

Dejando atrás la noche, el sexo se encarcela y, para encontrarlo, hay que cumplir condena: en películas como *Los Ojos de la Cárcel* (*Fortune and Men's Eyes*, Harvey Hart (1971), *La Casa de Cristal* (*The Glass House*, Tom Gries, 1972) *o El Expreso de Medianoche* (*Midnight Express*, Alan Parker, 1978), el sexo anal es siempre un acto violento. Fuera del circuito comercial, una visión muy diferente sería ofrecida por Jean Genet en la muy explícita *Un Chant d'Amour* (1950)[5], que asocia

[5] Que nunca obtuvo (ni pretendía obtener) una distribución amplia: Henri Langlois solo pudo presentar en la Cinemathèque (1954) una copia censurada, que circularía durante años, y Jonas Mekas (con la ayuda de Harold Pinter) introdujo de contrabando una copia en los EE. UU., por lo que acabaría en el calabozo.

Imagen 2. *Un Chant d'Amour*.

sordidez y romanticismo. El film plantea que la sexualidad gay no puede ser controlada: incluso bajo la vigilancia policial, los reclusos se masturban sin cesar y el deseo de una pareja atraviesa los muros que los separan (imagen 2).

Otro espacio marginal es el de los urinarios, lo que no es necesariamente homófobo, pues es bien cierto que, hasta hace apenas un par de generaciones, la identificación entre semen y orines era inevitable a la hora del sexo gay. Sin embargo, las películas raramente adoptan el punto de vista del homosexual buscando afecto en el único lugar en el que puede encontrarlo: prefieren ponerse en la piel de un heterosexual para el que la inmersión en la subcultura de retretes suponga un descenso a los infiernos. Los protagonistas de *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969) y *Shame* (Steve McQueen 2011) no son precisamente modelos a imitar (el primero es un chulo sin cabeza y el segundo un adicto al sexo igualmente descerebrado), pero ambos films presentan sus peripecias de urinario como el punto de mayor degradación.

Y, si Jean Genet subvierte la presentación del sexo carcelario, Kenneth Anger hace lo mismo con los retretes en la seminal *Fireworks* (1947), una fantasía que transcurre en la mente del protagonista (interpretado por el propio director), que, como en el onirismo buñueliano, entra en los urinarios públicos sin salir de su casa (una puerta en el salón lleva directamente al espacio del deseo). Tras despertar de un sueño húmedo (estuvo viendo fotos de marineros antes de acostarse), el joven se viste lentamente para, presa del ansia, dar vueltas por su salón hasta que se decide a abrir la puerta del placer. Una vez que penetra en el soñado espacio del deseo, un joven marino comienza a desnudarse ante su anhelosa mirada para luego proceder a darle una tremenda paliza (imagen 3). Semen y sangre se entrecruzan peligrosa-

Imagen 3. *Fireworks*.

mente, pero nunca falta el sentido del humor: la presencia del director/actor, que disfruta cada instante con una sonrisa en la boca, enfatiza la perspectiva paródica[6].

5. EL CUERPO MASCULINO

La cámara clásica suele componer sus planos en torno al cuerpo masculino, pero siempre limita la exposición carnal: la película tiene que ser de Tarzán o de Charlton Heston para que el protagonista salga en taparrabos. Sin embargo, realizadores como Mitchell Leisen se las arreglarían para, focalizando la escena a través de la mirada femenina, ofrecer a los espectadores homosexuales un instante en el que deleitarse en el cuerpo de los actores:

> Junto a [Claudette] Colbert y [Carole] Lombard, los hombres gay del público podían regalarse la vista con torsos desnudos de culturistas, pues, siempre que el foco de identificación fuera femenino, Leisen podía, en cierto sentido, cubrir los ojos de

[6] Los artistas gay del pasado presentan la realidad homosexual desde su propia experiencia, la determinada por sus circunstancias, por lo que no es de extrañar que incluyan altas dosis de violencia. Se trata de una visión que responde tanto al contexto histórico, que marginaba al homosexual, como a las particulares vivencias de los artistas, acostumbrados a considerar el sexo como una experiencia degradante (Anger) o una transacción comercial (Visconti), y que poco o nada tiene que ver con la experiencia gay del siglo veintiuno.

los censores y mantener la ilusión de que el deseo y la identidad homosexuales no existían (Mann, 2001: 175)[7].

Con el paso del tiempo, los directores dejaron de necesitar estos subterfugios y pasaron a identificar abiertamente la mirada homosexual con la de la cámara. En un comienzo, el asunto quedaba limitado a la perspectiva del mirón, que a menudo vestía uniforme: los militares interpretados por Marlon Brando en *Reflejos en un Ojo Dorado* (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston 1967), Rod Steiger en *El Sargento* (*The Sergeant*, John Flynn 1968), Franco Nero en *Querelle* (R.W. Fassbinder 1982), Ryuichi Sakamoto en *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, Nagisa Oshima 1983), Chris Cooper en *American Beauty* (Sam Mendes 1999). En todos estos casos, se trata de miradas neuróticas, que desean obsesivamente al cuerpo masculino (Franco Nero contempla el torso de Brad Davis mientras hojea un libro con reproducciones del *David* de Miguel Ángel) y que solo ven lo que quieren ver: Marlon Brando piensa que el soldado por el que suspira viene a hacerle una visita (a quien busca es a su esposa) y el muy reprimido Chris Cooper confunde el liado de un porro con una felación.

Mirones algo menos atormentados, de clara ascendencia proustiana[8], aparecen con frecuencia en la filmografía de Luchino Visconti: el depredador en las duchas de *Rocco y sus Hermanos (Rocco e i Suoi Fratelli*, 1960) o los ancianos de *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) y *Confidencias* (*Gruppo di Famiglia in un Interno*, 1974), que contemplan cuerpos juveniles mientras se acercan a la muerte[9]. Ahora bien, la mirada de Visconti aún no es totalmente libre, como demuestra el momento de *El Inocente* (*L'innocente,* 1975), su último filme, en el que el director aprovecha los ojos del protagonista heterosexual, que contempla con interés a su rival amoroso, para mostrar lentamente un desnudo masculino[10].

Para encontrar una mirada directa sobre el cuerpo masculino, tendremos que esperar a Pasolini, siempre pendiente de cualquier hombre que pase ante su objetivo (tanto de estrellas como Terence Stamp como de los muchos extras de sus

---

[7] Gay men in the audience might ogle the shirtless torsos of bodybuilders along with Colbert and Lombard, but so long as the focus of identification remained women, Leisen could, in a sense, pull the wool over Breen's eyes and maintain the illusion that homosexual desire and identity did not exist.

[8] Una referencia ineludible, pues, lo largo de las tres mil páginas de *A la Búsqueda del Tiempo Perdido*, el héroe proustiano es ante todo un punto de vista sobre las vidas ajenas, y muy especialmente sobre los homosexuales, a los que contempla practicando el sexo en diversas ocasiones.

[9] Variaciones sobre la temática viscontiana aparecen en la divertida *Amor y Muerte en Long Island* (*Love and Death on Long Island*, Richard Kwietniowski 1997), en la que un novelista viudo se obsesiona con una estrella juvenil, o la más dramática *Dioses y Monstruos* (*Gods and Monsters*, Bill Condon 1998), que imagina al cineasta James Whale deseando a su jardinero. La reciente cinta venezolana *Desde Allá* (Lorenzo Vigas 2015) replantea la cuestión: aquí el joven objeto del deseo se enamora del maduro mirón y, para ganar su afecto, mata a su padre.

[10] Algo parecido hace el mucho más liberado Fasssbinder, que utiliza la mirada de la anciana protagonista de *Todos Nos Llamamos Alí* (Angst Essen Seele Auf, 1974) para mostrar un desnudo de un fornido marroquí.

Imagen 4. *Flesh*.

dramas corales) y, sobre todo, a Andy Warhol, cuyas producciones transformaron a Joe Dallesandro en un objeto de deseo a nivel mundial. *Flesh* (1968) lo trata como si fuera una estrella hollywoodiense del pasado, deleitándose en mostrar su cuerpo y los apetitos que su carne despierta en todo el que se topa con él. Al comienzo, está durmiendo desnudo, y el film tarda más de un cuarto de hora en vestirlo, no antes de que su mujer le ponga un lazo a su pene, como si fuera un regalo, y lo envíe a 'hacer la calle' (imagen 4). La película se centrará permanentemente en su cuerpo, que exhibe en las aceras para atraer clientes, y le ofrece mil y una oportunidades para que, como Janet Leigh en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock 1960), no pare de vestirse y desvestirse.

El film es especialmente relevante en cuanto a la frontalidad de sus desnudos: ningún otro actor se había expuesto antes con la franqueza de Joe Dallesandro. De hecho, la presentación fílmica del pene es un tema aún no resuelto. El pene se sugiere, pero nunca se exhibe: las películas prefieren siempre recurrir a la simbología fálica (pistolas, cuchillos, botellas, cámaras, cigarrillos y puros), que abunda tanto en comedias y en dramas como en fantasías de superhéroes. Las pocas ocasiones en que lo muestra, el cine parece padecer de miedo escénico, y lo hace solo fugazmente[11]. Muy comentados serían dos ejemplos que se saltaron esta normativa: la audaz pelea desnuda entre Oliver Reed y Alan Bates en *Mujeres Enamoradas* (*Women in*

[11] Esto sucede incluso en películas abiertamente homosexuales: no encontramos penes ni en el universo almodovariano, por otro lado (e incoherentemente) repleto de paquetes, ni en la mayoría de las novelitas rosa LGTB, demasiado pudorosas como para detenerse en lo genital.

Love, Ken Russell 1969) y la aún más atrevida escena en la que una joven masturba simultáneamente a Robert de Niro y a Gérard Depardieu en *Novecento* (Bernardo Bertolucci 1976). Vistas ahora, las imágenes siguen siendo chocantes, pues aún hoy son muy pocos los actores que se atreven a bajarse los calzoncillos ante la cámara.

Y, si la visión de un pene es poco frecuente, las erecciones prácticamente no existen. Un ejemplo aislado sería el del jardinero pasoliniano de *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971), aunque en tiempos recientes parece haber comenzado una tendencia, capitaneada por Lars Von Trier –en *Los Idiotas* (*Idioterne*, 1998) o *Anticristo* (*Antichrist*, 2009)–, hacia la visibilización de la erección en la pantalla[12].

6. EL SEXO GAY

La cámara clásica se niega rotundamente a presentar el sexo entre hombres: para que comience a intentarlo, habrá que esperar hasta los años ochenta. Mientras tanto, no va más allá del beso ocasional, usualmente permitido solo para sorprender a los espectadores: Peter Finch y Murray Head en *Domingo, Maldito Domingo* (*Sunday Bloody Sunday*, John Schlesinger 1971) o Michael Caine y Christopher Reeve en *La Trampa de la Muerte* (*Deathtrap*, Sidney Lumet 1982). La primera película de gran presupuesto que contenga una escena de sexo gay será *Su Otro Amor* (*Making Love*, Arthur Hiller 1982) y la propuesta era tan atrevida para la época que el estudio creyó necesario incluir en el tráiler una advertencia a los posibles espectadores:

> La Twentieth-Century Fox se enorgullece de presentar uno de los films más sinceros y controvertidos que hemos estrenado. Creemos que *Su Otro Amor* es innovadora en su sensible retrato de una joven ejecutiva que se entera de que su marido está atravesando una crisis sobre su identidad sexual. *Su Otro Amor* trata abierta y francamente un tema delicado. No es sexualmente explícita, pero puede ser fuerte para algunos espectadores[13].

El film nunca deja de ser un producto convencional, y bastante ñoño, pero su presentación de la intimidad homosexual va más allá de lo anteriormente visto en el cine comercial. La trama se centra en la crisis de un matrimonio aparentemente perfecto en el que el marido no puede evitar mirar de reojo a los muchos gais que se cruzan en su camino. Cuando se decide finalmente a hacer realidad sus deseos, la escena de amor (a la que han precedido varias escenas heterosexuales) se presenta

---

[12] Ejemplos recientes incluyen *Intimidad* (*Intimacy,* Patrice Chereau 2001), *Lucía y el Sexo* (Julio Medem 2001), *9 Songs* (Michael Winterbotton 2004) o *Canino* (Kynodontas, 2009). Como vemos, se trata de películas minoritarias: el pene erecto aún no ha llegado al cine comercial.

[13] Twentieth-Century Fox is proud to present one of the most honest and controversial films we have ever released. We believe *Making Love* breaks new ground in its sensitive portrayal of a young woman executive who learns that her husband is experiencing a crisis about his sexual identity. *Making Love* deals openly and candidly with a delicate issue. It is not sexually explicit. But it may be strong for some people.

como un examen que el gay novato no está seguro de aprobar. A pesar de todo, se trata de un momento innovador, y la cámara se toma su tiempo: tras un beso en plano general, se acerca lentamente al plano medio mientras la pareja comienza a desvestirse y solo entonces ofrece un beso en primer plano. Aunque celebrada en la comunidad homosexual, *Su Otro Amor* tuvo escaso éxito de taquilla, lo que disuadió a Hollywood de continuar explorando el sexo gay. Habría que esperar más de dos décadas para *Brokeback Mountain*, un film que, por muy buenas intenciones que tenga, evita presentar la sexualidad de sus protagonistas tanto como puede.

Será solo en el cine independiente que, en todas partes del mundo, el sexo gay comience a mostrarse sin tapujos. Aquí debemos volver a Andy Warhol, que manifiesta sus subversivas intenciones ya desde *Blow Job* (1963), un largo primer plano (¡treinta minutos!) en el que un joven disfruta de una felación, y que a lo largo de su amplia filmografía introduce con naturalidad todo tipo de encuentros homosexuales. Sus películas recorren las pantallas mundiales e inspiran a muchos otros cineastas, que siguen su senda y abren nuevos caminos. En Inglaterra, Jack Kazan filma *A Bigger Splash* (1973), una mezcla de documental y ficción sobre la ruptura entre el pintor David Hockney y uno de sus amantes que transcurre entre la cotidianeidad del artista (charlas con amigos, un concurso de *drag queens*, una visita al peluquero) y su hipersexualizada mente, que sueña piscinas en las que se zambullen guapos chicos californianos de tersos glúteos y fantasea con una escena sexual de muy alto voltaje, claramente emparentada con sus dibujos de jóvenes parejas gais en la cama. En Alemania, siempre más radical, el francotirador Rosa von Prauheim inaugura con *No Es Perverso Ser Homosexual, Perverso Es El Contexto* (*Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt,* 1971) la llamada al activismo (el film describe descarnadamente los distintos ambientes del mundo gay, que el inocente protagonista recorre en un proceso de degradación del que solo le sacará la militancia homosexual), que Frank Ripplo secundará con explícita contundencia en *Taxi al W.C.* (*Taxi zum Klo*, 1980).

A principios de los noventa, el *New Queer Cinema* ofrecerá brevemente una mayor visibilidad a la mirada homosexual. El ejemplo paradigmático es *Vivir Hasta el Fin* (*The Living End*, Gregg Araki 1992), un film que se autodefine como 'irresponsable' en el que una pareja de seropositivos emprende un hedonista viaje hacia la muerte. Estamos en los lúgubres tiempos de la irrupción del sida, y Araki plantea que el cine ha muerto (uno de sus protagonistas está escribiendo un ensayo sobre el tema): para revivirlo, solo quedan Godard, Warhol y Derek Jarman (imagen 5). Aún más radical será el canadiense Bruce la Bruce, uno de los fundadores del movimiento queercore, que muestra abiertamente su descontento con el tratamiento de homosexuales y transexuales en el cine comercial y, más que 'normalizar' la presentación de la homosexualidad en la pantalla, desea enfatizar airadamente su condición marginal: en *Hustler White* (1996), recrea *El Crepúsculo de los Dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) en el entorno del cine pornográfico y de la prostitución homosexual en Los Ángeles, llevando hasta las últimas consecuencias la necrofilia latente en el clásico de Billy Wilder.

En México, Jaime Humberto Hermosillo introduce la mirada abiertamente gay en el epicentro del machismo. En películas como *Doña Herlinda y su Hijo* (1985)

Imagen 5. *Vivir Hasta el Fin*.

o *La Tarea* (1991), se atreverá a mostrar el cuerpo masculino y el sexo homosexual con una libertad antes nunca vista en Hispanoamérica[14]. Hermosillo ha sido repetidamente comparado con Almodóvar, lo que parece disgustarle, quizás porque la influencia del segundo ha llegado mucho más lejos: *La Ley del Deseo* (1987) es, probablemente, la película más influyente en la entrada del sexo gay en la pantalla. Desde la paródica escena inicial, el film se concentra en la ruptura de tabúes: un joven se desnuda y se masturba ante un cliente que solo quiere verlo disfrutar en solitario, pero la tensión sexual se desmonta cuando comprendemos que estamos en una sala de doblaje en la que dos maduros dobladores ponen voz al deseo de forma profesional; el erotismo se transforma en comedia, preparando a los espectadores para la relación de la pareja principal, que, antes de decantarse hacia el drama, incluirá buenas dosis de humor en la presentación del sexo (imagen 6). La huella del film ha sido imborrable, llegando inesperadamente hasta películas como *The Silence of the Lambs* (*El Silencio de los Corderos,* Jonathan Demme 1991) o *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino 1992)[15] y funcionando como texto primigenio en la pos-

[14] Aquí conviene precisar que esa libertad tiene sus límites: para poder presentar explícitamente el sexo homosexual, el realizador se ha visto forzado a salir del circuito comercial y a rodar en vídeo con presupuestos mínimos. Y, por otro lado, sus esfuerzos no han carecido de incoherencias: véase la larga escena de amor de *Exxorcismos* (2002), que el film censura por medio del desenfoque (lo que justifica haciéndola transcurrir en la mente del protagonista, que se ha cortado las venas y pierde poco a poco la conciencia): evidentemente, Hermosillo teme ser tachado de pornógrafo.

[15] Véanse aquí los rojos labios del asesino de *El Silencio de los Corderos*, que dicen Fóllame en primer plano, como los de Antonio Banderas en el retrete inicial de *La Ley del Deseo*, y la escena final del film de Tarantino, que, como el de Almodóvar, recrea la *Piedad* de Miguel Ángel con dos hombres.

Imagen 6. *La Ley del Deseo*.

terior visualización del sexo gay. Basten aquí tres ejemplos claros: *Cachorro* (Miguel Albadalejo 2004) comienza con un momento de sexo explícito entre una pareja de osos[16], interrumpida antes del orgasmo por un tercer personaje con el que irrumpe el humor; en *Ha-Buah* (2006), el director israelí Eytan Fox, quien ha afirmado que *La Ley del Deseo* cambió su percepción del cine, presenta una escena de sexo anal claramente inspirada por el film; y, cuando el heterosexual Wong Kar-Wai rodó su drama homosexual *Happy Together* (*Chun gwong cha sit*, 1997), lo inició con la escena más explícita de la trama, a fin de, como Almodóvar, plantear el sexo de entrada y preparar a los espectadores para la compleja relación de la pareja protagonista[17].

7. PERSPECTIVAS DE FUTURO

Llegados a este punto, me detendré en tres películas recientes que creo sintetizan el espacio del sexo homosexual en la pantalla (*spoiler alert*: sigue siendo marginal) y concluiré con una mirada hacia el sexo televisivo.

Comenzaré por *Interior. Leather Bar* (2013), un audaz proyecto en el que James Franco y Travis Mathews se propusieron volver a filmar los 40 minutos supues-

[16] El film sería muy censurado fuera de España, sobre todo en Estados Unidos, donde tanto la primera escena, que incluye un pene erecto en primer plano, como la visita a una sauna gay fueron completamente amputadas.

[17] No dispongo de espacio para tratarlo con el detalle que se merece, pero no puedo dejar de mencionar que el cine oriental reciente ha presentado la homosexualidad con soltura innovadora, desdramatizando la sordidez con la que aún se la asocia en el cine occidental: buenas muestras de ello se encuentran en las películas del filipino Brillante Mendoza, el taiwanés Tsai Ming-liang o el tailandés Apichatpong Weerasethakul.

Imagen 7. *El Desconocido del Lago*.

tamente censurados de *A la Caza*[18]. Se trata de una apuesta claramente alternativa: dejando aparte algunas escenas filmadas en las reuniones de preproducción, se rodó en un solo día y en un único escenario. El film no se limita a recrear las escenas prohibidas, sino que también muestra el proceso de construcción de esa recreación: los directores describen lo que va a ser filmado y los actores heterosexuales explicitan sus inseguridades respecto al proyecto. El que hace de Al Pacino teme ser encasillado en papeles homosexuales, y se resiste a la presentación del sexo gay en el cine comercial. ¿Acaso no hay porno homosexual? Franco plantea entonces la necesidad de sacar al sexo gay del gueto del porno y hacerlo visible para todo tipo de espectadores. Predicando con el ejemplo, el film va mucho más allá de lo que Friedkin habría filmado, incluyendo numerosas erecciones en primer plano, además de una escena de sexo no simulado entre dos osos: más que recrear lo censurado, plantea lo que podría mostrarse tres décadas más tarde.

El impacto de *Interior. Leather Bar* fue escaso: se trata de un film alternativo que solo se exhibió en festivales y en contadísimas pantallas de las grandes urbes. *El Desconocido del Lago* (*L'Inconnu du Lac*, Alain Guiraudie 2013), que se vio bastante más, parece plasmar lo deseado por James Franco: se trata de una intriga hitchcockiana/chabroliana con erecciones. La acción transcurre enteramente en una zona de ligue homosexual: un lago en el que nadar, una playa en la que charlar y ligar y un bosque en el que follar. No sabemos casi nada sobre los distintos personajes, que se quitan la ropa nada más llegar a la playa: los actores interpretan *à poil* sus encuentros sexuales, que incluyen primeros planos raramente vistos fuera del porno (imagen 7).

El film británico *Weekend* (Andrew Haigh 2011) ofrece una perspectiva más discreta sobre la realidad homosexual. Russell y Glen se conocen el viernes por la noche en un club gay y se enamoran a lo largo del fin de semana. El film, que ape-

[18] Los minutos censurados son seguramente míticos: *A la Caza* llega hasta el límite de lo permitido en 1980. Cuesta creer que Friedkin pretendiera filmar lo que no sería mostrable.

Imagen 8. *Weekend*.

nas sugiere el momento del ligue y luego elide por completo la primera escena de sexo[19], prefiere concentrarse inicialmente en la intimidad del sábado por la mañana, cuando Russell lleva el desayuno a la cama y Glen (que trabaja en una galería de arte e interroga a todos sus amantes para un proyecto 'artístico') le planta una grabadora ante la cara para que describa lo ocurrido la noche anterior. Glen es un gay militante, seguro de sí mismo, y se niega a esconder su identidad, mientras que Russell aún no ha salido totalmente del armario (trabaja de socorrista en una piscina pública, donde observa con envidia a una extrovertida pareja gay) y se abochorna ante las preguntas de Glen. Cuando, a la noche siguiente, este describe su proyecto, parece estar hablando de la película:

> Glen: El problema es que nadie vendrá a verlo porque trata de sexo gay. Así que los gays vendrán esperando ver alguna polla y se llevarán una decepción. Los heteros no vendrán porque no tiene nada que ver con ellos. Van a ver exposiciones sobre refugiados, asesinatos o violaciones. ¿Pero sexo gay? ¡Y una mierda![20].

Weekend se propone acercarse a la sexualidad gay de forma innovadora, limitando el contenido explícito y deteniéndose en la intimidad corporal/emocional para sorprender a los reticentes espectadores heterosexuales, que encontrarán más de un punto en común con la pareja protagonista (imagen 8). La cámara se detiene en planos medios y primeros planos de los cuerpos de ambos actores, cuyas

[19] No es cuestión de autocensura, pues Andrew Haigh había presentado en su anterior *Greek Pete* (2009), sobre el mundo de la prostitución gay en Londres, escenas totalmente explícitas que solo fueron contempladas en circuitos minoritarios. Aquí, el realizador desea llegar a un público más amplio, por lo que suaviza la presentación del sexo: verbalizándolo, lo transforma en algo romántico.

[20] The problems is that no one's gonna come and see it, because it's about gay sex. So, the gays'll only come beause they want a glimpse of a cock, and they'll be disappointed. The straights won't come because, well, it's nothing to do with their world. They'll go and see pictures of refugees or murder or rape. But gay sex? Fuck off.

interpretaciones son intensamente físicas. A lo largo de la trama, que en buena parte se estructura en torno a una serie de conversaciones, el film evita repetidamente el plano/contraplano, prefiriendo planos largos, que dan amplia oportunidad a los excelentes actores de expresar su personalidad a través de gestos y miradas.

Quizás, y como propone el film, para mostrar el sexo homosexual al público hetero, aún no queda otro camino que evitar lo explícito, lo que ha demostrado el propio Andrew Haigh con la aclamada *Looking* (2004-2015), una serie televisiva en la que la presencia del sexo domina sin estridencias la trama. En buena medida, la normalización del sexo gay se produce no en la pantalla cinematográfica sino en la televisiva, que ha ido poco a poco contribuyendo a la visibilidad homosexual: *Will & Grace* (1998-2005), *A Dos Metros Bajo Tierra* (Six Feet Under, 2001-2005), *Glee* (2009-2015). Pensemos en *Behind the Candelabra* (Steven Soderbergh 2013), que se filmó para ser exhibida en los cines y fue relegada a la 'pequeña pantalla': la película no era especialmente atrevida, pero la industria cinematográfica decretó que el público no estaría interesado en ver a Michael Douglas y a Matt Damon en la cama. Pues bien, el film obtendría todo tipo de galardones, consagrando a la televisión como un insólito espacio de libertad en el que los proyectos más subversivos encuentran refugio: tras cambiar de sexo, las aguerridas hermanas Wachawski presentan en la serie *Sense8* (2015-2017) un universo más allá de las diferencias de género en el que la identidad sexual deviene algo fluido.

Recibido: 14 de marzo de 2022; aceptado: 10 de mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Mann, W.J. (2001). *Behind the Screen. How Gays and Lesbians Shaped Hollywood, 1910-1969*. Nueva York, Viking.

Murray, R. (ed.) (1998). *Images in the Dark, An Ancyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*. Londres, Titan Books.

RECENSIONES

El norte pide paso. 50 películas esenciales para entender el cine escandinavo. Kepa Sojo (2021). Barcelona: Editorial UOC.

A pesar de encontrarse en una posición relativamente alejada de los principales centros de producción cinematográfica a nivel mundial, sorprenden las grandes aportaciones de la cultura escandinava a una manifestación artística tan joven como es el cine. Bastaría con citar los nombres de cineastas como Victor Sjöstrom, Mauritz Stiller, Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman, Aki Kaurismäki o Lars von Trier para darse cuenta del interés que han despertado entre el público de períodos muy diferentes las producciones que llegaban desde Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia e Islandia. La presencia más o menos continuada en las pantallas de nuestro país de las obras de estos realizadores nórdicos es además prueba fehaciente de la repercusión e influencia internacional que han tenido en otros autores. Eso explica que, por ejemplo, Sjöstrom y Stiller fueran contratados por los grandes estudios americanos en su momento para probar suerte más allá de sus territorios natales, que Dreyer o Bergman se convirtieran en verdaderas luminarias del arte fílmico o que, más recientemente, Lars von Trier pudiese impulsar desde su Dinamarca natal una de las vanguardias cinematográficas más interesantes del siglo xx, como fue el tan refrescante como necesario movimiento del Dogma 95. Consciente de esta importancia y de la necesidad de difundir entre el público general las contribuciones que la industria del cine nórdico ha hecho desde su nacimiento, el autor de este libro, el profesor, investigador y también cineasta Kepa Sojo Gil, emprendió la tarea de establecer una guía de cincuenta películas esenciales para que el lector pudiera realizar una primera aproximación al rico cine de estos países.

Editada en la editorial UOC, dentro de su ya asentada colección «Filmografías esenciales», este trabajo de Kepa Sojo ha salido a la luz con la pretensión de ofrecer una vista panorámica del cine escandinavo a través de las películas más representativas de esta cinematografía. Uno de los grandes aciertos de este volumen es que pretendía, y lo ha conseguido, proyectar algo más de luz sobre una producción que no solo es interesante por las grandes obras realizadas por sus directores de referencia. Más allá de las películas dirigidas por cineastas de la talla de Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman o Lars von Trier, la industria de esta región europea no sólo ha producido muchas otras películas, sino que, como el autor pone de manifiesto a través de sus páginas, entre ellas hay muy buen cine. El desconocimiento que se tiene de la cinematografía nórdica se evidencia también en el interés que su estudio ha suscitado en la historiografía de nuestro país. El grueso de la producción académica y divulgativa en el ámbito hispano se ha centrado, fundamentalmente, en el análisis bien de la carrera de los cineastas consagrados, bien al examen fervoroso de alguna de sus obras más conocidas. Es excepcional la existencia de trabajos que ofrezcan un recorrido general por la producción cinematográfica de los países nórdicos más allá de los grandes nombres anteriormente señalados. Es esta una de las razones por las que el libro objeto de esta reseña se convierte en un texto necesario.

Recurriendo a un lenguaje asequible y diáfano, aplicando la profundidad y el rigor requerido, el autor despliega ante sus lectores una estructura que resulta coherente y extremada-

mente apropiada para alcanzar con éxito los objetivos perseguidos por la publicación. Dividido en dos grandes bloques, el primer de ellos, de un modo muy oportuno, está concebido como un breve preámbulo que el autor aprovecha para justificar, entre otras cosas, su concepción de la cinematografía escandinava como un todo. Un todo que está sostenido por la existencia de unos rasgos comunes que, a juicio de Kepa Sojo, han atravesado la producción nórdica, de un modo soterrado y al margen de las fronteras nacionales de los cinco países que la nutren y a lo largo de toda la historia de su cine. Así, se enumeran como características esenciales de esta cinematografía: la importancia de la naturaleza y la grandiosidad del paisaje frente a la insignificancia humana, el existencialismo y el temor a la muerte, el sentimiento de culpa resultado de la religión y educación luterana, la preeminencia de las adaptaciones literarias, la importancia de la figura femenina en sus argumentos y un peculiar modo de aproximarse al género de la comedia. Dentro de este primer capítulo introductorio, Kepa Sojo hace un meritorio trabajo de síntesis para trazar las principales líneas maestras del desarrollo y evolución de la cinematografía escandinava desde las primeras manifestaciones del cine silente en esta región hasta bien entrado el tercer milenio.

Para la construcción de este relato histórico, el autor ha tenido que sortear algunos obstáculos de los que ha sido consciente en todo momento. Por un lado, se encuentra el hecho de que la producción cinematográfica de los distintos países escandinavos no ha tenido ni el mismo ritmo, ni la misma regularidad, ni ha tenido tampoco la misma repercusión internacional. Así, señala que, frente al desarrollo temprano de la industria sueca y danesa, la repercusión mediática y crítica de los productos finlandeses, noruego o islandeses ha sido mucho menor y más reciente. Y, por otro lado, el hecho de contar con cineastas con una producción tan potente como, por ejemplo, Dreyer o Bergman ha contribuido, paradójicamente, a que el resto de las obras de sus compatriotas quedasen inevitablemente eclipsadas. Justamente para compensar estos condicionamientos, el autor aborda el segundo bloque de su libro explicitando cuáles han sido los criterios que utilizó a la hora de la elegir las cincuenta películas que se proponer degustar junto a sus lectores. Su intención ha sido, según él mismo confiesa, ofrecer una selección que fuera lo más representativa del cine escandinavo. La importancia que a nivel cuantitativo y cualitativo ha tenido la producción sueca y danesa ha sido tenida en cuenta y, por ese motivo, en el análisis se dedica mucho más espacio al cine de estos dos países que al de Noruega, Finlandia e Islandia. Haber hecho otra cosa hubiera sido una torsión innecesaria de la realidad cinematográfica de la región. Algo parecido ocurre con los grandes directores que, ante el reto que supone elegir qué filmes tener en cuenta de sus respectivas filmografías, no siempre opta por aproximarse a sus obras más conocidas o esenciales. Por ejemplo, de Bergman aborda el análisis de *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) y *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), dejando fuera algunas de sus obras más conocidas de la década de los sesenta y setenta, o de Lars von Trier, tan solo tiene en cuenta su decisiva *Europa* (1991) y una obra sin duda menor como es *El jefe de todo esto* (*Direktøren for det hele*, 2006). El modo, aparentemente heterodoxo y muy personal, en el que Sojo Gil ha confeccionado esta selecta antología puede ser entendido casi como una provocadora invitación a abrir los ojos para transitar por caminos no trillados, desconocidos para el gran púlico y poco tenidos en cuenta por los investigadores cinematográficos. Y la tarea, en cualquier caso, no era nada sencilla. En la confección de cualquier listado de estas características se corre el riesgo de que sus potenciales lectores lo juzguen no tanto por lo que contempla, sino por todo lo que se deja atrás, se obvia o se olvida. Es difícil contentar a todos, y siempre habrá alguna voz crítica que eche en falta esta o aquella obra que considera fundamental para poder comprender la carrera de un cineasta, la importancia de un género o las aportaciones de una determinada cinematografía.

Conocedores de las limitaciones que impone el formato, al autor vasco no se le puede acusar de no haber trabajado con una enorme honestidad intelectual. Sus criterios son claros y su rigor en sus análisis resultan incuestionables. Se trata de su selección y, a nuestro juicio, se trata de una antología que es, además de necesaria y

pertinente, muy eficaz porque su texto está sostenido por el profundo conocimiento que el autor tiene del cine producido en estos países y que solo puede ser fruto de la admiración que siente por la cultura nórdica. A Kepa Sojo le mueve pues una pasión auténtica que cualquier avezado lector podrá advertir en esa combinación de emoción y sensibilidad que se desprenden de sus críticas y de sus análisis. Sin encorsetamientos, desplegando una prosa vigorosa y apasionada que consigue algo poco frecuente en los estudios cinematográficos: transmitir con sus palabras el genuino entusiasmo que el autor siente por esta singular cinematografía.

Gonzalo M. Pavés Borges
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Facultad de Humanidades
Universidad de La Laguna
DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.11

Resistencias y disidencias en el cine español: el compromiso con la realidad. Ernesto Pérez Morán y José Luis Sánchez Noriega, eds. (2021). Madrid: Ediciones Complutenses.

Puede concebirse el cine como un espejo, como esa superficie bruñida sobre la que los cineastas bosquejan, con luces y sombras, los perfiles de la sociedad que les ha tocado vivir. Esta no es una idea nueva. En realidad, cualquier manifestación artística, muchas veces incluso en contra de la voluntad del propio artista, puede ser entendida como la crónica de una época, de una mentalidad, de una ideología. Las obras fílmicas son hijas de su tiempo, no pueden entenderse al margen de los factores económicos, políticos, sociales y culturales que las hicieron posible. A veces actúan reforzando los valores preexistentes, a veces poniendo el foco sobre los emergentes. No importa tanto el modo en el que se presenten, tanto da si funcionan como un discurso abiertamente militante como si aparecen con el corsé de un género. Detrás de cualquier película, aun en aquellas cuyos relatos ofrecen al espectador simples válvulas de escape, a poco que se rasque en sus superficies, no tarda en advertirse en ellas el sólido anclaje que las liga indeleblemente con su presente. Por esa razón, las películas son magníficos textos que constituyen eficaces pretextos para poder conocer y comprender los contextos que los hicieron posibles.

Publicada por Ediciones Complutenses, los autores de esta obra colectiva coordinada por Ernesto Pérez Morán y José Luis Sánchez Noriega y que es fruto del proyecto de investigación *Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)* se interrogan acerca del tratamiento que han recibido los grandes temas y preocupaciones que han centrado el debate político por parte del cine español durante las dos primeras décadas de este siglo xxi. A primera vista, resulta obvio que la producción cinematográfica nacional en estos últimos años no ha sido, en términos generales, una producción caracterizada por manifestar una clara voluntad de contribuir a la concienciación de sus potenciales espectadores. Lejos parecen haber quedado el ardor político que caracterizó a algunas de las vanguardias cinematográficas de los años sesenta. No obstante, quizá azuzado por las crisis de diversa naturaleza que han golpeado en las últimas décadas a las sociedades contemporáneas, parece que en el cine español de estos tiempos agitados se ha ido abriendo paso una corriente donde se percibe un mayor compromiso político y social.

El propósito de los coordinadores, como ellos mismos confiesan en la introducción, ha sido plantear una aproximación a los frutos «de un cine en diálogo con la realidad y los conflictos públicos». Un cine que, además, ha demostrado que, pese a todas las dificultades, no ha querido dar la espalda a lo que sucedía a su alrededor y ha invitado a su público a mirar, cara a cara, a los problemas que ha corroído hasta la médula las estructuras sociales, políticas y económicas del país. Habría que señalar que una de las aportaciones más novedosas de esta obra es, precisamente, la de poner sobre la mesa la relevancia que este tipo de filmes ha tenido en la producción reciente de nuestra cinematografía. Esta razón de peso bastaría para justificar la importancia de este trabajo colectivo, pero el texto coordinado por Pérez Morán y Sánchez Noriega no es solo interesante desde el punto de vista de la temática abordada. También lo es por la coherencia interna que presenta, coherencia que no suele adornar este tipo de publicaciones construidas, por lo general, a partir de las aportaciones particulares de diversos autores sin mucho orden ni concierto. Suelen ser obras de aluvión, libros que carecen de un hilo conductor que justifique la relación entre los diversos capítulos que componen el volumen. En ocasiones, aunque existe una cuestión genérica que podría justificar la pertinencia del trabajo conjunto, la diversidad de enfoques metodológicos y la inclusión de análisis de casos demasiados concretos terminan dando la impresión al lector de estar frente a una mera yuxtaposición de textos tan ensimismados que apenas dialogan entre sí. Desde luego no es este el caso. Y este mérito debe ser atribuido al buen hacer de los dos coordinadores, que han conseguido embridar la fuerza centrípeta que de por sí tienen las obras de esta naturaleza. Y así, a pesar de la diversidad de miradas que construyen los distintos capítulos, al final un leyente atento puede hacerse una idea de la actitud y la relación que el cine de nuestro país ha mantenido con su

realidad circundante en los últimos veinte años. Es cierto que esta corriente comprometida y crítica no ha sido la mayoritaria dentro de la producción cinematográfica española del siglo XXI, sin embargo, los cineastas sí que han mostrado una clara preocupación por llevar a la pantalla una gran heterogeneidad de temas sociales. Un interés que revela la sensibilidad de los creadores ante el profundo malestar que ha generado en nuestro país, en diversos ámbitos y en distintos planos, la aplicación sin complejos de políticas económicas neoliberales cortoplacistas y absolutamente miopes desde un punto de vista social. Haciéndose eco de esta diversidad, el libro dedica una parte sustancial de su contenido al análisis los grandes temas abordados por este cine español más apegado a la realidad. De esta forma, capítulo a capítulo, la obra consigue esbozar un retrato bastante fiel de toda una época, de un periodo de nuestra historia común marcada por la competitividad, la insolidaridad, las desigualdades y la crisis. Cuestiones que se han manifestado, de una manera u otra, en el progresivo desmantelamiento del estado del bienestar, en la precarización laboral, en el drama del desempleo estructural, en la corrupción política sistemática, en la desmovilización de las clases trabajadoras, en la violencia machista, en la invisibilidad de mayores, niños y discapacitados, en las heridas abiertas por décadas de actividad terrorista, en la tragedia de los inmigrantes o en la continuidad de los atentados medioambientales.

Puede que el volumen de esta producción no sea considerable, puede que, en la mayoría de los casos se circunscriban a ese «realismo tímido» del que hablara en su momento Ángel Quintana, pero sí que pone de relieve la perspicacia de los realizadores para distinguir con claridad y señalar cuáles eran los principales focos del malestar en la sociedad española actual. Sus películas traducen, como apunta Jean-Paul Aubert, «el afán del cine español de visibilizar y por tanto dignificar a los que suelen ser invisibles y dar la palabra a los que habitualmente carecen de ella». En ese sentido, la industria del cine en España se ha revelado como un peculiar sismógrafo que ha registrado la lenta, pero sistemática, voladura de las bases de la convivencia en nuestro país. Sin embargo, el grado de compromiso de los realizadores con la realidad no ha sido igual en todos los casos. Precisamente Aubert introduce en su capítulo una categorización que resulta extremadamente útil. Así, reconoce, por un lado, la existencia de un cine social de carácter heterogéneo, que, alzando las banderas del amor y la empatía como solución a todas las injusticias, «evita contemplar la acción política o social colectiva como una opción posible o deseable para transformar la sociedad». Una tendencia cuya acción ha sido espasmódica, formalmente timorata y demasiado supeditada a modelos narrativos emotivos que huyen de la conmoción y ofrecen a sus espectadores miradas tranquilizadoras. Por otro lado, sitúa un cine de crítica social, más directo y combativo, que no ofrece consuelo, que busca crear malestar e incomodidad, que puede, sorprendentemente, encontrarse donde menos se les espera –en géneros como el fantástico y el terror– y que solo interviene cuando considera que la historia narrada puede contribuir «a alimentar una inquietud y una postura crítica». Y frente a estas dos aproximaciones, Aubert reconoce en filmes colectivos como *¡Hay motivo!* (2004) o *200 km* (Discusión 14, 2003), por ejemplo, la posibilidad de una tercera vía representada por un cine militante que convierte «cada película en un vehículo no solo necesario para entender el mundo sino también para transformarlo». Aquí el cine deja de ser espejo para convertirse en un «arma cargada de futuro», en un poderoso catalizador al servicio del desarrollo de los procesos de cambio social.

Otro elemento a destacar de esta obra, y que constituye otro de sus aciertos, es que ha tratado de no dejar al margen en sus aproximaciones a ningún tipo de manifestación cinematográfica. Es habitual que en estos análisis el objeto de atención esté centrado en las obras estrenadas en salas convencionales y, casi exclusivamente, en los largometrajes de ficción. Por fortuna, todos los autores han tenido claro que, por la propia naturaleza del tema que general que unía sus trabajos, era ineludible atender la, por otra parte, significativa aportación del género documental en estos años. Pero además se ha tenido en cuenta que una de las características del cine comercial es que tarda en reaccionar debido a la inevitable lentitud asociada a los procesos de la industria cinematográfica. Esto le obliga –como acertada-

mente señala el profesor Ralf Junkerjürgen– a ir a remolque de las dinámicas sociales y que, por tanto, la aparición de filmes socialmente comprometidos sea, por regla general, «la respuesta a unos discursos precursores por parte de expertos e iniciativas políticas». De ahí la necesidad y la importancia de contemplar en estos trabajos el estudio de los cortometrajes, puesto que, como este mismo autor señala, su capacidad para reaccionar ante los problemas es siempre más inmediata y, en ocasiones, «preludian la realización de largometrajes». Así resulta muy oportuno y esclarecedor que algunos autores, el propio Junkerjürgen entre ellos, hayan contemplado este material cinematográfico en sus análisis pues ayudan a comprender y valorar su importancia en el marco del cine español más reciente.

En conclusión, si uno de los propósitos de este libro ha sido el de invitar al lector a apreciar, a través de las películas producidas por nuestra industria cinematográfica, cómo ha sido la evolución de las mentalidades, de los valores imperantes y consensos públicos, de los vaivenes y convulsiones del panorama político, sin lugar a duda se puede afirmar que el objetivo ha sido alcanzado con creces. Quien se acerque a estas páginas se encontrará con la oportunidad de contemplar la historia de España desde otra esquina, con otros ojos y quizá hasta consiga reconocerse él mismo en la trama y en la urdimbre tejida sobre la pantalla por los cineastas de nuestro país en los primeros años de este convulso milenio.

Gonzalo M. Pavés Borges
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Facultad de Humanidades
Universidad de La Laguna
DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.12

Cine, interculturalidad y políticas de género. Giulia Colaizzi, ed. (2021). Madrid: Cátedra, Signo e imagen. 192 pp.

Cine, interculturalidad y políticas de género resulta de la necesidad de afrontar un estudio de las formas comunicativas de la actualidad a través de una perspectiva específica. Desde esta intención, impulsada tras un trabajo anterior de la editora de este volumen, Giulia Colaizzi, resulta este compendio de cinco capítulos que, *a priori*, pueden parecer dispares pero que se articulan muy coherentemente, como adelanta el título, a través de varios nexos comunes: la interculturalidad, los estudios de semiótica aplicados al cine y la teoría fílmica feminista.

La selección de los diferentes textos, elaborados por Laura Mulvey, Noël Bruch, Paula Rabinowitz, Teresa de Lauretis y Márgara Millán, así como el diálogo que se produce entre ellos, es perfectamente expuesto y justificado por Giulia Colaizzi en su introducción, en la que no solo expone qué podemos encontrar en los capítulos consecuentes, sino que además argumenta teóricamente el discurso del que parte el libro.

De esta manera, Colaizzi, partiendo del concepto de Benedict Anderson, «lenguajes de poder», sustenta lo primordial que resulta abordar la cultura contemporánea y, concretamente, los estudios de cine a través de la interculturalidad ya que es en este arte donde «confluyen magistralmente, desde el primer momento y con toda claridad, imagen e imaginario, las técnicas de reproducción mecánica [...] y la(s) tecnología(s) del imaginario, la dimensión "imaginada" (e imaginaria) de toda comunidad» (p. 13).

En este sentido, desde lo expuesto en la introducción hasta la última de las páginas, este volumen aborda el cine como reflejo de la sociedad de masas, que, además, posee un lenguaje propio vinculado a dicha realidad social. Así, es necesario concebir que *Cine, interculturalidad y políticas de género* aborda el estudio del cine como un producto vivo de su época. De este modo, partiendo de la interculturalidad y los estudios semióticos, la obra vincula las producciones cinematográficas con el contexto industrial y económico del propio cine (sus intereses comerciales para con el público) y las realidades sociales (de las mujeres especialmente) de cada época en el que es creado. En esta premisa se sustenta, pues, la importancia de que los estudios de semiótica sean –en mayor o menor medida dependiendo del capítulo– hilo vertebrador del conjunto textual.

Como ya se ha expuesto, resulta ineludible remarcar la postura asumida por las autoras de interpretar el lenguaje del cine a través de la visión de género y las teorías fílmicas feministas ya que este –el cine– ha supuesto un punto crucial para extender ciertos estereotipos femeninos, muy ligados a la sociedad de consumo en la que vivimos. Colaizzi, y por ende el propio libro, exhibe la necesidad de aplicar la visión de género entendiendo esta como «especialmente relevante en el campo de la comunicación audiovisual en una sociedad como la contemporánea, marcada tan radicalmente por lo visual y en la cual la apariencia–la imagen– se identifica cada vez más con la sustancia» (p. 17).

Todo esto se materializa en el capítulo «Diálogo intertextual y nueva teoría fílmica feminista», de Laura Mulvey, en el que, a través de *Los caballeros las prefieren rubias* –novela (1925) y film (1953)–, la autora revisa ciertas ideas planteadas por la teoría fílmica feminista, su evolución con el paso de los años y el modo en el que la realidad de la sociedad estadounidense se veía reflejada en las producciones del séptimo arte, entendido este como «producción/reproducción social» (p. 18). Lo mismo sucede en el texto del crítico y teórico francés Noël Burch. En este, además, Burch realiza una comparativa entre la realidad social norteamericana y la francesa, justificando con ella la estandarización de ciertos estereotipos femeninos resultado de los contextos socioeconómicos y culturales de las respectivas naciones. Para ello el autor analiza las carreras de dos grandes actrices contemporáneas de la industria cinematográfica de esos países: Katherine Hepburn y Edwige Feuillère.

La misma estela sigue Paula Rabinowitz, quien, desde la visión de género, ejecuta una

relectura del zapato como símbolo y fetiche partiendo del caso de Barbara Stanwyck en la producción de William Wyler *Perdición* (1944). La autora referencia y compara teorías filosóficas de autores como Derrida, Freud, Marx, Heidegger, Kosch, etc., en relación con el zapato como objeto o como fetiche, y reelabora ciertos conceptos desde una concepción feminista.

Por su parte, Teresa de Lauretis en su texto «Donde termina la existencia: la realidad virtual de Cronenberg» nos muestra un estudio de la representación de las entidades humanas como entes corpóreos, y aspectos relacionaos con la «tecnología, la realidad, la fantasía, la vida y la muerte» (p. 102). A pesar de hacer ciertos apuntes respecto al sesgo del género en la producción que analiza, Lauretis se centra con mayor fuerza en cómo la expansión económica está ligada a las evoluciones tecnológicas en esta nuestra sociedad de masas, y cómo este hecho es reflejado en la filmografía de David Cronenberg, concretamente en *eXistenZ* (1999).

La pluralidad cultural que abandera este volumen culmina con Márgara Millán. En su texto analiza el cine nacional mexicano centrándose en las figuras femeninas dedicadas a la producción cinematográfica desde los inicios de este arte y que, como es frecuente, han permanecido ocultas a lo largo de la historia.

Cine, interculturalidad y políticas de géneros resulta una obra plural, amplia y abarca diversos aspectos de la historia del cine, afrontados con estricta rigurosidad de manera que cada capítulo sustenta y enriquece los preceptos defendidos desde el título del volumen. Un extenso recorrido por diversas etapas del Hollywood clásico, cines nacionales, y producciones posmodernas puramente centradas en la tecnología dan sentido a la tan mencionada interculturalidad y a la visión de género por las que aboga la editora de esta publicación. Al igual que su discurso interno, este libro es reflejo justo de su época. De este modo, es resultado de un mundo globalizado en el que el diálogo cultural resulta obligatorio, aunque ciertos sectores políticos y sociales se empeñen en lo contrario.

En definitiva, *Cine, interculturalidad y políticas de género* es un texto hijo de la posmodernidad y necesario en tanto en cuanto realiza una relectura crítica de ciertos aspectos que se habían enquistado en los estudios cinematográficos. Responde por tanto ante una parte de la sociedad de masas que cada vez con más frecuencia reclama una visión feminista en la historia y en la cultura en general.

Joana Rodríguez Pérez
Universidad de La Laguna
DOI: https://doi.org/10.25145/j.latente.2022.20.13

REVISORES

Domingo Sola
Enrique Ramírez
Gonzalo Pavés
Amparo Martínez
Luis Hueso
Alicia Hernández
Fernando G. Martín

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE 20* (2022)

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 evaluadores/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: 16
N.º de artículos aceptados: 12
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 75% de los manuscritos enviados a *Latente* han sido aceptados para su publicación.

Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna