

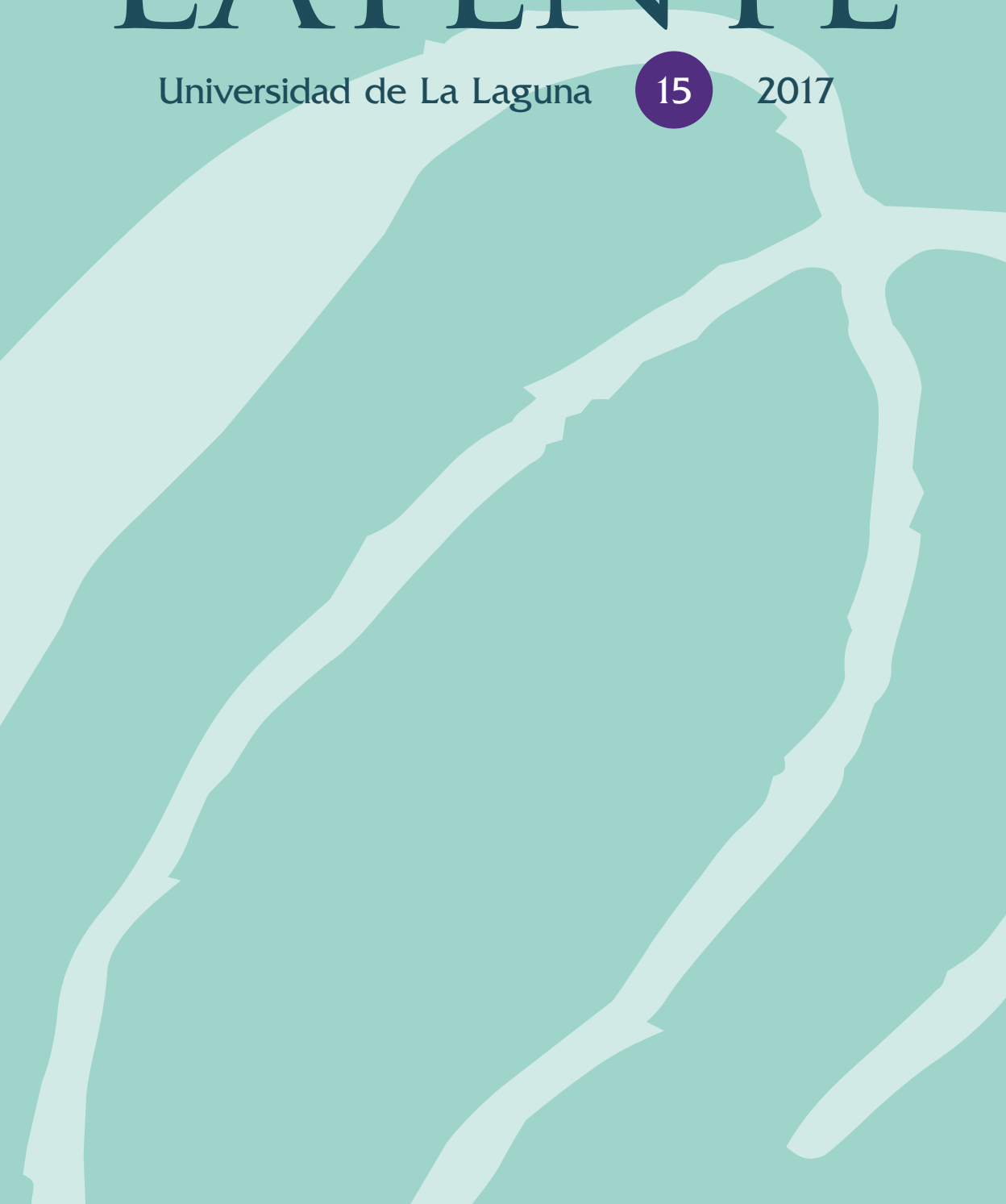
Revista de Historia y Estética del Audiovisual

LATENTE

Universidad de La Laguna

15

2017



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de historia y estética del audiovisual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

CONSEJO ASESOR

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

EDITA

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

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

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

Depósito Legal: TF-1136/2003

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

Revista
LATENTE
15

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2017

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

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

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

Libros:

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

Artículos:

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

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

La revista se publica anualmente y el plazo máximo para el envío de originales es el 15 de junio 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

CINE / CINEMA

La gestión de Alfonso Eduardo al frente del <i>Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias</i> : un modelo frustrado de certamen cultural / The management of Alfonso Eduardo in charge of the <i>Canary Islands International Ecofilm Festival</i> : a failed model of a cultural contest <i>Domingo Sola Antequera</i>	9
<i>Le retour à la raison</i> , paradigma de film Dadá. Una presentación de la estética conceptual de Man Ray / <i>Le retour à la raison</i> , a Dada film paradigm. A presentation of Man Ray's conceptual aesthetics <i>Ana Puyol Loscertales</i>	27
La construcción del estereotipo de la «América profunda» y su vigencia en la actualidad: el caso de <i>True Detective</i> / The construction of the stereotype of the «Deep America» and its validity today: the case of <i>True Detective</i> <i>Rocío Alés Fernández</i>	45
Proyecciones del <i>Quijote</i> en las series y películas del siglo xx / <i>Don Quixote</i> projections in the TV series and movies of the 20th Century <i>Narés García Rivero</i>	71
La obra de Jaime Rosales: diálogos con Yasujiro Ozu / The work of Jaime Rosales: dialogues with Yasujiro Ozu <i>Santiago Bravo Escudero</i>	91
Cine y orientalismo: la percepción de la cultura japonesa contemporánea a través de la visión de turistas de película. Una primera aproximación / Cinema and orientalism: the perception of japanese contemporary culture through the tourists in the movies. A first approach <i>Lucas Morales Domínguez</i>	105
<i>Inside Out</i> y Pixar: cómo construir una historia de éxito / <i>Inside Out</i> and Pixar: how to build a successful story/history <i>José Francisco Domínguez Reyes</i>	121
Una aproximación a la guerra de Troya en el cine y sus fuentes preiliacas / An approach to the Trojan War in the cinema and its pre-iliadic sources <i>Enrique Ramírez Guedes</i>	155



ENTREVISTA / INTERVIEW

Entrevista a Angelina Gatell / An interview with Angelina Gatell
por *Covadonga García Fierro*..... 201

RECENSIÓN / REVIEW

El verdugo: guías para ver y analizar, de Kepa Sojo
por *Ezequiel Herrera Gil*..... 211



CINE

LA GESTIÓN DE ALFONSO EDUARDO AL FRENTE DEL *FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE ECOLÓGICO Y DE LA NATURALEZA DE CANARIAS*: UN MODELO FRUSTRADO DE CERTAMEN CULTURAL

Domingo Sola Antequera
Dept. H.^a del Arte y Filosofía, ULL

RESUMEN

El presente trabajo intenta reflexionar sobre la gestión de Alfonso Eduardo Pérez Orozco al frente del *Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias* para así poder valorar, con cierta perspectiva histórica, cuáles fueron los aciertos de su dirección y cuáles sus puntos negros, y entender de manera más clara las razones que convirtieron al festival en un modelo frustrado de certamen cultural.

PALABRAS CLAVE: Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias, certámenes culturales, cine, Islas Canarias, festivales de cine.

ABSTRACT

«The management of Alfonso Eduardo in charge of the *Canary Islands International Ecofilm Festival*: a failed model of a cultural contest». The aim of this paper is to analyze the management of Alfonso Eduardo Pérez Orozco in charge of the *Canary Islands International Ecofilm Festival*, and evaluate, with a certain perspective, the advantages and drawbacks of his work. This way we will be able to understand the reasons why this filmfestival became a failure model of a cultural contest.

KEY WORDS: Canary Islands International Ecofilm Festival, Cultural Contests, Cinema, Canary Islands, Film Festivals.

1. En 1982, a la par que se aprobaba la *Ley Orgánica de Transferencias a Canarias* (LOTRACA), Francisco Afonso Carrillo ponía en marcha el primer certamen cinematográfico de la democracia en el Archipiélago. El entonces alcalde de la corporación municipal portuense lo presentaba públicamente con el nombre de *Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza del Puerto de la Cruz*, pasando más tarde a denominarse de Canarias en un intento de convertirlo en referencia ineludible de la cultura cinematográfica insular. De vida breve, se celebraría ininterrumpidamente hasta 1994, con una postrera edición en 2009 que no conseguiría devolverlo a la vida.





Obviamente, el certamen supuso un aumento de la oferta cultural en la Isla y, por tanto, propuso por primera vez un modelo de intervención pública orientado al consumo de productos derivados de la misma, convirtiéndose ésta en el motor dinamizador de todo ello. Como bien indica M. Devesa, este tipo de intervención, aun no creando claros beneficios económicos, sí que los genera a «la sociedad y al tejido productivo [...] haciendo referencia a aspectos como la capacidad educativa del consumo cultural, el desarrollo del espíritu crítico de los individuos o la mejora de la calidad de vida»¹, sin que esto sea óbice para que haya beneficios asociados a las rentas, al empleo o al posible desarrollo del turismo cultural —o turismo sin más—, como en ocasiones pareciera ser el caso.

La inversión pública resulta necesaria en este proceso, tanto para ponerlo en marcha como para compensar una hipotética caída de la demanda y así poder asegurar una existencia más o menos prolongada. Evidentemente, se podrían establecer una serie de argumentos en contra derivados de la, en ocasiones, presumible ineficacia de los gestores públicos a la hora de manejar los recursos disponibles y de que éstos lleguen a todas las capas sociales; así como de la colaboración o no con empresas privadas que dinamicen los certámenes desde diferentes sectores productivos. Este mecenazgo cultural debe ofrecer una serie de contrapartidas en base a la promoción, a los beneficios derivados de ella y al compromiso y a la penetración en el tejido social. De esta forma se potenciaría la actividad cinematográfica en el ámbito del desarrollo local.

Desde este punto de vista, el festival del Puerto de la Cruz ha actuado, con mayor o menor éxito, como revitalizador de la economía de la ciudad tinerfeña a la par que ha supuesto un evidente reclamo turístico. Este beneficio no ha sido siempre inmediato sino que ha podido obtenerse indirectamente a medio o largo plazo, lo que demostraría la capacidad de atracción del fenómeno cultural que allí se llevaba a cabo, generando de esta forma una dinámica económica positiva².

Un certamen como el que nos ocupa surge como respuesta a una oferta cultural insuficiente, tanto por cuestiones de viabilidad financiera como por motivos de cohesión social o de falta de mercado y, en este caso, habría funcionado como parte de un proceso que desarrollaría el espíritu crítico, aumentando el nivel cultural y educativo de la población, lo que por sí solo ya justificaría la inversión pública.

La proliferación de pequeños festivales en Canarias desde comienzos del presente siglo nos muestra las diferentes posibilidades e intereses de cada uno de ellos: afán identitario, económico o realmente formativo y/o pedagógico. Evidentemente, se hace muy difícil generalizar, puesto que las diferentes estrategias organizativas combinan varios de ellos cuando no su totalidad, contribuyendo a la creación de una dinámica positiva en el entorno urbano, así como propiciando un crecimiento

¹ DEVESA FDEZ., M. (2006): *El impacto económico de los festivales culturales. El caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid*, Madrid, Fundación Autor. pp. 44-67.

² LIM, H. (1993): «Cultural for Revitalizing the City: a Review and Evaluation», *Regional Studies*, vol. 27, núm. 6.

de la actividad económica antes y durante las fechas de celebración. Quizá sea ésta una de las razones para entender el aumento de la oferta de festivales cinematográficos en las Islas, junto con el afán de proyectarse al exterior por parte de quienes los gestionan políticamente.

Es así como estas instituciones intentan optimizar sus inversiones a través de programaciones de calidad que permitan su difusión en el medio, las doten de prestigio entre la profesión y capten cada vez un mayor número de espectadores que fomenten la difusión y aumenten la vida pública de la ciudad organizadora.

Sea como fuere, el festival portuense ha cumplido con una serie de funciones para las que en cierta medida había sido creado, sin contar con los beneficios directos (los de la propia actividad en el momento de la celebración), los indirectos (los generados por los potenciales espectadores) y los inducidos (los obtenidos por las empresas locales por la realización del certamen, así como por el entorno al convertirse en un claro reclamo turístico). Entre ellas:

- Difusión de la cultura cinematográfica en la Isla y, por ende, en el Archipiélago.
- Promoción y difusión de las producciones canarias.
- Favorecimiento del desarrollo local de la ciudad y el valle.
- Realización de encuentros críticos y de cursos formativos (tanto cinematográficos como relacionados con la ecología).
- Apoyo a la creación y realización.
- Descentralización de las actividades culturales desde las áreas capitalinas a aquellos municipios con fuerte implantación turística.
- Función educativa (implicación de los centros de la zona).

Francisco Afonso concretaba así las razones de su puesta en marcha:

... este Ayuntamiento consideró múltiplemente interesante la organización y patrocinio de un festival de cine [...] porque cumplía exactamente con ese sentido de múltiple utilidad pública que nos anima. Por un lado, suponía un elemento importante de difusión de la cultura, al promocionar el cine como arte innegable de su tiempo. Por otra parte, permitía multiplicar la difusión, el nombre de nuestro pueblo y de nuestra isla en el orden nacional e internacional. [...] Y, por último, concienciarnos cada día más frente a uno de los problemas más acuciantes de nuestro tiempo, y que va a marcar decisivamente el futuro del hombre en la tierra: el que plantea una errónea relación del hombre con el medio ambiente³.

La razón de ser del certamen tinerfeño, por tanto, se ha visto, al menos parcialmente, cumplida. Y decimos en parte porque en las ediciones de los 90 sus medios económicos se vieron notablemente lastrados al dejar de contar con subvenciones estatales y canarias, sobreviviendo únicamente gracias a las escasas aportaciones

³ GONZÁLEZ, A. (1993): «Reflexiones en torno a una buena idea. Gozos y sombras de un Festival de Cine», en AA.VV, *XII Años de la Nueva Conciencia*, Santa Cruz de Tenerife, Aloe.



municipales. Por otra parte, su especialización en el ámbito de la naturaleza y la ecología supuso su diferenciación con el resto de certámenes del país y dio sentido a la concreción de sus propuestas, cada vez más implicadas con su entorno y con la difusión y creación cinematográfica.

2. Para hablar del *Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias*⁴ debemos situarnos a comienzos de los años 70 en las Islas y así poder entender la fuerza e importancia que el movimiento ecologista tuvo en el Archipiélago, especialmente en Tenerife; elemento éste que condicionaría la opción temática del certamen. Opción que a la postre sería uno de los elementos que de manera más clara lo lastrarían —probablemente ante la escasez anual de ficción que pudiera interesar a los organizadores—. Este hecho pareció ser más el resultado de una designación aleatoria con la que buscarse un hueco entre los festivales del país que una elección realmente sopesada, especialmente teniendo en cuenta la singular y escasa producción argumental de las características requeridas para el mismo.

A comienzos de esa década el interés por la defensa del medio ambiente empezó a fraguarse de una manera organizada con la aparición de ASCAN —*Asociación Canaria de Amigos de la Naturaleza*— (1970), abriéndose una etapa en la cual surgieron otras similares, como ATAN —*Asociación Tinerfeña de Amigos de la Naturaleza*— (1972), MAGEC-*Amigos de la Tierra* (1976), *Grupo Ecologista AZUAJE* (1977) o MEVO-AT, *Movimiento Ecologista del Valle de La Orotava-Amigos de la Tierra* (1979), muy activo éste último contra el Festival en algunas de sus ediciones. En la década siguiente el número se ampliaría con grupos como TABONA, AULAGA, GECA o el FAT —*Federación de Amigos de la Tierra de Canarias*—, a los que se unirían el *Colectivo Ecologista La Centinela*, *Naturaleza y Sociedad de La Orotava* y el *Tagoror Ecologista Alternativo* —todos ellos nacidos entre 1979 y 1983—. En los 90 el proceso confluiría en torno a la AMEC —*Asamblea del Movimiento Ecologista Canario*—, que comenzaría a actuar como una confederación ecologista con un régimen de funcionamiento asambleario que se mantuvo hasta 1991, coincidiendo con el nacimiento en Las Palmas de Gran Canaria de FEC *Ben Magec*⁵. Hacia finales del siglo pasado su número alcanzaba el medio centenar, lo que subrayaría la implicación ciudadana con el movimiento —llegando a denominarse como «la explosión social del ecologismo»—, ayudando a entender las razones selectivas del certamen portuense.

Sin duda, estos breves datos que acotamos a comienzos de la última década del siglo pasado indican la importancia e influencia de este movimiento, plural y poliédrico, cuyas acciones se han seguido concretando hasta nuestros días, desper-

⁴ De ahora en adelante FICENAC.

⁵ CRUZ FRANCO, A.: «Historia resumida del Movimiento Ecologista de Canarias (1970-2010), *Revista Digital San Borondón*, 24/09/2010.



tando la conciencia ciudadana en defensa tanto del medio natural canario como en relación con el patrimonio histórico y cultural.

En el caso del certamen que nos ocupa, la visita de Petra Karin Kelly, de *Die Grünen*, los verdes alemanes, a la edición de 1983 dio el pistoletazo de salida para la aparición de las primeras formaciones políticas relacionadas con la defensa de la ecología en las Islas. Gracias al MEVO se fundaría, ese mismo año, la «franquicia» canaria de la formación, que con una andadura irregular se fue desvaneciendo en la segunda mitad de los 80 para resurgir de nuevo a comienzos de la década siguiente gracias al apoyo de otros sectores ecologistas, concretamente del TEA, denominándose desde entonces como *Izegzewaren-Izquierda Verde* y más tarde los *Verdes de Canarias, Partido Verde Canario (PVC)* y *Los Verdes-Grupo Verde*.

De hecho, en mayo del citado año se llevaron a cabo unas jornadas culturales que dieron su fruto con el denominado *Manifiesto de Tenerife*, un texto considerado precursor del citado ecologismo político en España, pues daría lugar al nacimiento del partido Los Verdes en nuestro país, que vería la luz en noviembre del año siguiente. En el punto tercero del mismo se podía leer:

Aunque somos plenamente conscientes de que los canales institucionales suponen un riesgo objetivo de ahogar el movimiento social, consideramos indispensable la existencia de una formación política comprometida con nuestra concepción global de la vida y de las relaciones del hombre con su entorno⁶.

3. El FICENAC surgirá, por tanto, en un contexto marcado por el ascenso e implicación social del ecologismo y por un cine hecho en Canarias que si bien no respondía totalmente a los estilemas de la *Declaración sobre los cines nacionales*, redactada en Orense durante las *IX Jornadas do Cine*, en 1976, sí que trataba de reflejar lo que podríamos denominar como una «cultura nacional», a la par que intentaba potenciar ciertas infraestructuras que hiciesen posible la continuidad del mismo.

En el momento de su presentación se anunciaba a Alfonso Eduardo Pérez, la persona encargada de dirigirlo, quien se mantuvo al frente del mismo hasta la edición de 1992. En un intento por difundirlo, al menos a nivel nacional, se hizo el esfuerzo de contar con asesores del mundo de la cultura insular y del ecologismo, como César Manrique, Telesforo Bravo, Isidoro Sánchez, Teodoro Ruiz e Imeldo Bello, éste último en calidad de representante del MEVO-AT —grupo que junto con el GECA, ecologistas de la comarca de Abona, se mostraron desde un principio contrarios al carácter comercial del festival, pues como expusieron en un comunicado público, rechazaban de plano «estas ‘modas ecológicas’ que no tienen nada que ver con las verdaderas actividades ecologistas. Asimismo, dada la falta de seriedad

⁶ *Manifiesto de Tenerife*. 29/05/1983.



y rigor que se ha producido, el referido certamen es conducido, inevitablemente, a un acto frío sin más trascendencia⁷—».

Esta «falta de seriedad» aludía a las pretensiones del grupo para colocar en el comité organizador a seis miembros significados del movimiento ecologista y de la ciencia española e internacional, especialmente al vulcanólogo Eduardo Martínez de Pisón. Obviamente, a la luz de las palabras anteriores, parece ser que confundieron un festival de cine con un congreso sobre medio ambiente, cuestión clave para entender el continuo rechazo que el modelo adoptado por el certamen provocó entre los grupos ecologistas de la Isla.

Como decíamos, la espalda que se le había dado a las asociaciones ecologistas creó un clima de desconfianza que terminó derivando en el divorcio entre gran parte de su público potencial y sus organizadores, a quienes siempre se les recriminaría el desapego, cuando no la indiferencia, hacia la «relación del hombre con el medio ambiente», como pedía Francisco Afonso durante la presentación del mismo; algo perfectamente entendible en una ciudad que el resto del año daba la espalda a esta realidad para preocuparse por la especulación urbanística que había transformado el Puerto y el valle de La Orotava de manera salvaje a lo largo de los últimos treinta años. También es cierto que el Puerto de la Cruz de los 80 no tenía que cargar con el sambenito de la destrucción patrimonial a la que con anterioridad le habían llevado sus gestores municipales y que había tenido un momento álgido con Isidoro Luz Carpenter, cuando se comenzaron a arrancar las plataneras de Martíáñez para proceder a su urbanización, siguiendo con parte de las edificaciones históricas del resto del municipio con el beneplácito del por entonces director del Instituto de Estudios Canarios de la Universidad de La Laguna, Jesús Hernández Perera, quien dio el visto bueno para la demolición de algunas de las magníficas casas antiguas del muelle, aunque paradójicamente fuera un acérrimo defensor de la protección del patrimonio histórico insular.

En sesión extraordinaria de 13 de junio de 1966 del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, siendo alcalde Felipe Machado, se recoge un documento emitido por el citado Hernández Perera, donde se informa positivamente para el derribo de la Casa Yeoward, permitiendo la construcción en su lugar de un edificio de viviendas. Eso sí, pide encarecidamente que el balcón, por «ser pieza singular de la arquitectura tinerfeña», se entregue al Ayuntamiento para ser preservado en un lugar adecuado.⁸

Este documento demuestra una clara connivencia entre el Consistorio, los arquitectos y los organismos encargados de la protección patrimonial al mirar para otro lado ante el derribo de algunos de los edificios señeros de la ciudad tinerfeña, que serían sustituidos por otros nuevos «a la canaria», falsos históricos», lo que a la postre falsificaría la imagen de su (nuestro) pasado.

⁷ «MEVO y GECA, contra el carácter comercial del Festival de Cine Ecológico». *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 30/01/1982.

⁸ Archivo Municipal, *Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz. Sesión extraordinaria*. 13/06/66, folio 70 vº-71r.



Volviendo al enfrentamiento y al clima de desconfianza, solamente durante la última edición, la de 1994, y gracias al encargo a ATAN (*Asociación Tinerfeña de Amigos de la Naturaleza*) de las actividades relacionadas con la difusión de la ecología, así como debido a la presencia como miembro del jurado del reconocido naturalista Joaquín Araujo, a propuesta de los mismos, hubo el más claro intento por reconducir este estado de cosas que había acompañado al certamen desde su origen.

4. La primera y la última edición contaron aproximadamente con el mismo presupuesto, algo más de 14 millones de pesetas⁹, y en ambos casos tuvo que ser asumido por el Consistorio municipal. En la primera de ellas porque el resto de los organismos oficiales que se habían implicado —Ministerio de Cultura, cuya ministra, Soledad Becerril, había sido nombrada presidenta de honor del certamen; Cabildo Insular de Tenerife; y Gobierno de Canarias— finalmente no participaron en el proyecto, pese a que, como decían los organizadores, el Festival no sólo promocionaría el nombre del Puerto de la Cruz, sino también el de la isla de Tenerife. En la última porque los desencuentros continuos, la mala gestión de Alfonso Eduardo, la falta de apoyo del ICAA, además del enfrentamiento continuo entre un Consistorio socialista y un Gobierno nacionalista, dejaron solos a los primeros para poner en marcha la que a la postre sería una de las ediciones más equilibradas, de mayor conexión con su entorno y con una positiva respuesta ciudadana.

Las primeras ediciones fueron un fracaso al no tener apoyo institucional ni contar con la proyección suficiente ni con un público creciente que demandase y acudiese a un evento de estas características. Alfonso Eduardo mostraba tras ello su pesar sobre las perspectivas del certamen:

Confieso que, desde el primer momento, tuve una enorme esperanza en la juventud. En aquellos años, el ambiente del Puerto de la Cruz, en los fines de semana, no se parecía en nada al de hoy. Miles de jóvenes se desplazaban desde Santa Cruz y los alrededores para pasar aquí sus ratos libres. Si a esto añadimos la cercanía de la Universidad de La Laguna, me las prometía felices haciendo cálculos con la marcha, ya entonces ascendente, del Festival de Valladolid, gracias a su numerosa población universitaria. La lenta, pero inexorable, desaparición de un público juvenil de fuera, y el éxodo hacia el norte y el sur de los propios del Puerto de la Cruz me sacó muy pronto de mis sueños. Con la Universidad, por otra parte, hemos intentado de todo [...] pero nada se ha logrado de lo que habíamos imaginado. [...] no podemos por menos que lamentarlo, aunque no lo sintamos como un posible fracaso personal¹⁰.

⁹ Aunque en la del 82 se vio finalmente aumentada la partida presupuestaria hasta los 16 millones y medio.

¹⁰ PÉREZ OROZCO, A.E. (1993): «Evolución del Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias», en *XII años de la nueva conciencia*. Puerto de la Cruz, Aloe/Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias, p. 21.





Figura 1. Francisco Afonso anunciando el nacimiento del Festival en 1982.

Estas palabras del director esconden dos de los grandes problemas que va a arrastrar el Festival durante años: por un lado la ausencia de autocrítica y, por tanto, de cambio de rumbo por parte de sus gestores ante adversidades como las citadas y, por otro, los problemas derivados de los desencuentros entre Ayuntamiento, Cabildo de Tenerife y Gobierno de Canarias, que durante muchos años tuvieron signos políticos opuestos, lo que llevó al certamen a verse frecuentemente ninguneado. Causa, ésta última, para entender su cancelación en 1995.

En 1986 se celebraría la quinta edición del certamen, considerada como la de su consolidación; no obstante, desde la organización se seguía reclamando una mayor colaboración institucional, como se desprende también de las palabras de Pedro Bellido¹¹, presidente del Órgano de Gestión, que alababan la proyección que estaba cogiendo el Festival a la par que pedían un mayor apoyo público a pesar de ya contar con la participación del Gobierno de Canarias, del Instituto de la Juventud, de la Dirección General de Medio Ambiente, del Cabildo Insular de Tenerife, de Filmoteca Española, de parte de la industria hostelera portuense y de algunas de las distribuidoras y productoras más importantes del país: Lauren Films, Araba Films, UIP, Francisco Hoyos o Atia Films, entre otras. Las exigencias del director¹² iban hacia el ICAA, que parecía contar con un amplio presupuesto para el siguiente ejercicio.

¹¹ «Entrevista a Pedro Bellido, presidente del Órgano de Gestión: *Creo viable poner el Festival de Cine Ecológico a la altura de los de San Sebastián o Valladolid. Es la juventud donde más ha calado el Festival. Ese ha sido nuestro mayor acierto*», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18/11/1986.

¹² PÉREZ OROZCO, A.E. (1986): «Cine, turismo y ecología, un sueño hecho realidad», *Programa del V Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias*, Puerto de la Cruz, p. 3.



Figura 2.

La buena marcha del Festival propiciaría que al año siguiente se plantease la celebración del *Primer Congreso sobre Ecología y Naturaleza*, lo que indicaba una mayor presencia de contenidos relacionados con el tema, así como la consolidación de la programación —que se vería aumentada— y un cierto maridaje entre el público y el certamen; aunque no se quitaría de encima la sensación de precariedad, de que en cualquier momento el castillo de naipes podía desmoronarse, como así fue. Incluso hubo espacio para el disenso como el provocado por el documental *Salvar el Rincón*, que sirvió para que la *Coordinadora Anti-festival Ecológico* montara una mesa redonda sobre «ecología y especulación» que sirvió para pedir que el presupuesto gastado en invitados —en torno a unos 20 millones de pesetas— fuera destinado a otras cuestiones prioritarias, como la reconversión de las zonas agrícolas del valle de La Orotava¹³.

Los argumentos, aunque ciertos, no dejaban de mostrar cierta miopía al cargar contra el certamen como eje de todos los males que había acarreado la paulatina desaparición de la agricultura en este valle del norte de Tenerife, siendo sustituida, en un nuevo ciclo económico, por bloques de hormigón, de lo que el Ayuntamiento sólo era parcialmente responsable. Aun así, el evento tuvo que pagar los platos rotos de esta historia, teniendo siempre enfrentado a un sector importante de la población que veía en el mismo un acto banal propio de la soberbia política de quienes miraban para otro lado mientras se producía la destrucción del patrimonio natural de la comarca.

¹³ «Organizado por la Coordinadora Anti-Festival Ecológico. Documental: *Salvar el Rincón* y mesa redonda sobre ecología y especulación en el valle de La Orotava», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 12/11/1987.



La séptima edición comenzaría con cambios bastante significativos, pues se abrieron nuevas sedes en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, cuestión demandada políticamente porque entendían que el Festival debía consolidarse a nivel regional. Este hecho resultaría una condición *sine qua non* para recapitalizar parcialmente el certamen, habiendo ya sido mentado por el *Colectivo Yaiza Borges* como una de las líneas de actuación a seguir para obtener una mayor difusión de la labor llevada por sus gestores.

Si analizamos brevemente este hecho en realidad parece una maniobra orquestada para desestabilizarlo, un enfrentamiento más entre el Consistorio socialista portuense y las instituciones canarias que debían dinamizar, proyectar y cofinanciar el Festival. De hecho, esta situación no se ha vuelto a dar en ninguno de los certámenes que se han celebrado con posterioridad en el Archipiélago. En este sentido, un anónimo Cinéfilo firmaba en la prensa que

seguramente sean los portuenses los únicos que posibiliten lo que ocurre en esta edición del festival —1988—: la descentralización. La proyección de la iniciativa a otros dos municipios, la cesión —al parecer, sin grandes contraprestaciones— de la acción cinematográfica del Puerto de la Cruz, no es un hecho frecuente [...]. Pero, además de generosos, los portuenses deben ser también unos resignados porque desde hace unos años aguardan alguna ayuda —algo más que los apoyos morales de las frías comunicaciones oficiales y protocolarias— de la Dirección General de Cinematografía [...]¹⁴.

El texto parece ir a la línea de flotación del Festival, al sempiterno problema organizativo derivado de la falta de un presupuesto importante y de la mala gestión económica en general, a lo que se unía el disenso político y unas exigencias muy poco razonables. Redundando en lo mismo, Pedro Bellido, teniente de alcalde, mostraba una postura oficial bastante cauta al apuntar que estaban frente a «una experiencia. Ya veremos sus resultados. Que quede claro que el Puerto de la Cruz es la sede a todos los efectos del festival. [...] Ya hemos escuchado algunas versiones confusas y un tanto tendenciosas sobre este asunto [...] cuando termine estudiaremos reacciones y comportamientos y decidiremos resultados¹⁵». En cambio, Alfonso Eduardo se congratulaba al pensar que frente a la dificultad que suponía la multisede así podría darse mejor respuesta a las demandas populares respecto al cine y a la cultura de la imagen en general¹⁶. El experimento resultó, como cabía esperar, efímero, aguantando hasta la siguiente edición.

Por otra parte, Filmoteca Canaria, en palabras de Aurelio Carnero, en aquel momento coordinador del Área de Conservación y Archivo de la institución,

¹⁴ CINÉFILO: *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 19/11/1988.

¹⁵ CHERUBINO, E.: «Pedro Bellido, responsable de la organización. La descentralización no debe desvirtuar la paternidad del festival», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 19/11/1988.

¹⁶ PÉREZ OROZCO, A.E.: «Un festival que madura», *Programa del VII Festival Internacional de Cine de Canarias*, Puerto de la Cruz. Excmo. Ayuntamiento, 1988, p. 5.

reflexionaba sobre la necesidad de convertir al Festival en una plataforma de propuestas, encuentro de productoras, intercambio de ideas y casi en un *screening* del cine rodado en el Archipiélago. Otro hecho que quedó en el territorio de las propuestas que no acabaron por consolidarse, a pesar de que el presupuesto del certamen ya había doblado el inicial, superando los 30 millones de pesetas. No olvidemos que fue el año de *Guarapo*, de Teodoro y Santiago Ríos, que conmocionó durante su estreno el panorama cinematográfico insular.

En 1989 el Festival seguiría regionalizado, consiguiendo ser homologado por la *Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films* (FIAPF), contemplando como la novedad más significativa la celebración en el mismo marco de la *I Muestra Internacional de Videoarte de Canarias*. Pese a todo y a los esfuerzos de sus gestores y en esta edición comienzan de nuevo a arreciar con fuerza las voces disonantes, quejándose tanto de la escasa calidad de las películas exhibidas como de la propia organización del certamen. Visto con cierta perspectiva parecían estar orquestadas para desestabilizarlo, aunque bien fuese cierto que el Festival se había convertido en un espacio para la promoción turística de la Isla, por lo que gran parte del presupuesto se iba en traer *famosos* que atrajeran a las revistas del corazón, convirtiendo al Puerto en una pasarela de actores de segunda o tercera adictos al papel *couché* —ese año Espartaco Santoni o Bárbara Carrera— y que poco o nada tenían que ver con la línea del certamen o con las películas que esos días se proyectaban. Aunque, por otra parte, la calidad media de los filmes, especialmente en la «Sección Oficial» había aumentado, y la creación de un jurado cualificado, la facilidad para obtener información y la manera de hacérsela llegar a aficionados y espectadores fueron cuestiones que se valoraron especialmente, sobre todo frente a ediciones anteriores.

Estas expectativas de crecimiento se vieron rápidamente frustradas a pesar de que un año más tarde, en 1990, desarrollaran un seminario avanzado denominado «El estado actual de la ecología terrestre en España», para el que se contaría con la presencia de importantes expertos nacionales en la materia y con un presupuesto de unos cinco millones de pesetas, mucho dinero teniendo en cuenta los márgenes en los que se movía el Festival.

Las razones del frenazo habría de nuevo que buscarlas en el ninguneo de las instituciones, así como en los problemas derivados de la evidencia de que el «cine ecológico» no era, ni es, un género cinematográfico en sí mismo, lo que por un lado limitaba el número de filmes disponibles para cada edición, aunque por otro, y viéndolo desde una perspectiva diferente, permitía obtener películas cuyas relaciones con la ecología vinieran de ámbitos diversos, desde dispares esferas de la experiencia fílmica y vital. Alfonso Eduardo declararía al respecto que existía «un cierto desprecio de algunas personas hacia el trabajo» que se hacía en el certamen; una total «falta de respeto», pues ese mismo año se estrenaban dos nuevos, uno en Santander y otro en Barcelona, que habían elegido sus mismas



fechas, haciendo complicado que con tanta competencia pudieran obtener filmes para las diferentes secciones¹⁷.

Evidentemente, estas declaraciones justificarían las deficiencias de la selección, así como el citado ninguneo que empezaría a sufrir el certamen de mano de las instituciones canarias y que no pararía hasta conseguirse su supresión, a lo que también contribuiría el solapamiento de fechas con otros certámenes, así como la futura eliminación de las subvenciones de ICAA. Este panorama se vio agravado desde el momento en el que la dirección comenzara a enfrentarse por la gestión con la Corporación municipal, lo que iba a abrir una espita que aprovecharía la prensa para cebarse con el certamen, pues tras ello no dejaba de esconderse una evidente improvisación en toda la organización, especialmente a partir de la décima edición.

A pesar de ello se siguieron multiplicando las sedes del Festival, tocándole en esta ocasión a Arrecife de Lanzarote, donde se proyectarían en la sala de *El Almacén* algunos de los filmes de la Sección Hispanoamericana. Por otra parte, Joaquín Araujo, naturalista homenajeado ese año, reflexionaba cómo tras diez años de experiencia ecológica y atención mediática apenas se habían logrado mejoras significativas, lo que, unido a los primeros problemas económicos de los 90, ofrecía un futuro bastante sombrío:

Al mismo tiempo ha empeorado escandalosamente la situación social con el incremento del paro, la incertidumbre económica, la falta de imaginación de los poderes y la caída en picado del bienestar. Esto podría llevarnos a un abandono de los intentos constructivistas de las políticas sociales y ambientales que nos parecen ya inseparables. Podría, es más, resultar todavía más peligroso, si inclina a la gente a olvidar las pequeñas dosis de conciencia ecológica que había adquirido¹⁸.

Las palabras de Araujo parecían premonitorias de lo que hemos podido vivir en la última década, suponiendo el principio del fin para el certamen. Sólo un año más tarde las críticas a la gestión resultaban ya prácticamente insostenibles, pues Alfonso Eduardo parecía haber convertido el Festival en una franquicia propia, invirtiendo más de la mitad del presupuesto en traer visitantes poco ilustres además de innecesarios, lo que coincidiría con el momento en que el Ayuntamiento portuense empezase a encontrar problemas para su financiación, en un primer momento desde dentro con la oposición expresa de los concejales del Partido Popular y de la Agrupación Tinerfeña de Independientes y, dos años más tarde, al quedarse sin los apoyos del Cabildo Insular, del Gobierno de Canarias y de los citados fondos del ICAA.

Este hecho provocó que la undécima edición sufriera una importante reducción presupuestaria, siendo, en palabras de sus organizadores, la más austera hasta

¹⁷ MARTÍN, C.: «Cousteau recibirá el homenaje del Festival de Cine Ecológico», *El País*, Madrid, 22/10/1990.

¹⁸ ARAUJO, J. (1993): «¿Hacia una Nueva Conciencia?», en AA.VV., *XII años de la nueva conciencia ecológica*, Puerto de la Cruz, Aloe/Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias, p. 39.

le fecha, disminuyendo la partida dedicada a invitados y priorizando el gasto en lo realmente importante, en la elección y exhibición de los filmes con la idea de aumentar la calidad y el prestigio del menguado certamen. De hecho, los cuarenta y tres millones del presupuesto se vieron rebajados hasta catorce sólo dos años más tarde.

Los votos antes citados en contra de la celebración del Festival por parte de insularistas y conservadores no representaban únicamente un hecho aislado, sino que ese NO al certamen era una muestra del desencanto y la rabia de cientos de ciudadanos, no sólo de los votantes de esas dos formaciones políticas, que veían como un despropósito el despilfarro económico que año tras año consumía el evento¹⁹. A pesar de los esfuerzos del concejal delegado para esa edición, el Festival parecía ya estar herido de muerte.

Todo ello hizo que el alcalde portuense, Félix Real, tuviese que salir a los medios en su defensa. En su apoyo también se manifestaron cineastas canarios, como Teodoro Ríos, quien admitía que «sería un disparate acabar con un evento cinematográfico que lleva once años celebrándose y está consolidado²⁰», o el propio Alfonso Eduardo²¹, que vio acabarse el negocio, señalando que «sería un error» suprimirlo, mientras que en su presentación apuntaba:

[...] no podemos dejar de lado todo lo mejorable que hay en nuestro Festival pero tampoco seamos falsamente rigurosos; tenemos fe en el trabajo que hacemos y sabemos que es una tarea cultural necesaria; tenemos confianza en nuestros compañeros y jamás la incontinencia en el gasto ha tentado a cualquiera. Con estas dos vías como inamovible señalización estamos seguros de encontrar los ánimos y el entusiasmo para seguir.

La presencia en esa edición de Antonio Giménez Rico, presidente por entonces del ICAA, favoreció que el Festival fuera el marco elegido para la celebración de las *Primeras Jornadas de Producción Audiovisual*²². Según Francisco Ramos Camejo, viceconsejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, que estuvo presente en la sesión inaugural, ese encuentro supondría «compartir experiencias entre las

¹⁹ «Puerto de la Cruz. Polémica por una reunión. El PP se queja del trato recibido por los organizadores del Festival de Cine Ecológico», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13/11/1992.

ARA, L. de: «Festival de Cine, ¿y qué?», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 15/11/1992.

ARA, L. de: «Jiménez Fajardo aclara: 'El certamen es del Puerto y de Canarias'. Carballo: 'El Festival de Cine Ecológico está montado para mantener unos sueldos. El Festival tiene que desaparecer'», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20/11/1992.

CABEZAOLA, C.: «Los enfrentamientos dentro del Ayuntamiento portuense pusieron en peligro el Festival», *Jornada Deportiva*, Santa Cruz de Tenerife, 23/11/1992.

²⁰ GARCÍA ROJAS, E.: «Teodoro Ríos: 'Suspender el Festival sería un disparate'», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 14/11/1992.

²¹ NIETO, I.: «Alfonso Eduardo Pérez Orozco asegura que sería un error suprimir el certamen. La iniciativa privada ayuda a obras que no son cuestionables y un festival de cine lo es», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15/11/1992.

²² «La producción audiovisual a debate. Las películas norteamericanas pretenden absorber el 95% el mercado europeo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18/11/1992.



diferentes autonomías para la concreción de futuras acciones comunes. Que nadie se pueda pensar que se trata de crear una plataforma contra nadie²³».

La presencia del viceconsejero, salpicado por la polémica subvención²⁴ que se había dado a la serie de televisión hispano-italiana *Océano*, propiciaría que se anunciase una ayuda de doscientos millones de pesetas destinados a la producción audiovisual canaria, como si de una compensación se tratase, sirviendo al menos para tapar algunas bocas. Incluso anunciaría también que los proyectos de algunas películas en preparación, caso de *Mararía*, *San Antonio de Texas* y *Las espiritistas de Telde*, formarían parte del programa general de apoyo al cine canario —aunque las dos últimas nunca vieran la luz—.

También fue de interés la presentación por parte de Teodoro Ríos de la AEPAC —Asociación de Empresas de Producción Audiovisual de Canarias—, cuyo objetivo era «defender la imagen de las Islas por ser clara señal de identidad cultural y una fuente de riqueza y creación de puestos de trabajo». Asimismo, se recogió el apoyo de Fílmoteca Canaria como instrumento de archivo, investigación, conservación, promoción interior y exhibición del audiovisual producido en el Archipiélago y en el resto del mundo. Por último, Ríos pidió la creación de una *Film Commission* —que tardaría todavía unos años en ver la luz—, como plataforma para facilitar los rodajes en las Islas²⁵. Una vez concluidas las jornadas, los profesionales allí reunidos elevaron un documento informativo con los acuerdos tomados a la Administración central y al presidente de la *Comisión Media y Cultura del Parlamento Europeo*.

Tras los homenajes ese año a Petra Kelly y César Manrique —de hecho el Festival se vertebró en torno a la figura del prestigioso artista canario, colaborador ocasional del certamen y activista muy vinculado a la defensa y conservación del entorno medioambiental en las Islas—, llegaría la clausura con el anuncio del Gobierno de Canarias de la retirada de la subvención para la siguiente edición, a la par que el Consistorio decide no prorrogarle al equipo de Alfonso Eduardo la dirección del evento. El debate estaba servido, uniéndose al mismo los hermanos Ríos pidiendo una reforma profunda del mismo a la vista de su escasa consolidación internacional y un cambio de su línea temática. El productor y realizador Miguel Ángel Toledo exhibía una poco disimulada satisfacción por la retirada de las ayudas, pues le parecía una excelente noticia, ya que, según sus propias palabras, había sido «una verdadera vergüenza durante muchos años y no por el empeño de quienes lo han impulsado,

²³ «La industria audiovisual en Canarias a debate en el Festival Ecológico», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 24/9/1992.

²⁴ La producción, rodada en 1989, costó mil cuatrocientos millones de pesetas, de los cuales cuatrocientos fueron aportados por el Gobierno regional, adquiriendo los derechos de emisión en España y Latinoamérica. Sin embargo, la serie jamás ha llegado a verse en nuestro país.

²⁵ «Ríos presentó la Asociación de Empresas de Producción Audiovisual de Canarias», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 18/11/1992.

«La AEPAC propone la creación de una 'Film Commission'. Una apuesta a favor de la identidad cultural», *Jornada Deportiva*, Santa Cruz de Tenerife, 19/11/1992.

«La asociación AEPAC solicita el apoyo institucional para relanzar el cine canario. Canarias es un plató de excepción para la producción audiovisual europea», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 17/11/1992.



con saludable intención, sino por el modelo con que se llevó su gestión». Opinión compartida por la productora Ana Sánchez Gijón añadiendo, bajo su punto de vista, que el «certamen debería estar dirigido por personal de la Isla²⁶».

El cesado director del certamen estuvo un tiempo desaparecido, suponemos que asumiendo y asimilando su nueva situación. Casi un año más tarde reaparecería para quejarse del escaso apoyo recibido en los últimos momentos de su gestión:

En el Puerto nadie nos quiso ayudar [...]. Sin dinero... no se puede construir nada serio [...]. Lo más difícil viene de la propia insularidad. Los gastos son muy superiores a los peninsulares, tanto en los desplazamientos, como en el resto. Y, por cierto, las especificidades aduaneras y administrativas complican aún más las cosas.

Dicho lo cual pedía una tregua, un periodo para normalizar la situación, intuyendo que finalmente no iba a suceder —y estaba en lo cierto—, volviendo a lamentarse de la falta de profesionalidad de parte de su equipo —el impuesto por el Ayuntamiento— como otras de las claves del fracaso. Evidentemente, la falta de autocrítica, como dijimos, marcó año tras año su gestión y en sus últimas palabras no iba a ser diferente, aunque aportase un dato fundamental que se pudo corroborar en las últimas dos ediciones, la intromisión de Francisco Melo Júnior, que, llevando una labor de zapa continuada contra el certamen, trataba de convertirse en un director en la sombra —lo que intentaría en 1993 interviniendo para colocar un gestor títere del mismo—. Alfonso Eduardo se lo recriminaba con las siguientes palabras: «No se puede estar viviendo de la industria y pretender acaparar también, con credibilidad, labores culturales con caudales públicos²⁷».

Sin embargo, el 11 de diciembre del año siguiente, 1993, comenzaría la XIII edición con nuevo equipo organizador, sin el apoyo de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias y ante el asombro de la prensa, que ya celebraba su desaparición. La falta de fondos supondría tener que replantearse el modelo, que apostaría decididamente por la ecología con la presencia de Tomas Azcárate Bang y de Greenpeace.

A pesar de las dudas sobre el proyecto, de lo apresurado de la ejecución —en apenas ocho semanas— y de la bisoñez en cuestiones cinematográficas de los nuevos gestores —cuestiones que se repetirían en la última de sus ediciones, la de 1994—, el Ayuntamiento decidió contra viento y marea continuar con él, pues ya por entonces se había convertido en seña de identidad tanto del municipio como del grupo portuense del PSOE, bajo cuya iniciativa había nacido doce años atrás. La idea era hacer un festival modesto que sirviera de transición para replantear un modelo nuevo en los años siguientes, para lo que, como bien indicaba la prensa local, «habría que pulsar el interés de las instituciones y corporaciones privadas para asumir los riesgos y costos de la cultura, aplicarse en el mecenazgo».

²⁶ GARCÍA ROJAS, E.: «La caja de Pandora. Los profesionales y críticos de cine opinan sobre el Festival del Puerto de la Cruz», *Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 19/11/1992.

²⁷ PÉREZ OROZCO, A.E. (1993), pp. 26-27.





Figura 3. Cartel de la XI edición, la última del equipo de Alfonso Eduardo, 1992.

En el mismo texto se vierten duras palabras contra el Consistorio portuense alegando que para un Ayuntamiento «casi en quiebra, que se ve apurado para hacer frente al pago de la nómina del personal funcionario y laboral, y al que apremian cuestiones de tipo social sangrantes, el certamen sigue siendo un despilfarro imperdonable²⁸».

El posicionamiento político del diario tinerfeño *El Día*, firmante de lo anterior, cada vez más conservador y nacionalista, estaba acorde con las presidencias autonómicas y del Cabildo, ambas controladas por Coalición Canaria, gracias a Manuel Hermoso Rojas y Adán Martín Menis, respectivamente. Coalición ésta que se había opuesto en diversas ocasiones a la celebración del evento, lo que asumiría el rotativo. Aunque bien es cierto que el segundo matutino tinerfeño era de una opinión contraria, pues consideraba que «la pobreza bien llevada es digna, sobre todo cuando la cara demuestra lo contrario. Lo que ha hecho el Ayuntamiento del Puerto de la Cruz es muy legítimo. Los socialistas creen en su festival y apoyan al cine cien por cien²⁹».

Dos años más tarde, Milagros Luis Brito, teniente de alcalde y presidenta del Área del Cultura y Servicios Sociales del nuevo Consistorio nacionalista-conservador portuense, anunciaría que ese año —1995— no se celebraría el certamen,

²⁸ «Transición del Festival de Cine Ecológico», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4/12/1993.

²⁹ ARA, L. de: «Una pobreza muy digna», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 12/12/1993.

supuestamente para redefinirlo y perfeccionarlo puesto que, según sus palabras, se había «perdido un poco el rumbo» y se había «superficializado en exceso»³⁰. Palabras vacías, pues escondían el claro interés de borrarlo del mapa, como efectivamente sucedió, y no de regionalizarlo y mejorarlo como indicaba la edil, pues como era obvio lo consideraba una rémora de la gestión socialista, pretendiendo africanizarlo³¹.

5. La pregunta que nos viene a la cabeza cuando manejamos la documentación que conserva el Ayuntamiento portuense y la ingente información periodística es cuáles fueron las verdaderas causas del fracaso del Festival: una cuestión de modelo erróneo, de gestión no profesional, de falta de programación de calidad, de oposición política, de ninguneo institucional, de carencia de un presupuesto a la altura de las pretensiones, de las constantes críticas o de la falta de respaldo de las asociaciones de defensa medioambientales. Probablemente todas ellas en su conjunto sumaron y aportaron su granito de arena; aunque bien es cierto que si los socialistas hubieran seguido al frente del municipio es muy probable que, valientemente lo hubieran regenerado y sostenido en el tiempo durante bastantes años más de los que finalmente se mantuvo en cartel.

Lo que resultó evidente es que los resultados no dependieron siempre de la buena o mala gestión de sus promotores y organizadores, sino de la voluntad política de la clase dirigente y de los intereses que éstos crearon en torno al certamen y a sus ramificaciones regionales, que en este caso nunca estuvieron muy claros.

El desdén del Gobierno de Canarias, del Cabildo de Tenerife e incluso del ICAA en el apoyo al certamen, a lo que obviamente ayudó la mala gestión de su director durante los años que estuvo al frente del mismo, así como las imposiciones políticas para que éste se convirtiera en el Festival de Canarias —condición *sine qua non* para que fuera apoyado y financiado— con el objetivo de descentralizarlo, creemos que fueron claves para entender su eliminación tras la edición de 1994. A ello habría que sumar los anhelos políticos del alcalde portuense, que esperaba que su municipio se viera promocionado turísticamente en el exterior, la oposición de los grupos ecologistas, así como la presión para la realización de multitud de actividades paralelas; exigencias que no se les suelen pedir a otros certámenes que priorizan las actividades cinematográficas frente a cualquier otra.

Como apuntaba años más tarde Guillermo Carnero en una reflexión sobre los festivales en Canarias,

³⁰ BARRETO, C.: «Milagros L. Brito afirma que se garantiza el futuro con nuevos planteamientos. El Ayuntamiento portuense reflotará el festival de cine dándole un ámbito regional», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20/08/95.

³¹ En esta reflexión hemos dejado de lado las ediciones de 1993 y 1994, así como la postrera de 2009, pues con Alfonso Eduardo fuera comenzaba una nueva y breve andadura que se escapa de las dimensiones temporales de este trabajo.



[...] los errores, por desgracia se repitieron [a pesar] de contar con un staff muy profesional [...] y de las expectativas que levantó, con una selección de películas muy acertadas [...]. Pero los políticos rara vez piensan en los demás sino como votantes o inversores, confiar en ellos es apostar a riesgo. [...] Es así como el potencial del Festival se diluyó poco a poco por una gestión infantil, ni siquiera con una ingenuidad que pudiera disculparse, desordenada y sin capacidad de darse cuenta de la importancia que para la Isla y la ciudad tenía³².

Aunque las palabras de Carnero resultan duras y bastante certeras, es muy probable que muchos de los que en su momento opinaron, incluso estando dentro del mismo, cuando tuvieron la oportunidad de cambiar algo, de reorientar la línea temática o el modelo de certamen, no lo hicieron, lo que hizo sumamente difícil reflotar una nave que se iba a pique.

Aunque bien es cierto —y tenemos necesariamente que volver a algunas de las consideraciones que hacíamos al comienzo de este texto— que el Festival consiguió, con desigual suerte, dar respuesta a aquello para lo que había sido creado, a saber: la difusión de la cultura cinematográfica en la Isla y, ocasionalmente, en el Archipiélago; el avance de algunas producciones canarias; la implicación con la defensa del medio natural; el favorecimiento del desarrollo local a través de una desigual promoción turística; el apoyo a la creación; los encuentros de profesionales; y, por último, la realización de cursos formativos y la difusión de las actividades a los centros de la zona, mostrando su interés por la función educativa que un certamen de este tipo podría alcanzar. En definitiva, unos años llenos de luces y sombras que acabaron con un proyecto que no supo reconducirse a tiempo y careció del apoyo necesario para hacerlo.

Quizá, la unión de esta desidia y de los problemas políticos, junto con el lastre insalvable que supuso la gestión y las críticas a la misma, hicieron que desde comienzos de los 90 el proyecto de Alfonso Eduardo y de Francisco Afonso viviera unas ediciones que fueron la *crónica de una muerte anunciada*.



³² CARNERO ROSELL, G. (2011): «Apuntes sobre el panorama de los Festivales de Cine en Canarias», en CARNERO HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ-ALCALDE, J.A. (edit.), *El Cine en Canarias (Una revisión crítica)*, Madrid, T&B Ediciones, pp. 111-112.

LE RETOUR À LA RAISON, PARADIGMA DE FILM DADÁ. UNA PRESENTACIÓN DE LA ESTÉTICA CONCEPTUAL DE MAN RAY

Ana Puyol Loscertales
PhD in History of Art, U.Z.

RESUMEN

La producción cinematográfica de Man Ray es el vórtice creativo donde confluyen los dispositivos y técnicas que manejó en su carrera, y supone su maduración conceptual. Por su carácter nuclear, en su filmografía inciden no solamente los componentes que configuraban su concepción estética, sino también todo el poso de los acontecimientos biográficos que determinaron su devenir, elementos clave del contexto técnico, cultural e ideológico en el que se desarrolló. Además, algunas de sus piezas y objetos encuentran su culminación en su manifestación proyectada en la pantalla. En este artículo se analiza su primera realización en el campo del cine desde esta perspectiva de obra integral.

PALABRAS CLAVE: Man Ray, Kiki de Montparnasse, Villiers de l'Isle-Adam, Alfred Jarry, 'Patafísica, Edison, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, cine, Dadá, *machine célibataire*.

ABSTRACT

«*Le retour à la raison*, a dada film paradigm. A presentation of Man Ray's conceptual aesthetics». Man Ray's cinematographic production is the creative vortex where the mechanisms and techniques that he handled during his career converge, and which suppose his conceptual maturity. Because of his nuclear character, not only do the elements that formed his aesthetic concept influence in his filmography, but also the traces of biographic events that decided his evolution, key facts in the technical, cultural and ideological context, in which he got along. In addition, some of his works and objects find their culmination in their manifestation projected on the screen. In this article, his first cinematographic production is analyzed from this integral perspective.

KEY WORDS: Man Ray, Kiki de Montparnasse, Villiers de L'Isle-Adam, Alfred Jarry, 'Pataphysique, Edison, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, cinema, Dada, *machine célibataire*.

En 1923, Man Ray llevó a cabo una breve proyección cinematográfica de apenas dos minutos de duración a la que tituló, con una buena dosis de hilaridad,



Le retour à la raison. Ésta fue su primera tentativa individual¹ de poner sus imágenes en movimiento, un objetivo prioritario que propició la incursión de este autodenominado *Directeur de mauvais movies*² en el campo del cine, como una consecución lógica dentro de la evolución conceptual de su producción.

El estreno de esta pieza tuvo lugar el 6 de julio, apenas un día después de componerla, celeridad motivada por tratarse de una obra hecha ex profeso para ser incluida en *La Soirée du Coeur à barbe*, celebrada en el Théâtre Michel de París, como parte de un programa interdisciplinar que reunió cine, música, y poesía³. El film de Man Ray se acompañó de *Rythmus 21*, del berlinés Hans Richter, y de *Manhattan*, película realizada por el pintor y fotógrafo Charles Sheeler, oriundo de Filadelfia al igual que Man Ray, y por el neoyorkino Paul Strand, fotógrafo del círculo de Alfred Stieglitz, cuyas publicaciones y planteamientos teóricos relacionados dejaron una huella inefable en Man Ray⁴. La mente preclara del organizador, Tristan Tzara, se

¹ Las primeras experiencias de Man Ray en el campo del cine se dieron durante su periodo formativo en Nueva York, y fueron de la mano de Marcel Duchamp. Ya entre 1920 y 1921, ambos amigos grabaron una cinta, de la que apenas queda rastro, donde se recogía el proceso del rasurado del vello púbico de la baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven. Sus siguientes investigaciones fueron tentativas de registrar en funcionamiento algunas de las máquinas giratorias ideadas por Duchamp, al acometer sus ensayos en torno a la cuarta dimensión. La primera fue *Rotative plaque verre* (1920), un intento de hacer cine estereoscópico, seguida de la realización, ya en París, del film titulado *Rotative demi-sphère (Optique de précision)* (1925), y de *Anémic Cinéma* (1926), donde el juego óptico se une al lingüístico.

² Man Ray explicó este apelativo en una cita donde afirmaba: «Avec mes goûts dadaïstes, pensais-je, tout ce que je pourrais entreprendre dans le domaine du cinéma serait probablement censuré, pour des raisons morales ou esthétiques. Bref, ce serait mauvais». [Con mis gustos dadaístas, pensaba, todo lo que podría emprender en el campo del cine sería probablemente censurado, por razones morales o estéticas. En fin, sería malo]. RAY, Man (1998): *Autoportrait*, Arlés, Éd. Actes Sud, Coll. Babel, núm. 310, p. 343.

En una carta que el artista americano escribió a Tristan Tzara, en junio de 1921, firmó como «Man Ray, directeur de mauvais movies» y, para corroborarlo, añadió al principio y al final de la misiva un fragmento de película donde aparece su imagen por triplicado como cierre, y la de Elsa, baronesa Von Freytag Loringhoven, posando desnuda y sin vello cubriendo su pubis, como encabezamiento. Todavía, el artista americano se catalogó a sí mismo como «director de malas películas» en el óleo y collage sobre lienzo de Francis Picabia titulado *L'Oeil cacodylate* (1921).

³ Acompañando el cartel de cine, hubo una alocución a cargo de Georges Ribemont-Dessaigues, una lectura de poemas de Jean Cocteau, Philippe Soupault e Iliá Zdanévitch y audiciones de composiciones musicales de Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Georges Auric y Eric Satie, junto con un número de danza donde los intérpretes llevaban diseños de Sonia Delaunay y Théo Van Doesburg, todo completado con la presentación de una pieza en tres actos de Tristan Tzara, titulada *Le Coeur à gaz*.

⁴ Alfred Stieglitz (1864-1946) fue el fundador de la agrupación llamada Photo-Secession, en 1902, y tuvo un gran predicamento en la asignación de un estatuto artístico a la fotografía. Promovió la importante revista *Camera-Work* (1902-1917), donde prestigiosos profesionales publicaban sus artículos y reflexiones en torno a la imagen y su tratamiento por medio de la técnica. Esta revista tuvo un gran peso en la configuración teórica de Man Ray, como hemos desarrollado en nuestra tesis doctoral, PUYOL LOSCERTALES, Ana (2015): *El periodo formativo de Man Ray. Historia cultural, técnica e ideología. Bases para su concepto estético y cinematográfico*, Zaragoza (inédita).

esforzó en reunir a un representante del Dadá alemán y a tres autores americanos, incluyendo a Man Ray, que ponían la guinda en la velada artística a la presencia de la plástica relacionada con la máquina. En esta iniciativa subyacía un intento de insuflarle vitalidad al fenómeno Dadá y de dotarlo de un aura de internacionalidad, en una etapa en la que todo lo proveniente de Estados Unidos era acogido en París con gran entusiasmo.

Sin embargo, este evento acentuó más todavía las disensiones en el seno del grupo heterogéneo que aglutinaba a la vanguardia cultural más extrema que operaba en la capital francesa, donde se concitaron los autores que giraban en torno al Dadá, junto a los que gestaban las bases teóricas para el advenimiento del Surrealismo. En consecuencia, resultó ser una suerte de fiesta de clausura para el Dadá parisino. En ese mismo año, Marcel Duchamp dejó de trabajar en el *Grand Verre*, y Picabia volvió a la figuración, dejando atrás su prolífica etapa mecanomorfa.

LOS ELEMENTOS DE UNA LÓGICA DEL CAOS

El título del filme, *Le retour à la raison*, contrasta fuertemente con la agitación de imágenes que percibimos en la pantalla. Las primeras secuencias son proyectadas con un ritmo acelerado, producto de un rodaje realizado a ralentí, que era una característica de las primeras películas elaboradas por el influyente innovador en el campo de la cinematografía, el también americano Thomas Alva Edison⁵. De esta manera, Man Ray se alinea en una estela creativa en torno al tratamiento mecánico de la imagen, que tuvo en los Estados Unidos uno de sus escenarios principales.

En la vertiente técnica, Man Ray ha explotado abundantemente el primer plano a lo largo del filme, diluyendo los marcos referenciales de los elementos, con la finalidad de dilatar sus potencialidades y que puedan ser cualquier cosa pensable. El tratamiento del objeto aplicado por el autor americano está en plena sintonía con las teorías de Alfred Jarry en torno a la 'Patafísica'⁶, y con la ruptura de límites inherente a los planteamientos utópicos y su capacidad para generar nuevas realidades alternativas respecto a la existente, que tanto peso tuvieron en el contexto del advenimiento ideológico y estético del artista americano durante su periodo de formación⁷.

⁵ Edison (1847-1931) fue un polifacético y prolífico inventor, responsable de cientos de patentes, sobre todo en el campo del cine, desde la película perforada hasta el kinetoscopio, el kinetofonógrafo o el vitascopio, además del fonógrafo.

⁶ Alfred Jarry (1873-1907) ofrece esta definición de la «Pataphysique: La 'pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité». [La 'patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que acuerda simbólicamente a los lineamentos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad]. JARRY, Alfred (1995): *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Poésie, num. 143, p. 32.

⁷ Esta línea de investigación es explorada en detalle en nuestra tesis doctoral, PUYOL LOSCERTALES, Ana (2015), *op. cit.*



Este peculiar «retorno a la razón» es bombardeado por la explosión en la pantalla de chinchetas, resortes, sal y pimienta⁸, luces y sombras, formas geométricas, atracciones de feria rutilantes en la noche y un conjunto de objetos realizados por el artista, explorados a través de su presentación dinámica, y en su cuarta dimensión⁹. En medio de este caos destacan los alfileres, un elemento vinculado estrechamente con el contexto familiar del realizador, en su identificación con la labor desempeñada en el sector textil por su padre, el sastre Melach Radnistky, y cuya misión es unir los fragmentos, tal como sucede con el montaje en el ámbito cinematográfico. Además, los alfileres aportan un carácter punzante, como sucede con las chinchetas, tendiendo un puente con su obra *Cadeau* (1921)¹⁰, la plancha con clavos adheridos en su base que destrozaría cualquier tejido, cualquier apariencia, el uniforme.

Azaroso o no, también los fragmentos de esta película, unidos con cinta adhesiva, se desunieron varias veces en plena proyección, dejando la pantalla sin imagen sobrepuesta y anulando la función de sutura de chinchetas y alfileres. La propia obra de Man Ray quedaba negada en la disolución del caos hecho añicos¹¹.

Si todo este maremágnum de cosas convertidas en una especie de cohorte de actores-objeto suponía la vuelta a la razón lógica, la cuestión que se imponía plantear es cómo habría sido la sinrazón previa. El guiño al Dadá, al absurdo de un título que no define ni anuncia, y de un lenguaje tergiversador, está presente en cada pequeño

⁸ En lo que respecta al empleo de ingredientes culinarios en las piezas de Man Ray, existe una interesante declaración de Tzara, que estuvo involucrado en la organización de la primera exposición de Man Ray en París. En el catálogo de la citada muestra, celebrada en la Librarie Six, en diciembre de 1921, el rumano escribió: «Les tableaux de Man Ray sont faits de basilic de macis d'une pincée de mignonette et de persil en branches de dureté d'âme». [Las pinturas de Man Ray están hechas de albahaca, nuez moscada, una pizca de pimienta y de perejil en ramas de dureza del alma]. TZARA, Tristan (1921), s.t., Paris, s.p.

⁹ En la revista *291*, impulsada por Picabia, el artista vinculado al Dadá Max Jacob ya explicaba de manera irónica el paso a la cuarta dimensión utilizando como hilo conductor una chincheta, como una parodia del Cubismo: *Mettez, dit-il* [le permissionnaire Galaris], «dans le tracé d'un cercle une schématique punaise ne jouissant que de deux dimensions; elle n'en peut sortir: le cercle est sa prison. Donnez-lui la troisième dimension, l'épaisseur: elle sort du cercle! Alors mettez-la dans un cube! Elle n'en sort pas! donnez-lui la quatrième dimension: elle en sort! –Cubisme et Théologie! annonce quelqu'un (c'était moi)». [Ponga, dijo [el licenciatarario Galaris], en el trazado de un círculo una esquemática chincheta disfrutando sólo de dos dimensiones; no puede salir: el círculo es su prisión. Otórguele la tercera dimensión, el espesor: ¡sale del círculo! Entonces ¡métala en un cubo! ¡No sale! Otórguele la cuarta dimensión: ¡sale! -]Cubismo y teología! anuncia a alguien (que era yo)]. JACOB, Max (décembre 1915-janvier 1916): «La Vie artistique», in *291*, num. 10-11, , Paris, s.p.

¹⁰ *Cadeau* (1921) fue el primer objeto que Man Ray creó en París, según su *modus operandi* habitual, uniendo dos elementos dispares para generar el efecto poético, desgarrador en este caso, pues el artilugio no sirve para planchar, ya que rompe el tejido. El objeto ve así sus posibilidades dilatadas por su virtualidad, en una pirueta que parte de la potencialidad de la *Pataphysique*.

¹¹ Man Ray trató la película física de manera muy rudimentaria, cortando la cinta de veinte metros en varios fragmentos que trabajó por separado, con distintos métodos, y que finalmente unió con tiras de adhesivo, una especie de amago de montaje que acabó en desmontaje. No hemos de considerarlo inesperienza, pues resulta muy interesante que recurriera a este original modo de abordar el soporte, cuyo resultado incluso le sorprendió a él mismo. Se trata de pura espontaneidad.

detalle como un atentado a la lógica¹². El sinsentido como vehículo para llegar a la *tabula rasa* se transformaba en un arma contra todo el conjunto de valores caducos que se imponía necesario destruir, como una operación para sustentar la existencia en una esencia distinta, generando otras realidades.

En lo que respecta a su presentación pública, este título formó parte del programa previsto por Tzara para provocar a la audiencia, al asegurar que su realizador la había hecho «dans un moment de lucidité»¹³, y lo consiguió plenamente hasta quedar cancelada incluso la representación anunciada para el día siguiente. Man Ray recuerda que se sintió aliviado, pues al tener lugar una gran pelea antes de que acabara la cinta, el público pudo fácilmente pensar que quizá lo mejor de su obra sería lo que no habían llegado a ver¹⁴.

Al explorar el contenido de la cinta, destaca un dato interesante que supone un argumento más hacia la voluntad de Man Ray de continuidad en el ámbito de la cinematografía. A pesar de que la elaboración del film fue una iniciativa de Tzara, quien, según cuenta Man Ray, fue a verle la víspera del evento con la intención de comprometerlo para que lo llevara a cabo, llevando el cartel anunciador de la velada ya impreso en mano, incluyendo la participación del americano, éste, por su parte, ya tenía una cámara que se había procurado en París. Lo llamativo es que ya había realizado las primeras tomas con ella, por tanto poseía material filmado que atestiguaba una voluntad de prolongar sus primeras actividades en el sector, inauguradas en Norteamérica, y su intención de consolidar su apelativo de *directeur de mauvais movies*, que resistió, incluso, el cambio de continente del autor.

Man Ray no iba a acometer un trabajo al uso de los productos fílmicos característicos de su país, perfectamente regulados con sus códigos y con su visión comercial en forma de superproducciones. Él sería un realizador individual cuyos trabajos seguirían sus propios dictados. No debe extrañar que los objetos y temas que registró fueran sujetos y objetos usuales empleados como material para sus trabajos fotográficos, o algunos de sus objetos artísticos puestos ahora en movimiento,

¹² Añadimos una cita que resume muy acertadamente esta operación antilógica desempeñada por Man Ray en esta cinta: «...it marks the first successful attempt to get away from story-structure, to substitute images for a plot and poetry for logic». [... marca el primer atentado exitoso de apartarse de la historia estructurada, de sustituir el guión por las imágenes y la poesía por la lógica]. Y continúa: *For René Clair this was the Dada film 'par excellence', it constituted 'the desperate but no useless revolt against descriptive and anecdotic cinema*. [Para René Clair este era el film Dadá 'por excelencia', constituye 'la desesperada pero no inútil revuelta contra el cine descriptivo y anecdótico']. SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray. The Rigour of Imagination*, London, Ed. Thames and Hudson, p. 291.

¹³ RAY, Man (1998), *op. cit.*, p. 342.
[en un momento de lucidez].

¹⁴ Man Ray lo recuerda con estas palabras: «Je ne regrettais pas cette interruption, qui avait eu lieu juste avant la fin de ma bobine. Le public croirait peut-être que le film était beaucoup plus long et qu'il avait raté le message». [No lamenté la interrupción, que se produjo justo antes del final de mi cinta. El público quizá creyó que la película era mucho más larga y que se había perdido el mensaje]. *Ibidem*, p. 343.



desencadenando su manifestación mediante la materialización de su *imagen óptica* explorada en su cuarta dimensión.

Siendo insuficiente el material que Man Ray poseía previo al encargo, Tzara lo animó a incluir sus rayografías. Así, notables ejemplos de su producción, en distintos soportes y registros, quedaban conectados aquí en una meditación que funciona como un alud, *in crescendo*, arrastrando referencias explícitas a la propia historia de sus creaciones mediante la inclusión de las mismas en esta obra global.

UN DESAFÍO AL CINE

Con este film, que une el reciclaje de elementos con la improvisación de última hora, Man Ray puso en cuestión todo el conjunto de criterios que articulan tradicionalmente las bases del cine, incluso su propia naturaleza, culminando en la rotura azarosa de la película, de manera que anulaba incluso el soporte material. El autor utilizó elementos extraartísticos ajenos a este medio, y más relacionados con otros contextos, notablemente de la cocina, de la mecánica y del sector textil, enlazados estos íntimamente con su biografía, para cuestionar todos los presupuestos estéticos al uso.

La intención última era ilustrar el fenómeno sobre el que Man Ray investigaba desde sus primeros *collages*, a saber, la impresión de lo real sobre el soporte artístico generando su imagen con entidad propia e independiente, algo que se acrecienta aún más con el movimiento generado durante la proyección de estas realidades-otras en plena exaltación dinámica en el espacio cinematográfico. En un estadio superior, el artista atentaba contra la organización tradicional del soporte, contra la planificación, el montaje y, por eso, contra la propia continuidad del cine y contra las reglas de percepción del mismo, al incorporar determinadas imágenes que no son visibles en la proyección y sí al examinar la película. Con todo, en *Le retour à la raison*, Man Ray dinamitó incluso el concepto de cine, interrogándose en torno a lo que representa según su propia definición, y según su identidad como arte¹⁵.

Al hilo de lo comentado, resulta trascendental el juego de dualidades que encierra esta película, esa doble vertiente que aglutina, por un lado, lo que vemos en la

¹⁵ El investigador Patrick de Haas aporta una reflexión esencial para la apreciación de la propuesta de Man Ray, entendida como un reto planteado a la naturaleza del cine: «Ce langage du cinéma représentatif qui se donne pour 'naturel' 'spontané', n'est qu'un code, un dispositif idéologique (qui trouve son répondeur dans l'organisation politique du texte social: la représentation) qui limite, réprime, d'une façon normative la variété des agencements, des jeux, des combinaisons, des textures, qui sont possibles par la manipulation et le traitement des images et des sons». [Este lenguaje propio del cine representativo que se tiene por «natural», «espontáneo», es sólo un código, un dispositivo ideológico (que encuentra su contraparte en la organización política del texto social: la representación) que limita, reprime, de una forma normativa variedad de diseños, juegos, combinaciones, texturas, que son posibles a través de la manipulación y el tratamiento de imágenes y sonidos]. HAAS, Patrick de (juillet 1976): «Man Ray: un cinéma rayé?», in *Opus International*, Paris, Éd. Georges Fall, num. 60, spécial 'Projets & Utopies', p. 12.



pantalla durante la proyección, envuelto en el ritmo frenético que impone el visionado, y, por otro, la sucesión de imágenes perceptible únicamente en una proyección al ralentí, o bien al examinar el soporte físico en la moviola¹⁶. Por consiguiente, podemos hablar de la latencia de imágenes subliminales a las que el dinamismo intrínseco a lo cinematográfico hace invisibles, pero que se manifiestan en su inmovilidad, tal como sucede en una instantánea fotográfica, que es una imagen suspendida.

Man Ray introdujo en este film diversas modalidades de tratar el soporte asociadas a la fotografía, contaminando técnicas para ampliar así sus posibilidades respectivas. En el caso de la técnica fotográfica¹⁷, al ser una modalidad de tratamiento de la imagen que requiere de la detención para ser aprehendida, al someterla al desarrollo del cine es constantemente empujada, convirtiéndose en un *retard*, según la terminología de Marcel Duchamp, con lo cual su referente se resbala constantemente, ya que la misma acción la empuja a convertirse automáticamente en pasado. De ahí que el cine fuera acogido como el medio por excelencia de manifestación de las esencias, evitando su retraimiento, haciendo de lo mostrado algo permanente por su avance, enlazando con el propio mecanismo del pensamiento y, por tanto, alcanzando una naturaleza eminentemente conceptual.

CONVERGENCIA DE DISPOSITIVOS TÉCNICOS

La película se organiza en torno al conjunto de imágenes que fueron filmadas con anterioridad a la gestación de la película, que muestran un campo de margaritas, diversas formas geométricas y luminosas en movimiento, y varias piezas correspondientes al periodo formativo del artista en los Estados Unidos, que más adelante analizaremos. Por otro lado, están aquellas imágenes que no respetan el tratamiento en fotogramas, abarcando varios de ellos, correspondientes a fotografías sobre placas de vidrio, o *cliché-verre*, impresionadas directamente sobre la película. En concreto existe un desnudo femenino del que vemos la parte correspondiente

¹⁶ Durante el visionado de las versiones de las películas originales de Man Ray, atesoradas en los archivos del Departamento de Cine del CNAC Georges Pompidou de París, analizamos al detalle *Le retour à la raison*, sobre una moviola, por lo que pudimos apreciar todos los detalles que no son visibles en la proyección.

Patrick de Haas afirma al respecto de este fenómeno: «Il s'agit certainement de la première expérience cinématographique avec laquelle du visible est rendu invisible à la projection: cheminement inverse du cinéma scientifique qui cherche à rendre visible l'invisible». [Se trata sin duda de la primera experiencia cinematográfica con la que lo visible se vuelve invisible en la proyección: proceso inverso al cine científico que busca hacer visible lo invisible]. HAAS, Patrick de (1986): *Cinéma intégral: de la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Éd. Transédition, p. 232.

¹⁷ Acerca de estas reflexiones en torno a la fotografía y el cine, sigue siendo una referencia ineludible BARTHES, Roland (1999): *La cámara lúcida*, Barcelona, Ed. Paidós, Col. Paidós Comunicación, núm. 43. El autor analiza el modo en que la fotografía es empujada constantemente por la voracidad connatural a la proyección, y así su existencia ya es pasado, no alcanza a tener un futuro, mientras que el cine se desarrolla en continuidad, tal como el pensamiento (p. 156).





Figura 1. Man Ray, *Space Writing* (*Self-Portrait*), 1935. Prueba en gelatina de plata. Archivos Man Ray Trust.

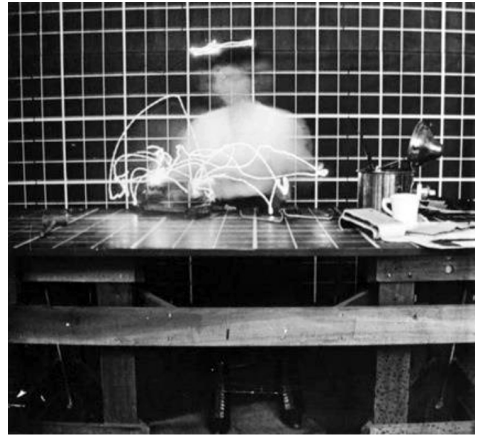


Figura 2. Imagen obtenida por medio del Cyclographe de Franck B. Gilbreth, Motion Efficiency Study, c. 1914. National Museum of American History, Behring Center, Division of Work and Industry Collection.

al tronco, y dos frases caligrafiadas, *Man Ray à tirer 5 fois* y *Man Ray noir*, que, precisamente por soslayar su ordenación en tanto que fotogramas, no son visibles, o solo parcialmente, durante el visionado.

El agente activo del que hizo uso el artista americano para la creación de esas inscripciones con el procedimiento del *cliché-verre* fue la luz (frente al ácido de los negativos de vidrio), grabando con punta de acero sobre negativos de fotos descartadas y dejando actuar el haz luminoso. Hablamos de escritura por medio de la luz, que es la culminación del proceso por el cual la realidad, mediante un agente natural, generaba su propia impronta. De este modo, el lenguaje se materializaba, haciendo al pensamiento objeto uno más en su orbe de elementos creados.

La pulsión autorretratística es una constante en la obra de Man Ray, y la hace patente mediante distintos dispositivos, desde su firma¹⁸ a la huella de su mano, presente en *Selfportrait* (1916), sus autorretratos o su inclusión por medio del *collage* en las fotos que él mismo tomaba (*Le Groupe Dada*, 1921), o en las escenas que filmaba. La presencia del creador es manifiesta en todas las modalidades de lenguaje que practicó, expresada en cada una de las técnicas que cultivó, la impronta de Man Ray se convierte en una realidad física constante.

¹⁸ La colección de arte de Roland Penrose contaba con un óleo sobre lienzo, realizado durante el periodo en que el artista americano estuvo en Ridgefield, cuyo título, *Man Ray 1914*, expone su firma y la fecha de realización como temática única que llena la superficie.

El parentesco entre esa imagen-objeto-firma contenida en la cinta (figs. 6 y 7) y la fotografía *Space Writing (Self-Portrait)* (fig. 1), que el artista realizó en 1935, es evidente. Ambos ejemplos se sitúan en la misma línea de investigación, siendo la luz el agente creador de la plástica y también del lenguaje, en este último caso mediante la estela dejada por un puntero de luz, al igual que sucede en *Le retour à la raison* con las bombillas de las atracciones de feria y de los letreros luminosos de la ciudad, que estampan su huella sobre el telón negro de la noche. Se trata de la generación de una nueva realidad con autonomía propia, de una posibilidad. El artista creó así la manifestación de su propia presencia mediante la inclusión de su firma, la impronta de su identidad materializada mediante la luz, utilizando el espacio en todas sus dimensiones como infinito soporte para su acto creativo.

DIMENSIÓN ESTÉTICA, DIMENSIÓN CIENTÍFICA

Un aspecto que sobresale en la producción integral de Man Ray es la estrecha conexión entre su biografía y su plástica con el contexto técnico; la vida y el arte se imbrican hasta convertirse en una misma cosa. En *Le retour à la raison* es evidente la riqueza de elementos interrelacionados, en una época en la que los sectores artístico y científico se coadyuvaban, hasta el punto de considerarse uno referente del otro.

En la historia cultural que marcó la etapa en la que se desarrolló Man Ray hasta la edad adulta, destacaron los estudios sobre la naturaleza del movimiento desarrollados por Frank Bunker Gilbreth¹⁹, aplicados en el terreno del trabajo en la industria. En el compendio de sus investigaciones, aplicadas en los sectores más diversos, nos interesa poner de relieve su método para captar las formas del movimiento, para estudiarlo y, por supuesto, en última instancia, racionalizarlo con vistas a beneficiar la productividad. Gilbreth hizo uso de la cámara de cine con película de treinta y cinco milímetros, y en una fecha tan temprana como 1912 ya experimentó con el *Cyclegraph*, una máquina para registrar el movimiento que captaba las formas del mismo invisibles para el ojo humano. El mecanismo se basaba en el registro sobre la placa sensible del movimiento ejecutado por un miembro del cuerpo, al que sustentaba una lamparita luminosa, cuya luz dejaba una huella en forma de curva luminosa²⁰ (fig. 2). La plasticidad visual de estas prácticas científicas, emprendidas en un terreno como el norteamericano, donde el desarrollo de la técnica era puntero y gozaba de una gran difusión documental y gráfica, hace que su relación con las experiencias de escritura con luz en la producción de Man Ray

¹⁹ Frank Bunker Gilbreth (1868-1924) fue un ingeniero industrial que analizó, junto con su esposa Lillian, sobre todo la eficiencia relacionada con el movimiento del cuerpo humano. Fue pionero en la aplicación de la cámara cinematográfica con finalidad científica.

²⁰ En la carrera por el registro gráfico de los fenómenos inmateriales, James Watt ya ideó, a finales del siglo XVIII, un dispositivo para registrar el movimiento del vapor en forma de una gráfica. Le siguió Marey, un siglo después, quien inventó un aparato registrador con agujas que dejaban la huella del movimiento sobre cilindros ennegrecidos.



sea evidente. En ambos casos se revela al ojo algo que resultaba invisible para él o, en todo caso, inasible. Se trataba de convertir el fenómeno lumínico en objeto, al igual que hará más tarde el artista en su álbum *Électricité* (1931). La firma luminosa también fue parte de un experimento de Marey, quien escribió su nombre en el aire con una bola de metal brillante, cuya huella perfecta se registró en la placa fotográfica. Estas experiencias tendían un lazo hacia el planteamiento de la manifestación de los fenómenos mediante su dinámica.

En el caso de Man Ray, el rayograma y la solarización fueron una consecuencia directa de esa tendencia que maridaba arte y ciencia, de hecho fue él, precisamente, el pionero en convertir esos recursos en verdaderos hechos técnicos, aplicando en su factura criterios científicos, cuyo objetivo era revelar la presencia de los procesos etéreos y del movimiento, imprimiendo su huella como nueva realidad generada sin una finalidad práctica. También en su faceta de cineasta, Man Ray se inscribe en esa estela de experimentadores que hermanaron el hecho plástico con el hecho técnico, con la salvedad de que el artista buscaba todo lo contrario a una finalidad práctica y utilitaria. El objetivo del artista fue transgredir lo pretendidamente unívoco para dilatar la experiencia, convirtiendo la realidad en una creación, según el lenguaje de Jarry, aglutinando lo que es y también todo lo que no es, pues las realidades cambian, así como las imágenes se suceden una tras otra proyectadas en la pantalla.

EDISON, VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Y UN TORSO DE LUZ

La producción global de Man Ray está plagada de citas y referentes literarios que resultan sustanciales para comprender su obra y para extraer conclusiones en torno a su pensamiento. El americano tuvo un conocimiento muy rico del conjunto de autores que caracterizaban la vanguardia literaria de su tiempo, tanto en Estados Unidos como en Europa, y sus creaciones así lo manifiestan²¹.

Uno de los escritores cuya obra dejó huella en la configuración de la teoría artística de Man Ray fue el francés Auguste Villiers de l'Isle-Adam, autor de *L'Ève future* (1886), una obra capital en el campo de la literatura de anticipación, pseudo-científica. En esta novela, el escritor construye un universo paralelo al conocido, una realidad alternativa y posible desde los vínculos con la ciencia, si bien amplificados por las potencialidades de la imaginación creativa.

²¹ Algunos de los literatos que fueron para Man Ray una referencia de primer orden serían Walt Whitman, Henry Thoreau o Georges Bernard Shaw, en el ámbito anglosajón. En el caso de la literatura europea, fue su primera esposa, la poetisa belga anarquista Donna Lecoeur (Adon Lacroix), quien tradujo de viva voz, para él, durante sus años de convivencia (1913-1918), algunos de los textos más decisivos en el contexto cultural perteneciente al cambio del siglo XIX al XX. Autores como Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire o D.A.F., marqués de Sade, eran bien conocidos por Man Ray desde sus años tempranos de formación en Norteamérica.



Figura 3. Fotograma de *Le retour à la raison*, mostrando el torso desnudo de Kiki de Montparnasse.

De L'Isle-Adam llamó Edison²² al personaje creador de la ginoide protagonista de *L'Ève future*, Hadaly, robot al que la electricidad aporta la ilusión de la vida y cuya capacidad verbal se basa en el sistema de escritura y reproducción del sonido que Thomas Alva Edison aplicó en el fonógrafo. Como producto de la técnica, la ginoide aspira a perfeccionar a su referente humano mediante su recreación mecánica, igual que estaba sucediendo en el ámbito de la industria, donde la mecanización se imponía, a la par que el trabajador se desprendía de su carácter humano para pasar a ser una herramienta de la regimentación, especialmente evidente ya en los Estados Unidos en el contexto del taylorismo. Esta aclimatación del ser humano al entorno mecánico se reflejó plenamente en las artes, de ahí que autores como Marcel Duchamp se hicieran eco en realizaciones como el *Grand Verre*, pues, como menciona Amelia Jones, *Duchamp describes them* [moules málícs] «as if they are Taylorist/Fordist drones, pumping away endlessly at the same onanistic task, but in vain»²³. Man Ray vivió este fenómeno histórico en primera persona, al ser su padre parte

²² Thomas Alva Edison (1847-1931) ya era un inventor consagrado cuando Villiers de l'Isle-Adam estaba escribiendo *L'Ève future*; de hecho, su central de inventos y patentes en Menlo Park (Nueva Jersey) estaba en pleno apogeo productivo, siendo la primera en contar con una red de alumbrado. Edison fue, además, pionero en la escritura y reproducción del sonido por medio de la invención del fonógrafo en 1876.

²³ JONES, Amelia (2004): *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of Nueva York Dada*, Cambridge, Massachusetts, Ed. The MIT Press, p. 152. [Duchamp los describe [moldes málícs] como drones tayloristas/fordistas, bombeando sin cesar en la misma tarea onanista, pero en vano].





del contingente de trabajadores judíos emigrados del Imperio Ruso a la Costa Este americana en las décadas finales del siglo XIX, donde se concentraban, sobreexplotados, particularmente en las factorías del sector textil.

«Je reproduirai strictement, je dédoublerai cette femme, à l'aide sublime de la Lumière! Et, la projetant sur sa MATIÈRE RADIANTE [...] Je terrasserai l'illusion!»²⁴, afirma Edison en la novela de Villiers. La huella del fenómeno sobre la anatomía, del proceso físico sobre el cuerpo orgánico, se enfatiza al ser trasladado al soporte cinematográfico. Así, en *Le retour à la raison* (1923), Man Ray muestra el torso de Kiki de Montparnasse en una iconografía muy similar a la descrita por el literato. En el film las impresiones sobre el cuerpo desnudo procedían del juego de luces y sombras que contiene el desarrollo de una situación, de forma que es la impronta del espacio lo que se graba sobre la piel.

Todavía en el texto de Villiers de l'Isle-Adam, el autor introduce uno de los revolucionarios inventos que quisieron hermanar la escultura con la representación de imágenes planas, como era propio de la fotografía, para infundir una mayor apariencia de realidad. Nos referimos al procedimiento inventado por François Willème, en 1860, llamado 'Photosculture', un intento de generar imágenes tridimensionales que se inscribía en una tradición que pretendía generar relieve en la imagen, haciéndose eco de la exploración más allá del espacio plano que, desde la ciencia, llegó a la literatura y a las artes plásticas. La cinematografía era el medio óptimo para presentar esa tercera dimensión, incluso de abrir a una cuarta. El modo en que Man Ray dispone el cuerpo de Kiki bañado por luces y sombras, sometido a la volumetría que aporta el desarrollo del movimiento, es también una escultura hecha concreta mediante la luz y materializada, hecha vida, por medio de un proceso mecánico capaz de generar esa realidad, ya no como apariencia, sino como realidad-otra, *aparición*, en términos duchampianos, mediante la manifestación de su presencia.

Man Ray dilató el alcance de su meditación en torno a la naturaleza de la obra de arte coadyuvado por un medio como el cine, que predispone las coordenadas y potencialidades para crear universos alternativos.

EL AUTOMATISMO COMO EXPLORACIÓN Y CUESTIONAMIENTO

Cuando Tzara propuso a Man Ray realizar una pequeña muestra fílmica para su programa Dadá, Man Ray le advirtió que su manera de hacer cine no era muy tradicional, siendo para él «une sorte de 'liberté-machine' qui projette le spec-

²⁴ L'ISLE-ADAM, Villiers de (1993): *L'Ève future*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Folio Classique, num. 2498, p. 125.

[;Reproduciré estrictamente, desdoblare a esta mujer, con la ayuda sublime de la Luz! Y proyectándola sobre su materia radiante [...] ;Yo derribaré la Ilusión!].

tateur dans de nouveaux espaces sensoriels»²⁵. El realizador se estaba refiriendo a su actividad en una línea de cine automático, que explora todas las posibilidades que escapan a la rigidez de las técnicas. Este planteamiento resulta característico y esencial en un artífice como Man Ray, que trató el cine desde una concepción plástica que enlazaba plenamente con su marco cultural y, de esta manera, abrazaba una concepción del hecho artístico como una superación de la máquina, negando toda lógica, negando toda funcionalidad. En *Le retour à la raison* esto es patente en la arbitrariedad y libertad en su elaboración y en el tratamiento de los procesos físico-químicos, pues el objetivo era hacer uso de ellos para dilatar las experiencias en el acto de percepción, haciendo así de la técnica el medio idóneo para crear ideas.

Acerca de esta potencialidad de transgresión global del film, el investigador Patrick de Haas apunta y sistematiza una reflexión, que enlaza con el cuestionamiento planteado por Man Ray:

Le caractère facultatif de l'usage d'une caméra dans la production d'un film. L'enregistrement photographique d'un objet par contact [...]. La dissymétrie entre le processus d'inscription sur le support (traité en continu) et le processus de projection (support fragmenté en photogrammes) [...]. L'enregistrement par contact qui, étant par définition 'grandeur nature' sur pellicule (échelle 1), met en évidence le facteur 'agrandissement' [...]. La lissibilité et la perception différenciés des objets ciné-rayographiés...²⁶.

En ese compendio de objetos mostrados, manifestados, destacan sus propias obras. Concretamente, en este caso, se muestran en la proyección varias de sus piezas emblemáticas, realizadas con distintas técnicas. En primer lugar, aparece la pintura aerográfica sobre vidrio titulada *Dancer/Danger (L'Impossibilité)* (1917-1920), rodeada de humo que la oculta parcialmente, como un mecanismo inservible, un atasco de piezas que niegan el mismo acto de producción. Otras de las realizaciones de Man Ray también incluidas son *Lampshade* (1919)²⁷, la pantalla de lámpara como

²⁵ Ver más en BALDWIN, Neil (1990): *Man Ray. Une vie d'artiste*, Paris, Éd. Plon, Coll. Bibliographique, p. 123.

[... una suerte de 'libertad-máquina' que proyecta al espectador hacia nuevos espacios sensoriales].

²⁶ HAAS, Patrick de: «J'ai résolu de ne jamais m'occuper de cinéma», in BOUHOURS, Jean-Michel, et HAAS, Patrick de (1997), *Man Ray, directeur de mauvais movies*, Paris, Éd. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, p. 19.

[La naturaleza opcional de la utilización de una cámara en la producción de una película. El registro fotográfico de un objeto por contacto [...]. La disimetría entre el proceso de inscripción sobre el soporte (tratado de forma continua) y el proceso de proyección (soporte fragmentado en fotogramas) [...]. La grabación por contacto que, siendo por definición, 'de tamaño natural' en la película (escala 1), pone en evidencia el factor de 'agrandamiento' [...]. La legibilidad y la percepción diferenciadas de los objetos cine-rayografiados...].

²⁷ Según apunta Neil Baldwin en su biografía sobre Man Ray, siendo un niño ya realizó alguna pantalla de lámpara para su familia; de nuevo el artista incorporó un objeto íntimamente ligado a su historia personal, como componente de su lenguaje artístico. *Lampshade* fue creada para la inauguración de la *Société Anonyme*, institución neoyorkina para el estudio y la difusión del arte





Figura 4. Man Ray, serie *Models* (1920-1940), prueba fotográfica perteneciente a un álbum particular del artista y que, sin duda, corresponde al *cliché-verre* utilizado en *Le Retour à la raison*.



Figura 5. Fotografía de un fragmento de la película *Le retour à la raison*. Copia del MNAM Georges Pompidou, París. (Fotografía de la autora).

recurso para jugar con la intensidad y dirección de la luz eléctrica, en pleno giro constitutivo, como la espiral que dibuja el proceso del pensamiento. Por último, un poema constituido por trazos horizontales negros, similar al que publicó en mayo de 1924 en la revista de Picabia *391*, a modo de versos sin lenguaje sometidos a un movimiento de vaivén en la pantalla, muy parecido al de la vista cuando lee.

Todos estos elementos tienen en común su potencialidad de ser percibidos en la cuarta dimensión mental, lo que fue posible mediante su manifestación óptica y dinámica, un automatismo que les aportaba una nueva realidad, y una nueva existencia dentro del espacio cinematográfico. De este modo Man Ray, más que nunca, aseguró la perpetuidad a sus obras, evitando que éstas escaparan al retraerse en el tiempo que conlleva su sola existencia, en términos que fundamentan el pensamiento de Alfred Jarry. En consecuencia, en base a este referente literario, el desvelamiento de esos objetos, sometido a una constante, como es la propia del cine, los proyectaba en un presente continuo. En el registro lingüístico, esto se traduce en

contemporáneo y de sus tendencias más recientes. La instigadora fue Katherine S. Dreier, y Marcel Duchamp fue su brazo derecho. Man Ray tuvo un papel de primer orden, y a él se debe el juego lingüístico de atribuir para la denominación de este organismo la expresión francesa equivalente a «sociedad anónima», que él confundió con «sociedad secreta» por desconocimiento del idioma. Es interesante reseñar que a este centro llegaban de toda Europa las revistas que gravitaban en torno del Dadá y de las vanguardias.

forma de tautología que prefiguraba ese manifestarse en el terreno del pensamiento, enlazando con un cine evidentemente conceptual.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA *MACHINE CÉLIBATAIRE* EN LA CUARTA DIMENSIÓN

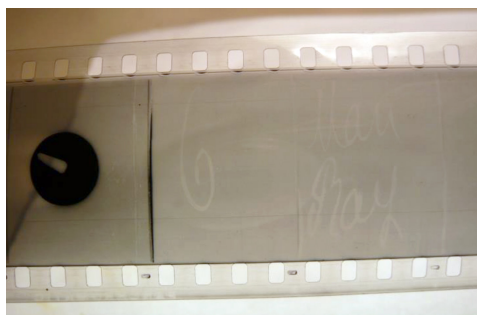
Se observa aún la presencia de un cuarto objeto en esta película que, al igual que los anteriores, corresponde a la trascendental primera etapa americana de Man Ray. Nos referimos a *L'Homme* (1917), un prototipo de batidor de huevos que aparece colgado de la pared, proyectando su sombra sobre la misma, asociado a un torso femenino desnudo postrado junto a unos cojines²⁸, todo lo cual permanece invisible en la proyección, al corresponder a un *cliché-verre* —cuya imagen original hemos podido localizar, sin dejar lugar a dudas acerca de la fuente original—, que solo resulta perceptible en su condición estática (figs. 4 y 5). Así, este artilugio sobrepasa su *imagen óptica* mediante su manifestación cinematográfica pero, además, nos hallamos ante un elemento masculino, mecánico, que se encuentra en el mismo espacio que el elemento femenino orgánico, descabezado, hecho objeto, postrado sobre una superficie. Ambos se unen en el mismo ámbito deseante pero sin tocarse, de ahí la desnudez solitaria de la dama, en conjunción con un elemento masculino que funciona por medio de un movimiento circular onanista que conlleva la no consumación, como sucede en el *Grand Verre*. En definitiva, estamos en presencia de una *machine célibataire*, donde el batidor seguirá girando, batiendo los huevos, y la desnudez deseada y deseante permanecerá presente en su existencia erótica, pero sin posibilidad de encuentro.

En resumen, al introducir una *machine célibataire* en el circuito del cine, Man Ray está logrando que dilate su trascendencia automáticamente, al impulsarla hacia su permanencia en el devenir, al someterla a una constante mecánica por partida doble.

El batidor de huevos encuentra su correspondencia en el visionado con un cartón de huevos que aparece girando en la pantalla, proyectando su sombra neta y jugando con la sobreimpresión, pero solo vemos la estructura, ya que faltan los huevos, que habrán sido batidos en ese dominio que no es mostrado en la acción, quizá una alusión velada a un acto íntimo que ha de tener lugar en otro plano, naturalmente a buen recaudo de la censura. Un funcionamiento éste, por alusiones,

²⁸ Imagen tomada por la autora en la moviola durante una estancia investigadora en el Departamento de Cine del MNAM Georges Pompidou. En la imagen se aprecia el desnudo, con base en la fotografía anterior (fig. 4) y el batidor de huevos, titulado *L'Homme*, colgado sobre la pared. Esta imagen del cuerpo femenino se corresponde con la tendencia sadiana a la cosificación, lo que deviene en una mecánica que el intelectual Octavio Paz expresa así: «El Objeto es una Idea pero la Idea se resuelve al cabo en una muchacha desnuda: una presencia». Paz, Octavio (1994): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Ed. Alianza, Col. Alianza Forma, núm. 81, p. 11. (1.ª ed. 1989).





Figuras 6, 7, 8, y 9. Fotografías de fragmentos de la película *Le retour à la raison*. Copia del MNAM Georges Pompidou, París. En ellas se aprecia la firma de Man Ray, y el juego de imágenes latentes invisibles en la proyección, rostros femeninos y cuerpos desnudos, principalmente. (Fotografías de la autora).

que da cuenta de la riqueza en detalles y en profundidad intelectual que contiene esta paradigmática muestra de cinematografía Dadá.

La imagen inmediatamente posterior corresponde al torso desnudo de Kiki de Montparnasse (fig. 3), que efectúa un giro mecánico, logrado por la reiteración e inversión del negativo, donde la luz escribe sobre su piel generando la impronta de su entorno, de manera que se manifiesta a ella misma y, en un doble recurso, materializa la propia realidad circundante posándose sobre su cuerpo, grabando su huella por medio de la luz, igual que los objetos lo hacen sobre el papel sensible en la rayografía. En este caso, es el espectador el que se convierte en *voyeur* de este movimiento cíclico que expone la desnudez, en una sublimación de la cuarta dimensión envolvente, una aparición que se muestra como un epifenómeno en pleno curso de su manifestación, una realidad que se autogenera, se autoexpone y se autoproduce mediante el dispositivo cinematográfico.

El cine es entendido, en esta ocasión, no como fábrica de ilusiones, sino como producción de creaciones, tal y como sería propio de una industria, pero escapando a toda restricción funcional y económica. He ahí el proyecto revolucionario de Man Ray, que no solamente se vincula con el Dadá, sino con la ideología latente en el contexto del individualismo de sesgo anarquista que se respiraba en el Ferrer Center —marco por excelencia de su formación intelectual y estética—, y en la colonia de Ridgefield, donde formó parte de un cónclave cultural progresivo durante su etapa formativa americana.

Por sus vínculos con el ámbito de la utopía, y con la capacidad creativa para gestar otras realidades y abrirse a otras dimensiones, esta pieza paradigmática de la cinematografía Dadá, que adquirió estatuto fílmico por un impulso súbito, ofreció a Man Ray la ocasión de materializar un deseo: «Le rêve serait de pouvoir se passer de l'appareil de prises de vues et de traiter directement la pellicule par des procédés chimiques. C'est une question qui me passionne»²⁹. Eliminar intermediarios, imprimir la realidad sobre el soporte, hacerla presente de manera directa, en vez de representarla, no solo era una cuestión fascinante, sino una batalla librada en distintos frentes por parte del Dadá, desde su estallido en el neoyorkino Greenwich Village. Como parte principal de ese contingente, Man Ray, en su papel de director, se recreaba en la contaminación de las técnicas entre sí, de las imágenes y de la propia visión, para explorar el lado intelectual del arte y de la plástica puesta en movimiento, jaleado por la propulsión deseante, cuyo impulso alcanzó con toda su potencia sus posteriores incursiones en el séptimo arte.

²⁹ RAY, Man (1929): *Entretien avec René Gain*, in *Cinéa-Ciné pour Tous*, num. 144, Paris, 15 novembre 1929, p. 27. Reproducida en ANGELI, Giovanna (2009): *Macchine meravigliose. Surrealismo e tecnologia*, Firenze, Ed. Le Lettere, p. 122.

[El sueño sería poder prescindir del aparato de tomas de vistas y tratar directamente la película por procesos químicos. Es una cuestión que me fascina].



LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA» Y SU VIGENCIA EN LA ACTUALIDAD: EL CASO DE *TRUE DETECTIVE*

Rocio Alés Fernández

RESUMEN

El concepto de «América profunda» toma cuerpo en un estereotipo que, partiendo de las circunstancias históricas que llevaron a la escisión a los estados del Sur y el Norte de EE.UU., se configura de forma paulatina a través de las aportaciones de la literatura y algunos géneros cinematográficos clásicos como el western y el melodrama. Durante la crisis social, política y cultural que quebraría a este país en la década de los setenta, el género de terror moderno daría forma definitiva a este estereotipo, subvirtiendo muchos de los arquetipos definitorios de la cultura estadounidense. El catálogo iconográfico y temático inaugurado por filmes como *La matanza de Texas* perviviría a lo largo de las décadas, para reformularse en nuevas producciones como la serie de televisión *True Detective*, que constataría el poder del medio cinematográfico para la creación de estereotipos y su pervivencia.

PALABRAS CLAVE: cine, historia, terror, «América profunda», Estados Unidos.

ABSTRACT

«The construction of the stereotype of the «Deep America» and its validity today: the case of *True Detective*». The concept of «Deep America» takes shape in a stereotype that, on the basis of the historical circumstances that led to the excision to the states of the South and the North of United States, will be set up gradually through the contributions of the literature and some classic film genres such as the western and melodrama. During the social, political and cultural crisis that would bankrupt this country in the 1970s, the horror genre modern giving final shape to this stereotype, subverting many of the archetypes of the American culture. The thematic and iconographic catalogue opened by films like *The Texas Chainsaw Massacre* would last over the decades, to be reformulated in new productions as the television series *True Detective*, which confirms the power of the film medium for the creation of stereotypes and their survival.

KEY WORDS: Film, History, terror, Deep America, United States.

1. INTRODUCCIÓN, CONCEPTUALIZACIÓN Y METODOLOGÍA

De forma inicial, podemos categorizar la idea de «América profunda» como aquel estereotipo popular que hunde sus raíces en los orígenes de Estados Unidos, y que constituye un claro ejemplo del decisivo papel que el arte ostenta en la construc-



ción de tópicos sociales y culturales. Teniendo en cuenta cómo el término en sí mismo no se utiliza en el país al que hace referencia, podemos considerarlo la designación extranjera (o generalista) de un estereotipo que parte de una realidad histórica y geográfica estadounidense específica y que, tal y como apreciamos en una serie de manifestaciones artísticas, se encuentra plenamente asentado en los Estados Unidos.

Más allá de lo lingüístico, en relación con el concepto de «América profunda» encontramos un paralelismo en la expresión «Deep South» (Sur profundo), una designación histórico-geográfica que a día de hoy hace referencia a los estados que conformaron el llamado «Bajo Sur», fundadores de los Estados Confederados, en contraposición al «Upper South», estados que por su situación geográfica estuvieron a caballo entre ambos bandos (unionistas y secesionistas) en los momentos previos al conflicto. Por otro lado, los estadounidenses emplean el término «Sur profundo», no solo para hacer referencia a los estados que lo componen (Carolina del Sur, Misisipi, Florida, Alabama, Georgia, Luisiana o Texas), sino también en alusión a una parcela nacional escindida con un acervo cultural y folclórico específicos que, con el paso del tiempo, se convertirá en objeto de estereotipación e incluso de ridiculización desde la óptica nortea.

En el presente texto se seleccionan y analizan aquellos episodios de la historia norteamericana que funcionan como punto de partida para la creación del estereotipo que nos ocupa, atendiendo además a la contribución del medio literario y el cinematográfico en su delimitación y consolidación. El análisis del surgimiento de la modernidad en el género de terror en los convulsos finales años sesenta nos permitirá abordar el subgénero de «terror rural» como escenario definitivo para el asentamiento de la idea de «América profunda», y con ello la subversión de los arquetipos culturales que definen la identidad estadounidense. Partiendo de estos parámetros, el estudio de la serie televisiva *True Detective*, en la segunda parte de este texto, nos permitirá comprobar la pervivencia de un estereotipo caracterizado por ser especialmente reconocible y popular.

2. EL CONCEPTO DE «AMÉRICA PROFUNDA»: HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESTEREOTIPO

En la historiografía de Estados Unidos es habitual encontrar el concepto de regionalismo (*Regionalist*) enfrentado al de secesionalismo (*Sectionalism*), este último como una idea que engloba aquellos hechos (y conflictos) políticos, económicos y culturales que condicionarían la identidad de cada región. En los incipientes Estados Unidos, el regionalismo daría paso a la idea de secesión concebida por los Estados Confederados del Sur en su deseo de escindirse de la Unión¹. En base a ello, ciertas líneas de estudio que abordan la idea de Sur como ese «otro» estadounidense afirman

¹ HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José (2002): *Los Estados Unidos: historia y cultura*, Salamanca, Alamar, p. 183.



que, más que del propio devenir histórico, los factores climáticos o culturales, la imagen del Sur aristocrático e indolente a la que se encuentra plenamente asociada sería fruto de una estereotipación llevada a cabo en los grandes centros literarios y de comunicación asentados en el Norte².

Antes de que esta secesión tuviera lugar, en el llamado «Viejo Sur»³ se pondría en práctica el *Southern way of life*⁴, un estilo de vida que alcanzaría su máximo esplendor durante el siglo XVIII. Durante este *antebellum*, con la intención de perpetuar un reprochable sistema socioeconómico y evadir las críticas abolicionistas, el mundo sudista se afanaría en ocultarse tras una máscara de connotaciones idílicas. La imagen de esta sociedad de *cavalieris*, en armonía con la naturaleza frente a la imagen protourbana e industrial del yanqui, terminaría por trascender y asentarse como realidad paralela gracias a la importación de la tradición idílico-pastoril europea como base mitológica sobre la que asentar el llamado «mito de la plantación»⁵. De este modo, el folclore, la literatura y la religión exaltarían, a través de esta imagen idealizada, la benignidad del clima, la hospitalidad de sus gentes y la frondosidad natural y cultivada como principales cualidades del mundo sudista. Sin embargo, a pesar de todos estos esfuerzos, el abolicionismo se erigiría como la principal amenaza de este mundo utópico impostado, de cuyo mantenimiento obtenía beneficio directo una minúscula parcela de la sociedad.

Además de la construcción de esta superestructura ideológica, las regiones del Sur se cerrarían en torno a sí mismas para repeler aquellos ataques que pudieran suponer un peligro para el mantenimiento de la plantación como sistema económico⁶. Esta actitud beligerante y desconfiada queda ejemplificada en episodios históricos como el llamado *Bleeding Kansas*, paradigma del comportamiento sureño prebélico, en un momento en el que la conversión de Kansas en estado esclavista constituía la

² COBB, James C. (2007): *Away Down: A History of a Southern Identity*, New York, Oxford University, pp. 9-34.

³ Este «*Old South*» es también un término que los estadounidenses emplean para referirse a la región Sureste de Estados Unidos: Virginia, Maryland, Carolina del Norte, Carolina del Sur y Georgia. Como sinónimo de Viejo Sur encontramos el término «*Dixie-Land*», un concepto que procede de la llamada «Línea Mason-Dixon», una frontera trazada en época colonial que, tras la abolición de la esclavitud en Pensilvania en 1781, se convertiría en la línea de separación entre los estados esclavistas y los abolicionistas. Simbólicamente se utilizaría como frontera cultural que escindía a los estados del Norte y los del Sur. Para cuestiones geográficas y culturales del Sur de Estados Unidos, consúltese la página web *Documenting the American South* (www.docsouth.unc.edu), gestionada por la Universidad de Carolina del Norte.

⁴ Sustentado en un sistema económico basado en el latifundio monocultivado de algodón con mano de obra esclava, cuyos beneficios recaían en una minoría de propietarios situados en la cúspide de la jerarquía social sureña. HOLMES STEPHENSON, William (1959): *A Basic History of the Old South*, New York-Toronto-London, Van Nostrand, pp. 68-70.

⁵ Véase SANTAMARÍA, Alberto (2005): *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*, Universidad de Salamanca.

⁶ RODRÍGUEZ NUERO, Salvador (1997): *La memoria del olvido: Faulkner, el Sur y la Modernidad*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, pp. 83-90.



última baza de cara a perpetuar el equilibrio con el resto de estados de Norteamérica⁷. Esta actitud defensiva ante las amenazas exteriores, el uso deliberado de la violencia y la perpetuación de los valores tradicionales frente a lo que ellos consideraban una agresión industrial proveniente del Norte constituirían el auténtico rostro de un Sur que aún permanecía parapetado detrás de su propia utopía.

Así mismo, este proteccionismo se manifestaría también en el mantenimiento de una serie de valores, que posteriormente serían llevados al plano del estereotipo por la literatura sureña: la pureza racial y la sexualidad femenina. El control patriarcal sobre la sexualidad de la mujer sería un medio para perpetuar la pureza de las grandes genealogías aristocráticas del Sur, por lo que según la mentalidad de estos terratenientes, el trabajo mantenía al hombre negro alejado de la mujer blanca evitando así el temido mestizaje. De este modo, la defensa de la esclavitud, además de beneficiar la economía sureña, parecía preservar las hipotéticas relaciones entre mujeres blancas y hombres negros. Esta actitud de rechazo hacia la intrusión de cualquier elemento ajeno al círculo implicaría una endogamia que el mito de la plantación desviaría conscientemente hacia los habitantes del Sur menos favorecidos, los *poor white*, famosos por su consanguinidad a consecuencia de su extremo aislamiento en las zonas pantanosas⁸.

Tras la derrota, la guerra civil se convertiría en una línea ideológica que separaría la idea de «Viejo Sur» y «Nuevo Sur». Una vez perdida la batalla, el Sur, supeditado por completo a la economía y los dictámenes del Norte, se vería obligado a atravesar el duro período de la Reconstrucción. A lo largo de este lapso histórico, todos los antiguos estados confederados tuvieron que mostrar arrepentimiento forzoso y aceptar las condiciones de la Unión para una nueva anexión. Este lento y doloroso proceso implicaría el rechazo de una serie de principios y valores que el

⁷ HARRIS, J. William (2006): *The Making of the American South. A Short History, 1500-1877*, Oxford, Blackwell, pp. 160-166.

⁸ Los *poor white trash* (basura blanca pobre) constituyeron una minoría desocupada y despreciada por la sociedad, empobrecida moral, cultural y económicamente. Se les considera descendientes de aquellos pequeños terratenientes desplazados por la expansión de la plantación, después de que la clase dirigente se apoderara por medios lícitos e ilícitos de las viejas propiedades colonizadas desde el siglo XVI. Así, estos descendientes de los primeros colonos menos aventajados y sin pretensiones se vieron relegados a las colinas arcillosas, los arenales y pantanos; en definitiva, a los territorios marginados y estériles del Sur, que los mantenían apartados de toda actividad económica por la inaccesibilidad a los mercados. Esta imposibilidad de prosperar los condenaba a un estancamiento social, formando el grueso de la clase social más baja. Algunos autores como William Wirt (1772-1834) realizarían una crítica a la situación social desigual del Sur. En sus cartas ficticias, en las que se hace pasar por un espía británico, comentaría lo siguiente sobre la sociedad de Virginia: «Creo que no existe ningún otro lugar en el que la propiedad esté distribuida de manera tan desigual que en Virginia [...]. Aquí y allá se pueden ver majestuosos palacios aristocráticos, con todos sus accesorios, llamando la atención, mientras alrededor, en millas, nada más que chozas que echan humo y cabañas de madera de pobres trabajadores ignorantes en alquiler», en WIRT, William: *The Letters of the British Spy. The Capital and the Bay: Narratives of Washington and the Chesapeake Bay Region ca. 1600-1925*, edición digital de la web de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (www.loc.gov).

mundo sudista había defendido hasta las últimas consecuencias, pero que habían sido imposibles de mantener a consecuencia de la oposición y supremacía norteña⁹.

Después del conflicto, sin embargo, el Sur construiría una nueva superestructura ideológica que funcionaría como la prolongación natural de la mitificación a la que se sometió la plantación durante el *antebellum*. Se buscaría la simpatía emocional del ciudadano acercándolo al concepto de «causa perdida» y ennobleciendo el papel de unos soldados que, con gran valor, habían defendido voluntariamente el sueño pastoral. En un segundo plano quedaría la esclavitud, la jerarquización social, el reparto desigual de la riqueza..., otorgando protagonismo a la gesta épica que reforzaría la imagen de un Sur derrotado, pero orgulloso. Al igual que la imagen ideal prebélica en la que el hombre y la naturaleza se fundían en el mito de lo campestre, esta nueva construcción patriótica fomentaría un sentimiento nostálgico en el que se pondría en valor la heroicidad sureña con la intención de evitar el enfrentamiento con la verdadera historia¹⁰.

De forma paralela a esta nueva idealización de los valores sureños posbélicos, el ideal pastoral funcionaría como vehículo de retorno hacia ese pasado legendario, convirtiéndose en un viaje terapéutico que ayudaba a mitigar la angustia surgida tras la derrota. A través de esta necesidad de vuelta al pasado observamos que, aunque se aceptaron las condiciones impuestas por la Unión, el mundo del Sur continuaba siendo reacio a los cambios propuestos por el Norte. Así mismo, quedaría patente una gran fascinación hacia el pasado como construcción legendaria en la que se proyectaban los deseos de la ya desaparecida civilización sureña. Como veremos a continuación, a través una propaganda ideológica promovida principalmente por la novela de plantación, se exaltarían los valores de la comunidad tradicional como agrupación de individuos que se unen y luchan en defensa de unos intereses compartidos. Esta idea, común a todas las regiones de Estados Unidos por sus orígenes coloniales, se encontraba ya debilitada en las regiones del Norte a consecuencia de un proceso de industrialización que el Sur entendió más como un camino hacia la deshumanización que como un proceso lógico de desarrollo y evolución¹¹.

En la práctica, la estrategia norteña de modelar al Sur a su imagen y semejanza durante el período de la Reconstrucción no surtiría gran efecto. La perpetuación de los métodos tradicionales de producción agrícola hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx llevaría implícito un mantenimiento de la esencia de la cultura sudista. De este modo, durante décadas el Sur continuaría obcecado en construir su propia identidad basándose en los estereotipos perpetuados a lo largo de los años,

⁹ HARRIS, W.: *op. cit.*, pp. 185-188.

¹⁰ RODRÍGUEZ NUERO, S.: *op. cit.*, pp. 22-23.

¹¹ Esta idea desembocaría en la constitución de *The Agrarians*, una agrupación de doce poetas y novelistas que reivindicarían una vuelta a ese pasado agrícola que el Sur perdía en detrimento del proceso de industrialización que imponía el Norte. *The Agrarians* lamentaban la progresiva pérdida de identidad en el Sur y el empobrecimiento de la cultura sureña, defendiendo las raíces agrarias comunes a los orígenes de todos los estados. EDWARD, S. (1972): «The Southern Agrarians, H.L. Mencken, and the Quest for Souther Identity», *American Studies*, University of Kansas, vol. 13, núm.2, pp. 5-92.



creados y fomentados por ellos mismos. El historiador sureño Noel Polk comentaría cómo el sentimiento sureño que deviene de este comportamiento es «... un infinito desconcierto de resonancias y mitos cuyos orígenes ya no pueden ser localizados»¹². Por su parte, el periodista norteamericano John Egerton afirmaría que el imaginario mitológico del Sur no debería haber alcanzado tal nivel de protagonismo y eclipsar la propia identidad del individuo, simplemente por complacer un discurso mayoritario nacional¹³.

3. LA LITERATURA Y LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS COMO BASE DE LA ESTEREOTIPACIÓN

Tal y como hemos observado, las construcciones ideológicas del Viejo y del Nuevo Sur fueron concebidas para ser proyectadas al exterior y ocultar la realidad de un sistema socioeconómico desigual y abusivo. Este proteccionismo encargado de repeler cualquier elemento ajeno desembocaría en un aislamiento y un empobrecimiento que condicionaría la propia identidad regional del Sur. En este punto de la historia estadounidense, donde se mezclan realidad y mito, historia y leyenda, tanto la literatura como el cine serían partícipes directos de este proceso de mitificación y posterior estereotipación del Sur y del mundo rural norteamericano en general.

3.1. EL PROCESO DE ESTEREOTIPACIÓN DEL SUR EN LA LITERATURA

En el ámbito literario pre- y posbélico, con la intención de enmascarar la institución esclavista, los escritores sureños procederían a una idealización del Sur en su papel de tierra originaria, un ejercicio que alcanzaría su máxima expresión en la llamada «novela de plantación»¹⁴. Considerado el primer estilo literario sureño de gran éxito nacional, permitía a los habitantes de las metrópolis una vuelta a los orígenes naturales perdidos. A través de la exaltación de las virtudes propias de la región (valores tradicionales, naturaleza, orígenes de la nación...), frente a los aspectos negativos (esclavitud, sociedad jerarquizada, pobreza, retraso cultural y educacional, la guerra y sus funestas consecuencias...), el «Viejo Sur» quedaría finalmente inmortalizado como mito. Representantes de este género serían el prolífico poeta,

¹² POLK, Noel (1997): *Outside The Southern Myth*, Jackson, University of Mississippi, p. 10.

¹³ EGERTON, John (1974): *The Americanization of Dixie. The Southernization of America*, New York, Harper's Magazine, p. 25.

¹⁴ Partiendo del romance europeo heredado de Walter Scott (1771-1832), la novela de plantación tomaría varios ingredientes de algunos de los géneros delimitados por el autor escocés: la simbología y la emotividad de la novela sentimental, el tópico de la mujer silenciada bajo la esfera del hombre como centro del hogar de la novela doméstica, y la tendencia de la novela histórica de realizar una lectura no literal de los acontecimientos del pasado para reinterpretar el presente. RODRÍGUEZ NUERO, S.: *op. cit.*, pp. 38-39.

novelista e historiador William Gilmore Simms (1806-1870)¹⁵, considerado la figura literaria sureña más representativa del período de preguerra, o el abogado y escritor John Pendleton Kennedy (1795-1870)¹⁶. De este último, *Swallow Barn* (1832) es considerada una de las primeras obras literarias engendradas en el Sur que parece albergar ciertos tintes críticos¹⁷.

Tras la guerra, a pesar de que las condiciones socioculturales no eran las más propicias, se produciría una inesperada proliferación de autores en el marco de lo que se conoce como escuela del *Local Color*¹⁸. En este contexto, muchos escritores fomentarían una literatura pensada para difundir a lo largo de la nación el recuerdo de los días anteriores a la guerra civil, convirtiendo al Sur en la imagen de la conservación de los valores tradicionales (familia, hospitalidad, caballerosidad y honor), frente a una sociedad supuestamente deshumanizada y materialista. De este modo el mundo sudista, a través de la literatura, saciaría el ansia de retorno a la naturaleza que ya manifestaban los habitantes del Norte y del Este.

Dentro del panorama de escritores del fenómeno literario de recuperación del «Viejo Sur», encontramos diversos puntos de vista: aquel que glorificaría el pasado a través de la defensa de los valores de la antigua civilización sureña y la neutralización de las acusaciones de violencia e ignorancia, y otro más crítico que abordaba una revisión de la problemática derivada de este antiguo modo de vida (pobreza, esclavitud...)¹⁹. A través de estos autores, unidos por la creencia en la unicidad de la historia sureña, la forma de vida de la plantación prebélica se transformaría en una leyenda con resonancias románticas que, con el paso del tiempo y a través de

¹⁵ Para más información véase MOLTKE-HANSEN, David: «William Gilmore Simms: An Overview», *The Simms Initiatives*, University of South Carolina, recurso digital (www.simms.library.sc.edu).

¹⁶ Para más información véase BOHNER, Charles H. (1961): *John Pendleton Kennedy, Gentleman from Baltimore*, Baltimore, Johns Hopkins.

¹⁷ A través de un personaje llamado Mark Littleton, un neoyorkino que abandona durante una temporada la ciudad para disfrutar de los placeres del campo, la novela describe la vida en dos plantaciones de Virginia. A pesar de que se deleita en este estilo de vida (abundantes comidas, hospitalidad sureña, costumbres y tradiciones autóctonas), Littleton envía una serie de cartas a su amigo Zachary, en las que describe el provincianismo y la ignorancia que parece envolver la región. Así, Kennedy, a través de una serie de minuciosas descripciones en tono de sátira y humor, mostraría los defectos que mantenían a Virginia y al resto del Sur al margen de los beneficios de un progreso del que ya se gozaba en las regiones del Norte. ZARDOYA, Concha (1956): *Historia de la literatura norteamericana*, Barcelona, Labor, pp. 123-124.

¹⁸ Corriente ya intuida en el período prebélico y puesta en práctica en todo el territorio norteamericano, que se caracterizaría por la plasmación de paisajes típicos, costumbres, modos dialectales y aspectos pintorescos en general, con tintes románticos y realistas a la par. A pesar de que explotaba las peculiaridades regionales, estaba destinado a reforzar la homogeneidad cultural en un momento de unificación nacional. Este estilo literario fomentaría la idea de Sur como auténtico vencedor de la guerra de Secesión, llevando a todo el país a empatizar con la causa confederada a través de las letras. MANUEL CUENCA, Carme (1994): *Mito e innovació en la narrativa estadoundidense del Nuevo Sur*, Universitat de València, pp. 26-35.

¹⁹ HUBBELL, Jay (1954): *The South in American Literature: 1607-1900*, Durham, North Carolina, Duke University, pp. 695-703.



diferentes medios de expresión, se convertiría en un tópico llamado a insertarse de lleno en la cultura occidental. Sin embargo, este tópico estaría plenamente marcado por dos aspectos: a diferencia de la cultura estadounidense ligada al éxito, la historia sureña quedaría marcada por la frustración y la derrota en todos los ámbitos. Así mismo, mientras que la identidad norteamericana se asentaría en el mito de la inocencia tras la huida de la corrupción del Viejo Mundo, el Viejo Sur cargaría con la culpa de haber destruido ese sueño utópico de perfección.

A pesar de verse forzados por las grandes editoriales del Norte a seguir escribiendo ese producto complaciente, George Washington Cable (1844-1925)²⁰ y Thomas Nelson Page (1853-1922)²¹ comenzarían a analizar la historia del Sur de forma más crítica el último tercio del siglo XIX. Aunque imbuidos del espíritu de idealización de la causa perdida, en relatos como *John March, Southerner* (1894) o *No Haid Pawn* (1887) respectivamente, estos autores sacarían a la luz algunos de los aspectos más oscuros y sórdidos de la cultura del Viejo Sur, soterrados hasta el momento por sus connotaciones negativas de aislamiento, decadencia y corrupción. El mito de la inocencia americana y de la regeneración tras el pecado original no cuadraba en unas tierras que habían basado su economía en el sistema esclavista. A consecuencia de ello, estos autores intentarían explicar y justificar este pasado en unos escritos en los que no siempre fueron capaces de mostrar la realidad, y en los que plasmarían una versión del mito del Sur y del mundo rural norteamericano que con los años daría paso al estereotipo.

Siguiendo su estela, a principios del siglo XX una nueva generación de escritores sureños traerían consigo una renovación que habría de convivir durante algunos años con esta novela de plantación complaciente que saciaba la demanda norteamericana²². A través de una reflexión entre crítica y emotiva, los autores del llamado Renacimiento del Sur mostrarían la decadencia de una civilización venida a menos, en la que se había tratado de ocultar uno de los actos más brutales consentidos por el hombre occidental. William Faulkner (1897-1962)²³ en la primera generación o Flannery O'Connor (1925-1964)²⁴ en la segunda presentarían al ciudadano norteamericano un Sur en el que sus habitantes vivían aferrados a las viejas tradiciones y valores, impermeables, en la mayoría de los casos, al progreso y a la modernidad.

²⁰ Para más información véase MANUEL CUENCA, Carme (2004): *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas M. Page*, Departamento de Filología Inglesa de la Universitat de València.

²¹ Véase PAGE, Roswell (1923): *Thomas Nelson Page: A Memoir of a Virginia Gentleman*, New York, Scribners, una biografía del escritor que su propio hermano escribiría como homenaje y tributo a un individuo que al parecer supo encarnar todas las virtudes del caballero sureño.

²² El principal ejemplo de ello es la novela de Margaret Mitchell (1900-1949) *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1936).

²³ Para más información véase LAMARCA MARGALEF, Jordi (1989): *William Faulkner. Movimiento, cambio y modificación*, Barcelona, PPU.

²⁴ Para más información véase BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel (1994): «La poética grotesca de Flannery O'Connor», en BARRIO, José María y ABAD GARCÍA, María Pilar, *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*, Universidad de Valladolid, pp. 123-132.



Grandes temas como la corrupción familiar, la decadencia, el aislamiento o la miseria moral y material formarían parte de las líneas argumentales de unos autores que, tratando de analizar su pasado y presente de forma crítica, colaborarían en la subversión de esa imagen mitificada de lo rural norteamericano. De una manera u otra, y partiendo de unos hechos reales, desde el último cuarto del siglo XIX estos autores apuntalarían los cimientos del estereotipo del mundo rural sureño al que hacemos referencia bajo el concepto generalista de «América profunda», definiendo poco a poco una idea de ruralidad como antítesis del mundo civilizado e industrial.

3.2. LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS CLÁSICOS Y SU PAPEL EN LA CONCEPCIÓN DEL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA»

Por su parte, algunos géneros cinematográficos seguirían los pasos de la literatura para llevar a la gran pantalla varios de los tipos y tópicos sureños que, sometidos ya a un proceso de estereotipación, transformarían la clásica idea de lo rural como escenario idílico. La industria de Hollywood, al igual que la literatura, acercaría inicialmente a los espectadores una visión idílica para destapar progresivamente su reverso tenebroso. El soporte cinematográfico demostraría su capacidad, por encima de otros, para la alimentación e incluso creación y asentamiento de esta clase de tópicos culturales. Varios géneros tendrían en el Sur en particular, y en lo rural norteamericano en general, su contextualización predilecta: desde dramas sureños que adaptaban novelas de algunos de los grandes escritores del Sur, pasando por musicales rurales que recreaban la vida sencilla en el campo, hasta producciones bélicas que plasmaban la épica de la guerra de Secesión.

El género *western* sería un caso particular, puesto que aunque no se contextualiza en el Sur sino en el Oeste, y vuelca su atención en recrear la expansión de la frontera, su óptica, igualmente idílica al principio y más crítica al final, contribuiría de forma indirecta a forjar ese estereotipo de naturaleza aislada y ajena a la civilización que terminaría fusionándose con esa idea de «América profunda». El Sur y el Oeste se entrecruzarían en la historia fundacional de Estados Unidos y en el propio imaginario colectivo norteamericano: la expansión de la frontera hacia el Oeste como Nuevo Edén desplazaría al Sur de su concepción de tierra originaria. A pesar de que durante el avance hacia el Oeste se cometerían igualmente todo tipo de actos brutales, a través de ciertos medios de expresión (principalmente el cine) este episodio histórico trazaría gran parte de la identidad de Estados Unidos al convertirse en la gran gesta nacional²⁵. Sin embargo, al igual que ocurriría en la literatura sureña, el *western* cinematográfico atravesaría diferentes etapas: el panorama maniqueo e idealizado de los primeros *westerns* daría paso a una óptica más

²⁵ Véase HAWGOOD, John A. (1976): *The American West*, London, Frontier.



crítica, que mostraría en mayor o menor grado la realidad de la conquista del Oeste²⁶. Así, de la misma manera que los escritores del Renacimiento del Sur mostraron a través de sus escritos la decadencia y la corrupción implícitas a su región, algunos directores llevarían a cabo el retrato de unos territorios aislados y peligrosos en el Oeste desprovistos de leyes, tal y como se plasma en filmes como *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943)²⁷. Esta idea de aislamiento y brutalidad en una naturaleza presentada en primera instancia como algo idílico vincularía al Oeste a ese constructo de la «América profunda», principalmente por esa decadencia que deviene de la culpa heredada (esclavitud/masacre nativa)²⁸.

El melodrama será otro de los géneros cinematográficos que contribuirían a forjar este estereotipo, específicamente en aquellos largometrajes realizados por la industria de Hollywood entre la década de los treinta y sesenta contextualizados en el mundo rural²⁹. Teniendo en cuenta cómo el campo y la naturaleza constituían el escenario ideal para plasmar el mundo interior de la mujer, en soledad y aparta-

²⁶ Véase ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert-Patrick (1976): *El universo del western*, Madrid, Fundamentos.

²⁷ El filme denuncia la práctica del linchamiento, frecuente en Estados Unidos hasta bien entrada la década de los cuarenta tanto en los estados del Oeste como los del Sur. Aparece en multitud de largometrajes de diferentes géneros como por ejemplo *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), donde se exaltaba al Ku Klux Klan como grupo de control de la criminalidad; *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936), donde el sospechoso de un secuestro es quemado aparentemente por una turba de linchamiento en la cárcel; *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), donde un hombre negro es acusado de violación y amenazado por la comunidad blanca; *Cometieron dos errores* (*Hang 'Em High*, Ted Post, 1968), donde un hombre se salva de un linchamiento y posteriormente se convierte en policía para localizar a los criminales; o *Arde Misisipi* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988), centrada en el enfrentamiento de miembros del Ku Klux Klan con varios activistas pro derechos humanos en un pequeño pueblo sureño. En todos ellos observamos cómo ciertas comunidades, habitualmente rurales y desconectadas de los centros urbanos, se reunían para dar escarmiento público y extrajudicial al que consideraban el infractor, castigando en la mayoría de los casos a marginados sociales. Véase GONZALEZ-DAY, Ken (2006): *Lynching in the West, 1850-1935*, Durham, Duke University.

²⁸ Así mismo, una vez superada la iconografía de la *wilderness*, la imagen de muchas comunidades del Medio Oeste también entrarían a formar parte de este estereotipo por su relación con el fanatismo religioso y la vida rural apartada.

²⁹ Rick Altman cita en su ensayo sobre los géneros cinematográficos el concepto *Hick Pix*, un término procedente del famoso titular de la revista *Variety* «Sticks nix hick pix», publicado en julio de 1935, que encabezaba un artículo sobre la opinión que los habitantes del campo tenían acerca de las películas ambientadas en el mundo rural. Utilizando el *slanguage* (una especie de argot popular del que se tiene constancia desde 1879), el título viene a significar: *Sticks* (habitantes del entorno rural) *nix* (rechazan) *pix* (las películas) *hicks* (entorno rural o campo), contradiciendo a una industria que consideraba que las historias de la alta sociedad no podían interesar a este tipo de público. Altman lo utilizará para referirse a una categoría en la que se aglutina el melodrama rural, el musical regional, las cintas policíacas situadas en pequeñas localidades o cualquier otro filme que se contextualice en la Norteamérica rural. No lo entenderá como un género en sí mismo porque recibe diferentes tratamientos en función de cada caso, pero sí se sustenta bajo el tema común de la ruralidad y puede verse englobado bajo el concepto español de americana. RICK, Altman (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, pp. 45-46.

da del ruido de la urbe, el cine adaptaría muchas de las novelas de los autores del Renacimiento del Sur contextualizadas en una región eminentemente rural. Este proceso de trasvase de la literatura al cine fomentaría que la concepción del «Viejo» y del «Nuevo Sur» de esta generación de autores quedara grabada en la memoria del espectador, afianzándose en gran medida la idea de Sur rural como espacio jerarquizado, claustrofóbico y decadente. Aunque el reverso tenebroso del mundo rural norteamericano aún estaba por destapar, el drama sureño popularizaría una serie de ideas que contribuirían a forjar el estereotipo que denominamos «América profunda»: la idea del esplendor perdido e irrecuperable de una civilización (*El zoo de cristal, A Glass Menagerie*, Irving Rapper, 1950), la clásica tensión ciudad-naturaleza (*El secreto de vivir, Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), frente al ámbito doméstico, la naturaleza como contexto en el que se desatan los instintos más primitivos del ser humano (*Más allá del bosque, Beyond the Forest*, King Vidor, 1949), la ocultación de la realidad que se considera anormal (*El milagro de Anna Sullivan, The Miracle Worker*, 1962, Arthur Penn), la familia como microuniverso en el que se alojan perversiones, secretos, vergüenzas; en definitiva, una moral que permanece oculta a los ojos de la sociedad (*La gata sobre el tejado de zinc, Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958)³⁰.

Tal y como hemos observado, a pesar de los esfuerzos realizados por blindar la imagen sudista durante el período posbélico, los aspectos positivos de la leyenda campestre serían sustituidos de forma progresiva por las ideas de marginación, aislamiento, decadencia, pobreza moral e ignorancia. La subversión total quedaría expuesta en una serie de películas pertenecientes a la etapa moderna del género de terror que, a finales de los años sesenta, centrarían su interés en el mundo rural norteamericano. A partir de este momento, este escenario se transformaría en hogar de familias caníbales dispuestas a devorar literal y metafóricamente a inocentes jóvenes de ciudad, como respuesta a esa catarsis llamada Contracultura que sacaría a flote los verdaderos orígenes de brutalidad de Estados Unidos.

4. EL CONCEPTO DE «AMÉRICA PROFUNDA» EN EL CINE DE «TERROR RURAL»

Al igual que la novela de plantación y algunos géneros cinematográficos como el wéstern, el primer cine de terror norteamericano se presentaría ligado a un esquema argumental concebido para enmascarar la realidad económica, política y social de los Estados Unidos de la década de los treinta. Partiendo de la literatura gótica europea, la industria hollywoodiense daría vida a un catálogo de monstruos extranjeros concebidos como metáforas del mal, que se convertirían en los responsables de la crisis social del momento, eximiendo de este modo a una nación volcada en conservar intacta la idea de pueblo elegido. Se trata de un período del género

³⁰ Véase PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.

en el que unos monstruos foráneos constituirían la proyección de los fantasmas de una sociedad en crisis, restituyéndose el orden gracias a su aniquilación final³¹. Sin embargo, el examen de conciencia en el que la sociedad norteamericana se ve inmersa en la década de los sesenta y setenta a consecuencia de una serie de particulares acontecimientos constituiría el detonante para el surgimiento de la modernidad en el cine de terror y por consiguiente el desplazamiento del origen del mal del exterior al interior de la nación.

Estos hechos acaecidos en el seno social transformarían radicalmente la idea que los norteamericanos tenían de su propio país: tensiones raciales, deterioro urbano a consecuencia del aumento de la criminalidad, crisis del petróleo, pérdida del poder adquisitivo entre las clases medias, la omnipresencia de la guerra de Vietnam. Además, desde finales de los sesenta Estados Unidos sería testigo de varias tragedias que conmocionarían la opinión pública: en 1963 asesinarían al presidente John F. Kennedy; en 1968 ocurriría otro tanto con el líder del movimiento en defensa de los derechos civiles Martin Luther King y con el senador de Nueva York Robert Kennedy, gran defensor también de esta misma causa; el mismo año tiene lugar la horrible matanza en la residencia del director Roman Polanski, en la que su esposa Sharon Tate es asesinada por algunos de los miembros de «La Familia» Manson... El caso Watergate sería el colofón a una década de cambios, tragedias y conflictos en el contexto de una sociedad que había estado disfrutando de un nivel de vida sin precedentes hasta el momento³². A partir de aquí, la mentalidad del ciudadano medio norteamericano sufrirá un profundo vuelco que facilitaría el camino a una serie de cambios sociales.

En este contexto de cambio y revolución emerge la Contracultura, concepto que engloba una serie de movimientos sociales reivindicativos de diversa índole³³, que de forma indirecta llevaría al cine de Hollywood a experimentar una profunda renovación tanto en el plano creativo como en su sistema de producción. El surgimiento de productoras independientes a causa de la pérdida del monopolio de exhibición y distribución de los grandes estudios fomentaría nuevos caminos de experimentación cinematográfica influenciados directamente por los acontecimientos de esta crucial década³⁴. El destape social y cultural que supuso la destrucción del concepto de *American Way of Life* sería plasmado por unos géneros cinematográficos renovados que reflejarían gran parte de los cambios experimentados por la Norteamérica moderna³⁵. En este contexto, el género de terror comenzaría a explotar

³¹ LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror: Una introducción*, Barcelona, Paidós, pp. 71-109.

³² Véase BERMAN, Morris (2002): *El crepúsculo de la cultura americana*, Barcelona, Octaedro.

³³ Véase PIVANO, Fernanda (1975): *Beat, Hippie y Yippie: del underground a la contracultura*, Madrid, Júcar.

³⁴ GUBERN, Román (1987): *La Caza de Brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, pp. 14-21.

³⁵ El concepto de *New American Cinema* engloba a un grupo de creadores norteamericanos que, partiendo en mayor o menor medida de las nuevas olas cinematográficas europeas, renovarían el cine partiendo de diferentes grados de oposición con respecto al modelo clásico. Véase CUETO, Roberto



la contextualización en ambientes rurales manifestando, a través del concepto de «América profunda» y sus elementos estereotípicos, cómo los auténticos monstruos habían estado siempre ocultos en las raíces de la nación, apartados de una sociedad afanada en ignorar su existencia.

El final de la década de los sesenta asistiría al nacimiento de una serie de subgéneros: casas encantadas, satanismo y brujería, zombis o *slasher* se convertirían en la taxonomía propia tanto del aficionado al género como de la industria. De forma paralela a esta nomenclatura de carácter popular, en el seno de la teoría y la crítica de cine surgiría una etiqueta que hunde sus raíces en el ámbito literario³⁶ y en la que se incluyen dos coordenadas muy específicas: espacial (Estados Unidos) y temporal (finales de los sesenta-principios de los ochenta). Nos referimos al *American Gothic*, una designación que englobaría una serie de filmes con un enfoque y una factura formal específicos, orientados en la mayoría de los casos a reflejar, directa o indirectamente, la crisis de valores de la época.

Existen sin embargo una serie de títulos que han de ser considerados al margen de la designación generalista de *American Gothic* en la que habitualmente se encuentran insertos, y de la más específica de *slasher* por ser anteriores al surgimiento de este subgénero. Nos referimos a *La matanza de Texas (The Texas Chainsaw Massacre)*, Tobe Hooper, 1974) y *Las colinas tienen ojos (The Hills Have Eyes)*, Wes Craven, 1977), dos filmes que sentarían las bases del catálogo iconográfico y estético de una tipología cinematográfica que denominamos cine de «terror rural», una especie de macroconcepto vertebrado en torno al estereotipo que centra este texto, y que por sus imbricaciones en la historia de Estados Unidos y su desarrollo en diferentes manifestaciones artísticas como la literatura y el cine, trasciende el apelativo de subgénero.

Al margen del carácter innovador y transgresor de ambos largometrajes, su principal interés reside en la evidente voluntad subversiva que apreciamos tanto a nivel argumental como de puesta en escena: el uso del estereotipo de la «América profunda» y todas sus connotaciones a través de su contextualización rural llevaría implícita la caída de algunos de los arquetipos definitorios de la identidad estadounidense, convirtiéndolos en producciones sumamente interesantes para rastrear el advenimiento del reverso tenebroso de la propia cultura norteamericana en uno de los períodos más convulsos de su historia. La subversión del arquetipo cultural norteamericano, entendido como un lento pero efectivo proceso de transformación, culminaría con el estreno de las producciones cinematográficas citadas, responsables ambas de la inauguración de la modernidad en el contexto del género de terror a principios de la década de los setenta.

y WEINRICHTER, Antonio (coords.) (2004): *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente del cine americano*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

³⁶ Como títulos de referencia en la materia destacaremos en el ámbito norteamericano GROSS, Louis S. (1989): *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*, Michigan, Umi Research, y en el español NAVARRO, Antonio José (coord.) (2007): *American Gothic. El cine de terror U.S.A. 1968-1980*, Semana de cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.



Partiendo de la idea de Nuevo Edén como sustento para el acervo cultural y mitológico estadounidense, resulta paradójico cómo este arquetipo en su vertiente puritana se asocia a los Estados Unidos de América como realidad histórica, geográfica y cultural global, mientras que tan solo a los territorios del Sur se va a vincular el estereotipo de «América profunda», un concepto que parece englobar todos aquellos aspectos negativos que Norteamérica ha querido ocultar a lo largo de su historia. Así, mientras que el concepto de Nuevo Edén vivirá un notable proceso de mitificación, convirtiéndose en carne de leyendas e historias ejemplarizantes, la otra cara de Estados Unidos, ese lado tenebroso patrimonio exclusivo del Sur, sufrirá un proceso de estereotipación que desembocaría en el encasillamiento de la región y sus gentes en una imagen de connotaciones negativas. El resultado de este proceso de mitificación y estereotipación sería integrado en el folclore norteamericano en su versión más elemental, constituyendo la materia prima de expresiones como este cine de «terror rural». Tal y como veremos en la segunda parte de este texto, el testigo sería recogido por producciones televisivas como *True Detective* (Cary Fukunaga, 2014), cuyas bases argumentales e iconográficas trasladarán el estereotipo del formato de terror al del *thriller*.

Por otro lado, al igual que otros arquetipos propiamente norteamericanos como el del viaje, las circunstancias históricas que hicieron posible el asentamiento de este pueblo favorecerían la inclusión del mito campestre en gran parte de su discurso legendario, cultural y social. Erigida por los Padres Pioneros en mitad de la maleza inhóspita y desconocida del Nuevo Mundo, esta nación habría de mirar eternamente a unos orígenes naturales que serían sustituidos rápidamente por el bullicio de las grandes urbes. De una manera u otra, el discurso a favor de la ruralidad, la tradición y la búsqueda de los orígenes se encuentra permanentemente ligado a la cultura de Estados Unidos³⁷. Precisamente ese canto a la naturaleza frente al mundo urbanizado, a la exaltación de los orígenes y el retorno al pasado, será el nexo de unión de los autores más laureados de la literatura norteamericana como Henry David Thoreau (1817-1862) o Walt Whitman (1819-1892). Como hemos comentado, algunos géneros cinematográficos como el *wéstern* o el melodrama emplearían tímida y progresivamente la contextualización campestre para mostrar esa cara oculta de la *wilderness* norteamericana que apuntaría a la transformación de su sentido tradicional³⁸. La subversión definitiva del mito del campo y lo rural vendrá de la mano de *La matanza de Texas*, una película que sitúa el concepto de

³⁷ Véase CULLEN, Jim (2004): *The American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York, Oxford University.

³⁸ Además de la aportación de los géneros *wéstern* y melodrama, resulta necesario señalar algunos títulos de los años sesenta que servirían de trampolín para la subversión definitiva de este arquetipo tradicional: *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Defensa* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) y, aunque contextualizada en suelo británico, citaremos *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971). Antes de la eclosión del cine de «terror rural», destacamos en este sentido y en el contexto del género de terror *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) o, del mismo director, *The Crazies* (1973).

Mal en un pequeño pueblo agrícola del estado de Texas. A raíz del estreno de este título, el arquetipo idílico campestre daría paso al de «América profunda», un estereotipo que calaría de tal manera en el inconsciente colectivo que a día de hoy continúa siendo un tópico cultural en pleno rendimiento, tal y como demuestra la serie televisiva *True Detective*.

5. LA VIGENCIA DEL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA» EN *TRUE DETECTIVE*

Los claroscuros propios de la historia de Estados Unidos y los tópicos forjados en torno a la nación, alentados, tal y como hemos visto, por la literatura y el cine, siguen plenamente vigentes y en constante adaptación a los nuevos tiempos. La televisión, como actual soporte de ficción, nos brinda un ejemplo que ilustra la permanencia del estereotipo de la «América profunda» en la segunda década del siglo XXI. Este estereotipo, desarrollado y popularizado en el seno del cine de terror de los setenta, tiene su reflejo en la primera temporada de *True Detective*, una producción que, aunque inscrita en los límites genéricos del *thriller*³⁹, plasma con toda su crudeza la subversión de la idea tradicional de naturaleza y ruralidad norteamericana. Tanto en su plano argumental como de puesta en escena, esta ficción materializa el decisivo papel del cine y diferentes medios de expresión en la pervivencia de los tópicos culturales, centrados en este caso en la confrontación entre lo rural y lo urbano, el campo y la ciudad, la naturaleza y la máquina, como ingredientes que vertebran la esencia de la identidad norteamericana.

Sin duda alguna, la ficción televisiva actual vive un momento dorado. La propia «lógica de la taquilla» y la crisis de creatividad que afecta a Hollywood desde hace varias décadas han favorecido el asentamiento de fórmulas calculadas y sin riesgo como el *remake*, que no son más que pruebas de la situación que atraviesa el cine *mainstream*⁴⁰. En este sentido, de alguna manera cíclico, la televisión se ha convertido en el soporte ideal para albergar grandes ficciones cuyo metraje se expande a merced del argumento (y, por supuesto, en función de su audiencia), y que presentan un formato atractivo y funcional a nivel de visionado. El lugar destacado que ocupan las series en la producción audiovisual actual se debe a la conjunción de varios factores⁴¹: de índole socioeconómico, en cuanto a la necesidad de las cadenas por cable de generar un producto que refuerce su identidad de marca y que contribuya a la captación de nuevos abonados; factores tecnológicos y sociales, en

³⁹ Mientras que el *thriller* se centra en el proceso de investigación de un asesinato que conduce a desvelar la identidad del personaje criminal, el terror se vuelca en el sufrimiento de las víctimas y en la personalidad del matarife.

⁴⁰ LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, p. 12.

⁴¹ MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2016): «¿Son arte las series de televisión?», *Index Comunicación*, núm. 6, Universidad Rey Juan Carlos, p. 69.



tanto a la aparición de nuevos canales de exhibición y su ensalzamiento a través de las redes sociales y el fenómeno *fan*; y, por último, factores de índole estético que aluden a la revalorización del papel del guionista en su esfera de autor, la puesta de nuevo de los géneros cinematográficos o la aparición de nuevas temáticas que van más allá del imaginario tradicional⁴². Denostadas durante años por considerarse un vulgar entretenimiento de masas, los elevados estándares de calidad y sofisticación que presentan en la actualidad han llevado a las series de televisión a ser concebidas como un soporte capaz de actualizar y reformular muchos de los modelos cinematográficos, literarios y teatrales pasados.

5.1. ALGUNAS CLAVES ARGUMENTALES

La serie de Nic Pizzolato traslada a la pequeña pantalla el estereotipo del mundo rural surgido a raíz de la perversión de los arquetipos nacionales, plasmado con una manifiesta intención verosímil que deja entrever un crudo retrato social de las zonas menos favorecidas de Luisiana. A pesar de que tras la Segunda Guerra Mundial el Sur pudo experimentar cierta reactivación económica gracias al Sistema Interestatal de Autopistas, en la actualidad esta región alberga los principales focos de pobreza de los actuales Estados Unidos. Se habla del *Black Belt* o *Cinturón Negro*, una franja geográfica que parte de Luisiana para atravesar los estados de Misisipi, Arkansas y Georgia, donde los índices de pobreza, desempleo y abstención escolar registran las cotas más elevadas del país⁴³.

A nivel argumental, el inicio de la trama se sitúa en un alejado cañaveral de la pequeña población de Erath (Luisiana), donde el cadáver de una joven adornado con una enorme cornamenta y unos símbolos en la piel aparece atado de pies y manos. Los elementos añadidos suscitan de inmediato la posibilidad de que el móvil del asesinato esté vinculado con algún ritual ocultista. Aunque la trama principal transcurre en el año 1995, el espectador no asiste directamente a estos hechos, sino al relato que de los mismos realizan los que fueron los detectives al mando del caso, Rush Cohle (Matthew McConaughey) y Marty Hart (Woody Harrelson), que en la actualidad son llamados por separado para recordar los detalles del escenario de un crimen que parece tener similitudes con otro en tiempo presente.

⁴² Algunos de los trabajos más señeros en el análisis estético de estas producciones televisivas son: NEWMAN, Michael y LEVINE, Elana (2012): *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York, Routledge; GLEVAREC, Hervé (2012): *Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses; y COLONNA, Vincent (2010): *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains*, Paris, Payot.

⁴³ De todo el territorio estadounidense, esta zona es la que mayor población negra posee, siendo gran parte de ellos descendientes de esclavos africanos. Además de referirse a una caliza cretácica de color oscuro que contrasta con los suelos claros del continente, el concepto *Black Belt* es utilizado por el ciudadano blanco para hacer referencia discriminatoria a la densidad de población afroamericana del lugar. ROLLER, David C. y TWYMAN, Robert W. (eds.): 1979, *Encyclopedia of Southern History*, Baton Rouge and London, Louisiana State University, pp. 123-124.

La línea argumental del proceso de investigación, en la que se entremezclan las circunstancias personales de los protagonistas y la relación entre ellos, tiene lugar en una densa atmósfera propia de los pantanos de este pequeño pueblo de Luisiana, donde los hijos y las mujeres de los *swamp people* (gentes del pantano) desaparecen y son asesinados de forma reiterada a lo largo de los años. Después de la resolución del caso principal, entre interrogatorios a madres asesinas de sus propios hijos y sucesos de personas devoradas por cocodrilos en los pantanos, la cotidianidad de los detectives transcurre hasta que Rush comienza a sospechar que el asesino del caso del 95 sigue en libertad. A pesar de que su hipótesis causa más de un problema al detective, su sagacidad los lleva a relacionar el asesinato de la joven Dora Lague con estas desapariciones, habitualmente ignoradas por unas autoridades que no suelen preocuparse en exceso por un sector de la población que parece estar «fuera del sistema». Tras una catarsis en sus vidas que los lleva a tomar caminos separados, Rush comienza a tirar del hilo hasta desentrañar un perturbador y sórdido misterio silenciado tiempo atrás: la existencia de un «culto del pantano» encabezado por personajes de diversos estratos sociales, los cuales sacrifican niños en nombre del llamado «Rey Amarillo».

5.2. ASPECTOS ESCENOGRÁFICOS E ICONOGRÁFICOS

Aunque en el retrato de la pequeña comunidad Erath, aislada y ajena al mundo, se incide más en los aspectos de sordidez y decadencia que en los de terror propiamente dicho, el estereotipo de la «América profunda» queda exhaustivamente retratado en la primera entrega de *True Detective*, tanto en la esfera escenográfica como en la iconográfica. Su enfoque naturalista será precisamente una de las características que lo conecten con la representación habitual del estereotipo, puesto que, aunque a lo largo de la trama pueden presentarse sucesos o situaciones que nos lleven a pensar en la existencia del factor sobrenatural, todo queda finalmente adscrito a los parámetros de lo real.

La conversión del paisaje rural, arquetipo y símbolo de la cultura estadounidense, en escenario de filmes como *La matanza de Texas* o *Las colinas tienen ojos* durante los años setenta reflejaría de forma indirecta la desconfianza del estadounidense hacia su país y hacia los valores que lo regían. La representación de un paisaje amable y triunfal daría paso a un retrato patético, decadente y desolador que nada tendría que ver con aquellas tierras cargadas de oro y recursos que fueron conquistadas por el estadounidense bajo la doctrina del Destino Manifiesto⁴⁴. La subversión era evidente: un escenario que había sido exaltado como señal de identidad nacional en muchas manifestaciones culturales se transformaba, a consecuencia de una catarsis social y cultural, en contexto para lo macabro partiendo de la brecha

⁴⁴ Véase HORSMAN, Reginald (1985): *La raza y el Destino Manifiesto. Orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.



argumental que algunos géneros cinematográficos y estilos literarios habían abierto años atrás. Tal y como hemos visto, el melodrama y el drama sureño, así como la propia literatura sureña de principios del siglo xx, se habían decantado por mostrar una «América profunda» asfixiante y cerrada como metáfora de la intransigencia mental de sus gentes y de la sensación de tiempo detenido en el contexto de los pantanos y ciénagas de estados como Luisiana, Tennessee o Alabama. A pesar de que el cine moderno de «terror rural» se adentraría en la Texas más insondable y aislada mostrando otra versión de este Sur que identificaríamos con el estereotipo de la «América profunda», *True Detective* recoge el testigo del melodrama en tanto al uso de unos intrincados espacios naturales cargados de simbología, que en este género clásico solían identificarse con lo amenazante y con el placer prohibido⁴⁵.

Los pantanos que circundan el pueblo de Erath, en torno a los cuales las gentes del lugar desarrollan sus miserables vidas, parecen ocultar algo en constante acecho, un mal endémico que todos conocen, pero que nadie sabría definir con palabras. Vestigios de la civilización contrastan con el insondable paisaje natural, retratado en unos planos aéreos que constituyen parte de la identidad de la serie. A través de las implacables afirmaciones de Rush («... la gente de aquí es como si ni siquiera supiera que existe un mundo ahí afuera»), que se ven apoyadas por ese retrato de miseria y pobreza en el que se enmarca la pequeña localidad, el espectador reconoce al instante el estereotipo. Acto seguido visualizamos esa idea que cobra forma en la existencia de un lugar remoto cuyos habitantes ponen en práctica un sistema de vida que contrasta en gran medida con el de las grandes urbes. Herederos forzosos de los primeros habitantes del Sur, cuyas tierras fueron usurpadas por los grandes terratenientes para verse relegados al aislamiento en las zonas menos fértiles y más hostiles de la región, los moradores de los pantanos padecen de forma directa las consecuencias de una serie de circunstancias de índole histórico, cultural y económico, que los han llevado a sufrir una miseria similar a la vivida en otros tantos lugares marginados de los Estados Unidos.

Por otro lado, muchos de los iconos de la cultura popular norteamericana asociados tradicionalmente a su paisaje rural y a la vida en pequeñas comunidades comenzarían a adquirir nuevos significados a raíz del surgimiento del cine de «terror rural». El proceso de subversión ideológica que muchos de los arquetipos culturales de Estados Unidos sufrirían con la irrupción de la modernidad en este género configuraría un nutrido catálogo de nuevos escenarios para el terror que se insertaría de forma irreversible en el inconsciente colectivo. En menos de una década, los pequeños establecimientos de carretera o las casas en el claro del bosque dejarían de ser sinónimo de la perpetuación de los valores tradicionales y de la vida apacible, para convertirse en la encarnación del reverso tenebroso de los Estados Unidos. En

⁴⁵ En relación también con la eterna dicotomía entre lo rural y lo urbano, civilización y barbarie, tal y como plantean filmes como *Más allá del bosque* (*Beyond the Forest*, 1949) y *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry*, 1952), ambas del director King Vidor. Quedará alguna reminiscencia de ello en *Psicosis*, ya que un pantano cercano al motel permite a Norman deshacerse del vehículo de Marion. De nuevo la tradición se traga a la modernidad. Véase PÉREZ RUBIO, P., *op. cit.*, pp. 180-190.



este punto, la imagen de la Norteamérica idílica y campestre quedaría sustituida por la noción de la «América profunda» estereotipada. Partiendo de la popularidad de filmes como *La matanza de Texas*, nuevos escenarios como gasolineras y moteles de carretera se vincularían de forma permanente a una amenaza intangible y agazapada en el corazón de Estados Unidos, un mal que aguarda pacientemente a ser destapado. Todo este corpus iconográfico y sus connotaciones terminarían por convertirse en una amalgama de referencias y guiños que los directores del género de terror emplearían para encuadrar personajes y argumentos.

En este sentido, el muestrario de localizaciones que ofrece la serie va a sintetizar de forma absoluta todos aquellos escenarios que el cine de «terror rural» explotaría durante su auge en los años setenta. Tras la pista del asesinato de Dora Langué, Rush y Marty frecuentan las viviendas de muchos de los vecinos de la zona, caracterizadas por una evidente dejadez y suciedad: parques de caravanas sin la menor infraestructura sanitaria que hacen las veces de prostíbulo, casas prefabricadas realizadas con materiales de desecho donde se alojan los vecinos más pobres de Erath, gallineros, cobertizos..., todo suele estar rodeado de basura, chatarra, electrodomésticos inutilizados. La decadencia está implícita en cualquier lugar, potenciada por la imagen de numerosas construcciones en ruinas como iglesias o colegios, vestigios quizás de un intento fallido de superación de la pobreza. En este sentido, el panfleto amarillo acerca de una congregación religiosa que ambos detectives encuentran en el diario de la joven asesinada los conduce a los restos de una iglesia derruida tras un incendio donde encontrarán nuevas pistas relacionadas con el caso. Durante la secuencia en la que los personajes se adentran en su interior, el espectador percibe esa sensación de tiempo detenido y decadencia inherente al lugar y a sus gentes que en definitiva asociamos a ese estereotipo de la «América profunda», aunque en este caso en una versión más miserable que terrorífica.

A pesar de que el género moderno de terror había dado la vuelta a la idea de paisaje norteamericano asociándolo a una serie de connotaciones negativas, generando además nuevos escenarios como gasolineras o moteles de carretera, la vivienda estadounidense no habría sufrido una subversión específica, puesto que desde los años veinte el cine la había considerado el escenario ideal para el terror. La estética gotizante impuesta durante el período clásico del género⁴⁶ persistiría durante la década de los sesenta hasta que *Psicosis* recuperara el estilo norteamericano victoriano como escenario para lo sombrío, aportando de esta manera una óptica más cercana de la que carecía la estética europea. Del mismo modo, en la *La noche de los muertos vivientes*, cuya acción se desarrolla en un lugar ordinario desprovisto de todo el poso tradicional de los escenarios del género de terror, no encontramos atisbo alguno de mansiones góticas o pantanos oscuros. Por primera vez un argumento de horror se

⁴⁶ La tradición protestante y liberal de la cultura anglosajona puede explicar la asociación de la Edad Media con las ideas de oscurantismo e intransigencia religiosa, y por tanto la estética gótica con un período especialmente extremo en la historia de la religión católica. RAMÍREZ, Juan Antonio (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hermann Blume, pp. 180-181.



desarrollaba en un escenario cotidiano, un enclave rural más cercano al espectador, que fomentaría que este pudiera considerar como remotamente factible una historia con tintes sobrenaturales.

Antes de ello, a pesar de no introducir ningún elemento terrorífico, algunos títulos del melodrama comenzarían a sugerir ese ambiente malsano y claustrofóbico intrínseco a los escenarios domésticos, anticipando de alguna manera el papel que la vivienda jugaría en el estereotipo de la «América profunda». Mientras que el cine de terror clásico no cejaba en su empeño de desvincular el mal de la sociedad norteamericana, el melodrama y específicamente el drama sureño emplearían lo autóctono para mostrar una realidad soterrada (aislamiento, decadencia, moral oculta...), teniendo en la vivienda su principal escenario.

En su afán verista, el cine moderno de «terror rural» emplearía la versión vernácula y popular del estilo victoriano para fomentar una mayor identificación entre espectador y argumento. De este modo, desprovista de todos los elementos tradicionales que habían sido realzados en el cine de terror de épocas pasadas, películas como *La matanza de Texas* emplearían la imagen amable de esta clásica vivienda victoriana rural para albergar en ella a los vástagos de la «América profunda». Esta influencia se deja sentir en muchos detalles de la casa que aparece en los momentos finales del penúltimo capítulo de *True Detective*, cuya arquitectura parece ser más una traslación vernácula de la mansión sureña que de la estética victoriana. Cuando, después de seguir varias pesquisas, Rush y Marty encuentran el camino que los conduce a esta casa de los horrores, han de adentrarse en las profundidades del lugar a través de carriles secundarios poco o nada transitados. Como tragados por ciénagas pantanosas, los personajes han de alejarse cada vez más de la civilización hasta llegar a la guarida del monstruo, un lugar decrepito escondido entre la maleza. Su interior oculta una serie de estancias invadidas por todo tipo de objetos (aquí observamos una acumulación específica de libros y revistas), en un estado deleznable. Una de ellas resulta especialmente estremecedora: en el centro de la estancia Marty encuentra una gran bañera metálica, rodeada por grandes cantidades de sábanas que parecen haber servido para limpiar todo tipo de fluidos; del techo cuelgan numerosos ambientadores con su característica forma de abeto, quizás para mitigar el hedor. Aunque todo apunta a que en esta habitación pudo ocurrir algún episodio violento, en este caso parece que las actividades criminales como tal no se desarrollan en el interior de la casa, sino en un cobertizo anexo a ella en el que los detectives encuentran el cadáver de un hombre atado al armazón de una cama.

5.3. EL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA» EN *TRUE DETECTIVE*: LA MORAL OCULTA

El concepto de moral oculta es sin duda el hilo conductor de todos los capítulos que componen esta producción televisiva. Esta idea queda especialmente patente en el retrato de la institución familiar tradicional, uno de los temas que subvertiría el cine de «terror rural» durante los setenta, y que presenta el argumento creado por Fukunaga como prueba de la vigencia del estereotipo de la «América profunda».



Entendido como estamento social, cultural y económico, este pilar de la cultura estadounidense caería irremediablemente a lo largo de la revolución cultural de finales de los sesenta. A la familia nuclear la sucederían nuevos modelos que transformarían radicalmente la imagen que hasta el momento se tenía de ella. Todos estos cambios serían recogidos, en mayor o menor grado, por numerosos filmes de terror como *La semilla del Diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) o *¡Estoy vivo!* (*It's Alive*, Larry Cohen, 1974), títulos que serían un claro reflejo de estos acontecimientos sociales en clave de terror⁴⁷. Por su parte, el cine de «terror rural» iría mucho más allá en esta desacralización de uno de los símbolos norteamericanos por excelencia, planteando un retorno a ese modelo familiar antiguo, quizás como manifestación del fracaso del modelo nuclear basado plenamente en el consumo y el bienestar material. En muchos de estos largometrajes, el sistema de clanes queda encarnado por una familia de perturbados de algún pequeño pueblo del Sur de Estados Unidos, compuesta por diversas generaciones no exentas de cierta consanguinidad, que conviven bajo un claro sistema de autoabastecimiento: la caza e ingesta de jóvenes de ciudad en la mayoría de los casos, tal y como representa la *La matanza de Texas*, cuya familia protagonista adopta el sistema criminal como medio para perpetuar el estilo de vida anclado al campo, ante su incapacidad de concebir otra forma de existencia viable.

En este sentido, *True Detective* aporta una nueva vuelta de tuerca, puesto que el ultraje a esta institución no vendrá solo por parte de la existencia de una familia de perturbados que anida en las profundidades de los pantanos, sino por la particular defensa que de la familia tradicional realizan los sectores más conservadores de la sociedad. En primer lugar, el detective Marty Hart, esposo y padre, defiende y protege los valores de la decencia y la familia, mientras que los traiciona buscando una vía de escape con otras mujeres, deslices que argumenta de esta manera: «Es por tu mujer y por tus hijos, también. Tienes que aceptar esa liberación cuando se te aparece o cuando haces que aparezca. Bueno, al final es por el bien de la familia». Por su parte, Cohle, con un pasado familiar truncado por la desgracia, sirve de contrapunto a esta falsa moral, destapando a través de sus reflexiones la falsedad de esta institución.

El reverso tenebroso de la familia, en su relación con la moral oculta, emerge en la vinculación de un linaje sureño de renombre con los sucesos criminales que azotan Erath y alrededores. El patriarca de la antigua familia Childress, rama genealógica de la que parte la influyente familia sureña de los Tuttle, engendraría una cuantiosa descendencia bastarda que sería repudiada y diseminada a lo largo de los pantanos. El desenlace de la trama lleva a los detectives a dar con el paradero de uno de estos individuos, Errol William Childress (Glenn Fleshler), un hombre gigante con el rostro cubierto por una evidente cicatriz, ubicado por algunos testigos en varios de los lugares asociados directamente al rastro de desapariciones y asesinatos. La cercanía espacial de estos sucesos con los colegios e instituciones benéficas ads-

⁴⁷ SKAL, David J. (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid, Valdemar, pp. 364-371.



critas a la fundación Tuttle permiten finalmente a la pareja de detectives arrancar la máscara de moralidad tras la que se ocultaban los descendientes de la cultura de la plantación, sacando a la luz ese lado oscuro que la antigua civilización sureña había tratado de ocultar bajo la forma de mito.

Esta idea entronca directamente con algunos melodramas de atmósferas opresivas alejadas de esa idealización rural, en cuyo argumento asistimos a la ocultación de una realidad considerada vergonzosa a ojos de la sociedad. Muchos títulos muestran personajes con traumas de índole físico o psicológico convertidos en un lastre familiar, que son escondidos de todos. En el caso de *True Detective* observamos cómo un secreto familiar, la descendencia bastarda de un potentado sureño anormal en términos físicos y psicológicos, queda marginada y abandonada para desarrollar un sentimiento de inferioridad que les empuja a cobrarse lo que suponen que les pertenece. Los propios creadores, para enfatizar esta idea, reservarían un espacio al inicio del capítulo final para proporcionar el punto de vista de un asesino inserto en su propio universo, que es a su vez la víctima histórica de hombres poderosos sin escrúpulos⁴⁸. De esta manera se realiza un retrato de la familia como microuniverso en el que se alojan perversiones, secretos, vergüenzas; en definitiva, una especie de caja de Pandora donde todo lo que no debe ser queda oculta bajo una frágil capa de normalidad.

Esta idea queda ilustrada durante los últimos minutos del penúltimo capítulo, cuando los dos detectives que parecen estar investigando a Rush en tiempo presente, Gilbough (Michael Potts) y Papania (Tory Kittles), salen a los escenarios reales del caso de Dora Langue para corroborar los testimonios de los dos policías protagonistas. En un cruce de caminos, se detienen perdidos para preguntarle a un jardinero por la ubicación de la antigua iglesia incendiada. La onmisciencia propia del argumento nos permite descubrir, por unas descripciones previas realizadas por Rush, cómo este individuo es el autor del asesinato del año 95 y suponemos de otros tantos, es decir, Erroll William Childress. Tras las indicaciones pertinentes y la observación de los dos detectives al respecto del conocimiento sobre la zona que parece tener este hombre de mediana edad, él reitera esta afirmación, asegurando que conoce la costa palmo a palmo. Antes de terminar la frase, los policías emprenden la marcha bruscamente, para dejar a este nuevo personaje mascullando algo que será el final previo al desenlace de toda la temporada: «Mi familia ha estado aquí durante mucho tiempo..., mucho tiempo».



⁴⁸ DE LOS RÍOS, Iván y HERNÁNDEZ, Rubén (coords.) (2014): *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Madrid, Errata Naturae, p. 25.

5.4. PERSONAJES Y TIPOS HUMANOS

A lo largo de la trama se desarrolla un extenso catálogo de tipos humanos, que finalmente quedan conectados en el desenlace: por un lado, la *white trash* en todo su apogeo, esos habitantes de los pantanos empleados en su inmensa mayoría en las marismas o, en su defecto, en el negocio de las drogas o la prostitución; y por otro, los grandes potentados del Sur, senadores o reverendos pertenecientes a importantes y arraigadas familias de la región, intocables e impunes ante la ley gracias a su inmenso poder. Siguiendo las pistas del asesinato de la joven Dora Langue, Rush y Marty visitan una congregación religiosa itinerante llamada «Amigos de Cristo». Observando los rostros absortos de los feligreses, Rush se pregunta y responde la siguiente pregunta: «¿Cuál crees que es el coeficiente medio de esta gente? [...] Veo una propensión a la obesidad, a la pobreza, unas ganas enormes de cuentos de hadas, tipos metiendo el poco dinero que tienen en cestos de mimbre que se pasan los unos a los otros. Creo que podemos asegurar que ninguno de los presentes va a subdividir el átomo». A través de la visión objetiva de un personaje que no pertenece a la comunidad, se sintetiza el retrato de esa *white trash* miserable y empobrecida material, moral y educacionalmente, vinculada indisolublemente al estereotipo de la «América profunda».

Por otro lado, el rol de patriarca sureño queda encarnado en la figura del reverendo Billy Lee Tuttle (Jay O. Sanders), personaje que regenta una fundación humanitaria en la que se llevarían a cabo varios proyectos de construcción de escuelas como alternativa a los programas educativos ofrecidos por los centros públicos rurales. Tras un supuesto rumor no esclarecido de pederastia, las escuelas cerrarían y las ayudas a niños desfavorecidos cesarían. Rush, consciente de la vinculación de este poderoso hombre con el asesinato de Dora Langue, comienza a investigar casos similares hasta dar con una familia de *rednecks*, los Ledoux, aparentemente desvinculados de los Tuttle, que además de cocinar metanfetamina, mantienen en su rancho a varios niños cautivos. Una vez descubierto el lugar, el ímpetu de Marty le lleva a disparar al supuesto asesino, considerándose el caso cerrado al imputarse la autoría de todos los crímenes a este individuo. Sin embargo, tras la reunión de los detectives en tiempo presente en el penúltimo capítulo, se destaca la magnitud real del caso: por un lado, la existencia de una agrupación de personas relevantes (liderados por los Tuttle) que parecen estar sacrificando niños en nombre del «Rey Amarillo»⁴⁹ y, por otro, inserto en un microuniverso de sordidez y decadencia, Errol William Childress, responsable de muchos de los asesinatos y atrocidades acaecidos

⁴⁹ El «Rey Amarillo» hace referencia al libro de relatos del escritor Robert William Chambers (1865-1933) *El Rey de Amarillo*, publicado en 1895. A pesar de que el fenómeno *fán* generado por la serie se volcaría en las páginas de este escrito con la intención de hallar algún significado oculto en el argumento de la serie, el propio Pizzolatto esclarecería la función de esta cita: «Decidimos que nuestros adoradores de Satán no adorarían a Satán, sino al Rey Amarillo». Como muchas tantas otras referencias de esta producción, la intención de los creadores es la cita que lleve al espectador a recomponer el subtexto generado por los propios creadores. DE LOS RÍOS, I. y HERNÁNDEZ, R., *op. cit.*, pp. 14.



en la zona. Por lo tanto, Tuttle-Childress, potentados sureños y *white trash* que quedan finalmente vinculados en ese «culto del pantano», en el que van a ejercer diferentes grados de protagonismo.

Con la intención de trazar un puente entre el cine de «terror rural» de los setenta y el estereotipo que populariza, y la traslación del mismo en *True Detective*, encontramos evidentes paralelismos en las figuras de los asesinos: Leatherface (Gunnar Hansen) y Erroll William, dos monstruos ocultos en las profundidades del Sur, en las que pueden llevar a cabo con impunidad sus apetencias más sórdidas. Gigantes con la cara estigmatizada por una enfermedad o cicatriz, se diferencian sin embargo por el grado de contacto que establecen con la civilización, ya que a consecuencia de su trabajo manteniendo las instalaciones de los edificios asociados a la fundación de los Tuttle, Childress puede escoger personalmente a sus víctimas.

6. CONCLUSIÓN

Como podemos observar, este *thriller* recurre directamente al estereotipo que denominamos como de «América Profunda», dejando entrever la pervivencia del mismo en muchos de los temas que trata: exposición del estamento familiar y su moral oculta a través de la existencia de familias asesinas, que en este caso se encuentran emparentadas con linajes de alcurnia; naturalezas subvertidas en sus connotaciones originales, que dan cabida a aquella anormalidad que la sociedad rechaza; miembros de una *white trash* empobrecida moral y culturalmente que siguen con fanatismo las palabras de redención de algún reverendo itinerante... Queda de alguna manera patente la idea de que el cine (en este caso la televisión a través de un lenguaje cinematográfico) ha perpetuado y alimentado este tópico con nuevas versiones y diferentes enfoques, consolidándolos en el imaginario colectivo del espectador.

A pesar de la existencia de una crisis en el negocio cinematográfico que ha permitido el florecimiento de otras vías creativas como la de las series de televisión, observamos la reiteración y continuidad de unos temas de raigambre literaria que, sometidos al paso del tiempo, las circunstancias sociales y el gusto del espectador, han mutado para ceder su forma de arquetipo al de tópico y estereotipo, introduciéndose en el acervo cultural contemporáneo de tal manera que resulta sorprendente comprobar su reconocimiento en un público que atiende a numerosos sesgos generacionales, sociales y culturales. El concepto de «América profunda» no es más que el proceso de subversión de ese legado de exaltación idílica y mitológica que caracteriza la identidad de Estados Unidos, arquetipos que posteriormente revelarían su reverso tenebroso en el contexto del cine de terror, y que destaparían el fondo de perversidad, oscuridad y culpa que toda sociedad «civilizada» alberga. En *True Detective* se unen, por tanto, esas dos caras estereotipadas del Sur habitualmente desligadas, que en este caso se funden para aludir a varios de los conceptos de los que se nutre el estereotipo de la «América profunda»: tradición, familia, linaje..., todo ello contextualizado en el escenario de un insondable paisaje natural, que resulta siempre ser el refugio de todos esos engendros, bastardos y semillas podridas ignoradas por la sociedad, que encuentran amparo en la tierra.



BIBLIOGRAFÍA

- ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert-Patrick (1976): *El universo del western*, Madrid, Fundamentos.
- BERMAN, MORRIS (2002): *El crepúsculo de la cultura americana*, Barcelona, Octaedro.
- BOHNER, Charles H. (1961): *John Pendleton Kennedy, Gentleman from Baltimore*, Baltimore, John Hopkins.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel (1994): «La poética grotesca de Flannery O'Connor», en BARRIO, José María y ABAD GARCÍA, María Pilar, *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*, Universidad de Valladolid.
- COBB, James C. (2007): *Away Down: A History of a Southern Identity*, New York, Oxford University.
- COLONNA, Vincent (2010): *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains*, Paris, Payot.
- CUETO, Roberto y WEINRICHTER, Antonio (coords.) (2004): *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente del cine americano*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- CULLEN, Jim (2004): *The American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York, Oxford University.
- DE LOS RÍOS, Iván y HERNÁNDEZ, Rubén (coords.) (2014): *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Madrid, Errata Naturae.
- EDWARD, S. (1972): «The Southern Agrarians, H.L. Mencken, and the Quest for Souther Identity», *American Studies*, University of Kansas, vol. 13, núm. 2, pp. 15-92.
- EGERTON, John (1974): *The Americanization of Dixie. The Southernization of America*, New York, Harper's Magazine.
- GLEVAREC, Hervé (2012): *Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses.
- GONZALEZ-DAY, Ken (2006): *Lynching in the West, 1850-1935*, Durham, Duke University.
- GROSS, Louis S. (1989): *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*, Michigan, Umi Research.
- GUBERN, Román (1987): *La Caza de Brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama.
- HARRIS, J. William (2006): *The Making of the American South. A Short History, 1500-1877*, Oxford, Blackwell.
- HAWGOOD, John A. (1967): *The American West*, London, Frontier.
- HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José (2002): *Los Estados Unidos: historia y cultura*, Salamanca, Alamar.
- HOLMES STEPHENSON, William (1959): *A Basic History of the Old South*, New York-Toronto-London, Van Nostrand.



- HORSMAN, Reginald (1985): *La raza y el Destino Manifesto. Orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- HUBBELL, Jay (1954): *The South in American Literature: 1607-1900*, Durham, North Carolina, Duke University.
- LAMARCA MARGALEF, Jordi (1989): *William Faulkner. Movimiento, cambio y modificación*, Barcelona, PPU.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.
- LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror: Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- MANUEL CUENCA, Carme (1994): *Mito e innovación en la narrativa estadounidense del Nuevo Sur*, Universitat de València.
- MANUEL CUENCA, Carme (2004): *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas M. Page*, Departamento de Filología Inglesa de la Universitat de València.
- MOLTE-HANSEN, David: «William Gilmore Simms: An Overview», *The Simms Initiatives*, University of South Carolina, recurso digital (www.simms.library.sc.edu).
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2016): «¿Son arte las series de televisión?», *Index Comunicación*, núm. 6, Universidad Rey Juan Carlos, pp. 69-82.
- NAVARRO, Antonio José (coord.) (2007): *American Gothic. El cine de terror U.S.A. 1968- 1980*, Semana de cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- NEWMAN, Michael y LEVINE, Elana (2012): *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York, Routledge.
- PAGE, Roswell (1923): *Thomas Nelson Page: A Memoir of a Virginia Gentleman*, New York, Scribners.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.
- PIVANO, Fernanda (1975): *Beat, Hippie y Yippie: del underground a la contracultura*, Madrid, Júcar.
- POLK, Noel (1997): *Outside The Southern Myth*, Jackson, University of Mississippi.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hermann Blume.
- RICK, Altman (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- RODRÍGUEZ NUERO, Salvador (1997): *La memoria del olvido: Faulkner, el Sur y la Modernidad*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- ROLLER, David C. y TWYMAN, Robert W. (eds.) (1979): *Encyclopedia of Southern History*, Baton Rouge and London, Louisiana State University.
- SANTAMARÍA, Alberto (2005): *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*, Universidad de Salamanca.
- SKAL, David (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid, Valdemar.
- WIRT, William: *The Letters of the British Spy. The Capital and the Bay: Narratives of Washington and the Chesapeake Bay Region ca. 1600-1925*, edición digital de la web de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (www.loc.gov.com).
- ZARDOYA, Concha (1956): *Historia de la literatura norteamericana*, Barcelona, Labor.



PROYECCIONES DEL *QUIJOTE* EN LAS SERIES Y PELÍCULAS DEL SIGLO XX

Narés García Rivero
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Es indudable la importancia capital que tiene *Don Quijote de la Mancha* en la historia de la literatura, no solo española, sino universal, de todos los tiempos. Esta trascendencia va más allá de lo puramente literario, por lo que es interesante rastrear la influencia de la obra cervantina en el lenguaje audiovisual tan característico de nuestro tiempo, especialmente en el cine y en las series televisivas.

PALABRAS CLAVE: Don Quijote, Cervantes, lenguaje audiovisual, cine, televisión

ABSTRACT

«*Don Quixote* projections in the TV series and movies of the 20th Century». *Don Quixote of la Mancha* is one of the most relevant literary works in literature's history, not only Spanish but universal. We can notice this relevance not only in literature but also in audiovisual aids such as cinema and TV series which are characteristic of our time.

KEY WORDS: Don Quixote, Cervantes, audiovisual aids, cinema, TV.

Relacionar una de las cumbres de la narrativa mundial con un lenguaje tan importante en nuestros días como es el cinematográfico o, en este caso también, el de las series televisivas, que están viviendo un auténtico auge en nuestra sociedad —algo que es perfectamente palpable si observamos el éxito abrumador de series como *The Walking Dead*, *Juego de Tronos* o *Breaking Bad*, que se han erigido en auténticos fenómenos de masas—, es una tarea que suscita un gran interés para tanto para los amantes de la filología como para los cinéfilos.

Sin embargo, escoger una obra de tales dimensiones (no solo físicas —es una novela de más de mil páginas—, sino literarias), que abarca la práctica totalidad de los aspectos de la vida humana¹, nos plantea el problema de elegir qué aspecto concreto de ese gran catálogo de temas que conforman *El Quijote* vamos a trabajar.

Así, los temas que trataremos en este artículo serán la relación entre Don Quijote y Sancho Panza, que es uno de los aspectos más interesantes de la novela, pues resulta curioso que una pareja tan heterogénea y con unos papeles sociales y



económicos tan distintos puedan llegar a forjar una amistad de esa magnitud, hasta el punto de verse influidos el uno por el otro.

También estudiaremos la relevancia del código de caballerías, que rige la vida y las acciones de Don Quijote después de la lectura descontrolada de novelas de caballerías, pues presenta importantes proyecciones tanto en las obras literarias como cinematográficas y televisivas posteriores. Una de las claves de la evolución de este código es que no solo aparece como modelo de vida, sino que también algunos personajes se presentan como transgresión de este ideal.

El método que emplearemos consiste en analizar, en un primer estadio, la relación que se fragua a lo largo de *El Quijote* entre Don Quijote y Sancho, esclareciendo cuáles son las bases, los motivos y las consecuencias. Además, aplicaremos el modelo actancial, que explicaremos en su momento, para justificar por qué hablamos de una relación sujeto-ayudante o amo-siervo.

Tras realizar este primer nivel de análisis, pasaremos a relacionar esta pareja con otras que aparecen en la literatura y en las obras cinematográficas y televisivas, señalando sus similitudes y diferencias o particularidades en relación con el modelo de partida. También aplicaremos el ya citado modelo actancial a estas parejas, pues es un proceso de análisis bastante esclarecedor y gráfico, que facilitará con total seguridad la comparación.

LA PAREJA DON QUIJOTE-SANCHO

En primer lugar, conviene ver a los protagonistas tal y como nos los presenta Cervantes en *El Quijote*. Don Quijote aparece desde el principio descrito con todas sus características sociales, familiares y personales. Cervantes comienza el libro con una frase que recuerda a los libros de caballerías, pero que al mismo tiempo se opone a ellos, pues los personajes presentados son reales, no son legendarios, ni de países desconocidos, sino de la España en la que vive el autor, en concreto de la región de la Mancha, una de las más pobres. Tras esto se esbozan de forma sucinta sus características físicas y sus aficiones:

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza [...]. Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda².

¹ Este aspecto fue elogiado por el gran canario Benito Pérez Galdós (1843-1920) cuando afirmó que *El Quijote* es «el libro en que con más perfección están expresadas las grandezas y debilidades del corazón humano».

² CERVANTES, M. (2005): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, parte I, cap.1, p. 28.



Tras esta descripción inicial de *El Quijote*, Cervantes nos introduce la locura del personaje, un aspecto imprescindible de su personalidad, ya que al tratarse de una novela paródica es necesaria esta característica mental, tal y como afirma Miguel José Pérez:

Era absolutamente necesario e imprescindible para el hombre Miguel de Cervantes hacer loco, claramente loco, a Don Quijote —el responsable de todo lo que va a acontecer en la obra— para poder así expresarse con total libertad y sin miedo a nada ni a nadie. De ahí que esa condición de loco de su héroe esté presente a lo largo de la novela...³.

Sin embargo, a pesar de esta locura que invade a Don Quijote por haber leído de forma incontrolada novelas de caballerías, Cervantes deja claro que él es consciente de quién es y de los actos que lleva a cabo: «Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho sino todos los Pares de Francia» (I, 5, pág. 58). Además, muchas veces vemos en Don Quijote momentos de una increíble lucidez, que contrastan con la fantasía y la locura que muestra en otras ocasiones. Un ejemplo podría ser su visita al Caballero del Verde Gabán:

¿Quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa. Pues, con todo esto, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo de haberle parecido⁴.

Así, Cervantes ha dibujado la figura de un anciano hidalgo que, tras leer demasiadas historias de caballeros y doncellas, ha entrado en un estado de locura o de fantasía en el que cree vivir en los tiempos de brujas, gigantes, caballeros, etc., y que abandona la tranquilidad de su hacienda para vivir aventuras.

Llegados a este punto, hay que señalar que hay estudiosos como, por ejemplo, José-Carlos Mainer que consideran que *El Quijote* pudo haber sido en sus inicios una novela ejemplar más que finalizaba con el primer regreso de Don Quijote a casa⁵. Sin embargo, cuando Cervantes incluye la figura de Sancho Panza, todo queda modificado, pues forja una pareja de caballero-escudero que irá evolucionando a lo largo de la obra hasta convertirse en una relación de amistad y camaradería.

Este cambio de actitud se observa, según el propio Mainer, a partir de la aventura de los batanes (I, XX), pues este es el punto de inflexión en el que el papel de Don Quijote deja de ser el de un amo o caballero iracundo y moralizador que se erige sobre la figura de un criado inocentón y egoísta, y pasa a ser un caballero

³ PÉREZ, Miguel José (2004): Conferencia «Don Quijote-Sancho/Sancho-Don Quijote: enseñanza-aprendizaje entre el diálogo y la aventura», La Habana.

⁴ CERVANTES, M. (2005): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, parte II, capítulo 17, p. 677.

⁵ MAINER, José-Carlos (2014): *Historia mínima de la literatura española*, Madrid, Turner Publicaciones, p. 91.



cultivado e incluso afectuoso que trata a su siervo, un hombre socarrón y lleno de sentido común, desde la camaradería y el diálogo.

A partir de esta amistad vemos, como ya hemos comentado, una influencia de Sancho en Don Quijote y de Don Quijote en Sancho, lo que hemos llamado la *sanchificación* y la *quijotización*. Estos procesos son perfectamente palpables en la casa de los duques, donde Don Quijote demuestra una mayor sensatez que sus anfitriones, que buscan burlarse de él; y en la aventura de Clavileño, que está incluida en el episodio del palacio de los duques, donde Sancho desvela un pensamiento fantasioso, mientras que Don Quijote se muestra realista.

Asimismo, Mainer no es el único que mantiene esta postura en relación con la pareja Don Quijote-Sancho, ya que en la *Breve historia de la literatura española* de Alianza Editorial los autores afirman:

A don Quijote le falta interlocutor, y Cervantes le dará un compañero, Sancho Panza, antítesis suya, cuya personalidad irá creciendo a medida que avancen por los caminos de la Mancha, sobre todo en la maravillosa segunda parte. La figura de los dos amigos, tan grata a Cervantes, se encarnará en estos personajes tan distintos, pero que son eternamente inseparables [...]. Si al comienzo de su peregrinar es Sancho quien va dando razón de la realidad que don Quijote transforma en coherencia con el mundo literario en el que vive, en la segunda parte le ofrecerá a veces él mismo ese mundo al modificar a su antojo la realidad (encanto de Dulcinea)⁶.

De este modo, podemos apreciar cómo Cervantes dota de un escudero a Don Quijote; sin embargo, se trata de un escudero que es su contrario, tanto desde el punto de vista sociocultural como desde el personal. A pesar de esto, lo que en un principio es una relación de poder en la que él desempeña el papel dominante y Sancho el papel de dominado se convierte en una relación de amistad y camaradería en la que cada uno de ellos ejerce una fuerte influencia sobre el otro.

Ya hemos visto cómo Cervantes caracteriza a Don Quijote y cómo es la relación entre caballero y escudero. Ahora veremos de qué manera aparece retratado Sancho en las páginas de *El Quijote*.

En primer lugar, Don Quijote ya advierte la necesidad de un escudero para poder emprender sus aventuras y hazañas, ya que cuando el propio ventero que lo arma caballero le pide que le pague los servicios, nuestro hidalgo responde que no ha leído sobre caballeros que lleven dinero, que eso está reservado a los escuderos. Ya en el capítulo cuarto de la primera parte podemos leer:

Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, [...] determinó volver a su casa y acomodarse

⁶ VARIOS AUTORES (2014): *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 312-313.

de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería⁷.

Así, tras volver a su casa para aprovisionarse y poder emprender su viaje en busca de aventuras, va a ver a su vecino Sancho Panza y lo convence para que abandone a su mujer y a sus hijos y se marche con él. Para poder convencerlo le promete que lo hará gobernador de una ínsula y que será famoso por las hazañas y aventuras que vivirá con él.

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero [...]. Iba Sancho Panza sobre su jumento como patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido⁸.

Por último, aplicaremos el modelo actancial, que procede de la teoría del drama, a la novela para poder ver de una forma más gráfica y desde el punto de vista de la narratología la relación que se establece entre Don Quijote y Sancho. Tras esto, sirviéndonos de este mismo método, trasladaremos este prototipo de pareja de ‘contrarios’ o amo-siervo a algunas series y películas del siglo XXI.

Según María del Carmen Bobes⁹, la narratología ha conseguido la segmentación del relato y, en general, de todas las artes diegéticas¹⁰, entre las que podemos encontrar el cine y el teatro. Así, muchos teóricos teatrales han propuesto la división en segmentos del texto dramático guiándose por el modelo narratológico.

El modelo actancial se basa en los presupuestos con los que trabajan los estructuralistas y los lingüistas de textos que contemplan tanto las narraciones como el drama no desde el punto de vista de sus realizaciones concretas y únicas, sino que los enfocan desde los elementos repetibles que posean. Esto quiere decir que no se basa en las particularidades de cada drama o narración, sino que rastrea los elementos comunes con otras obras que dejan al descubierto una estructura subyacente.

De ahí que muchos de los estudios que siguen esta corriente hayan recibido el nombre de *Gramática de...* Estas consideraciones estructuralistas funcionales tienen su origen en el estudio prototípico de Vladimir Propp *La morfología del cuento* y han encontrado su desarrollo más reciente en el modelo actancial de A.J. Greimas y Anne Ubersfeld¹¹.

⁷ CERVANTES, M. (2005): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, parte I, capítulo 4, p. 48.

⁸ CERVANTES, M. (2005): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, parte I, capítulo 7, p. 72.

⁹ BOBES, María del Carmen (1991): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus Humanidades, p. 176.

¹⁰ Diégesis: 1.f. En una obra literaria, desarrollo narrativo de los hechos (www.rae.es).

¹¹ SPANG, Kurt (1991): *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Navarra, Eunsa, p. 110.

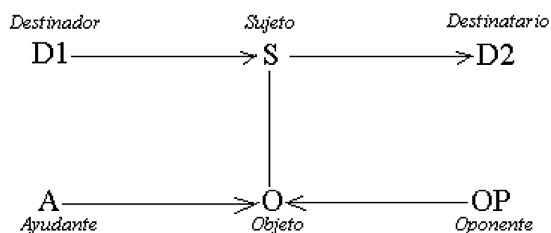


En este caso nos centraremos en el modelo propuesto por Greimas, que es similar al de Ubersfeld, si bien la segunda señala que las flechas de ayudante y oponente se dirigen unas veces hacia el sujeto (S) y otras, la mayoría de las veces, hacia el objeto (O).

Hay que destacar que el término ‘actante’ no es sinónimo de ‘actor’, ‘personaje’ o ‘figura’. La diferencia reside en que el concepto de *actante* es una función de la historia dramática o narrativa, ya que puede tratarse de un concepto bastante abstracto o un colectivo de figuras (ej., los habitantes de Fuenteovejuna).

Asimismo, una misma figura puede desempeñar más de dos papeles actanciales, ya que puede ayudar a unos y perjudicar a otros, por lo que sería *ayudante* y *oponente* al mismo tiempo. A esto hay que añadir que un actante puede estar ausente, es decir, poseer funciones de actante expresadas a través de las intervenciones de otras figuras. Por último, hay que señalar que la existencia de los actantes es, como afirma Spang¹², «lógica y teórica en sus interrelaciones funcionales en el drama (o la narración)».

Una vez establecido el marco teórico en el que se engloba y las aplicaciones prácticas que posee el modelo, veremos ahora cómo se articula este esquema actancial y cuáles son las diferentes funciones que se presentan.



El eje vertical, sujeto-objeto, está compuesto por las funciones que sirven de motor o impulso a la historia. Corresponde a los propósitos y objetivos que el protagonista pretende alcanzar. Así, el sujeto (S) es aquel que posee un proyecto o desea algo, mientras que el objeto (O) es aquello a lo cual tiende o busca un sujeto.

El primer eje horizontal, el de destinador-destinatario, es, según Spang¹³, «el ideológico en el que se sitúan las consideraciones éticas y el reparto de los valores entre los participantes». Es, asimismo, el eje más abstracto, ya que no hay necesidad de que se encarne en figuras, sino que se basa en motivaciones e impulsos. Así, el destinador (D1) sería aquel o aquello que hace posible que el objeto (O) sea accesible

¹² SPANG, KURT (1991): *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Navarra, Eunsa, p. 112.

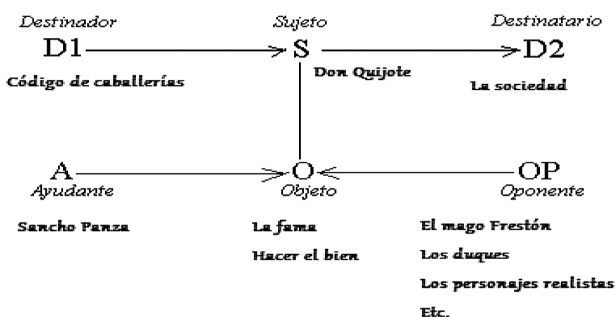
¹³ SPANG, KURT (1991): *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Navarra, Eunsa, p. 112.

al sujeto (S), mientras que el destinatario (D2) será quien reciba beneficio o perjuicio derivado de las acciones del sujeto (S).

Por último, el segundo eje horizontal, el de ayudante-oponente, está compuesto por figuras orientadas hacia la colaboración o la obstaculización de la acción y tampoco es necesario que estén representados por figuras, sino que pueden ser ambientes, circunstancias, destino, etc. Así, el ayudante (A) es quien prestará su apoyo al sujeto (S) para la consecución de sus objetivos, mientras que el oponente (OP) será aquel o aquello que pondrá obstáculos a la labor del sujeto (S).

De todas estas funciones, la del destinador es la más complicada de establecer, ya que se suele tratar de un «concepto abstracto, una motivación, la causa que mueve al sujeto y a la historia»¹⁴.

Si aplicamos este modelo a la trama narrativa tejida por Cervantes en *El Quijote*, tendríamos como resultado el siguiente esquema general:



El código de caballerías tendría la función de destinador (D1), mientras que la sociedad, o incluso el propio Don Quijote, serían los destinatarios (D2). El sujeto (S), evidentemente, es Don Quijote y el objeto (O) sería la fama y la satisfacción por hacer lo correcto. Por último, el ayudante (A) sería Sancho Panza, mientras que en la función de oponente (OP) no podemos hablar de una sola figura, sino que hay distintas figuras que se oponen a Don Quijote y Sancho en la consecución de sus objetivos.

Llegados a este punto, hay que señalar que en ocasiones Sancho Panza puede desempeñar la función de OP, ya que, por ejemplo, cuando Don Quijote le pide que lleve la carta a Dulcinea, Sancho pone obstáculos para que esto ocurra. Aquí apreciamos que el esquema no es invariable, sino que es flexible.

En este esquema vemos claramente la relación de ‘amo-siervo’ o, hablando en términos de las funciones actanciales, ‘sujeto-ayudante’. Esta relación, como hemos visto, es una estructura común en muchas obras tanto literarias como cinematográficas y a continuación nos encargaremos de rastrearla en series como *Juego de Tronos* o *Águila Roja* y en películas como *El Señor de los Anillos*.

¹⁴ Ídem.

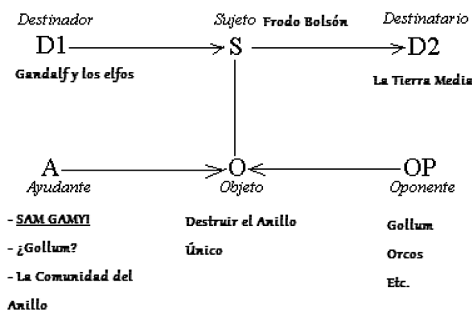


EL SEÑOR DE LOS ANILLOS

FRODO BOLSÓN-SAM GAMYI

El Señor de los Anillos es la trilogía cinematográfica basada en las novelas homónimas del escritor británico J.R.R. Tolkien. La temática es la épica fantástica, la acción y las aventuras. La saga está compuesta por tres películas: *El Señor de los Anillos: la Comunidad del Anillo* (2001), *El Señor de los Anillos: las dos torres* (2002) y *El Señor de los Anillos: el retorno del rey* (2003).

El esquema actancial que presenta la trama sería el siguiente:



En el primer eje horizontal, podemos apreciar que la función de destinador (D1) está representada por más de una figura; en este caso, quienes hacen posible el objetivo del sujeto (S) son Gandalf el mago y amigo de Frodo, y los elfos¹⁵, que es la raza a la que Sauron encargó la tarea de forjar los anillos. Por su parte, el destinatario (D2) sería el conjunto de la Tierra Media, es decir, no hay un beneficiario concreto de la empresa de Frodo, sino que se busca un bienestar colectivo.

En el eje vertical, observamos que el sujeto (S) es Frodo Bolsón, ese pequeño hobbit que ha recibido el anillo como regalo de su tío Bilbo Bolsón, antiguo propietario del anillo tras robárselo a Gollum. Frodo es un hobbit valiente, pero que necesita un gran apoyo, pues ser el portador del anillo es una pesada carga que a lo largo de la película lo va consumiendo. Por otro lado, el objeto (O) en esta historia es la destrucción del Anillo Único.

Por último, en el segundo eje horizontal aparece la función de ayudante (A), que al igual que ocurre con el destinador (D1) está representada por más de una figura. En este caso, el principal ayudante es Sam Gamyi, jardinero y, a medida que se desarrolla la trama, amigo de Frodo Bolsón.

¹⁵ Criaturas de la mitología nórdica y germánica. Originalmente se trataba de una raza menor de la fertilidad y se representaban como hombres y mujeres jóvenes, de gran belleza, que viven en los bosques, cuevas o fuentes. Se les consideraba como seres de larga vida o inmortales.



Figura 1. Frodo (izq.) y Sam (der.).

Aquí vemos una clara coincidencia con *El Quijote*, pues el sujeto (S) necesita un apoyo o ayudante y recurre a alguien que conoce previamente. En el caso de Don Quijote, se recurre a Sancho, mientras que en el caso de Frodo, a Sam. Además, hay que destacar que en este caso la pareja 'sujeto-ayudante' también está compuesta por dos caracteres contrarios, es decir, Sam y Frodo tienen una construcción psicológica y una posición social diferente. Asimismo, destaca la amistad que se fragua entre ambos y el sentimiento de admiración, que en ocasiones roza el amor platónico, que siente Sam por su «señor Frodo» (fórmula con la que se refiere a él a lo largo de toda la saga).

Otra coincidencia con *El Quijote* sería la influencia que tienen el uno en el otro: Frodo transmite su valentía a Sam, que en un principio se muestra más cobarde, mientras que la influencia de Sam se basa en su lealtad y su constancia. De este modo, podríamos hablar incluso de una *frodización* de Sam y una *samificación* de Frodo.

Siguiendo con el esquema, en esa misma función de ayudante (A) podríamos incluir a Gollum, que si bien colabora con Frodo y Sam por su propio interés, por su deseo de recuperar el anillo, es fundamental para que se logre el objetivo. También habría que encuadrar en este papel a los miembros de la Comunidad del Anillo: Legolas, Aragorn, Gandalf, Gimli, etc. Por otra parte, los oponentes (OP) son también bastante variados; de hecho, Gollum es un claro ejemplo de una figura que es al mismo tiempo ayudante (A) y oponente (OP), pues a pesar de que colabora con Frodo y Sam, también trata de matarlos, por ejemplo, cuando los conduce a la cueva de Ella-Laraña, un arácnido monstruoso. Otros oponentes son los orcos¹⁶, humanoides al servicio del Señor Oscuro.

¹⁶ J.R.R. Tolkien fue el primero en utilizar la palabra «orco» para designar a un tipo concreto de ser humanoide, de aspecto desagradable y actitud agresiva.



En conclusión, vemos una clara trasposición de la pareja ‘sujeto-ayudante’ desde la literatura a la gran pantalla. De hecho, podemos ver incluso una trasposición de la pareja de contrarios que representan Don Quijote y Sancho Panza, pues la relación entre Sam y Frodo es, salvando las distancias, muy similar. Encontramos la influencia mutua, las características antitéticas entre ambos, la relación de poder (Frodo es ‘superior’ a Sam, al menos al principio), etc.

JUEGO DE TRONOS

Juego de Tronos es una serie de televisión de temática fantástica medieval, drama y aventuras creada por David Benioff y D.B. Weiss para la cadena HBO. Se basa en la saga de novelas *Canción de hielo y fuego*, obra del escritor George R.R. Martin, y su trama se centra en las violentas luchas dinásticas entre varias familias nobles por el control del Trono de Hierro de Poniente.

En este caso, al haber una cantidad ingente de personajes tanto en la serie como en la saga novelesca, analizaremos más de una pareja que de un modo u otro nos recuerdan a Don Quijote y Sancho.

JON NIEVE-SAMWELL TARLY

Un primer ejemplo bastante claro es el dúo formado por Jon Nieve y Samwell Tarly. Jon es el hijo bastardo de lord Eddard Stark, señor de Invernalía y de las tierras del norte. Es un muchacho de complexión delgada, cara alargada, ojos color gris y pelo castaño y oscuro. Tiene un carácter ambicioso y valiente y ha crecido en Invernalía, criado en igualdad de condiciones que el resto de sus hermanos. Tiene una muy buena relación con todos los miembros de la familia excepto con Catelyn Stark, la esposa de su padre. Al ser un hijo bastardo no tiene los mismos privilegios que el resto de sus hermanos, por lo que es enviado al Muro para formar parte de la Guardia de la Noche. Al llegar allí, forja una fuerte amistad con Samwell Tarly, un muchacho gordo y torpe, de ojos claros, cabello oscuro y rostro en forma de luna llena. Aunque es tímido, cobarde e inseguro, es inteligente y reflexivo, algo que no muestra abiertamente. Es el hijo mayor de lord Randyll Tarly, un noble.

Una vez que hemos descrito a ambos personajes, podemos ver una clara diferencia física y de carácter. Por un lado, Jon es alto y delgado, mientras que Sam es gordo y de menor estatura. Esta divergencia física nos recuerda a Don Quijote y Sancho, ya que el hidalgo es alto y flaco, mientras que su escudero es también gordo y bajito. En cuanto al carácter, Jon es valiente y ambicioso, mientras que Sam es cobarde, inseguro y tímido, aunque es inteligente. El aspecto psicológico, por tanto, también muestra importantes diferencias, al igual que en la novela de Cervantes: Don Quijote es valiente e incluso temerario, una característica que podría definir bien a Jon Nieve, mientras que Sam es cobarde y miedoso, por lo que podríamos considerarlo un fiel reflejo tanto físico como mental de Sancho Panza.

Además, los vasos comunicantes entre *El Quijote* y *Juego de Tronos* en cuanto a esta pareja no quedan solo en eso. La relación entre Sam y Jon está basada en una



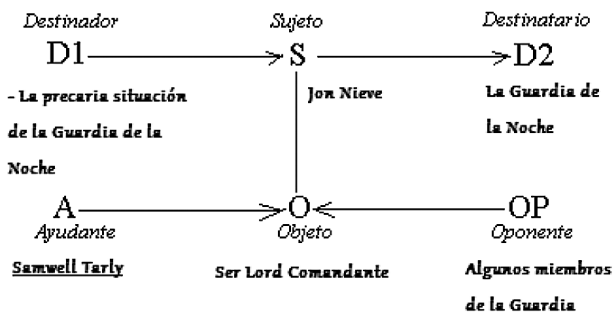


Figura 2. Samwell Tarly (izq.) y Jon Nieve (der.).

jerarquía, es una relación de poder: Jon es el Lord Comandante de la Guardia de la Noche, mientras que Sam es un simple mayordomo. Sin embargo, hay que destacar que la evolución de esta relación sigue el camino contrario que la de Don Quijote y su escudero. Esto quiere decir que Don Quijote y Sancho son en un primer momento amo y siervo, pero con el transcurrir del tiempo evolucionan hacia una amistad. En cambio, Sam y Jon son amigos al principio, ya que ambos son simples reclutas de la Guardia de la Noche, pero con el paso del tiempo Jon es elegido Lord Comandante, por lo que, a pesar de mantener su amistad, hay una relación de poder en la que Jon es superior a Sam.

Asimismo, la ya archiconocida influencia recíproca entre ambos personajes es también palpable. De hecho, por influencia de Jon, Sam cambia su carácter y se vuelve más valiente y ambicioso, si bien sigue manteniendo su timidez. De otro lado, Jon se vuelve más reflexivo y menos impulsivo gracias a la influencia del carácter calmado e intelectual de Sam.

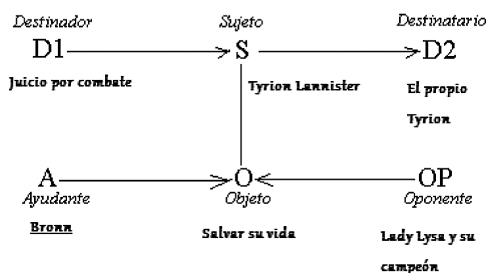
También se aprecia, como hemos comentado, esa relación de ‘sujeto-ayudante’ entre Sam y Jon. Para ilustrar este aspecto hemos recurrido al esquema actancial que nos permitirá verlo de forma visual:



Como puede observarse, el objetivo (O) de Jon Nieve, que en este caso es el sujeto (S), es llegar a ser Lord Comandante de la Guardia de la Noche, para lo que necesita el apoyo de un ayudante (A), en este caso, Samwell Tarly. Así, es tangible la relación ‘sujeto-ayudante’ que hay entre Jon y Sam. El resto de elementos son el destinador (D1), que es la necesidad de elegir un nuevo Lord Comandante por la precaria situación de la Guardia, el destinatario (D2), que es el propio cuerpo de la Guardia de la Noche, y el oponente (OP), que en este caso son varios, pues algunos de los hermanos juramentados se oponen a este nombramiento.

TYRION LANNISTER ‘EL GNOMO’-BRONN DEL AGUASNEGRAS

Otro claro ejemplo presente en esta serie es el dúo formado por Tyrion Lannister ‘el Gnomo’ y Bronn del Aguasnegras:



En el eje vertical vemos que el sujeto (S) es Tyrion Lannister, el tercer hijo de lord Tywin Lannister y Lady Joanna Lannister y hermano de los mellizos Cersei y Jaime. Es apodado el Gnomo y Mediohombre debido a su enanismo. Tiene las piernas cortas y torcidas, una frente prominente, ojos desiguales de color verde y negro, cabello lacio y rubio. Es educado, perspicaz y calculador, pero recibe poco respeto de su padre Tywin por estas cualidades. Es capaz de ser cruel con sus enemigos, pero de sentir empatía con personas maltratadas y marginadas.

En cuanto al objeto (O), observamos que se trata de salvar su propia vida, pues se está enfrentando a un juicio por combate, que desempeñaría la función de destinador (D1). La función de destinatario (D2) estaría representada por el propio Tyrion, pues él sería el beneficiario del objeto. Por último, el papel del ayudante (A) estaría representado por Bronn, un mercenario de baja extracción social pero de grandes habilidades en el combate. Es descrito como un hombre delgado, de cabellera y ojos negros. Es pragmático, con un sentido del humor bastante negro y una filosofía amorala.

En este caso, vemos una vez más la diferencia social y económica que existe entre ambos personajes. Tyrion es miembro de una de las familias nobles más ricas de Poniente, mientras que Bronn es un mercenario, una persona de orígenes muy humildes o marginales. Esta diferencia de estrato social se manifiesta también entre Don Quijote y Sancho Panza. Además, también es perceptible la diferencia física, pues ambos tienen una apariencia totalmente contraria, Tyrion sufre enanismo y





Figura 3. Bronn (izq.) y Tyrion (der.).

es deforme, mientras que Bronn es alto y fornido. El físico es también un aspecto divergente entre Don Quijote y Sancho Panza.

Otro aspecto interesante es el hecho de que esta relación responde al modelo 'sujeto-ayudante', al igual que en la curiosa pareja de Cervantes; sin embargo, esta relación no desemboca en una amistad como sí ocurre entre Don Quijote y Sancho, pues Bronn es un mercenario que solo sirve a Tyrion por el dinero que este le promete, no tiene ningún interés en establecer una amistad con él. Esto contrasta directamente con los ideales de Don Quijote, que se guía por el código de caballerías, mientras que el código moral de Bronn dista mucho de este ideal; como todo mercenario, se mueve única y exclusivamente por dinero. En cambio, lo que sí es perceptible en Bronn es una cierta simpatía por Tyrion, pero nada que se acerque a un sentimiento de amistad o aprecio.

BRIENNE DE TARTH-JAIME LANNISTER

Por último, nos centraremos en el análisis del ejemplo de Brienne de Tarth y sir Jaime Lannister.

Brienne es la única hija y heredera de lord Selwyn Tarth. Es descrita como una mujer anormalmente grande y fuerte, que supera a la mayoría de hombres en tamaño. Sus ojos grandes y azules le dan un aspecto confiado y sincero. Sus hombros son anchos, pero tiene poco pecho. Su rostro es también ancho y áspero, con una gran nariz. Su pelo es del color de la paja sucia y su cara está moteada de pecas. A pesar de ello, Brienne es una mujer fuerte y hábil, entrenada en su campo de interés, la caballería, y en otros muchos. Es presentada emocionalmente como necesitada y débil, e idealistamente ignorante de lo que representa la verdadera caballería.





Figura 4. Jaime (izq.) y Brienne (der.).

Por su parte, Jaime Lannister es apodado el Matarreyes, ya que asesinó al rey Aerys II, al que había jurado proteger. Mantiene una relación incestuosa con su hermana gemela Cersei y ha engendrado tres hijos con ella. Es un hombre alto y vigoroso, con cabello dorado, ojos verdes deslumbrantes y una sonrisa seductora. Es considerado un hombre de un extremo atractivo. Algunos lo consideran encantador y astuto, mientras que otros lo ven cruel y vanidoso.

Estas descripciones ponen de manifiesto el carácter manifiestamente contrario de ambos personajes. Por un lado, tenemos a una mujer que quiere ser nombrada caballero, algo que resulta del todo inconcebible en la época en la que está ambientada la serie; de hecho, Brienne es objeto de constantes burlas por su aspecto físico y su visión idealista de la caballería.

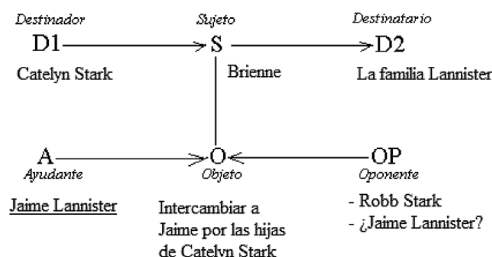
Esta visión idealizada tiene su contrapunto en Jaime Lannister, un personaje que rompe con todos los ideales y los presupuestos del código caballeresco, regido por el honor, la verdad, el valor de la palabra, la valentía, etc., que sigue Don Quijote. Para entender esto, hay que destacar que era miembro de la guardia real, por lo que su único propósito era proteger al rey Aerys II; sin embargo, fue la mano ejecutora de aquel a quien había jurado defender. Esto es una clara violación del valor de la palabra dada y del honor. En este sentido, Jaime Lannister es un personaje totalmente contrario a Don Quijote.

Asimismo, destaca el hecho de que Jaime tiene una relación incestuosa con su propia hermana gemela, fruto de la cual nacen tres hijos. En términos morales esta relación sería vista como un hecho que va en contra de las leyes de la naturaleza. Este hecho también va en contra de los presupuestos de la caballería, en los que la dama es inalcanzable y desdeñosa, en muchas ocasiones irreal.

Todos estos aspectos nos llevan a afirmar que en este caso también es perceptible la trasposición de la pareja de contrarios que Cervantes establece en *El*

Quijote. Sin embargo, no podemos considerar que ninguno de los dos personajes de *Juego de Tronos* sea una trasposición directa de Sancho o Don Quijote, como sí ocurría en *Águila Roja*.

A continuación vemos el esquema actancial aplicado a esta relación:



En el eje vertical podemos apreciar que Brienne es el sujeto (S) de la acción, mientras que el objeto (O) sería intercambiar a Jaime Lannister por las hijas de Catelyn Stark, secuestradas por la familia de Jaime. A este objeto (O) se oponen (OP), por un lado, Robb Stark, hermano de las niñas secuestradas, que considera que Jaime es un prisionero de guerra demasiado importante para realizar ese intercambio, y, por otro, el propio Jaime, que intenta huir en ciertas ocasiones y se enfrenta con Brienne.

Sin embargo, Jaime es también ayudante (A) durante la mayoría de la acción, ya que en el viaje encuentras diversos enemigos con los que tienen que combatir. Por último, vemos que la destinadora (D1) es Catelyn Stark, madre de Robb Stark y de las niñas secuestradas, y el destinatario (D2) es la familia Lannister, que tiene un gran interés en recuperar a Jaime.

En conclusión, vemos que Jaime y Brienne encarnan la pareja de contrarios que Cervantes articula en torno a Don Quijote y Sancho, pero, además, son una clara representación de la relación sujeto-ayudante, ya que Jaime colabora con Brienne para que logre su objetivo, aunque en ocasiones también se oponga.

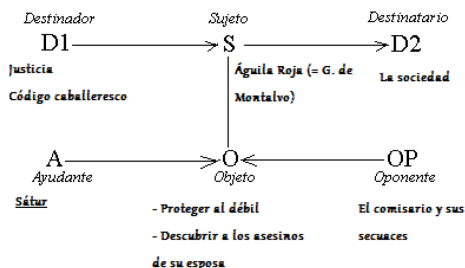
ÁGUILA ROJA

Águila Roja es una producción de Globomedia que entra directamente en el género de aventuras de época. Está ambientada en el siglo xvii español y está dirigida a todos los públicos. Con *Águila Roja* nos adentramos en una serie de aventuras e intriga sobre el valor, la nobleza, la amistad y el amor.

El protagonista es un héroe justiciero anónimo del siglo xvii, conocido con el nombre de Águila Roja, que ayuda a los débiles y que está empeñado en desenmascarar la conspiración que se esconde tras el asesinato de su joven esposa. Sin embargo, Águila Roja no es más que el *alter ego* de Gonzalo de Montalvo, un apacible maestro de escuela que vive con su hijo Alonso, su cuñada Margarita y su siervo Sátur.



En este caso, el esquema general sería el siguiente:



En este caso tenemos un esquema bastante similar al que ya hemos analizado en cuanto al *Quijote*, pues el destinador (D1) o móvil del sujeto (S) es la justicia, extraída del código caballeresco, mientras que el destinatario (D2) es la sociedad, al igual que ocurría en la novela de Cervantes.

Por otra parte, en el eje vertical vemos que el sujeto (S) es Gonzalo de Montalvo, que también encarna al personaje de Águila Roja, ese héroe anónimo al que nos hemos referido. El objeto (O) en este caso es proteger a los débiles, al igual que hacía Don Quijote, y descubrir a los asesinos de su esposa.

Del mismo modo que Don Quijote, Gonzalo de Montalvo tiene lo que podríamos llamar dos 'personalidades'. En *El Quijote* tenemos a Don Quijote y a Alonso Quijano, «héroe» frente a hidalgo, mientras en *Águila Roja* tenemos a Gonzalo de Montalvo y a Águila Roja, maestro de escuela y padre frente a héroe.

Podemos definir a Gonzalo como un personaje obstinado, de moral íntegra y con un elevado concepto de la justicia. Es, ante todo, un buen padre. Oculto tras la máscara de Gonzalo de Montalvo, lleva al extremo el afán de justicia del pacífico maestro de escuela, convirtiéndose en la gran esperanza de liberación para el castigado pueblo. Pronto será conocido como Águila Roja, nombre que alude a la pluma roja que suele dejar a su paso.

El contrapunto o la antítesis de Gonzalo está representada por Saturno García, el ayudante (A). Sátur es un pícaro vividor, divertido, metepatas, pesado y con un gran corazón. Sus avatares vitales harán que termine en prisión, lugar del que es rescatado por Águila Roja. Agradecido y sin un lugar donde vivir, se ofrece como criado de Gonzalo. Así, instalado en la casa del maestro, ejercerá de escudero y criado, demostrando una gran lealtad hacia su señor que, al igual que en *El Quijote*, derivará en una gran amistad.

Como se puede deducir de la descripción de cada uno de los personajes, Gonzalo y Sátur presentan condiciones socioeconómicas muy distintas y un perfil moral y psicológico bastante divergente. Este es el caso que más nos recuerda a la pareja de contrarios Don Quijote-Sancho, tanto es así que se podría considerar que hay una influencia directa de Cervantes en esta serie, pues no es la pareja 'sujeto-ayudante' lo que está presente aquí, sino que es algo mucho más profundo. Podríamos identificar a Gonzalo de Montalvo (Águila Roja) con Don Quijote, salvando la diferencia



Figura 5. Saturno (izq.) y Gonzalo (der.).

de edad y el hecho de que Gonzalo no está loco, y a Sancho Panza con Sátor. En el segundo caso vemos una equivalencia mucho más clara que en el primero, pues Sátor es similar a Sancho en la apariencia, pero también en su humor, su gusto por los refranes, el deseo de aconsejar a su amo, etc.

Además, en esta serie podemos ver también esa influencia mutua entre Gonzalo y Sátor que analizábamos en *El Quijote*. Sátor tiene, en un principio, una moral que no se ajusta a lo que llamaríamos ‘correcto’, pero por influencia de su amo va corrigiendo poco a poco su comportamiento. Por su parte, Sátor influye en Gonzalo, entre otros, en el terreno amoroso, pues lo aconseja y lo ayuda a conquistar el corazón de su cuñada Margarita, mujer con la que tuvo una relación amorosa en su juventud.

Por último, señalaremos la importancia de la evolución que sufre su relación, pues lo que en un primer momento era una simple relación de amo-siervo, con el paso de los capítulos se convierte en una amistad tan grande que Sátor es considerado como un miembro más de la familia.

Retomando el esquema, analizaremos ahora la función de oponente (OP), representada por el comisario Hernán Mejías, que es el hermano de Gonzalo, aunque ninguno de los dos lo sabe en un primer momento. Sin embargo, cuando descubre su parentesco, se convierte en ayudante y deja de ser oponente, una muestra más de que este esquema no es fijo, sino flexible. Además, Sátor puede ser considerado oponente (OP) en algunas situaciones, pues crea, involuntariamente o sin malas intenciones, conflictos que obstaculizan los propósitos de su amo.

En conclusión, la pareja Gonzalo-Sátor parece una representación moderna, aunque ambientada en el siglo XVII, de los Don Quijote y Sancho Panza de la novela de Cervantes. Esto está refrendado por muchas de las características comunes que hay entre Gonzalo y Don Quijote y Sátor y Sancho: ideales, apariencia, carácter, psicología, etc., que han sido comentadas.



CONCLUSIONES

La realización del presente estudio, rastreando algunas de las proyecciones de *El Quijote* en obras cinematográficas y televisivas del siglo XXI, nos permite extraer las siguientes conclusiones.

Cuando se habla de las proyecciones de *El Quijote* en el cine es habitual pensar en las adaptaciones cinematográficas de la novela de Cervantes, un tema del que existe una extensa bibliografía.

Sin embargo, prácticamente no hay estudios sobre el impacto en el cine y en las series televisivas que ha tenido no solo la novela, sino el mito de Don Quijote y, por extensión, de Sancho Panza.

Este mito no consiste en la reproducción literal de la identidad de los personajes cervantinos o de las peripecias en las que se ven envueltos, sino en un trasvase de aspectos quijotescos a series y películas que nada tienen que ver, al menos directamente, con la obra de Cervantes.

Tal y como afirma Ricardo Bedoya en su artículo «Don Quijote en el cine»:

Pero la verdadera huella de Don Quijote en el cine no está en la ilustración literal de sus aventuras. No. Como dicen los catalanes Xavier Pérez y Jordi Balló en su ensayo «La semilla inmortal», las grandes obras literarias acuñan patrones argumentales universales que alimentan centenares de historias, que repiten motivos, situaciones y personajes de un texto original que ya se desdibujó en su identidad, ya que no en su fuerza expresiva¹⁷.

A través de este aspecto podemos hacernos una idea de la gran importancia que ha tenido *El Quijote* y, en especial, la pareja formada por Don Quijote y Sancho Panza en la historia literaria posterior, pero también de su influencia en los nuevos lenguajes audiovisuales como son el cine y la televisión.

Siguiendo el rastro de este mito quijotesco hemos podido establecer relaciones de influencia, ya sea consciente o inconsciente, de la obra de Cervantes en los guionistas, directores y actores que trabajan en este mundo audiovisual que ha alcanzado una magnitud titánica en la sociedad moderna.



¹⁷ BEDOYA, Ricardo (s.a.): «Don Quijote en el cine», p. 33.

URL: http://www.bnp.gob.pe/portallbnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes10_12.pdf [14/07/2015].

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C., MAINER, J. C., NAVARRO, R. (2014): *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial.
- BOBES, M. del Carmen (1991): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus Humanidades.
- CERVANTES, Miguel de (2005): *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Madrid, Alfaguara.
- HERRANZ, Ferrán (2005): *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra.
- MAINER, José-Carlos (2014): *Historia mínima de la literatura española*, Madrid, Turner Publicaciones.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2001): «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación», en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 748, pp. 237-246.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2005): «Don Quijote cinematográfico de Rafael (1947). Los condicionantes ideológicos de la traslación del texto cervantino a la pantalla», en *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, núm. 28, pp. 52-58.
- PÉREZ, Miguel José (2004): «Don Quijote-Sancho/Sancho-Don Quijote: enseñanza-aprendizaje entre el diálogo y la aventura», La Habana.
- URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-quijotesanchosanchodon-quijote---enseanzaaprendizaje-entre-el-dilogo-y-la-aventura-0/html/0024631c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html [consultado el 05/04/2016].
- SPANG, Kurt (1991): *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- www.rae.es [Consultado entre el 20/12/2014 y el 30/12/2014].
- <http://www.filmaffinity.com/es/main.html> [consultado entre el 20/12/2014 y el 30/12/2014].



LA OBRA DE JAIME ROSALES: DIÁLOGOS CON YASUJIRO OZU

Santiago Bravo Escudero
Doctorando, Universidad de Córdoba

RESUMEN

Rosales es uno de los cineastas más personales del panorama español, con una filmografía tan variada como destacable. Su peculiar labor tras la cámara, aparte de suponer un profundo trabajo de investigación en busca de nuevas formas cinematográficas (y narrativas), se nos antoja fruto de la influencia de otras cinematografías. El siguiente artículo trata de aproximarse a su obra a partir del diálogo que esta mantiene con la del cineasta japonés Yasujiro Ozu, con vista a arrojar alguna luz sobre ella.

PALABRAS CLAVE: cine, Rosales, Ozu, diálogo, forma.

ABSTRACT

«The work of Jaime Rosales: dialogues with Yasujiro Ozu». Rosales is one of the most personal filmmakers on the Spanish panorama, with a filmography as varied as remarkable. His peculiar work behind the camera, besides a deep investigation work searching new cinematography forms (and narratives) is the result of the influence of other cinemas. The following article tries to approach his work through dialogue that it has with the Japanese filmmaker Yasujiro Ozu, with the intention of shedding light on it.

KEYWORDS: Cinema, Rosales, Ozu, dialogue, form.

1. INTRODUCCIÓN

No podemos asegurar que el cine de Yasujiro Ozu haya influenciado el trabajo de Jaime Rosales. Ni siquiera estando seguros; ni aun siendo el propio Rosales el que lo afirmara. Pero son visibles ciertas reminiscencias del cine de Ozu en la obra del cineasta español. Evocaciones que, más allá de ser meras anécdotas o pequeñas referencias en las películas de Rosales, se descubren como importantes reflexiones acerca del trabajo del cineasta japonés por parte del director.

Intentaremos argumentar en el siguiente texto que es lícito y plausible tratar como influencia a Ozu respecto al cine de Jaime Rosales. A través del análisis y la comparación, acercar los trabajos de estos dos cineastas y servirnos de ello para una mejor comprensión del trabajo del cineasta catalán. No solo valernos de aspectos



que los aproximen, como la preocupación por la familia o la minuciosidad formal, también aprender de sus diferencias, como el uso o no de la música.

Pero no solo pretendemos dar respuesta a algunas preguntas que nos surgen acerca del trabajo de Rosales, sino que será importante también plantear preguntas que, quedando sin resolver, también ayuden a la lectura de sus filmes, y que además sirvan para continuar la investigación sobre el cine de Jaime Rosales, con la posibilidad de ser respondidas en un futuro. O no.

2. TRAMA

Tanto Ozu como Rosales parecen tener una preocupación obsesiva por la familia y su idiosincrasia. Se instalan en el núcleo familiar para, desde ahí, abordar temas como la muerte, la soledad, las relaciones paternofiliales, etc.; temas que también comparten. Y esto, parece ser, se debe a la concepción de familia como microsociedad, sirviéndose de ella como una especie de metáfora, abordando temas particulares para hacerlos universales. Cuando hablamos de que parten de la familia como microimagen de la sociedad, nos referimos a que la radiografía que hacen de esta es extrapolable a sus personajes y las familias que estos conforman. Ángel Quintana señala lo siguiente: «Ozu puede ser considerado como un cronista imprescindible a la hora de entender la evolución experimentada por la sociedad japonesa en el periodo que abarca su obra, es decir, entre 1927 y 1962...» (Quintana, 2003, p. 9).

Si hacemos un repaso por el argumento de las películas de Jaime Rosales, en todas ellas la familia juega un papel importante, diría que determinante. En *Las horas del día* (2003) Abel es propietario y regenta una tienda de ropa unisex. Vive con su madre pero parece estar a punto de dar el paso e independizarse junto a su novia. En *La soledad* (2007) nos presenta, por un lado a Adela madre soltera, separada de su pareja y padre de su hijo, que deja la casa de su padre, y a este, para partir a Madrid y empezar una nueva vida allí; y por otro lado a Antonia, madre de tres hijas adultas, una casada, otra independizada y de la que Adela, acabará siendo compañera de piso, y la pequeña, que vive con ella y su pareja Manolo. *Sueño y silencio* (2012) trata sobre una familia española, que conforman padre, madre y dos niñas, que reside en París. Incluso en *Tiro en la cabeza* (2008), donde contemplamos desde la distancia (nunca llegamos a escuchar diálogos) la vida de un hombre solitario que acabará cometiendo un acto de violencia, la relación con los que parecen ser su hermana y su sobrino pequeño, y con su pareja sentimental, nos acerca al mundo familiar.

Podemos establecer numerosas relaciones entre los argumento de los dos cineastas. En *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949. Ozu, Y.), por ejemplo, vemos a Noriko, una joven treintañera, encargarse del cuidado de su padre viudo; este y su tía insisten en que la joven debe encontrar un marido y abandonar el nido, pero ella se resiste a dejar a su padre y su cuidado. Rosales, en *Las horas del día* (2003), nos muestra cómo Abel, que vive con su madre viuda, acaba por frustrar cualquier intento de emanciparse, buscándole siempre peros y excusas a los pisos que ve con su pareja, hasta incluso ver cómo su relación se rompe. El personaje de Rosales no lo expresa de una manera tan clara como el de Ozu, pero la sensación que transmite es la misma.



Son las dos primeras películas de Rosales las que más deben al cine de Ozu, pero es sin duda entre *Cuentos de Tokio* (1953. Ozu, Y.) y *La soledad* (2007. Rosales, J.) donde encontramos una mayor relación. En la película de Ozu, un matrimonio de ancianos viaja desde su pueblo a la capital para visitar a sus hijos, establecidos allí desde hace tiempo, pero la ajetreada vida de estos en la metrópolis (y la falta de interés) les impide dedicarles a sus padres el tiempo que ellos esperaban; solo Noriko, su nuera viuda, parece encontrar tiempo entre sus obligaciones para ellos. Tras instalarlos en un balneario los viejos padres deciden volver a casa habiendo visto frustrado su intento de acercamiento a la vida de sus hijos. Como ya comentamos anteriormente, *La soledad* (2007) nos habla de dos mujeres; por un lado Adela, madre soltera que vive con su padre en un pueblo del norte, decide partir a Madrid, dejando atrás a su padre y a su hijo, para acabar compartiendo piso con la hija mediana de Antonia, madre de tres hijas adultas, la mayor ya casada y emancipada, y la pequeña que vive con ella y su pareja, Manolo. Además regenta una pequeña tienda de ultramarinos.

Las relaciones familiares son de suma importancia en el cine de Ozu (no menos importantes que en el de Rosales), pero el japonés sobre todo hace hincapié en los afectos entre padres e hijos.

En *Cuentos de Tokio* Ozu plantea los problemas que se derivan de las relaciones entre padres e hijos en las modernas sociedades desarrolladas, especialmente cuando los hijos han formado una nueva familia y los padres alcanzan una edad avanzada (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 213).

Este comentario sobre la película de Ozu de 1953 es extrapolable a *La soledad* (2008. Rosales, J.), sobre todo si nos fijamos en una de las dos historias que se cruzan, en concreto la de Antonia.

El interés y el egoísmo se nos muestran de una forma eminente en ambos filmes. En el caso de Ozu (quizás de una manera más directa), los hijos ven como un inconveniente la presencia de los padres en la ciudad; se ven «obligados» a abandonar sus vidas o hábitos para pasar tiempo con ellos, y no están dispuestos a anteponer eso a su día a día. Cuando la hija mayor de Antonia, en *La soledad*, pretende comprar una casa en la playa pide ayuda económica a su madre, que en un principio se niega pero que acabará cediendo ante el chantaje emocional al que se ve sometida, anteponiendo su propio interés al de su madre e incluso sus hermanas. Esto, además, creará un conflicto familiar, principalmente entre la hermana mayor y la mediana (compañera de piso de Adela). Por su parte, Adela decide abandonar el pueblo e irse a Madrid con su hijo, no solo dejando a su padre viudo allí, sino alejando también a su hijo del suyo, o sea de su expareja.

Otro ejemplo lo encontramos en la situación que tiene lugar justo tras la desaparición de la madre (tanto en *Cuentos de Tokio* [1953] como en *La soledad* [2007]).

Al final del filme de Ozu, con la madre de los hermanos recién fallecida, tiene lugar una comida en familia. Durante esta, mantienen una conversación distendida llena de recuerdos y otros menesteres hasta que en un momento dado, una de las hermanas le pregunta a otra, la más joven y la única que todavía vivía en el pueblo



con los padres, si todavía guardaba el chal gris de las flores, «quiero quedármelo de recuerdo»; a todos les parece bien y entonces pregunta por el quimono de lino, «el de verano», que también acabará consiguiendo. En *La soledad* (2007) se repite la situación; la madre ha muerto, y, aunque esta vez no hay comida de por medio, sí una conversación en familia alrededor de una mesa. Hablan sobre qué hacer con las pertenencias maternas y sale el tema de la venta de la casa, como vimos más arriba, motivo de conflicto entre dos de las hermanas, y aunque la que saca el tema lo hace sin ánimo de discutir la otra se siente aludida y le echa en cara tratarlo en ese momento. La hermana menor, que ha contemplado el conflicto desde fuera espeta: «Que no te lo ha dicho por nada malo, no te pongas así»; tras pedir perdón la aludida, un silencio incómodo invade la escena hasta que de nuevo la hermana mediadora dice que a ella siempre le había gustado «ese» cuadro, y todos rompen a reír; obviamente acceden a que se lo quede, e incluso las otras dos hermanas continúan la broma añadiendo lo horrible que lo encuentran. Aunque quizás las intenciones y sensaciones son diferentes, parece interesante y remarcable el paralelismo de la situación.

3. CONCEPCIÓN. EL PASO DEL TIEMPO

La manera de afrontar las películas muchas veces marca su estilo, y ese es uno de los factores que podemos afirmar acerca a los cineastas que estamos tratando. El intento de reflejar (plasmear) la vida en la pantalla, esa búsqueda de realidad, es algo que preocupaba a Ozu, así como preocupa a Rosales. No es extraño asistir a momentos cotidianos en sus películas como cocinar, descansar, cepillarse los dientes, asearse, etc. Y no solo en lo que muestran está la clave, sino en cómo.

Tanto por su técnica formal como por sus contenidos, Ozu muestra en su cine que es posible concebir una visión pausada del mundo, en la que los seres humanos y los acontecimientos se suceden siguiendo un ritmo acorde con el paso natural del tiempo. (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 130).

Intentar transmitir el verdadero ritmo vital, o algo que se aproxime; no apresurar los acontecimientos, los tempos.

A pesar de que ambos buscan, aparentemente, algo similar muestran distanciamientos en la manera de concebirlo. Ozu se movió dentro del mismo «corsé»; sus filmes, formalmente, eran idénticos, dando siempre las mismas soluciones, al contrario que el director español, que, aunque alguna vez ha manifestado estar buscando eso mismo, un lenguaje a través del cual contar sus historias, nos presenta una concepción formal (o dispositivo formal, como él lo califica) diferente en cada una de sus películas. Tampoco utiliza música (por lo menos extradiegética) en sus trabajos, cosa que sí hace Ozu en numerosas ocasiones. El japonés solía contar con el mismo reparto para sus diferentes proyectos, y Rosales no solo no repite actores, sino que suele buscar caras desconocidas para el gran público en pro de dar mayor credibilidad y realismo a lo que cuenta.



4. FORMA. EL AGUA COMO METÁFORA

Encuentro oportuno comenzar este capítulo referido a la forma, o estilo formal, tratando una de las primeras claves en común que encontraremos al ver algunos filmes de estos cineastas; y esta no es otra que la manera que emplean para introducirnos en la película (así como para salir de ella), los primeros planos que nos ofrecen. Los responsables de *El tiempo y la nada* describen de la siguiente manera la primera secuencia de *Primavera precoz*:

Ozu consideraba muy importante que el espectador no se sintiera desorientado en el espacio fílmico, y al comienzo de cada secuencia un plano inmóvil identifica la situación, ya sean las colinas Kyoto, el monte Fuji o el castillo de Osaka. Un ejemplo de esta utilización encadenada de planos de situación se encuentra en dos secuencias de *Primavera precoz* (1956). En la primera de ellas, justo después de los títulos de crédito, cinco planos sitúan al espectador en el lugar y en el espacio donde se iniciará la acción de la película:

1. Plano imagen fija con casas en una gran plataforma que indica la localización exacta del lugar.
2. Plano imagen fija de más viviendas situadas en una calle con las farolas aún encendidas, destacando al fondo una chimenea sin humo de una fábrica.
3. Plano imagen lateral de una casa ocupando un tercio de la imagen. A su izquierda el paso de un tren en un espacio lleno de torres eléctricas paralelas a la vía.
4. Plano imagen del interior de la casa donde dos personas duermen al lado de una puerta cubierta con una tela translúcida.
5. Plano medio a pocos centímetros del suelo. Una mujer tendida durmiendo boca arriba, tomada de perfil, y al fondo el hombre dormido que está de costado y de frente a la cámara.
6. Suena el timbre y empieza el desarrollo de la acción (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 61).

Bien es cierto que al principio de esta cita se habla de los planos de situación (o planos de transición) que Ozu utiliza para ubicar al espectador al comienzo de casi toda escena, y de lo que hablaremos más adelante; pero quedémonos con este ejemplo concreto que nos proponen los autores, con la manera de comenzar este filme. En él nos describe cómo mediante diferentes planos fijos se nos introduce en la película, se nos sitúa. Esta va desde fuera hacia adentro, acercándose desde las afueras de la ciudad hasta el interior del hogar de los protagonistas. Y no es la única ocasión en que Ozu nos introducirá de esta manera en sus películas. Lo vemos, por ejemplo, en *Primavera tardía* (1949), *Buenos días* (1959) o, de una manera muy clara, en *Cuentos de Tokio* (1953). Rosales se sirve de esta fórmula para introducirnos en sus filmes (también, como Ozu, la usará a la inversa para cerrar las películas, desde el interior hacia afuera). *Las horas del día* (2003), y siguiendo el mismo estilo de descripción que aparecía en la cita anterior¹, comienza de la siguiente manera:

¹ Mediante la enumeración de planos (cada punto describe un plano).



1. Plano imagen fija de un río rodeado de verde campo; a lo lejos un puente y detrás torres eléctricas y atisbos de una ciudad.
2. Plano imagen fija de un descampado con algunos edificios y vehículos circulando al fondo.
3. Plano imagen fija de un polígono industrial con la ciudad inmediatamente detrás.
4. Plano imagen fija de un bloque de edificios con un parque con árboles delante.
5. Plano imagen fija parcial de la fachada de un edificio. Sus balcones.
6. Plano de Abel afeitándose.

Rosales repite procedimiento en *La soledad* (2007), pero disminuye el número de planos de acercamiento a dos antes de situarnos en el hogar del personaje. Unas vacas pastando con un pueblo de fondo y unos pequeños edificios adosados tras unas vías de tren rodeados de campo es lo que vemos antes de «entrar» en casa de Adela, una de las protagonistas. Y respecto a la siguiente película de Rosales, los planos de acercamiento se reducirán a uno (además, no volverá a utilizar este método para introducir sus siguientes proyectos); pero lo hace de una manera especial, que además nos servirá para tratar otro aspecto importante en la relación de ambos cineastas. Lo primero que vemos en *Tiro en la cabeza* (2008) es un plano fijo del mar (fig. 1). Un mar no del todo en calma. Solo agua y cielo; y después un plano fijo frontal del balcón y la ventana del piso del protagonista, aunque esto no se aprecia, debido a la oscuridad del plano, hasta que este levanta la persiana del balcón dejando salir algo de luz. Este último plano será el que, interpretamos, equivaldría al del hogar, dado que en esta película la cámara siempre se mantendrá a gran distancia del sujeto y nunca se situará en el mismo interior que él; en la misma habitación.

Según Rosales comenta en la versión de la película acompañada de audiocomentarios, nos encontramos ante un plano de situación; no deja de tener la misma función que los planos que utiliza Ozu para situar al espectador, o el mismo en sus anteriores filmes, pero de una manera más escueta y metafórica.

El plano de inicio de cualquier película, para mí, me parece muy importante. Idealmente tiene que contener cosas que tienen que ver con lo que se cuenta y con la propuesta cinematográfica. En este plano estoy especialmente contento porque desde un principio vemos un mar que no está encuadrado de forma habitual, está hecho con un telefoto, la línea de horizonte está exactamente en el medio y de alguna manera también es un mar que no está ni muy calmado, ni muy revuelto y entonces eso tiene que ver con lo que se va a contar en la película, ese personaje que en una aparente banalidad luego pasa del otro lado (Jaime Rosales. Versión audiocomentada de *Tiro en la cabeza* Fresdeval Films, 2008).

Aparte de la relación con la forma de introducirnos en la película, este plano nos interesa especialmente por otro aspecto, sin dejar de estar relacionado con la síntesis o la metáfora respecto a la situación en la que se encuentra la película o los personajes. En *Cuentos de Tokio*, Yasujiro Ozu, hacia el minuto 49, nos muestra un plano fijo del mar (fig. 2).

Los hijos, poniendo de manifiesto su egoísmo y desinterés, deciden alojar a sus padres en un hotel; «Papá y mamá estarían mejor en un sitio donde los atendie-





Figura 1.



Figura 2.

ran», se dicen a ellos mismos para no sentirse culpables. Una vez allí, en el balneario, se nos muestra el plano del mar (fig. 2) después de decir el padre: «El mar está muy tranquilo». Aunque en realidad vemos un mar muy parecido al que veremos en *Tiro en la cabeza* (2008). No del todo en calma. La situación de los ancianos, que hasta ese momento habían aceptado de buen grado las decisiones de sus hijos, a partir de ese plano comenzará a cambiar hasta desembocar en la muerte de la madre. Como en el filme de Rosales, una aparente calma que de un momento a otro torna en tragedia. De nuevo en *Sueño y silencio* (2012) el cineasta español recurre al agua como metáfora situacional (fig. 3); pero esta vez al final de la película (es el penúltimo plano,





Figura 3.

si no tenemos en cuenta como parte del relato en sí el prólogo y epílogo en el que el artista Miquel Barceló interviene, realizando unas acuarelas acerca de *El sacrificio de Isaac* y *El sacrificio de Cristo* respectivamente). Cuando todo ha acabado, agua en aparente calma nos muestra el pulso de la película, nos indica que todo ha pasado.

Retomando el asunto de los planos de situación, no solo como forma de introducción al filme, sino como forma de ubicar al espectador en la escena, Ozu acostumbra a seguir lo que podríamos entender como una rutina.

La estructura de las secuencias en el montaje guarda también una disposición equivalente que no se aleja del diseño habitual en Ozu: plano general / plano medio / primer plano / plano medio / plano general. A esta estructura le suma una introducción compuesta por una sucesión de planos vacíos a modo de presentación de la acción que va a tener lugar (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 62).

En alguna ocasión Rosales, que no utiliza planos de transición, se acerca a ese diseño de Ozu, pero más como una manera natural de orden. Un plano general, plano medio y primeros planos. Pero es un recurso del que se ha alejado, rompiendo totalmente con él en *Tiro en la cabeza* (2008) y *Sueño y silencio* (2012).

Uno de los aspectos formales que *a priori* parecería distanciarlos, pero que sin embargo la finalidad acaba uniendo, sería la posición de la cámara, que Ozu coloca «entre 40 y 90 centímetros del suelo» (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 60) en una búsqueda de frontalidad con sus personajes, que habitualmente, y como señala Paul Schrader en *Transcendental style in film* (Schrader, 1998, p. 22) se encuentran sentados en el tatami tradicional, o desarrollan sus acciones al fondo del encuadre. Esta posición de la cámara es usada en los planos generales, alternada en muchos casos con planos medios y primeros planos. Aunque los autores de *Yasujiro Ozu: el tiempo y la nada* señalan otros factores qué podríamos tener en consideración para explicar el uso de esa posición de cámara:



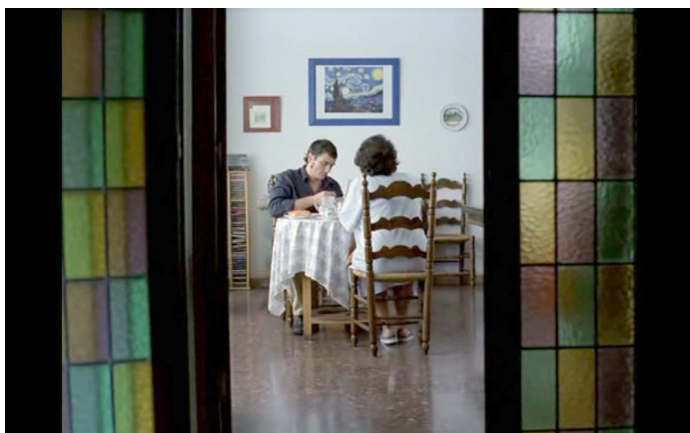


Figura 4.



Figura 5.

Ozu lo empleó en la búsqueda de un estilo propio y por la necesidad de aumentar la profundidad en los espacios interiores de una casa, ya que utilizando el formato 1:33 normal no podía abarcar los costados del espacio encuadrado si quería enfocar en el mismo encuadre lo más importante, el techo y la fachada (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 60).

En el cine de Rosales la cámara siempre está a la altura del ojo del espectador. Si el retratado, o retratados, está sentado, la cámara bajará a su nivel (fig. 4), siempre buscando la frontalidad, sin situarse por debajo o por encima de ellos.

También a raíz de esta imagen (fig. 4) podemos hablar de un tipo de plano recurrente en la obra de ambos directores (fig. 5). La característica de este tipo de





Figura 6.



Figura 7.

plano es la intención de recomponer o reencuadrar la imagen mediante los marcos de puertas y ventanas (en su mayoría). No me refiero al reencuadre en el cual mediante un movimiento de cámara se modifica el plano, sino a una recomposición del plano en sí utilizando los elementos naturales de la propia película; mediante la fragmentación del propio plano. Vemos cómo la cámara se sitúa en otra estancia de la casa, o incluso fuera de esta, añadiendo un marco diegético al plano, dotando de unas dimensiones distintas a la imagen (como vemos en la figura 4, arriba, sería posible hablar de un formato vertical). Podemos interpretar, también, que Rosales lleva más allá su predilección por este tipo de encuadre en *La soledad* (2007) con el uso de la pantalla partida, o, como él mismo la denomina, la polivisión.

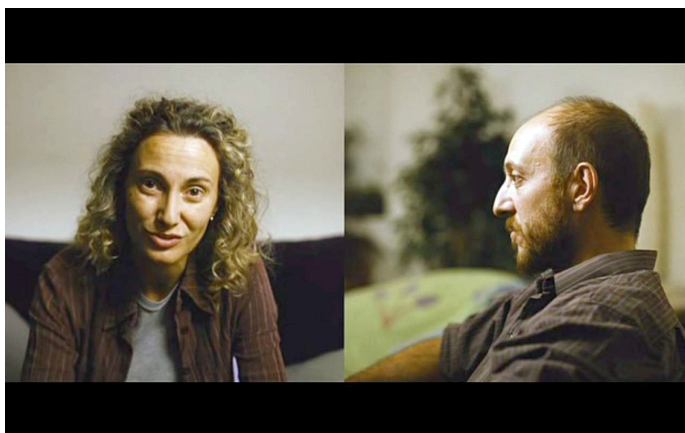


Figura 8.

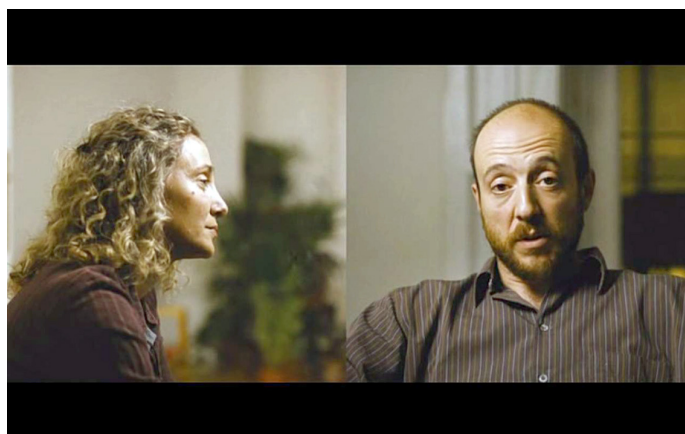


Figura 9.

El director español utilizará este tipo de encuadre, o reencuadre, en todas y cada una de sus películas.

Es llamativo también que el formato utilizado por Rosales en su primer filme sea 4:3 (1.66:1), similar al que empleaba Ozu (1:33), un formato casi cuadrado, que aunque no ha vuelto a utilizar, reinterpreta en *La soledad* (2007) con el uso de la polivisión (como comentamos más arriba) usando dos pantallas simultáneas (pantalla partida) con un aspecto de ratio cercano al cuadrado, como trabajaba Ozu, y él mismo en su ópera prima, y alternándolo con un panorámico (16:9).

Cuando Ozu acerca la cámara a sus personajes durante una conversación con la intención de hacer un plano contra plano, no suele hacerlo de la forma más común



entre los directores, sino que, siendo coherente con la búsqueda de frontalidad que antes comentamos, sitúa la cámara en el lugar del interlocutor (o en la misma línea que se trazaría entre los dos) que no sale en plano, mirando el otro directamente a cámara (figs. 6 y 7).

En *Tiro en la cabeza* (2008) y *Sueño y silencio* (2012) no encontramos planos contra planos por su concepción, y en *Las horas del día* (2003) esto sucede de una forma más convencional. Sin embargo, en *La soledad* (2007) Rosales recurre a esta solución apoyándose además, mediante la polivisión, en una vista de perfil del receptor (figs. 8 y 9).

La cámara de estos dos directores no se mueve. O apenas lo hace. Los planos de Ozu están anclados al suelo, inmóviles. Rosales mantiene la misma decisión, aunque en *Las horas del día* (2003), aun siendo todo planos fijos, algunos no están anclados, o sea que poseen un pequeño movimiento (dando la sensación de cámara en mano, o al hombro). Como señala Schrader: «The camera, except in the rarest of instances, never moves; in the later films there no pans, no dollies, no zooms» (La cámara, excepto en raras ocasiones, nunca se mueve; en sus últimos filmes no hay paneos, dollies o zooms) (Schrader, 1998, p. 22). Pero, como se puede entender por el comentario, el maestro japonés mantiene sus planos estáticos salvo en algunas circunstancias en las que emplea movimientos de cámara; también Rosales en la película que realiza en 2012, *Sueño y silencio*, los utiliza por primera vez en su filmografía. Y es la escasez lo que hace que estos tomen un cariz más relevante, tanto en las películas de Ozu como en la filmografía de Rosales.

5. CONCLUSIÓN

Hemos constatado que Ozu ha sido una influencia importante en el cine de Jaime Rosales; también una de las referencias de las que se ha servido para desarrollar su trabajo. Sobre todo en sus inicios. Películas como *Las horas del día* (2003) o *La soledad* (2007) deben y beben mucho de la obra del maestro japonés. Ozu fue perfeccionando su estilo hasta encontrar un modelo formal a través del cual contar sus historias. Rosales continúa en esa búsqueda, ofreciéndonos, mientras tanto, la posibilidad de acompañarlo y descubrir la evolución narrativa y formal en la que desemboca cada uno de sus proyectos. Todo ello sin alejarse de unos principios, compartidos en su mayoría con Ozu.

Además, este artículo, como nos proponíamos, ha servido como caldo de cultivo para el planteamiento de preguntas que quedan sin respuesta. Por el momento. Así, en próximos acercamientos a la obra de Rosales, ya sea mediante diálogos con otros directores que lo hayan podido influenciar o que él haya tomado como referencia, o abordando directamente su obra, tendremos el camino más llano, siempre en busca de las respuestas, pero abiertos a no encontrarlas. Nos referimos a la importancia de haber puesto el foco en numerosos aspectos respecto al desarrollo de su trabajo; aspectos que tendremos presentes en futuras investigaciones, como los movimientos de cámara, el reencuadre (o recomposición del plano) o la mirada directa a cámara. Pero también hemos hallado respuestas gracias a la comparación



con Ozu; la manera de introducirnos y salir del filme, la frontalidad o el tiempo, por ejemplo, son algunas de las clarificaciones que asimismo nos servirán para avanzar en el estudio y la investigación del cine de Jaime Rosales.



6. BIBLIOGRAFÍA

BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

GUBERN, Román (2014): *Historia del cine*, Madrid, Anagrama.

POYATO, Pedro (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*, Granada, Grupo Editorial Universitario.

PUIGDOMENECH, J., GIMÉNEZ SORIA, C., EXPÓSITO, A. y MAS, A. (2014): *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*, Madrid, Ediciones JC.

QUINTANA, Ángel (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acan-tilado.

SCHRADER, Paul (1998): *Trascendental style in film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo press.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madris, Cátedra.



CINE Y ORIENTALISMO: LA PERCEPCIÓN DE LA CULTURA JAPONESA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LA VISIÓN DE TURISTAS DE PELÍCULA. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Lucas Morales Domínguez
Escuela Universitaria de Turismo. S/C Tenerife

RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre el papel que juega el cine como vehículo de transmisión de estereotipos, centrándose en aquellas películas que muestran la visita de un ciudadano occidental a Japón. La elección de este destino es debida a dos factores: la existencia de un trabajo previo donde se estudia la película *Lost in Translation* (Coppola, 2003) desde un punto de vista orientalista, y el creciente fenómeno del «Cool Japan», que ha provocado un exacerbado amor por el país del Sol Naciente. A pesar de la dificultad que supone localizar una muestra válida, se han seleccionado tres películas comerciales para desarrollar la investigación: *Cars 2* (Lasseter y Lewis, 2011), *Lobezno: Inmortal* (Mangold, 2013) y *Romance en Tokio* (Liberski, 2014).

PALABRAS CLAVE: cine, orientalismo, japonesismo, *Lost in Translation*, *Cars 2*, *Lobezno*, *Romance en Tokio*, *Cool Japan*.

ABSTRACT

«Cinema and orientalism: the perception of japanese contemporary culture through the tourists in the movies. A first approach». This work reflects about the role of cinema as a stereotypes conductor, focusing on films that show the visit of a western citizen to Japan. The choice of this country is due to two factors: the existence of a previous work where the film *Lost in Translation* (Coppola, 2003) is studied by the orientalism and the growing phenomenon of 'Cool Japan', that provoked an exacerbated love for the country of the Rising Sun. Despite the difficulty of choosing the sample, three commercial films have been selected to develop the research: *Cars 2* (Lasseter and Lewis, 2011), *Wolverine: Immortal* (Mangold, 2013) and *Tokyo Fianceé* (Liberski, 2014).

Keywords: Cinema, orientalism, japonesismo, *Lost in Translation*, *Cars 2*, *Wolverine*, *Tokyo Fianceé*, *Cool Japan*.



1. INTRODUCCIÓN

Para la OMT¹, un visitante es «una persona que viaja a un destino principal distinto al de su entorno habitual, por una duración inferior a un año, con cualquier finalidad principal (ocio, negocios u otro motivo personal) que no sea la de ser empleado por una entidad residente en el país o lugar visitados. Un visitante (interno, receptor o emisor) se clasifica como turista (o visitante que pernocta), si su viaje incluye una pernoctación, o como visitante del día (o excursionista) en caso contrario». En definitiva, se trata de una persona que pasa un tiempo limitado en un destino en el que no reside normalmente, y donde pernocta al menos una vez. Sin duda, este es un perfil que se ha visto plasmado en el celuloide más de una vez, teniendo presencia prácticamente en cualquier género cinematográfico. La clave está en que la presencia de un turista en la pantalla no solo sirve para explicar determinados contextos culturales o momentos históricos abarcando una perspectiva geográfica y cultural diferente o alejada en el tiempo², sino que hace que el espectador se pueda identificar con una narrativa donde predominan elementos que le son ajenos. El problema radica en la representación que se hace de otros países y los individuos que en ellos habitan.

Edward Said estableció el término *orientalismo* para definir este intento de perpetuar el dominio artificial entre civilizaciones³, en particular la occidental, y ni el país del Sol Naciente se libra de este yugo intelectual que está presente en el imaginario colectivo y en manifestaciones humanas como la literatura y el cine. De hecho, sobre su cultura y sus habitantes se han prefijado una serie de patrones que alteran la visión que tiene el individuo occidental sobre Japón. Esto se explica porque es un país que vivió muchos años sin otras influencias culturales, lo que le atribuye un halo de misticismo que causó una enorme fascinación en Europa desde su descubrimiento⁴. En la actualidad, los tópicos que se han elaborado exacerbaban características ficticias hasta alcanzar la idealización, especialmente por la influencia que ejercen el animé, el manga y los videojuegos. Para Mangirón⁵, estos productos subculturales sirven para construir el «Cool Japan» y han triunfado globalmente por la alineación de tres factores: la naturaleza transmedia de las tres industrias, el esfuerzo gubernamental para promocionar estas manifestaciones a nivel planetario y las comunidades que traducen estos productos a diferentes lenguas.

¹ Organización Mundial del Turismo, glosario básico: <http://ow.ly/dcOU30ctAqM>.

² DEL REY-REGUILLO, Antonia (ed.) (2013): *Turistas de películas. Sus representaciones en el cine hispánico*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

³ SAID, Edward (1978): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Londres, Penguin Books.

⁴ En 1585 se redactaba el *Tratado Sobre las Contradicciones y Diferencias de Costumbres entre los Europeos y Japoneses*, escrito atribuido a Luís Fróis y que fue recuperado en 1946 por Josef Franz Schütte. En él se recogen las diferencias entre japoneses y europeos.

⁵ MANGIRÓN, Carmen (2012): «Manga, anime y videojuegos japoneses: análisis de los principales factores de su éxito global», *Puertas a la lectura*, número 24 (2012), pp. 28-43.



Profundizando en el cine occidental que versa sobre el país asiático, no pasa desapercibida la existencia de una serie de personajes encorsetados que se repiten de forma sistemática. A pesar de que no todos los estereotipos y la conceptualización de Japón atribuyen conceptos negativos al país y a sus gentes, es pertinente conocer que no corresponden a representaciones reales y que son modelos que reducen «considerablemente la identidad de la persona en tanto que no se le percibe en sí misma, sino como miembro de una comunidad marcada por determinadas preconcepciones»⁶.

Considerando que el orientalismo también afecta a Japón, este trabajo se centra en analizar cuál es la impresión cinematográfica contemporánea de un turista que visita ese país, al tiempo que reflexiona sobre las impresiones que se muestran en pantalla durante el acto comunicativo. La motivación viene tras una primera aproximación al objeto de estudio donde se somete a análisis *Lost in Translation* (Coppola, 2003), una película donde dos turistas a los que interpretan Bill Murray y Scarlett Johansson se conocen en Tokio. A lo largo del filme, la capital japonesa actúa como un catalizador de sus emociones y hace que ambos reflexionen sobre su estado vital, al mismo tiempo que se ponen en tela de juicio las costumbres de unos tokiotas que viven como un reflejo infantilizado de una sociedad occidental posmodernista⁷. Es un discurso que nunca sale de la boca de unos protagonistas que observan con ojos pasivos y complacientes las fauces de una urbe que les engulle: la minimización de la cultura japonesa llega por medio de la representación que se hace de los ciudadanos de ese país. Es la versión cinematográfica de la batalla entre el Nosotros y el Ellos planteada por Teun A. van Dijk (2003).

Partiendo de la hipótesis que surge tras el análisis de la obra protagonizada por Murray y Johansson, este artículo recoge una serie de películas de gran impacto comercial⁸ donde se presenta la figura de un turista que, ajeno al país del Sol Naciente, experimenta su cultura desde un punto de vista occidental. *Cars 2* (Lasseter y Lewis, 2011), *Lobezno: Inmortal* (Mangold, 2013) y *Romance en Tokio* (Liberski, 2014) son filmes que, a pesar de enmarcarse en diferentes estilos y de pertenecer a distintas nacionalidades, siguen una línea de tiempo similar, lo que aporta homogeneidad a la selección. No es una muestra muy extensa, pero en los circuitos comerciales no existen otras películas que se ciñan rigurosamente al objeto de estudio (en un principio se había incluido en la lista *Mapa de los sonidos de Tokio* (Coixet, 2009), pero se descartó por no presentar un turista occidental en el término estricto), pero todas ellas comparten la misma particularidad: la visita a Japón del bárbaro que,

⁶ LÓPEZ, Francisco Javier (2010): «Entre geishas y samuráis. La imagen del japonés en el cine occidental», en *Alfabetización mediática y culturas generales* (2010), pp. 1-11.

⁷ MORALES, Lucas (2016): «Japón a través de los ojos contemplativos de Bill Murray: un análisis de la cultura nipona desde la visión del turista occidental».

⁸ Según Wikipedia, estas son las recaudaciones mundiales de cada película: *Lost in Translation*, 119,7 millones de dólares; *Cars 2*, 560 millones; *Lobezno: Inmortal*, casi 415 millones; y *Romance en Tokio*, 167.230 dólares. La última supone un fracaso en taquilla, pero la temática se ajusta a la línea de esta investigación y fue creada con un presupuesto nada desdeñable (3,1 millones de dólares).



a través de sus ojos, prejuiza y somete a un juicio occidental una cultura japonesa estereotipada; una cultura orientalizada.

2. ORIENTALISMO Y CINE OCCIDENTAL, DOS CONCEPTOS INHERENTES

El cine, como medio de comunicación de masas, ha sido un cómplice de esta difusión de estereotipos a nivel mundial, y con o sin intencionalidad ha ayudado a que se asienten de forma casi permanente en la cultura popular. La creación de esta polarización basada en la diferenciación entre el Nosotros y el Ellos⁹ crea un universo cinematográfico que se resume en binomios donde siempre hay una facción por encima de la otra, con una postura desigual que prolonga su vida con la constante ingesta de categorizaciones simplificadas.

Existen múltiples referentes cinematográficos que evidencian que el cine funciona, en ocasiones, como un altavoz del orientalismo, como es el caso de 'Las cuatro plumas' (Shekhar Kapur, 2002), donde se narra la batalla de Abu Klea, uno de los grandes hitos militares de la historia del Viejo Continente. A pesar de tener una ambientación asiática, el film muestra la otredad de la que hablaba Edward Said, presentando a un grupo de británicos cristianos que logra sortear las vicisitudes de una guerra terrible solo por ser «buenos ingleses, valientes, honestos y comprometidos»¹⁰. Además, su línea discursiva justifica mediante la épica la necesidad europea de mantener la hegemonía sobre las colonias.

Continuando con la ejemplificación, la representación de los inmigrantes magrebíes en el cine español tampoco se sacude de estos estereotipos, ya que «no puede negarse la persistencia de muchos de los tópicos que el imaginario colectivo sigue asociando al moro»¹¹. Es curioso ver como se trata de un concepto tan arraigado que también tiene su eco en la prensa española. Recuperando a Teun van Dijk¹², entendemos que este componente racista se encuentra en las «élites simbólicas», y viaja a través de periódicos que, a pesar de no tener una línea xenófoba o de extrema derecha, recurren con asiduidad a términos como «ilegal» o «sin papeles» para clasificar a los inmigrantes, haciendo especial hincapié en las amenazas sociales que suponen las diferencias culturales y religiosas. Ni los diarios generalistas *ABC* y *El País* se libran

⁹ VAN DIJK, Teun (2003): *Ideología y Discurso*, Barcelona, Ariel.

¹⁰ STRANGE, Isabel Lincoln (2016): «La configuración Oriente a través de la representación histórica de la representación histórica de Occidente en el cine: el caso de *The four feathers* (Shekhar Kapur, 2002)», *Xibmai*, número 21, pp. 83-102.

¹¹ NAVARRO, Laura (2009): «Racismo y medios de comunicación: representaciones del inmigrante magrebí en el cine español», *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, volumen 6, pp. 337-362.

¹² VAN DIJK, Teun (2008): «Racism and the press in Spain», en *Discurso y sociedad II: nuevas contribuciones al estudio de la lengua en contexto social*, pp. 59-99.



de esta islamofobia, ya que su discurso es predominantemente negativo y no llega a «corresponderse con la realidad de una religión (el Islam) plural y universal»¹³.

A estas alturas, se postula como evidente y justificable que «el orientalismo sigue vigente en el cine y la TV. Películas como *La momia*, *La joya del Nilo* [...], series como las recientes *Homeland*, o *Tyrant*»¹⁴ son un ejemplo de ello, ya que incluyen una carga racista, heredera de ese colonialismo europeo, con las consecuencias que ello implica. Pero no podemos ignorar el cine de animación como parte del problema, ya que es un estilo que supone un vergel de todas estas construcciones identitarias y que se analiza también en este trabajo. En esta línea, podemos citar el caso de *El Cid: La leyenda* (Pozo, 2003), donde la otredad es representada por el peligro árabe que amenaza al mundo de los cristianos occidentales, reflejando lo que Loreto Cataoira¹⁵ clasificó como un «claro ejemplo del concepto de despotismo oriental que propugna la filosofía montesquiana». Sobre todos los personajes orientales, Cataoira destacaba la figura del califa Ben Yesuf, al que se le señala claramente como el antagonista de El Cid al mostrar una perversión ética, moral y sexual que es supuestamente contraria a los valores españoles y que sirve para darle continuismo a las «perspectivas peyorativas hacia esa comunidad».

El problema que conlleva el orientalismo es que la sobreexposición del espectador a una segregación disfrazada de entretenimiento deriva en la consolidación de la aparente necesidad que tienen otras culturas de ser protegidas, eclipsando la posibilidad del desarrollo del individuo frente a la comunidad y perpetuando el centralismo del pensamiento europeísta. No obstante, hay autores como Roncero¹⁶ que aseguran que existen reductos cinematográficos en otros países y que, como ocurre con el cine de Bollywood, son la llave para que el mundo occidental tenga acceso a «una imagen del otro no filtrada por sus propios prejuicios».

2.1. JAPONESISMO EN EL CINE OCCIDENTAL

Aunque Japón no se libra de la segregación conceptual, es cierto que es de los países de Oriente mejor parados en la construcción de estereotipos. Por ejemplo, si atendemos a la figura del samurái observamos que esta se ha mitificado hasta lograr que «la realidad histórica no parece hacer justicia a la representación mítica que se

¹³ CALVO, Carla (2016): *Islamofobia en la prensa escrita: de la sección de opinión a la opinión pública. Análisis de los diarios ABC y El País*, Universidad de Valladolid, España.

¹⁴ ALIOTO, Viviana (2015): «La imagen y la construcción de estereotipos durante los siglos XIX y XX. Exposiciones, pintura, fotografía y cine», *Publicación del Centro de Investigación de Estudio Sahar*, número 27, pp. 1-14.

¹⁵ CATAOIRA, Loreto (2011): «Paradigmas orientalistas en la adaptación cinematográfica de un mito castellano», *Revista Umbral*, número 6, 146-171.

¹⁶ RONCERO, Israel (2012): «Mímesis y recepción del cine de Bollywood en el ámbito audiovisual occidental: entre la ironía orientalista y el compromiso transnacional», *Secuencias, Revista en historia de cine*, número 36, pp. 96-117.





ha construido alrededor de estos hombres»¹⁷. Este patrón se repite también en el propio cine nacional, incurriéndose en un auto-orientalismo que, por ejemplo, es palpable en la filmografía de Hayao Miyazaki. Montero¹⁸ señala que en sus películas de animación, términos como identidad, japonesismo o cultura no quedan totalmente aclarados, lo que genera un orientalismo dentro del propio mundo oriental, aunque no aclara si es una característica universal del cine animado japonés.

Volviendo al cine occidental ambientado en el país asiático, encontramos que la construcción de la identidad sí es más precisa. Puesto que esta tierra siempre ha sido objeto de deseo y devoción de artistas, no son pocas las obras audiovisuales que se desarrollan, evocan o, simplemente, muestran un pequeño paso por este país. Esa mitificación que ha sufrido y sufre el exotismo por lo japonés ha propiciado que la visión que se ofrezca sea, en ocasiones, puramente orientalista (incluso cuando, probablemente, el objetivo final era huir de ello).

Volviendo a López Rodríguez, este autor nos presenta un estudio donde se analizan 43 personajes aparecidos en obras que cumplen esas características y donde señala que hay fuerte influencia de los estereotipos, clasificándolos en seis perfiles recurrentes para roles masculinos y femeninos: el ejecutivo, el samurái, el yakuza, el maestro, la geisha y el ama de casa. Además, este autor explica que el orientalismo no solo se refleja en la constante presencia de estos personajes arquetípicos, sino que se extiende también en la composición de la nacionalidad de los repartos. Resulta significativo conocer que «un tercio de ellos esté interpretado por actores que no son japoneses, sino de otras latitudes (principalmente norteamericanos y chinos)». En referencia a estos últimos, López Rodríguez rescata una anécdota del rodaje de *Memorias de una geisha* (Rob Marshall, 2005), aclarando que las tres protagonistas no están interpretadas por japonesas, sino por chinas. Esto reafirma el planteamiento eurocentrista de la incapacidad que tienen los occidentales para distinguir al ciudadano asiático.

3. EL TURISTA SOMETIDO A ANÁLISIS

Partiendo de un trabajo previo sobre *Lost in Translation*, se analizará la muestra seleccionada desde esa lógica binaria que siguen las películas donde se enfatiza en la idea de que existen dos civilizaciones diferentes. Antes de comentar la muestra seleccionada, es pertinente recoger esta especificación sobre la obra de Sofia Coppola:

Simplificar es dominar. Aunque ya hemos comprobado que el escenario donde acontece *Lost in Translation* funciona como una suerte de limbo por el que flotan dos torturadas almas occidentales, ello no le exime de ser una obra con un marcado

¹⁷ LÓPEZ, Francisco Javier (2010): «Entre geishas y samuráis. La imagen del japonés en el cine occidental», en *Alfabetización mediática y culturas generales* (2010), pp. 1-11.

¹⁸ MONTERO, Laura (2012): *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, España, Editorial Dolmen.

orientalismo en su representación del país del Sol Naciente. Este carácter viene dado por la propia naturaleza del relato: el hecho de que los personajes principales sean occidentales produce que todo se observe desde un prisma que baila entre la extrañeza y la perplejidad. En este sentido, no es resaltable que las relaciones más profundas se produzcan entre personajes occidentales y que en ningún momento se llega a intimar con ningún japonés. [...] Lo que nos presenta *Lost in Translation* es una cultura japonesa desorientada que no es más que el reflejo desvirtuado, colorido e histriónico de un Occidente que, por su parte, ha alcanzado una madurez que ha arrojado a sus ciudadanos, incluso los más jóvenes (Johansson), a un nihilismo y a un cuestionamiento existencial que les hace estar perdidos¹⁹.

El mismo estudio insinúa que esta concepción de la cultura japonesa bebe, en gran medida, de la descripción que se hace de las sociedades posmodernistas, ya que tanto el mundo japonés como el occidental muestran a una sociedad más preocupada en satisfacer sus deseos que en sobrevivir²⁰.

Sentadas estas bases sobre la visión japonesista de *Lost in Translation*, y considerando la ya señalada clasificación de personajes estereotipados en películas orientales con firma occidental hecha por López Rodríguez, disponemos de una perspectiva orientadora para abordar los filmes siguientes.

3.1. 'CARS 2' (LASSETER Y LEWIS, 2011), ANIMACIÓN DE CORTE ORIENTALISTA

Cars 2 supone el regreso a la gran pantalla de Rayo McQueen, un coche humanizado que coexiste en un universo donde el resto de máquinas motorizadas comparten su condición y donde vive aventuras para toda la familia. Como ocurre en muchas películas de animación *mainstream*, los personajes están fuertemente caracterizados para definir su personalidad, reforzando una serie de estereotipos que cruzan fronteras internacionales, pero que también establecen diferencias entre los propios ciudadanos de los Estados Unidos. La caracterización es importante (Mate, una furgoneta oxidada con un acento particular y una inteligencia limitada, representa a la América profunda), y se refuerza, entre otros, con la naturaleza de la voz, un «componente auditivo» que crea correlaciones entre la inteligencia y las posiciones de poder²¹. En definitiva, la película nos presenta a una figura masculina,

¹⁹ MORALES, Lucas (2016): «Japón a través de los ojos contemplativos de Bill Murray: un análisis de la cultura nipona desde la visión del turista occidental», *Tejuelo*, número 13 (2012), pp. 88-101.

²⁰ CASTRO, Augusto (2002): *El buen halcón oculta la garra: una reflexión sobre la modernidad de Japón*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad.

²¹ DELCID, Amber, y SAMI, Gharbeela (2014): «Accent Bias of Pixar's Movie Cars 2», consultado el 1 de junio de 2017: <http://ow.ly/GaaN30cpuRb>.



caucásica y triunfadora que favorece a los *outsiders* para que progresen «gracias a su intervención casi caritativa»²².

Centrándonos en el retrato de Japón, solo las geishas tienen presencia como personajes endémicos, apareciendo un total de cuatro distintas. Si tenemos en cuenta que se trata de la única representación de la mujer japonesa que se hace en todo el filme, su elección no es baladí ni tampoco sorprendente ya que, tal y como señala Mínguez, Rayo McQueen simboliza la masculinidad en un concepto tradicional. Esto deja al rol femenino, especialmente el oriental, en una posición debilitada.

También existe un guiño al samurái en dos momentos concretos de la película. A pesar de que no se presenta a un personaje que encarne a esta figura histórica, aparecen varias armaduras de guerreros como elementos de decoración y, en la escena del aeropuerto, el avión que Mate atraviesa es de la aerolínea SamAIRai. Se trata de un juego de palabras donde se recogen lo que para el espectador occidental son elementos característicos de Japón y que perpetúan el mismo estereotipo.

En cuanto a la representación cultural, el paso de los coches por el país del Sol Naciente retrata a una sociedad colorista, llena de carteles brillantes y de destellos sempiternos (figura 1). Esta dimensión se vuelve más llamativa si tenemos en cuenta que toda la acción transcurre durante la noche, incluida la carrera, que finaliza con una espectacular exhibición de fuegos artificiales que ilumina el único espacio libre de brillos: el cielo.

La modernidad de Japón también aparece en el filme, llegando a un exceso caricaturesco. Es un mundo que combina una tecnología elegante con una infantilidad que se refleja en los diseños que decoran los escenarios. El choque cultural más evidente se produce cuando la furgoneta Mate entra en un baño que es presentado como una nave espacial incomprensible, que incluye un vídeo explicativo donde un histriónico personaje de dibujos animados va explicando todos los procesos que sufre la furgoneta protagonista. Como añadido, el único contacto que se produce con un tókioita es en el espectáculo de las geishas, donde un coche masculino ataviado con las ropas habituales del *show* y maquillado como un actor de kabuki les pide paso y grita un sonoro «arigato».

También hay una diferenciación en la distribución de los espacios: al igual que pasaba en *Lost in Translation*, el mundo de los japoneses es de espacios reducidos mientras que el de los occidentales es faraónico. Solo hay que observar el lugar que ocupan los coches en los edificios, que son pequeños cubículos donde duermen hacinados, y el que se necesita para la presentación de la carrera, que es un gran complejo elegante donde conviven coches europeos y americanos.

En resumen, la presentación que se hace del circuito sintetiza el parecer occidental sobre este país: «Japón, la tierra del Sol Naciente, donde tradiciones ancestrales conviven con la tecnología». Todo esto mientras aparece el monte Fuji, un

²² MÍNGUEZ, Xavier (2012): «Cómo las superheroínas se convirtieron en amas de casa: Pixar y 'Los Increíbles'», *Tejuelo*, número 13 (2012), pp. 88-101.



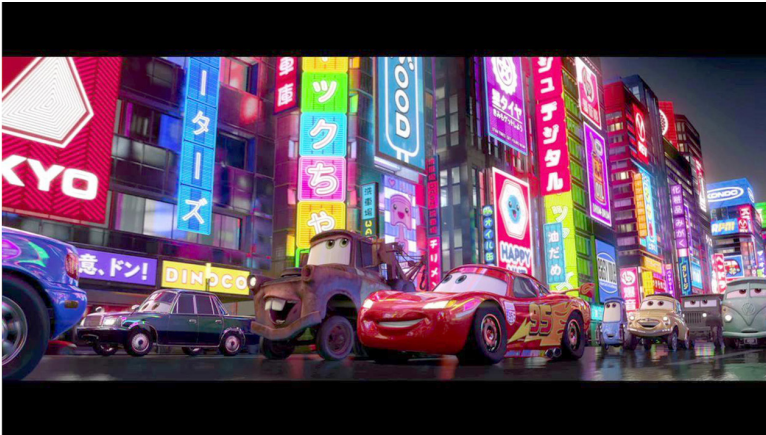


Figura 1. Japón es presentado como un escenario nocturno atestado de carteles de vistosos colores. ¿Es esta característica tokiota extensible a toda la nación?
¿Son todos los escenarios nipones iguales?

templo tradicional, cerezas y dos geishas, seguidos de un escenario nocturno donde desfila una legión de luminarias.

3.2. LOS SUPERHÉROES AMERICANOS CONTRA LOS NIPONES, LA LUCHA DE 'LOBEZNO: INMORTAL' (MANGOLD, 2013)

Los superhéroes merecen una mención aparte. Aparentes cruzados del bien, tras la mitología moderna creada en torno a estos personajes de ficción se esconde una intención de perpetuar el *establishment* occidental²³, legitimando su rol en historias familiares que a menudo obvian que el espectador necesita de la madurez intelectual necesaria para refutar o analizar con una visión crítica los dogmas que se presentan en la pantalla. Aparcando el debate de si tras esa focalización al público infantil se esconde una intencionalidad, lo cierto es que existen estudios que demuestran que son una representación del poder y la hegemonía occidental, como es el caso de *Iron Man* (Favreau, 2008), un *blockbuster* donde se promueve un mensaje negativo centrado en un narcisismo nacionalista que implica un desprecio hacia el mundo árabe mediante la generación de estereotipos racistas desde la arrogancia america-

²³ HASSLER-FOREST, Dan (2012): *Capitalist superhéroes: caped crusaders in the neoliberal age*, Reino Unido, John Hunt Publishing.





na²⁴. Y siendo plurales, los superhéroes del universo cinematográfico de DC siguen el mismo patrón, puesto que, según Volkland²⁵, la trilogía que Christopher Nolan dedicó a Batman es una narrativa orientalista consecuencia del 9/11, que plantea una lucha contra el terror en Gotham City, emplazamiento que representa a una Nueva York imaginaria.

La particularidad que presenta *Lobezno: Inmortal* es que, a pesar de contar una historia sobre Japón, ni el país ni Tokio alcanzan protagonismo en la historia. Esto deriva en que el peso narrativo se cargue sobre los personajes, por lo que la exposición de elementos culturales queda ensombrecida por la edificación de estos, desterrando la posibilidad de mostrar historias costumbristas como las vistas en el resto de filmes. Esto no evita que la construcción de estos personajes se haga bajo los arquetipos descritos anteriormente: a excepción del ama de casa, todos los perfiles orientalistas aparecen en la película e, incluso, se establece un inquietante paralelismo entre algunos de ellos. La ausencia de situaciones cotidianas propicia la creación de dos planos antagónicos en la historia que convergen en pequeños momentos donde queda patente su incompatibilidad, siendo el mayor exponente de esto la persecución en la sala de pachinko. En ese momento, Logan apuñala a uno de los yakuza en el estómago con sus garras, hecho ante el que nadie levanta la vista de las máquinas de juego. Comentábamos en los análisis anteriores que en las películas de esta década se muestran sociedades posmodernas en las que las necesidades superfluas están por encima de las necesidades vitales, e ignorar la violencia en el salón recreativo es una prueba de ello: el juego por encima de la seguridad.

Esta decadencia también se refleja en una sexualidad cruda, con barrios destinados a la prostitución donde el yen es la llave maestra, hoteles del amor en los que los tokiotas pueden dar rienda suelta a sus fantasías y un acto sexual en el que un ministro tiene un *affaire* con dos mujeres occidentales, presumiblemente a cambio de dinero. Sin duda, esto es otro retal de la sociedad posmoderna que funciona como *background* de la historia, un escenario donde la masificación sensorial que trae de la mano la sociedad-imagen, los límites entre la privacidad vital y física y una equiparación de la sexualidad a la pornografía²⁶ funcionan como hoja de ruta de los individuos de una comunidad.

La comprensión de perfiles es una marca de *Lobezno: Inmortal* y, salvo los yakuzas, que son presentados como matones patosos, violentos e insistentes, en esta película encontramos cómo un ejecutivo puede ejercer de maestro y samurái al mismo tiempo, o cómo una mujer alterna con suma facilidad el rol de geisha y el de guerrera. Precisamente este último personaje, Yukio, es el más japonés que se nos presenta, ya que, dejando al margen su dualidad, tiene algunos dejes infantiles y

²⁴ BRYANT, Aidan (2013): «Iron Man: A Case Study in Orientalism and Hegemony», *The Proceedings of GREAT Day*, pp. 9-15.

²⁵ VOLKLAND, Ana (2013): «The Superhero Genre and 9/11: Christopher Nolan's 21st Century Batman and Terrorism», consultado el 28 de mayo de 2017: <http://ow.ly/cwhd30cqYJH>.

²⁶ LEVY, Ruggero (2010): «Deseo y placer: la construcción del sujeto posmoderno», *Controversias en Psicoanálisis de Niños y Adolescentes*, número 7 (2010), pp. 32-46.

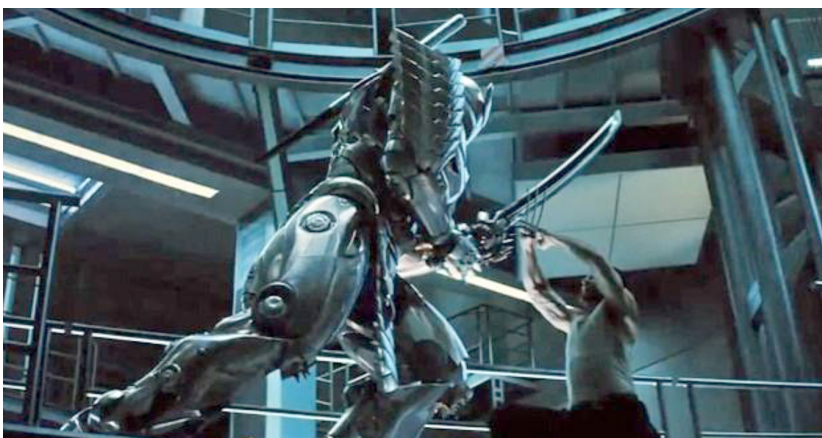


Figura 2. El único personaje capaz de derrotar a Lobežno es un robot con aspecto de samurái. De nuevo aparece esta figura tan usada en el cine occidental ambientado en Japón.

sus ropajes son extravagantes. Durante una batalla final sombría y oscura en la que el samurái de adamantium guerrea con Logan, ella destaca con unas extravagantes prendas que, combinadas con su cabello, le dan un *look* muy próximo al del villano de *Muñeco diabólico* (Holland, 1988). Considerando la posibilidad de que sea un guiño o una coincidencia, es un hecho reseñable teniendo en cuenta que ella es el único nexa con el Japón mundano, el cotidiano.

En cuando al resto de roles, es evidente que Lobežno representa al occidental e Ichirō Yashida al oriental. En esta película, los poderes son monopolizados por occidentales, mientras que los japoneses solo pueden plantar cara a estas divinidades (sin éxito) combinando la tradición y la tecnología, pero resulta curioso cuál es la receta del cóctel. El único peligro real al que se enfrenta el protagonista, convenientemente inmortal e indestructible, es un robot pilotado por Yashida que está revestido con la misma sustancia que Lobežno lleva por dentro (figura 2). El relato nos vende la idea de que aunque el japonés se revista con el espíritu occidental no dejará de ser lo que es, por lo que siempre saldrá derrotado de una confrontación directa. No importa la fuerza que le otorgue la tecnología; sin el espíritu cualquier intento de derrotar a Occidente es fútil.

A modo de nota final, Logan nunca desprecia la cultura japonesa ni colisiona con ella. Esto probablemente se deba a la condición de *outsider* que comparte con los nipones, con la diferencia de que él la posee por un pasado trágico mientras que ellos la sufren por su herencia cultural.



3.3. 'ROMANCE EN TOKIO' (LIBERSKI, 2014), UN REGRESO A LOS ORÍGENES

La última película que compone la muestra supone una vuelta al principio, ya que la historia hace un acercamiento interiorista a la cultura nipona similar al que hacía Coppola en *Lost in Translation*, pero utilizando unas claves diferentes y con un prisma más juvenil, debido a que aquí la relación amorosa es más evidente que en el caso de Murray. Obviando que *Romance en Tokio* se sacude de la pomposidad mostrando a una protagonista en una posición económica delicada, la principal diferencia es que presenta un viaje en el que, si bien al comienzo la cultura nipona es idealizada y glorificada, finaliza con un desencanto por parte de la protagonista, que termina por encontrar cómo las diferencias entre Oriente y Occidente son potencialmente insalvables.

La puesta en escena del noviazgo entre Amélie (Pauline Etienne) y Rinri (Taichi Inoue) conlleva la interacción con una serie de personajes encorsetados que suman a la perpetuación del concepto europeísta sobre la cultura japonesa. Si los padres de Rinri representan al ejecutivo y al ama de casa, este, como ocurría en el caso de *Lobezno: Inmortal*, es una entidad en la que se fusionan dos figuras: el criminal japonés y el samurái. Por un lado, el joven es amante del género yakuza y tiene una colección inmensa de cintas sobre esta temática que hace dudar a Amélie de sí, en el fondo, pertenecerá a alguna banda delictiva. Por otro lado, el tokiota también siente una fuerte admiración por los samuráis, a los que venera hasta el punto de aborrecer la fotografía porque cree con firmeza que estos extintos guerreros recelaban de ellas.

Pero el caso más significativo de la imposición de roles es la transformación que sufre la propia Amélie, que pasa de ser una mujer empoderada que ostenta la posición de maestra de Rinri a convertirse en una geisha, su geisha, que se gana la fama y el respeto del grupo de amigos de su pareja al ejercer de conversadora profesional en cenas (figura 3).

Si la excusa de que Amélie desembarque en Japón es su amor por la cultura oriental, su asentamiento se debe a una cuestión lingüística. Tal y como afirma Kubota²⁷, la globalización es una puerta de cambio para este país, ya que ha traído consigo una diversidad de lenguas y de culturas presentes en las comunidades locales. Este interés por las civilizaciones que viven tras las fronteras niponas es el *leitmotiv* de su relación con Rinri, que es fanático confeso del francés. Nuevamente, volvemos a encontrar aquí un referente a las sociedades posmodernistas, presentándose al espectador una comunidad que, a pesar de no tener ningún vínculo aparente con Francia, vive absolutamente obsesionado con este país. Todo lo que rodea al personaje de Inoue retrata a una sociedad vacía, desde su confeso deseo morir molestando lo menos lo posible hasta su parquedad de convertirse en egipcio tras una lectura de

²⁷ KUBOTA, Ryuko (2002): «The impact of globalization on language teaching in Japan», en *Globalization and language teaching*, pp. 32-46.





Figura 3. En una de sus fantasías, Amélie lamenta verse convertida en una geisha. Justo en la que había precedido a ésta, la protagonista fantaseaba con convertirse en una afamada escritora.

una biografía de Ramsés II. Se recupera la idea de la infantilización que padece esta sociedad, muy influenciada y que se rinde ante las necesidades adquiridas.

Como en casos anteriores, se presenta un mundo japonés fuertemente sexualizado, donde la desnudez forma parte del entretenimiento cotidiano de la vida nocturna *tokiote*. Tal es así que Rinri no tiene pudor alguno en llevar a su pareja a un bar donde bailan mujeres desnudas. Se trata de una versión distorsionada de los habituales clubs de *striptease*, espacios reservados a hombres en los países occidentales, pero que aquí se muestran como un lugar público donde cualquiera puede ir a tomar una copa con su pareja. Es curioso que esto sucede cuando aún Amélie está reencontrándose con Tokio, lo que hace que mire con ojos pasivos y con cierta complicidad un acto de clara objetivación de la mujer.

La radiografía que se hace de la ciudad es benévola, tanto la nocturna como la diurna, y se recrea en un histrionismo constante del que se podrían rescatar múltiples ejemplos, pero hay uno que es significativo. En su llegada a Japón, Amélie descubre a un hombre ataviado con ropas tradicionales que canta a los trenes, todos los días a la misma hora, algo que le parece entrañable. Habría que ver qué consideración tendría ante un individuo que hiciera lo propio en París vestido con un traje de las tropas francesas de Napoleón.

Aunque el desencanto es gradual y sucede tras los diversos impactos culturales, la ruptura definitiva llega cuando Amélie se sumerge en la vida adulta, lo que hace que esa admiración se vaya transformando en un hastío progresivo que se evidencia en un deterioro físico que alcanza su cénit cuando, tras un desastre ecológico que arrasa parte del país, Rinri le pide que regrese a Europa porque los japoneses deben afrontar este problema solos. Su relación muere, al igual que su amor por Japón. Este giro en los acontecimientos es una estocada directa al orientalismo positivo



que abre la cinta y que se desangra en el último tramo de la historia, provocando la frustración del personaje al que da vida Pauline Etienne.

A modo de conclusión, esta película comienza mostrándonos a Tokio desde una letanía que procura al espectador una posición de observador, pero cuando se llega a una inmersión en la urbe aparecen las inconsistencias, imperfecciones y la cara menos amable de Japón. En palabras de Amélie Nothomb, autora de *Ni de Eva ni de Adán* (2009), libro que inspira esta película, «todo lo que uno ama se vuelve ficción». Esa es la consigna de *Romance en Tokio*.

4. CONCLUSIONES

Tras efectuar un análisis de las cuatro películas, se entiende que exista una intención orientalista a la hora de construir la identidad japonesa, castrando la diversidad que ofrecen las civilizaciones modernas una simplificación del individuo, al que se le incluye dentro de un todo homogéneo de características similares. La problemática con este tipo de construcciones es que, aunque en ocasiones se presenten estereotipos que no son perjudiciales, ofrecen una imagen sobre una sociedad que no es la correcta.

Si consideramos que muchas de estas producciones son para toda la familia, existe un inconveniente aún mayor: un público infantil está expuesto a este tipo de segregación desde una edad temprana, lo que provoca que se asuman una serie de conceptos que, como vemos, son una invención del imaginario occidental. Y esto se produce ya sea a través del iluminado *skyline* japonés que vemos en *Cars 2* o en aventuras repletas de acción como *Lobezno: Inmortal*.

En el caso de las historias más interioristas, como *Lost In Translation* o *Romance en Tokio*, asistimos a la consolidación de esa segregación gracias al protagonismo que se le da a Tokio. De hecho, en los casos en los que este protagonismo no existe (*Lobezno: Inmortal*) se hace un esfuerzo mayor por introducir personajes que parezcan japoneses y mantengan ese orientalismo (Yukio es la materialización de esta condición).

Es curioso que, a pesar de existir un orientalismo que condiciona la percepción del país asiático, en *Romance en Tokio* encontramos un mensaje antiorientalista al finalizar la película. En la cinta, el viaje de Amélie comienza con una fascinación casi enfermiza por una cultura que conoció en su infancia y que se había distorsionado por la intoxicación europeísta. Aunque su experiencia es positiva en un comienzo, el sueño va desinflándose hasta tornarse en una repulsión por lo nipón. Es curioso porque, a pesar de que la protagonista de *Romance en Tokio* no se ajusta fielmente a la descripción de un turista (nunca esconde su intención de trabajar y echar raíces en el país), la frustración que sufre al darse cuenta de que se ha metido con calzador en un mundo donde no encaja la convierte en una visitante sin que ella sea consciente de ello. Esta película, por tanto, es una bofetada al japonés europeo que ha construido un discurso idílico en torno a esta tierra. Quizás ahí esté la razón de que su acogida no fuese todo lo buena que se esperaba.

Aunque los estereotipos que se muestran a través de los ojos del turista occidental son negativos, no se puede afirmar que los espectadores de este tipo de pelí-



culas los perciban como ciertos. Queda así abierta una futura línea de investigación donde se analice si los efectos a la exposición de este tipo de material es pernicioso e influye realmente en el consumidor, puesto que se entiende que un individuo con capacidad crítica puede entender que está asistiendo a una narración ficticia que no es representativa de la realidad.



INSIDE OUT Y PIXAR: CÓMO CONSTRUIR UNA HISTORIA DE ÉXITO

José Francisco Domínguez Reyes

RESUMEN

A través del análisis de *Inside Out*, se identifican y clasifican las estrategias narrativas presentes en el filme y recurrentes en la filmografía de la productora de animación Pixar Animation Studios. El concepto inicial, la presentación de los universos diegéticos; los tipos de personajes y conflictos a que se exponen, el uso de las emociones; el diseño para un público intergeneracional y el cierre de las narraciones son el objeto de estudio de este artículo. Partiendo del interior de la mente de una niña de 11 años, *hasta el infinito y más allá*.

PALABRAS CLAVE: Inside Out, Pixar, animación, universos diegéticos.

ABSTRACT

«*Inside Out* and Pixar: how to build a successful story/history». Through the analysis of *Inside Out*, we can identify and classify the narrative strategies present in the film and recurrent in the filmography of the Production Company Pixar Animation Studios. The initial concept; the presentation of universes; the types of characters and the conflicts they are exposed to; the use of emotions; the design for an intergenerational audience and the conclusion of the narrations are the object of study of this article. From the inner mind of an 11 year old child, *to infinity and beyond*.

KEY WORDS: Inside Out, Pixar, Animation, Diegetic Universe.

En julio de 2015 acudí al cine a ver *Inside Out* (*Del revés*, Pete Docter y Ronnie del Carmen). La sala estaba llena de niños y adultos a partes iguales y la película me resultó interesante por cómo utiliza la psicología para narrar una historia y la reflexión que de ella se puede extraer. Entretenida, por su guion, su buen ritmo y su bello colorido, y, por último, emotiva, por las referencias a la infancia y la presencia de alguna escena de alta intensidad melodramática. Pero este texto no está motivado por todo ello, pero sí, por algo que sucedió en aquella sala de cine y que renovó nuestro interés por olvidadas películas de la infancia. Cuando la película estaba ya muy avanzada y faltando tan solo la resolución del gran conflicto final, un niño de aquellos gritó:

¡Pero ¿quién es el malo?!



1. METODOLOGÍA Y OBJETO DE TRABAJO

Este trabajo surge de la búsqueda de respuesta a dos cuestiones iniciales:

- ¿Cuáles son los recursos que hacen que una película de animación pueda interesar al público infantil y al adulto?
- ¿Cuáles son los elementos que hacen que los filmes producidos en Pixar Animation Studios puedan tener una mayoritaria recepción positiva?

Finalmente, se ha realizado un recorrido por la trayectoria de la productora cinematográfica, teniendo como eje referencial a la película *Inside Out* y la identificación de sus recursos narrativos, trazando correspondencias y discordancias. Para ello, se divide el discurso en tres epígrafes, como tres actos presentan sus líneas narrativas, y se analizan las estrategias que concurren ante el espectador, entre las cuales se destaca:

La introducción a los universos diegéticos.

- Personajes y conflictos a que se enfrentan.
- La utilización de las emociones.
- Los recursos para atender a un público intergeneracional.
- Las estrategias para dar cierre a las narraciones.

Por tanto, la referencia fundamental son los largometrajes, las fuentes directas a las que asistimos para la extracción de los elementos que nos compete estudiar, además del trabajo de la Dra. Pérez Guerrero, que en 2011 presentó su tesis, *Estrategias narrativas orientadas a la construcción de niveles de lectura en el cine de animación de Pixar (1995-2010)*.

2. INSIDE OUT Y PIXAR

Pixar Animation Studios es una productora especializada en cine animado por ordenador. Surgió de la escisión, en 1984, del Departamento Gráfico de la división computacional de Lucasfilm, en California, EE. UU. y operó independiente, durante 20 años, hasta que fue adquirida por The Walt Disney Company en 2006.

Desde 1984 al estreno de *Inside Out*, lanzaron 18 cortometrajes y 17 largometrajes animados, utilizando Renderman, su propio sistema de *software* para creación de imágenes tridimensionales, para lograr una alta texturización y desenfoque del movimiento, con un destacable resultado, suave y natural.

En 1995 estrenaría comercialmente su primera película, *Toy Story* (John Lasseter 1995), que se convertiría en el primer largometraje animado por ordenador. Desde entonces, ha venido cosechando éxitos comerciales, críticas mayoritariamente positivas y premios para la mayoría de sus filmes, acumulando una media de 600



millones de dólares de recaudación mundial¹. La buena recepción de la crítica se demuestra por su puntuación media de 8,1 en Metascore.com², así como por haber ganado la mitad de los Óscar que la Academia otorga al mejor largometraje animado, desde que se creara la categoría en 2001³.

Pixar es conocida por ofrecer productos de animación *mainstream* de calidad. A pesar de ello, sus películas no están dedicadas exclusivamente al público infantil ni plantean argumentos abusivamente superficiales, e intentan dotarse de los recursos necesarios para el entretenimiento de un destacable amplio espectro generacional e intelectual.

Tras el primer año sin un estreno de la compañía de Emeryville desde 2004, Pixar estrenaría una de sus películas más originales, *Inside Out*, en verano de 2015. Fue dirigida por el veterano Pete Docter, y codirigida por otro miembro de Pixar, Ronnie del Carmen, basándose en una historia original de ambos. Fue considerada por la crítica como una de las mejores películas de la productora, rivalizando con las grandes producciones de la compañía⁴. Además, supuso un gran éxito de taquilla, situándose tras *The Lion King (El rey león, Roger Allers y Rob Minkoff 1994)*, *Frozen (Frozen: El reino del hielo, Chris Buck y Jennifer Lee 2013)* y *Finding Nemo (Buscando a Nemo, Andrew Stanton y Lee Unkrich 2003)* como la cuarta película animada original con mayor recaudación en la taquilla estadounidense⁵.

La crítica valoró esta película por el especial lucimiento en el nivel de detalles: «The level of invention is so high, and the density of detail is so great, that it's impossible to absorb everything in a single viewing»⁶. También destacó la originalidad y atrevimiento para realizar esa idea: «it's not just a brilliant idea, but maybe the most conceptually daring movie the Bay Area animation house has ever produced»⁷.

¹ BOX OFFICE MOJO. *Franchises: Pixar*.

<http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=pixar.htm> [Consulta: 15 de junio de 2016]

² METACRITIC. Pixar Animation Studios.

http://www.metacritic.com/company/pixar-animation-studios?filter-Options=movies&num_items=30&sort_Options=metascore [Consulta: 5 de junio de 2016]

³ OSCARS. Awards Databases.

<http://www.oscars.org/oscars/awards-databases-0> [Consulta: 5 de junio de 2016]

⁴ IMDB. *Del revés*.

http://www.imdb.com/title/tt2096673/?ref_=tfc_fc_tt [Consulta: 31 de mayo de 2016]

⁵ BOX OFFICE MOJO. *Genres: Animation*.

<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=animation.htm> [Consulta: 14 de junio de 2016]

⁶ MORGENSTERN, J. (2015). «Inside Out' Review: Pixar's Brilliant Life of the Mind» en *The Wall Street Journal*. 18 de junio de 2015.

<http://www.wsj.com/articles/inside-out-review-pixars-brilliant-life-of-the-mind-1434643424?tesla=y> [Consulta: 14 de junio de 2016] «El nivel que inventiva es tan alto, y la densidad de detalle es tan grande, que es imposible absorber todo en un solo visionado».

⁷ DOWD, A. A. (2015): «Inside Out will inspire tears of joy in parents and Pixar fans alike» en *A.V. Club*, 17 de junio de 2015.

<http://www.avclub.com/review/inside-out-will-inspire-tears-joy-parents-and-pixa-220989> [Consulta: 14 de junio de 2016] «No es simplemente una idea brillante, sino posiblemente la película más conceptualmente atrevida que ha producido la compañía de la Bahía de San Francisco».



En definitiva, una película completamente llena de imaginación emoción y detalles interesantes: «I haven't seen a movie this year with a more brilliant combination of imagination, emotionally moving moments⁸. Además, mantiene el recurso de añadir humor sencillo para entretenimiento de los más jóvenes, junto con una profunda reflexión: There's enough slapstick and silliness to keep kids entertained [...]. But the film also has a bittersweet streak about the loss of innocence and the fleetingness of childhood⁹, un resultado que permite diversión al público que busca entretenimiento y una obra de arte a quien se disponga a prestar atención¹⁰.

A. ACTO I

En primer lugar, la idea inicial y el tema o concepto a partir del cual se va a desarrollar cada película debe ser claro, sencillo y atractivo para el público en general. Esta forma de trabajar está muy relacionada con las tareas de marketing, cuyo acierto permitirá obtener buenos resultados de taquilla, algo fundamental para el estudio, cuyo objetivo es el éxito comercial por medio de productos originales.

En *Inside Out* la idea principal es narrar la historia de una niña, a través de sus emociones personificadas. Se trata de una opción, original y arriesgada, que despierta interés en un público que desea saciar un anhelo imposible de lograr en la vida real: saber lo que pasa por la mente de los demás y descubrir lo que hay tras la mirada.

Además, la idea se nutre de la propia complejidad que presenta, de modo que el espectador acude al encuentro con la gran pantalla deseoso de descubrir cómo se va a resolver ésta, y cómo se consigue mostrar el funcionamiento de la mente humana.

Sin embargo, la filmografía de esta productora se nutre, en su mayoría, de ideas iniciales mucho más sencillas. Es el caso de *Toy Story* (John Lasseter 1995): una historia de juguetes con vida propia; *A Bug's Life* (*Bichos, una aventura en miniatura*, John Lasseter 1998): una aventura de insectos antropomorfos; *Finding Nemo* (*Buscando a Nemo*, Andrew Stanton y Lee Unkrich 2003): una viaje submarino de peces

⁸ TOPPMAN, L. (2015): «'Inside Out': Mental aerobics get deep and funny», en *The Charlotte Observer*. 16 de junio de 2015.

<<http://www.charlotteobserver.com/entertainment/ent-columns-blogs/lawrence-toppmann/article24648118.html>> [Consulta: 14 de junio de 2016] «No he visto una película este año con una combinación de imaginación y emotivos momentos más brillante que esta».

⁹ NASHAWATY, C. (2015): «'Inside Out': EW review», en *Entertainment Weekly*, 16 de junio de 2015.

<<http://www.ew.com/article/2015/06/16/inside-out-ew-review>> [Consulta: 14 de junio de 2016] «Hay suficiente slapstick y tonterías para mantener a los niños entretenidos...Pero la película también tiene momentos agrídulces sobre las consecutivas de la pérdida de la inocencia y la fugacidad de la infancia».

¹⁰ BURR, T. (2015): «'Inside Out' is Pixar's strongest work in ages» en *The Boston Globe*, 16 de junio de 2015.

<<http://www.bostonglobe.com/arts/movies/2015/06/16/insideout/ifKU366ElzWB38OLTMHTPM/story.html>> [Consulta: 18 de junio de 2016].



parlantes; *The Incredibles* (*Los increíbles*, Brad Bird 2005): una nueva misión para una familia de exsuperhéroes; *Cars* (John Lasseter; Joe Ranft 2006): una historia de un bólido de carreras en un mundo de vehículos de calle, y *Brave* (*Indomable*, Mark Andrews y Brenda Chapman; Steve Purcell 2012): la historia de una princesa rebelde.

Otras películas se enfrentan, de inicio, a supuestos menos convencionales para construir historias más o menos originales. Es el caso de *Monsters, Inc.* (*Monstruos, S.A.*, Pete Docter, David Silverman y Lee Unkrich 2001), donde los monstruos son los que temen a los niños; *Ratatouille* (Brad Bird y Jan Pinkava 2007): un relato sobre una rata cocinera en París; *WALL·E* (*WALL·E*, Batallón de limpieza y Andrew Stanton 2008): la historia de un viejo robot solitario en un futuro distópico; y *Up* (Pete Docter; Bob Peterson 2009), una aventura de un anciano y un niño que hacen volar una casa izada por globos.

Como decimos, estas ideas iniciales se nutren de una gran cantidad de elementos que, bien articulados, permiten cautivar al público. Algunos de los mejor utilizados por la compañía son el diseño artístico y los avances tecnológicos que conlleva, respecto de personajes y escenarios, la técnica de animación o la composición musical. En las próximas páginas nos centramos en el desarrollo de los guiones.

Si Pixar utiliza, por norma, estructuras tradicionales para la construcción de sus guiones —tres actos o presentación, nudo y desenlace—, esto se debe a su propia manera de entender la animación *mainstream*, es decir: dedicada al entretenimiento y deleite del gran público intergeneracional.

Esta estructura lineal, aunque moldeable, facilita el entendimiento por parte de los más jóvenes y solo la introducción del *flashback*, cuya utilización es siempre puntual, antecede o interrumpe la línea de tiempo, para aportar información complementaria. En el caso de *Inside Out*, con una línea temporal sencilla, los *flashbacks* se introducen por medio de los recuerdos, almacenados en la memoria de la niña protagonista.

En este aspecto, uno de los apartados mejor logrados en la trayectoria de Pixar Animation es el de la presentación de los mundos diegéticos. El primer acto, y los primeros minutos de cada película, deben contener la información estrictamente relevante, para captar el interés y generar empatía entre la audiencia y los personajes, estando al servicio de la historia que se va a narrar a continuación¹¹. En estas secuencias iniciales se introducen los más relevantes espacios, personajes y, siendo lo más complejo en algunos casos, la lógica propia de cada mundo imaginario.

¹¹ PÉREZ GUERRERO, A.M. (2011): *Estrategias narrativas orientadas a la construcción de niveles de lectura en el cine de animación de Pixar (1995-2010)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación I, p. 264.

<https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/11632/TD%20Ana%20MAria%20Perez%20Guerrero.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 3 de junio de 2016].



3. LA INTRODUCCIÓN A LOS UNIVERSOS DIEGÉTICOS

Este aspecto, en el caso de *Inside Out*, debe mostrar las claves de un complejo sistema que afectará a la comprensión de toda la película y que consiste en la coexistencia de dos mundos, paralelos e interconectados, de tal forma que lo que sucede en uno de ellos afecta irremediabilmente al otro. Estas dos realidades son, de un lado, la vida de Riley, una niña corriente en un contexto natural para un niño de su edad; mientras que del otro y paralelamente, cómo lo que hace y siente Riley es controlado por unos personajes que se encuentran dentro de su cerebro. Éstos representan las emociones y se rigen por unas normas concretas que, en definitiva, son una simplificación visual y antropomorfa del funcionamiento del cerebro humano, tal como lo entiende la neurociencia.

Por tanto, no resulta difícil la presentación del mundo exterior que rodea a la niña, donde la protagonista, de 11 años, vive en el estado de Minnesota, en un contexto familiar y social estable y acomodado, que le permite disfrutar de una familia que la quiere, amigos y aficiones, y vivir sin grandes preocupaciones. La complejidad de esta presentación se plantea en la puesta en marcha del complejo sistema de la mente de Riley, lo cual es el asunto principal de los primeros minutos de la película y que se consigue resolver con agilidad y gracia.

Desde el nacimiento de la niña aparece Alegría, la emoción que dirige la mayor parte del tiempo el cerebro de la misma. Muy pronto aparecerá en escena Tristeza, para completar la dupla más relevante de emociones, que es acompañada por Miedo, Asco e Ira. Cada una de ellas está dispuesta a gestionar situaciones relacionadas con su especialidad y preparadas para intervenir cuando sea oportuno.

Las vivencias de Riley son acumuladas en recuerdos, que se representan en forma de esferas semitransparentes, coloreadas según la emoción a la que estén asociados. Los recuerdos pueden ser de dos tipos: la mayor parte de ellos son recuerdos diarios que, al terminar cada día, se envían desde la central de control hacia la vasta superficie de la memoria a largo plazo, donde son acumulados; el otro selecto tipo es el de los recuerdos esenciales, que sirven para desarrollar y mantener activa alguna de las partes de la personalidad de Riley, representados visualmente como islas que contienen iconos reconocibles. Cuando se inicia la película, la niña dispone de las islas de la Familia, Amistad, Sinceridad, Hockey e Isla Payasada.

Para resolver la presentación de este complejo sistema, se recurre al personaje de Alegría, líder de las emociones de la niña, y a un monólogo que desde el principio trata de conectar con el espectador. La película empieza con un fundido en negro y una pregunta formulada por Alegría: «¿Nunca miras a alguien y te preguntas: qué se le pasará por la cabeza?»¹²; entonces aparece en pantalla la niña recién nacida y un *travelling* hacia el interior de su cabeza nos lleva a la primera imagen de quien está narrando. En un espacio oscuro vemos aparecer a Alegría, tras lo que la cámara gira sobre ella para mostrarnos la pantalla ante la que se encuentra el personaje.

¹² Diálogos de *Inside Out* (*Del revés*, Pete Docter y Ronnie del Carmen). Pixar, 2015.



Figura 1. *Inside Out*, 2015.

Después, se nos muestra el único botón de que dispone para expresarse, que pulsa para generar que la niña esté alegre y a continuación, tras un *travelling* en sentido opuesto al primero, saliendo de su mente, vemos cómo la niña sonríe.

En el exterior, sus padres la sostienen en brazos y, desde el punto de vista del bebé, vemos en la pantalla cómo Alegría ve a su padre decir: «Eres la viva imagen de la alegría»¹³.

En unos pocos segundos queda claramente expuesto el sistema por el cual las decisiones de los personajes dentro de su mente tienen repercusión en el exterior. Alegría dice entonces: «Fue increíble, Riley y yo solas para siempre»¹⁴, mientras vemos un primer plano de ésta y de la niña, que empieza a llorar. Aparece entonces en escena Tristeza y se presenta.

Una vez que sabemos cómo actúan Tristeza y Alegría, el tiempo de la película da un salto para presentarnos a las restantes emociones que intervienen, mediante montaje alterno entre interior y exterior de la mente, utilizando diferentes gags y situaciones emotivas dedicadas al público infantil y adulto.

Después de estas escenas, que condensan el tiempo mientras la niña crece hasta los 11 años, se hace de noche y se duerme, por lo que termina el trabajo de las emociones: «Y ya está, adoramos a nuestra niña, tiene amigas geniales y una casa genial. Las cosas no podrían ir mejor. Al fin y al cabo, Riley tiene 11 años»¹⁵, y se pregunta: «¿Qué podría pasar?»¹⁶.

¹³ Diálogos de *Inside Out*, *op. cit.*, s.p.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Ídem.



La respuesta sucede rápidamente: un plano del cartel de venta de su casa, un maletero cargado de equipaje se cierra y un camión de mudanzas se pone en marcha. Riley se traslada a San Francisco, ante el desconcierto de sus emociones. «La verdad, esto no me lo esperaba»¹⁷, dice Alegría. En ese momento comienza el viaje que sirve para mostrar los títulos de la película e inicio del nudo de la historia, por medio de un interludio musical con escenas del viaje.

Así, en menos de 7 minutos, *Inside Out* logra adentrar al espectador en una realidad en la que podemos ver cómo las emociones gestionan las acciones de la niña que protagoniza la historia. Un inteligente ejercicio de elipsis y contracción temporal que, con base científica, nos lleva desde el nacimiento de Riley hasta que su familia cambia de domicilio cuando ella tiene 11 años.

En la forma de explicar al espectador el funcionamiento de realidades fantásticas, teniendo en cuenta su interés por entretener a niños y adultos, Pixar ha utilizado diferentes estrategias. Si en *Inside Out* domina la agilidad por medio del montaje y los recursos narrativos encaminados a presentar la historia, en otras películas tiene que detenerse en explicar otras realidades que a continuación se detallarán.

A. PRIMER GRUPO: HUMANIZANDO ANIMALES Y OBJETOS

Un primer grupo de filmes tratan de animales, objetos inanimados e insectos que son humanizados y antropomorfizados. Es el caso de la trilogía de *Toy Story*, *A Bug's Life*, *Monsters, Inc.*, *Finding Nemo* y *Cars*, que se corresponden con la primera mitad de películas de la filmografía de Pixar. En ellas, la introducción a sus universos se centra en explicar cómo funcionan sus comunidades y sus similitudes con las humanas; a presentar a los personajes principales, su personalidad y su papel en el grupo, y servir como contexto general en que se desarrolle el nudo dramático de la acción.

En la primera *Toy Story* se realiza, por una parte, un detallado recorrido por la comunidad de juguetes y su líder, basando toda la narración en mostrar los parecidos de dicho grupo con una población humana y, por otra, se establece su relación con Andy, el niño que juega con ellos. El filme se abre con una secuencia que es un guiño al western, donde uno de los personajes arquetípicos del género es interpretado por los juguetes con los que Andy juega. Tras este primer acercamiento, comienzan los títulos de crédito y el acompañamiento musical. Durante este prelude vemos a Andy jugar con Woody, su preferido, y se introduce uno de los problemas al que se enfrentarán los juguetes: la fiesta de cumpleaños y la llegada de nuevos miembros.

Tras presentarnos la relación del niño con sus juguetes, éstos comienzan a moverse y actuar con vida propia. Woody es el líder del grupo y se hace un recorrido donde se presenta a los juguetes en su personalidad fuera de la ficción. Esta introduc-

¹⁷ Ídem.

ción funciona para exponer el temperamento de cada uno de ellos y su diferencia de clase, en tanto en cuanto esto viene determinado por la preferencia de su dueño; la forma en que se organizan como comunidad y las preocupaciones de los personajes, mientras se incluyen gags visuales y verbales de distinta naturaleza. Se trata de una presentación clásica que no ofrece ninguna complicación para su comprensión y que trata de establecer, con claridad, las bases de la historia que se contará a continuación.

En *Monsters, Inc.* se recurre a una escena de lo que parece ser la habitación de un niño en la que un monstruo entra para asustarlo, aunque finalmente resulte ser una prueba dentro de la actividad de la compañía que da nombre al filme. De esta forma, se nos introduce de lleno en la lógica de la película, a lo que se suma el elemento humorístico, ya que, planteada como una clásica escena de terror, el monstruo termina por asustarse tanto como el niño y la simulación resulta un fracaso. Tras ello, el presidente de la compañía introduce por medio de un breve monólogo los principios de la misma y da paso a Sully, protagonista de la película, que, junto con Mike Wazowski, se presenta por medio de una sucesión de gags que se detiene cuando, en televisión, emiten el nuevo anuncio de la compañía. Finalmente, ambos pasean hacia el trabajo y es entonces cuando se da a conocer la lógica del mundo de Monstruópolis al espectador.

En esta película se utiliza el recurso del reportaje periodístico, que se repite en otros muchos filmes de la compañía. Es una forma sencilla de aportar información ajena a la continuidad y que, por su formato, es de fácil comprensión por parte del público infantil.

Finding Nemo comienza planteando la situación de una pareja feliz de peces payaso que espera una camada de más de 400 vástagos. Sin embargo, el ataque de una barracuda mata a la madre y a todos los huevos salvo uno. Un arranque dramático sirve para generar la empatía necesaria con un padre (Marlin) y comprender su posición, excesivamente protectora con su único hijo, Nemo. A pesar de que incluye este *flashback* para arrancar la película, la sencillez del relato apoya el entendimiento y ayuda a la comprensión de la personalidad de Marlin y cómo ésta debe transformarse en su viaje.

En los siguientes largometrajes, se avanza hacia una mayor complejidad y variedad en los recursos utilizados en el montaje y en la estructura narrativa, que es independiente de la sencillez de la historia planteada.

El filme *Cars* prescinde de la presentación tradicional de personajes y espacios, comenzando con una secuencia de acción, que se justifica por la temática de la película. Una serie de planos breves de escenas de coches de carreras se alternan con la oscuridad del camión de transporte en el que se encuentra el protagonista de la película. Insertos de las relucientes partes del coche se muestran mientras avanza hacia fuera del tráiler. Unos pocos y breves planos sitúan la escena en un circuito de carreras, acompañada por la banda sonora y el título de la película. Después, se utiliza a los comentaristas televisivos para presentar a los tres coches protagonistas de la carrera que se va a celebrar, mientras la narración se detiene en mostrar la actitud prepotente del joven coche Rayo McQueen.

En suma, este grupo de obras utiliza, generalmente, recursos narrativos tradicionales de modo que sea fácil y rápida la comprensión de los contextos en



que se van a insertar las historias. Los personajes, aunque tengan diferentes formas y naturalezas, son reflejo de estereotipos tradicionalmente utilizados por el cine y nítidamente caracterizados por su diseño visual, lo que se acompaña por unas escasas pinceladas sobre su personalidad, que permitan el arranque del segundo acto de la historia.

B. SEGUNDO GRUPO: REALIDAD Y FANTASÍA

En el segundo grupo analizaremos las películas cuyos contextos están más ligados a la realidad tal como la conocemos, pero cuyo trazado de atmósferas se completa con la adición de un elemento fantástico, que quiebra las reglas comúnmente conocidas. En este grupo de películas se encuentran: *The Incredibles*, *Ratatouille*, *WALL-E*, *Up* y *Brave*. En el caso de la primera de ellas se comienza con fragmentos de entrevistas realizadas a los superhéroes en el pasado, mientras se intercalan los títulos de crédito principales y al final de esta sección, el título de la película. Tras ello comienza la narración tradicional, que, finalmente, resulta un largo *flashback* en el que vemos la actividad de Mr. Increíble hasta el momento de la boda con Elastigirl. Él es increpado por su novia por llegar tarde y la conversación termina con una frase que tiene el mismo sentido que la que pronuncia Alegría antes de que comience la mudanza: «Somos superhéroes, ¿qué puede pasar?»¹⁸.

A continuación, una voz en *off* narra una serie de infortunios relacionados con las intervenciones de los superhéroes que los llevan a ser relegados de su heroica actividad y la historia comienza después, en tiempo presente, pasados 15 años de lo visto hasta ahora.

Rataouille arranca utilizando, de nuevo, un reportaje televisivo para presentar a algunos personajes. Tras ofrecer esta información previa aparece el título de la película y comienza la narración tradicional. La escena se sitúa fuera de una casa de campo mientras la cámara hace un *travelling* hacia una ventana. En ese instante una rata salta rompiendo el cristal y portando un libro sobre su cabeza. La imagen se detiene en pleno vuelo y comienza el monólogo de la misma:

«Este soy yo. Resulta evidente que debería replantearme mi vida un poquito. ¿Que qué me pasa?, en primer lugar soy una rata, y eso complica bastante la vida. Y en segundo lugar, tengo muy desarrollados los sentidos del gusto y el olfato»¹⁹. A través de un *flashback*, que llevará la acción hasta el momento del salto, se explica claramente cuál es el elemento extraordinario que sustenta la película. La narración del personaje se combina con el diálogo de éste con otras ratas.

El diálogo interior continúa explicando su pasión por la cocina que hacen los humanos y Remy queda claramente diferenciado del resto de congéneres también

¹⁸ Diálogos de *The Incredibles* (*Los Increíbles*, Brad Bird). Pixar, 2005.

¹⁹ Diálogos de *Ratatouille* (*Ratatouille*, Brad Bird). Pixar, 2007.





Figura 2. *Ratatouille*, 2007.

porque camina a dos patas. Vemos, pues, una utilización minuciosa del monólogo interior del protagonista, clave en este arranque del filme.

El caso de *WALL·E* propone una presentación menos convencional. En una historia sin líneas de diálogo ni narrador, en cambio, vemos lo que hace el robot compactador de basura WALL·E en su actividad diaria. Un exquisito ejercicio de cine mudo, en el que el espectador comprende la situación planteada por medio de las acciones, gestos y algunos ruidos robóticos del protagonista. La narración se detiene en expresar la soledad del aparato por medio de encuadres muy abiertos, donde destaca el uso de la banda sonora y otros recursos como, de nuevo, anuncios de televisión o recortes de prensa convertidos en basura. Es un relato narrado de forma poco convencional, que exige especial atención a los niños, que difícilmente entenderán por completo.

Up utiliza también un noticiario para introducir ágilmente a uno de los personajes al comienzo del filme. El joven Carl Fredricksen, protagonista de esta narración, observa en el cine la historia del explorador Charles Muntz, que se convierte en ídolo para el niño. Después, imagina ser el famoso explorador cuando juega acompañado de un globo, mientras el mismo narrador del noticiario continúa hablando del aventurero y vemos imágenes del niño jugando en la calle. El narrador desaparece bruscamente cuando toma la palabra la niña Ellie, con quien pronto estrecha relación. Ella le enseña su diario de aventuras y le obliga a jurar que la llevará a Sudamérica, después se marcha y Carl se queda mirándola por la ventana, apoyado en su globo, que explota.

En el siguiente plano se dispara el *flash* de una cámara que inmortaliza la boda de ambos. Comienza aquí la secuencia en que, sin línea de diálogo y en una excepcional elipsis temporal, cuenta la vida de Carl y Ellie en pocos minutos. Tras esto, un anciano y solitario Carl se levanta y se prepara para salir de su pequeña casa y sentarse en el porche, que pronto se descubre sitiado por las nuevas construcciones,



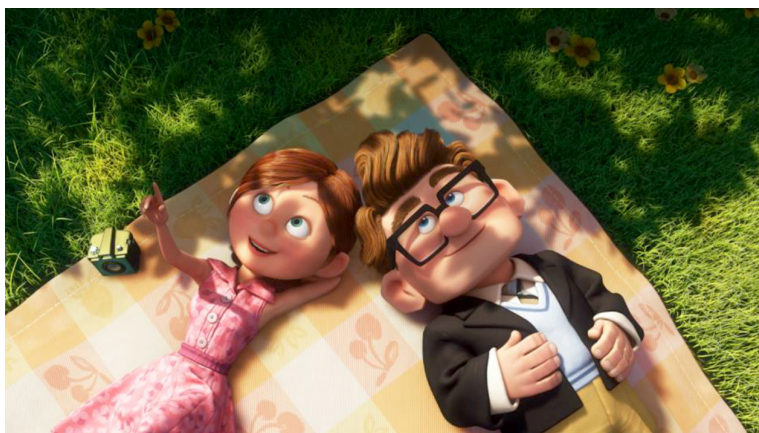


Figura 3. *Up*, 2009.

en un contexto inhóspito. Los primeros minutos de la película constituyen uno de los momentos más brillantes que ha producido la compañía.

Este grupo de películas se presenta de manera más compleja y, quizás, menos atractiva para las franjas de edad más tempranas. En contra, el público adulto puede disfrutar con algunos minutos de cine comercial de la más alta reputación.

C. ACTO II

Una vez presentadas las bases sobre las que se desarrolla la acción, la película debe incluir, si no lo ha hecho todavía, un conflicto o serie de conflictos que los personajes deberán resolver durante el trascurso de la narración²⁰. La utilización de esta estructura es norma para la compañía, que lo mismo ha querido alejarse de los cuentos tradicionales de Disney como ha utilizado algunos de sus más eficientes fundamentos.

4. PERSONAJES Y CONFLICTOS

Los creativos de los estudios Pixar se esfuerzan en la construcción de unos personajes atractivos para el público y capaces de transmitir emociones. Para ello, utilizan el diseño visual del personaje, consiguiendo que encaje perfectamente con las historias que deben contar y las emociones que deben transmitir. Pero la estrate-

²⁰ PÉREZ GUERRERO, A.M., *op. cit.*, p. 264.

gia más recurrente para lograr conectar al personaje con los espectadores es dotarle de anhelos, propósitos y miedos comunes o fácilmente reconocibles por aquéllos. *Inside Out* es una muestra reseñable de ese inteligente modo por el cual se precipita el pensamiento colectivo en un personaje concreto, la joven Riley.

Llegados a este punto, analizaremos cuáles son los conflictos recurrentes a los que se enfrentan los personajes de las películas producidas en Pixar Animation Studios. Las estrategias narrativas acompañan a los conflictos básicos, que clasificaríamos de relación o internos²¹ y que aquí desglosamos en categorías.

A. CONFLICTO INDIVIDUO-COMUNIDAD

Riley es una niña de 11 años que se enfrenta a dos grandes problemas: de un lado, ella y su familia se trasladan desde Minnesota a San Francisco por el trabajo de su padre, lo que provoca que la situación de felicidad y estabilidad previa se desmorone, para dar lugar a una realidad en la que debe enfrentarse a su nueva casa, todavía sin sus muebles ni sus objetos personales, a un nuevo colegio y equipo de hockey y a la pérdida del contacto con sus anteriores amistades. Del otro, esta serie de cambios provocan en ella una depresión por su incapacidad para aceptarlos, lo que vemos reflejado en su mente y en las emociones que, incapaces de gestionar tantos cambios externos, generan tal agitación que conducen a la niña a pensar que debe fugarse de su nueva casa para volver a sentirse bien y recuperar la situación previa.

En *Inside Out* vemos reflejada la mayor parte de los conflictos a los que se enfrentan los personajes que protagonizan las películas del estudio de Emeryville. El primer gran desafío al que se enfrenta Riley es su primer día de colegio y, por tanto, su relación con la comunidad. Para un niño de su edad, enfrentarse a un nuevo colegio es un reto que pone en alerta a todas sus emociones. Por eso, Miedo hace una lista de todas las cosas que podrían salir mal; Asco tiene que gestionar su aspecto y su comportamiento para encajar socialmente en el nuevo centro, e Ira aguarda atento por si las nuevas clases son aburridas. En todo caso, es la emoción de Alegría la que comanda el grupo, y a Tristeza, estresada debido a los cambios que está sufriendo la niña, se le encarga mantenerse al margen. «Estoy nerviosa pero muy emocionada»²², dice la niña a su madre antes de partir hacia el nuevo colegio.

Una vez allí, la profesora le hace presentarse y, por culpa de Tristeza, termina llorando ante toda la clase, mientras recuerda cómo era su feliz vida anterior. Si los problemas previos a los que se había enfrentado la niña tras la mudanza se habían presentado superables, el recuerdo de este triste momento, llorando ante sus nuevos compañeros, se transforma en uno de esos recuerdos esenciales que sirven para conformar la personalidad. Con el objetivo de evitar tal fatalidad, Alegría termina provocando el caos en su mente al lanzar de la central de control tanto a Tristeza como

²¹ *Ibid.*, p. 263.

²² Diálogos de *Inside Out*.





Figura 4. *Toy Story*, 1995.

a los recuerdos esenciales y a sí misma. Riley ha entrado en depresión y el resto de la película será una aventura para lograr que recupere su estabilidad mental y emocional.

Empezaremos así un recorrido por las películas en las que el conflicto entre el individuo y la sociedad es fundamental en la estructura narrativa. En *Toy Story*, el *sheriff* de juguete Woody ejerce su liderazgo ante la comunidad al ser el preferido de su dueño, Andy, hasta que entra en acción el nuevo juguete espacial, Buzz Lightyear. Del miedo inicial a que nuevos intrusos los lleven a ser olvidados se pasa a la aceptación del juguete foráneo como nuevo líder, así como que Andy tiene en Buzz a su nuevo compañero favorito de juegos. En un interludio musical vemos cómo Woody abandona progresivamente su estatus anterior. A continuación, intenta apartar al nuevo juguete para que Andy no lo encuentre, en una reacción de envidia hacia el intruso, que no es compartida por el resto de la comunidad. Sin embargo, su plan acaba en desgracia y Buzz Lightyear cae por la ventana. A partir de ese momento, la narración desarrolla la aventura de los juguetes para lograr entenderse y colaborar con el objetivo de regresar a casa antes de que su dueño se traslade de residencia.

En la cinta *A Bug's Life* también se plantea otro conflicto entre el protagonista, Flick, y la colonia de hormigas, lideradas por su familia real, donde la inquieta personalidad de la protagonista termina por causar el caos dentro de la rígida organización social. Según la tradición, las hormigas deben, cada año, hacer una ofrenda obligatoria a un grupo de saltamontes que tienen amedrentada a la comunidad, pero, por culpa de Flick y sus artilugios, pierden el trabajo de toda la temporada al lanzar la cosecha al abismo debido a un accidente. La hormiga es juzgada y se la condena a salir de la isla en donde se sitúa la colonia para buscar ayuda. Un castigo que, propuesto por él mismo como aventura salvífica, solo tiene como objetivo, desde el punto de vista de la comunidad, mantenerlo al margen de las tareas colectivas y a la espera de una muerte segura.



La trama de *The Incredibles* también está ligada de raíz con un conflicto entre los protagonistas y el resto de la sociedad. La película explica cómo los superhéroes, que antes eran protectores de los ciudadanos, son obligados a dejar la acción, debido a las quejas de afectados por sus intervenciones. Una situación que la película trata de demostrar injusta, pues los superhéroes siempre actúan con el objetivo de ayudar a la sociedad. Por todo ello, el Gobierno decide reubicarlos y obligarlos a «que su identidad secreta pase a ser su única identidad»²³.

Rayo McQueen, protagonista de la película *Cars*, se enfrenta a un cambio de entorno, viéndose rechazado por los habitantes del pueblo en el que se encuentra por accidente. Sus actos causan tales destrozos a su llegada que le condenan a subsanarlos tras un juicio. El protagonista se enfrenta no solo al castigo por sus hechos, sino a entenderse con los lugareños, de costumbres muy ajenas a la realidad que vive en el mundo de las carreras de coches.

En la película *Up* las diferencias entre el protagonista y la sociedad empujan a Carl a marcharse de la ciudad en la que vive. La residencia familiar del protagonista ha sido sitiada por nuevas construcciones modernas de gran altura mientras su casa de madera resiste tan inexpugnable como el protagonista.

A pesar de que el Sr. Fredricksen tiene claro que no va a ceder ante la propuesta de los especuladores para hacerse con su propiedad, es finalmente un altercado con un obrero lo que le lleva a ser enviado a un centro de ancianos. Por ello, su decisión es abandonar la sociedad en la que no se integra, arrancando su aventura, lejos de la ciudad y de cualquier forma establecida de organización social, en la selva sudamericana.

En *Ratatouille* también se plantean conflictos entre la rata Remy y los diferentes contextos comunitarios que la acogen, principalmente por su incapacidad para comunicarse con los humanos, que en realidad es una versión ratuna de un personaje de clase baja tratando de hacerse hueco en un entorno que le está socialmente prohibido.

Podemos concluir así que uno de los recursos para construir los guiones en Pixar es el planteamiento de un conflicto entre los protagonistas y la comunidad a la que pertenecen. En más de la mitad de sus películas alguno de estos conflictos sirve al menos para crear algún giro argumental, cuando no supone un punto de no retorno esencial para su construcción.

B. CONFLICTOS DE FAMILIA

Tras lo sucedido en el colegio, Riley se enfrenta a una situación cotidiana en el entorno familiar que, debido a su agitado estado mental, resulta desastrosa para la relación entre la niña y sus padres. La familia se encuentra cenando, y en su mente, la ausencia de Alegría y Tristeza provoca que Miedo, Asco e Ira

²³ Diálogos de *The Incredibles*.





Figura 5. *Inside Out*, 2015.

deban hacerse cargo de la situación. Las tres emociones tratan de actuar como Alegría, aunque sin resultados favorables. Ante la insólita situación, la madre capta enseguida un comportamiento extraño en su hija y, desde dentro del cerebro de la madre, vemos cómo gestiona la situación tratando de hacerla hablar. Como la respuesta de la niña sigue siendo inusual, busca ayuda en su marido, que está ensimismado y, ajeno a la conversación, recuerda un partido de hockey. Su esposa insiste en reclamar su atención, pero cuando el padre entra en acción no solo actúa insatisfactoriamente para la madre, sino que, ante la incómoda insistencia, en la mente de Riley toma el mando Ira: «Déjame en paz, me estáis agobiando»²⁴. La escena termina con la excepcional intervención del padre, que la envía castigada a su habitación.

Sin embargo, la importancia de la familia va más allá de esta efectiva secuencia en la película, pues resulta crucial para la resolución del problema. Mientras la situación empeora y las islas de la personalidad de Riley se van destruyendo, la de la familia se mantiene todavía en pie, aunque desmoronándose por momentos. A pesar de que Riley, comandada por la Ira, decide marcharse de su casa, es gracias a la familia, tanto en el mundo real como a la isla homónima en el mundo imaginario, por lo que decide cancelar su huida y volver a casa para ser arropada por los suyos.

Entre las historias que ha contado Pixar Animation desde sus orígenes hasta *Inside Out*, hay al menos tres películas en que las relaciones intrafamiliares suponen uno de los pilares más importantes de la historia. La primera de ellas es *Finding Nemo*, pues en ella Marlin es un padre extremadamente temeroso y precavido a causa de un accidente del pasado que provocó la muerte de su esposa y de

²⁴ Diálogos de *Inside Out*.

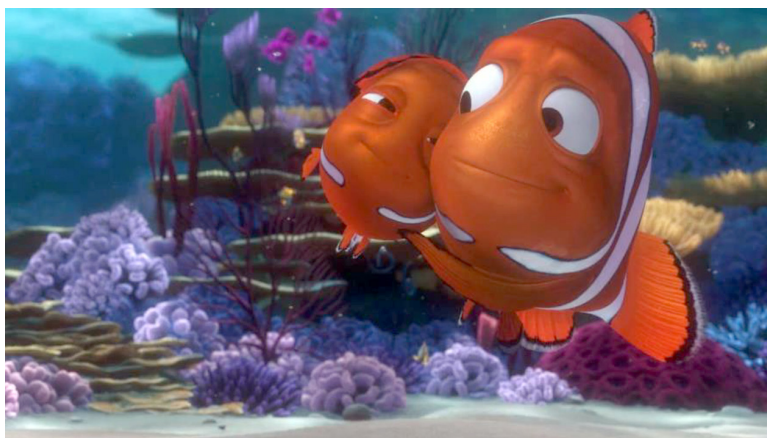


Figura 6. *Finding Nemo*, 2003.

casi todos sus hijos. Nemo es su único vástago superviviente y a pesar de que en la mayor parte del metraje ambos se encuentran separados por un océano de distancia, a causa del rapto de Nemo por los humanos, las acciones de ambos siguen estando claramente fijadas por la relación que los une. Marlin recorre el océano por amor a su hijo y en esa travesía descubre cosas imposibles de experimentar al resguardo de su casa-anémona. Sobrevive a los mayores peligros y se convierte en un héroe, tanto popular como para su retoño.

Lo más importante es que, en ese viaje, aprende que no puede proteger por siempre a su hijo y debe dejarlo crecer y descubrir el mundo por sí mismo. En una de las conversaciones con Dory, su compañera de travesía, le dice: «Le prometí que nunca dejaría que le pasara nada»²⁵. Curiosa promesa a ojos de Dory, que responde: «No puedes impedir que no le pase nada nunca, porque entonces nunca le pasará nada»²⁶. Por otra parte, Nemo aprende a valerse por sí mismo siendo independiente y a relacionarse con peces extraños de una pecera en Sidney; pero, sobre todo, aprende que su padre es más valiente de lo que pensaba y que todo lo que hace, aunque se equivoque, lo hace por él.

La segunda película en que la relación familiar vertebra la trama es *The Incredibles*. Esta familia de superhéroes afronta los problemas de la vida cotidiana haciendo un esfuerzo por no revelar sus capacidades extraordinarias. La madre, antes Elastigirl, se encarga del trabajo doméstico y lidia con el cuidado y la educación de sus tres hijos. Su marido, antes Mr. Increíble, se enfrenta al tedioso trabajo en una empresa aseguradora en la que ayuda a los clientes a pesar de la codiciosa insistencia

²⁵ Diálogos de *Finding Nemo*.

²⁶ Ídem.



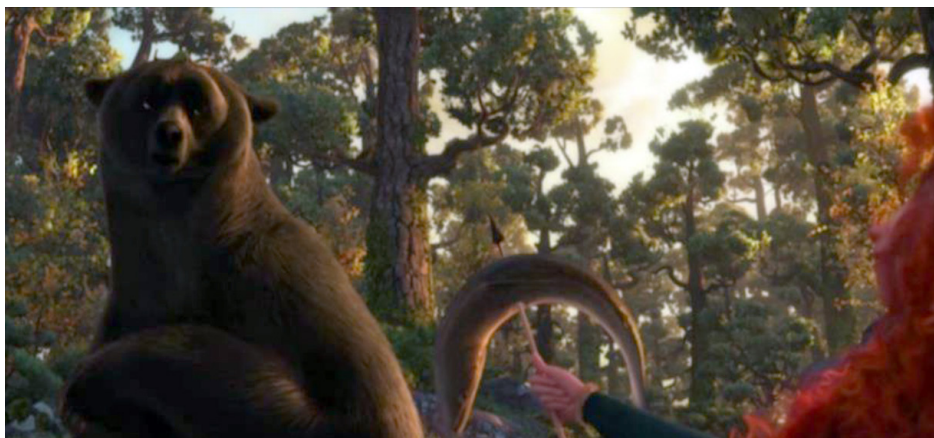


Figura 7. *Brave*, 2012.

de su jefe. Debido a esta asfixiante situación, el padre de familia acaba aceptando trabajos heroicos que le llevan a verse en problemas y condenar a todo su clan a la misma situación. Finalmente, cuando se enfrentan al villano más poderoso, colaboran todos para derrotarlo.

La tercera película cuyo argumento bascula sobre este tipo de relaciones es *Brave*. En este ejemplo se nos presenta una familia soberana de un territorio indeterminado, inspirado en los antiguos pueblos de las Islas Británicas, y compuesta por los reyes, la hija heredera Mérida y tres hermanos mellizos menores. El caso es que ella es una joven rebelde que no quiere ceder su libertad en virtud de la continuación de las tradiciones, que son su obligación a ojos maternos. Su padre es más permisivo y cumple el papel de mediador entre ambas hasta que sucede el acontecimiento clave de la película. Mérida intenta, por medio de la magia, cambiar a su madre para evitar tener que responder a sus obligaciones. Sin embargo, es engañada y la forma en que la cambia es convirtiéndola en osa, el animal más temido y odiado por su padre. La narración desarrolla la construcción de una nueva relación madre e hija basada en la aceptación de sus diferencias, que se evidencian, aún más, mientras la madre está convertida en osa.

Ya hemos comentado en el apartado anterior la familia de ratas que se muestra en la película *Ratatouille*, donde vemos la figura de un padre estricto y aferrado a la tradición y los hermanos del protagonista, incapaces de entender su especial sensibilidad con la comida. Durante su desarrollo descubrimos cómo la relación familiar pasa, en principio, por ser un lastre en su objetivo de ser cocinero, para finalmente convertirse en un apoyo fundamental para lograr su sueño.

Otro recurso en las películas de Pixar es el de la familia sustitutoria, que en algunos casos cumple el papel de padres de otros. En *Monsters, Inc.* Sully y Wazowski se convierten en padres alternativos que tratan de proteger a Boo en el mundo de Monstruópolis. En *Cars* el coche fanfarrón de carreras es rechazado por



Figura 8. *Inside Out*, 2015.

el auto clásico Doc, aunque finalmente guía al joven a ser mejor coche y permite al viejo reencontrarse con su pasión por las carreras. Sin embargo, es en la película *Up* donde la relación de paternidad alternativa tiene más protagonismo. El viejo Carl encuentra la fuerza en Russel el hijo que nunca tuvo. Por otra parte, el joven logra tener el cariño y atención que no le han dado en su vida.

C. CONFLICTOS DE AMISTAD

El siguiente problema al que se enfrenta Riley es ser sustituida por sus amigas de Minnesota. En una videollamada le cuentan lo bien que marcha su equipo de hockey, al que se ha unido una nueva compañera con la que se entienden fantásticamente. Con Alegría y Tristeza fuera de la central, reacciona Ira, terminando bruscamente la conversación; por lo que Riley pierde también la isla de la amistad.

En la filmografía de la compañía se han planteado diferentes conflictos derivados de una relación de amistad. De un lado, tenemos las narraciones que desarrollan la forja de ésta entre personajes más o menos diferentes en principio y, por otra parte, las amistades que se enfrentan a un problema común a resolver. La trilogía que surge de *Toy Story* (John Lasseter 1995) contiene algunas de las relaciones de amistad más destacadas. En su primera entrega vemos, por una parte, el rechazo a Woody por parte su amigo el perro-muelle Slinky, cuando el grupo se da cuenta de que el muñeco vaquero ha provocado la caída de Buzz Lightyear por la ventana. Además, toda la narración gira desde ese momento en torno a la compleja relación entre Woody y Buzz. El muñeco espacial cree, en un principio, que es un auténtico defensor de la galaxia y Woody solo tiene como objetivo volver, junto a su compañero de viaje, a casa de su dueño. Al final, el *sheriff* salva al muñeco espacial, una vez que ha tomado conciencia de que no es más que un muñeco, de la muerte a manos



del vecino asesino de juguetes, Sid. En *Toy Story 2* (*Toy Story 2*, John Lasseter, Ash Brannon y Lee Unkrich 1999) una selección de juguetes se enfrenta a una misión de salvamento de su amigo Woody y en *Toy Story 3* (*Toy Story 3*, Lee Unkrich 2010) se embarcan todos en una aventura en busca de un futuro mejor, cuando su dueño Andy se marcha a la universidad.

Las películas *Monsters, Inc.* y *Monsters University* (*Monstruos University*, Dan Scanlon 2013) presentan los dos ejemplos que aquí se plantean. En la entrega original Sully y Mike tienen un problema en común a resolver con la llegada de Boo a Monstruópolis; en la precuela, se narra el inicio de su amistad.

D. EL CONFLICTO INTERIOR

Por último, un recurso menos frecuente como protagonista de sus narraciones, pero reseñable como reclamo para el público adulto, es el conflicto interior, que también está presente en *Inside Out*. En realidad, todas estas situaciones que se muestran dentro de la mente de Riley son una escenificación de los conflictos internos ante las diferentes situaciones de la vida. La niña se enfrenta a muchos cambios en su entorno, en un momento complejo de su desarrollo, a las puertas de la pubertad. Esta situación de estrés la lleva a la suspensión de su personalidad tal como se ha construido a lo largo de su vida. Para la solución de este conflicto, las emociones protagonistas de la aventura interna deben volver a la central de control. La alteración emocional es parte del problema y su ordenamiento conduce a la solución.

Hay otras películas de la compañía donde también se han planteado dilemas íntimos los personajes. Uno de los ejemplos más claros es el que se plantea Woody en *Toy Story 2*. En este largometraje, el protagonista es raptado y llevado con un nuevo grupo de compañeros cuyo dueño pretende venderlo como piezas de museo. Aunque al principio, Woody desea volver con su dueño original, los nuevos juguetes le hacen dudar de esta decisión pues, como ellos, su destino puede ser el abandono cuando Andy deje de jugar con él. Por otra parte, conocedor de su otro valor como juguete de colección y joya de museo, se plantea un auténtico dilema existencial que, dentro de la lógica de la película, trata sobre el sentido de pertenencia a un grupo y su papel en el mundo. Finalmente, por intervención de los juguetes amigos de Andy, deciden volver a sus orígenes y continuar su vida como hasta el momento, esperando para estar ahí cuando el niño les necesite.

El último gran conflicto interno a comentar es el que atiene a Mr. Increíble, o Robert Parr en su identidad secreta, en *The Incredibles*, cuando impedido de ayudar a los demás utilizando sus poderes especiales, lo hace a pequeña escala con los clientes de la empresa en que trabaja. Su conflicto interior es el de un hombre de mediana edad insatisfecho con su trabajo y su vida.

Un hombre excelente, condenado a la mediocridad de una vida normal que, malamente, sacia su verdadera pasión interviniendo en los sucesos que anuncia una emisora de policía durante la noche y cual hombre ahoga sus penas en la barra de un lúgubre bar. Para salir de esta situación, que se agrava cuando pierde el empleo,





Figura 9. *The Incredibles*, 2005.

termina aceptando trabajos de superhéroe y metiéndose en problemas de vida o muerte, para salir de los cuales intercede su familia.

5. PERSONAJES SECUNDARIOS

Acompañando las tramas y subtramas, las películas de Pixar muestran a sus protagonistas con, al menos, dos grandes grupos de secundarios: los que interfieren en el desarrollo de la trama y los personajes de apoyo y cierta comicidad. En un tercer grupo se encontrarían los que cumplen papel de antagonista.

A. SECUNDARIOS RELEVANTES

La aventura que viven Alegría y Tristeza se agita gracias a la aparición de un personaje secundario que las ayuda, tanto a resolver problemas como a manejarse en callejones sin salida y peligrosos atajos por las diferentes secciones del cerebro. Bing Bong es un amigo imaginario que Riley tuvo cuando era más pequeña y ahora no tiene trabajo. Se trata de un ser fantástico que las va guiando hacia la central. Es éste un buen ejemplo de cómo los personajes secundarios resultan fundamentales para la resolución de la historia, un recurso muy utilizado en las películas de la productora..

En *Toy Story* se presentan un grupo de personajes que parecen secundarios pero que terminan por tener una función importante en la narración. Se trata de los juguetes modificados que viven en casa del despiadado vecino de Andy, Sid. Un grupo de éstos, que en primera instancia se muestran como terroríficos acompañantes de Woody y Buzz Lightyear, les ayudan a salvarse, participando en una misión para



salvar al juguete espacial, que se encuentra a punto de ser lanzado y ejecutado con un cohete explosivo.

A Bug's Life cuenta con un conjunto de actores secundarios fundamentales en la compañía de circo a la que el protagonista convence, pensando que eran auténticos guerreros mercenarios, para intervenir contra los saltamontes que amedrentan a las hormigas. Al final, intervienen no como guerreros, sino armando todo un teatro para expulsar a los saltamontes agresores.

Finding Nemo cuenta con un secundario fundamental para el desarrollo de la trama: Dory, un pez con pérdidas de memoria que acompaña a Marlin en su épica búsqueda a través del océano. Su papel rebasa lo meramente cómico, protagonizando múltiples escenas de peligro para ayudar al pez payaso, con su habilidad para leer escritura humana y para realizar preguntas clave por las que el afligido Marlin se cuestione cómo ha desempeñado su papel de padre.

Edna Moda es un personaje de *The Incredibles*, fundamental en el desarrollo de la historia. Es la diseñadora de los supertrajes que llevan los personajes de la película y, en papel de consejera matrimonial, hace ver a Hellen que su marido ha vuelto a la acción a sus espaldas; mientras que en *Ratatouille* aparece puntualmente el chef Gusteau por medio de la imaginación del protagonista Remy. Es el que anima a la rata a seguir cocinando y quien la inspira en sus creaciones de éxito.

B. SECUNDARIOS DE APOYO

Otro tipo de personaje, que se incluye por norma en las películas, es aquél que tiene como objetivo protagonizar un gag más o menos corto, que no es estrictamente necesario para el desarrollo de la trama y que sirve, en suma, para mantener entretenido al público. En *Inside Out* encontramos desarrollando este papel a Los Olvidadizos, junto con otros personajes que se encuentran en su viaje. Éstos son los encargados de gestionar el olvido de los recuerdos que Riley ya no necesita, como «números de teléfono»²⁷, o los «nombres de sus muñequitas princesa»²⁸, los cuales son enviados al vertedero de recuerdos. Por otra parte, pueden enviar a la central algunos recuerdos a placer, como el *jingle* de un anuncio que se repite continuamente en la cabeza de la niña.

No nos detendremos en hacer lista de todos ellos pues son muy numerosos, pero podemos destacar *Finding Nemo* como ejemplo de uso sistemático de este tipo de personajes, en forma de los diferentes seres del océano. En *Cars* podemos observar una variopinta fauna de vehículos que remedan personajes comunes, famosos o reconocibles popularmente. Terminamos esta anotación destacando la aparición estelar de los clanes que vemos en *Brave* para cortejar a la heredera Mérida y cuya aparición busca, explícitamente, el entretenimiento por medio de la risa del espectador.

²⁷ Diálogos de *Inside Out*.

²⁸ Ídem.



Aunque en *Inside Out* no encontramos una figura que cumpla tal cometido de manera indiscutible, por momentos puede identificarse a Tristeza y Alegría cumpliendo un papel cercano. La compañía se ha nutrido tradicionalmente de un notable grupo de villanos entre los que debemos mencionar a Sid, como contrapunto maligno de Andy en *Toy Story*, o al joven fanático de los héroes, Incrediboy, que termina convirtiéndose en el supervillano en *The Incredibles*.

Sin embargo, destacamos el papel de Charles Muntz, personaje fundamental en la película *Up*, pues cumple, primero, el papel de aventurero que sirve de inspiración para los niños Carl y Ellie y, en última instancia, se convierte el héroe en villano y el mayor obstáculo para que el Sr. Fredricksen logre su objetivo.

6. LAS EMOCIONES COMO RECURSO NARRATIVO

Los guionistas tienen como objetivo que sus historias conecten con el público y éste pueda sentirse identificado, inspirado o transformado por lo que sucede en el relato. Se trata de presentar necesidades y deseos comunes a todos los espectadores a partir de la experiencia de un personaje²⁹. El espectador aguarda que una película le haga sentir, pero sin sufrir el desgaste emocional que conllevaría vivir la alegría o la tristeza que se presenta en la pantalla³⁰. Los espectadores disfrutan, en suma, por la aprehensión emocional del tema que se plantea y cómo éste es capaz de transmitirse a razón del impacto emocional que en ellos ejerce. Además, si las emociones que se plantean en la película no presentan una enseñanza o una reflexión que supere a los hechos narrados, éstas no tendrían mayor relevancia. La conexión con la audiencia, por medio de la emoción, es la única estrategia segura de éxito para que un relato consiga los propósitos mencionados³¹.

Las películas se sirven de estas estrategias emocionales para cada momento de la acción, de modo que, siendo compartidas o no por los personajes y por el espectador en cada momento, respondan a una planificación emocional concreta de la película³². Para ello, las historias recurren a generar tres tipos fundamentales de emociones en el espectador:

1. Las emociones de voyeurismo se relacionan con la curiosidad. Una vez asumido que el concepto inicial de la película es suficientemente original y atractivo, el espectador debe sentirse interesado por obtener más información sobre el universo planteado y sus protagonistas. Para ello, es requisito ineludible que

²⁹ PÉREZ GUERRERO, A.M., *op. cit.*, p. 249.

³⁰ *Ibid.*, p. 250.

³¹ PÉREZ GUERRERO, A.M., *op. cit.*, p. 252.

³² *Ibid.*, p. 256.





los sucesos que se desarrollen sean creíbles, de modo que pueda interesarse por las consecuencias que tendrán en la ficción y las que tendrían fuera de la pantalla³³. Es por lo que se necesita, en todo momento, al espectador consciente de que la aventura que viven Alegría y Tristeza va más allá del entretenimiento como suceso fantástico y que cada acción tiene sus consecuencias en la vida de Riley. A través de la planificación emocional se logra la máxima atención del público, que necesita saber qué va a suceder mientras la niña abandona su hogar ya que, además, está pensando en los peligros y consecuencias que esto tendría en el mundo real.

Es también la emoción que se imprime en el espectador que, conociendo la verdadera naturaleza de los bichos que recluta Flick, necesita saber qué sucederá cuando éstos lleguen a la comunidad de hormigas; o la emoción que se explota cuando la madre de Mérida se ha convertido en oso y deseamos conocer cuál será la reacción de su padre al encontrarse con el temido animal.

2. Por otra parte, las emociones vicarias se fundamentan en la empatía. Esto se produce cuando nos identificamos con el protagonista de la historia, hasta que llegamos a sentirnos como el propio personaje, por lo que necesitamos que sean atractivos y que el filme tenga una estructura narrativa que potencie la tensión dramática creciente³⁴. Hay múltiples momentos en la narración que favorecen la identificación con los sentimientos de la protagonista de *Inside Out*; el más relevante, por su potencia dramática, es aquél en el que ésta vuelve con su familia y puede sentirse triste por las cosas que le han sucedido, recordando los momentos esenciales de su vida antes de irse a San Francisco. En este punto, el espectador adulto es capaz de identificarse con la niña en tanto que también ha dejado atrás su infancia, y el infantil se siente aliviado, porque Riley está de nuevo segura y arropada por sus padres. La búsqueda expresa de la empatía con el personaje es lo que hace que nos emocioe la marcha de Nemo ante los ojos de su padre. La película nos ha puesto en antecedentes y el espectador sabe que Marlin ha perdido al resto de su familia, por lo que podemos sentir la angustia y agitación del pez, especialmente en los primeros minutos de búsqueda. También el público puede compartir el tedio que sufre Bob Parr (antes Mr. Increíble), que se ve obligado a llevar un trabajo de oficina tan corriente como asfixiante. Quizá uno de los momentos en que más claramente ha situado al espectador en la piel del protagonista es en la emoción de alegría entusiasta primero, y luego en la tristeza y soledad, del Sr. Fredricksen en el arranque de *Up*.
3. Por último, las emociones viscerales son las que aluden a sentimientos extremos, como el riesgo de muerte o los sentimientos de amor y amistad que se trasladan al espectador, de modo que éste se siente entretenido e incluso purifi-

³³ *Ibid.*, pp. 253-254.

³⁴ PÉREZ GUERRERO, A.M., *op. cit.*, p. 254.



Figura 10. *Toy Story 3*, 2010.

cado, emocionalmente hablando³⁵. Es un recurso que se utiliza en múltiples ocasiones en la película y, especialmente, para las escenas en las que Alegría y Tristeza se encuentran próximas a caer al vertedero de recuerdos o en la que, finalmente, Alegría cae al fondo.

Una de las secuencias más celebradas dentro de este grupo es la provocada en el punto culminante de *Toy Story 3*, cuando el grupo de juguetes se encuentra a punto de morir en la incineradora de basura en la que están atrapados. En ese momento, los juguetes se dan la mano, afrontando ya su final seguro, pero, tras unos segundos de máxima tensión, son rescatados por los marcianitos, que usando *el gancho* los salvan de una muerte segura.

7. LAS EMOCIONES Y LA PSICOLOGÍA DE *INSIDE OUT*

Según los estudios psicológicos, las emociones básicas del ser humano son seis. Por esto, a las que aparecen en la película habría que añadir la sorpresa. Sin embargo, y a efectos narrativos, esta emoción queda integrada como parte de las demás. En ese sentido, el psicólogo asesor de la película, Paul Ekman, justificó la no aparición de ésta porque se trata, de entre todas las emociones, la que menos recorrido tiene y más puntualmente aparece. Otra de las imprecisiones fundamentales en que se permite caer la película es el hecho de que las propias emociones tienen a su vez

³⁵ *Ibid.*, p. 255.



emociones diversas y una personalidad propia³⁶. Se trata de una concesión que los creativos de Pixar se deben permitir, a efectos de una narración que, de otra forma, sería previsible y limitada.

Aparte de las explicaciones del funcionamiento ya comentadas, el filme da una explicación visual de conceptos complejos del funcionamiento del cerebro. Desde la revelación de que las emociones son innatas a la persona, o que todas ellas son importantes, aunque alguna domine sobre otra, en diferentes situaciones; el subconsciente, representado como una cárcel subterránea, en la que se guardan miedos y traumas de la infancia, como el miedo a los payasos o las escaleras al sótano; la representación de los sueños, como una planta de producción del estudio cinematográfico «El Sueño Producciones»³⁷, donde se mezclan las vivencias y los miedos para generar las producciones cinematográficas que experimentamos mientras dormimos; el pensamiento abstracto, representado como un centro donde se manipulan y fragmentan los conceptos complejos en la mente, como la soledad que sufre Riley en su nuevo colegio; los amigos imaginarios, que desaparecen con la madurez; la formación de las creencias, cuando se mezclan los sucesos y opiniones; Imaginalandia, el lugar del cerebro donde surge la creatividad y, en última instancia, muestra cómo las emociones en la infancia son puras y, por medio de la madurez, éstas van siendo más complejas al entremezclarse entre sí³⁸.

8. LAS EMOCIONES Y EL DISCURSO PARA EL PÚBLICO INTERGENERACIONAL

Las producciones animadas en Pixar están dirigidas al gran público, pero teniendo en cuenta la presencia de un potencial público infantil, que debe sentirse satisfecho con lo que aparece en pantalla. Aunque las emociones y sentimientos básicos son universales, entre el público joven se prefieren los deseos pasionales o el entusiasmo y los más adultos suelen aproximarse al pesimismo y la queja. Esto explica que, a pesar de la mezcla de géneros, las películas de la compañía prefieran rondar las tramas de aventura y comedia³⁹.

Los niños tienden a interpretar la narración de forma superficial y artificial, aunque también poseen el componente de la imaginación. En suma, los más jóvenes perciben las historias a un nivel diferente que los adultos y ésta es la brecha que se utiliza para convencer a ambos grupos⁴⁰. La recepción de las películas entre el público infantil está mediatizada por la propia interpretación que ellos hacen de las mismas.

³⁶ VICO, A., Análisis de *Inside Out* (Del Revés) visto por una psicóloga. <http://befullness.com/analisis-de-inside-out-del-reves-visto-por-una-psicologa> [Consulta: 27 de mayo de 2016]

³⁷ Diálogos de *Inside Out*.

³⁸ VICO, A., *op. cit.*, s.p.

³⁹ PÉREZ GUERRERO, A.M., *op. cit.*, pp. 265-266.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 266.





Figura 11. *WALL-E*, 2008.

Es por esto que, si la narración no es lo suficientemente lineal y sencilla, los niños más pequeños dejan de tener interés y se centran en los llamativos efectos visuales y sonoros, o en la apariencia de los personajes. Por esto, las películas deben dotarse de diálogos sencillos y comprensibles, con una moral de base maniquea, mientras que la narración debe esforzarse por ser lineal, evitando los saltos temporales⁴¹.

Los niños se suelen entretener, como los adultos, con los pasajes de mayor espectacularidad; pero además, a los jóvenes les interesan los temas propios de su edad, como la familia, los celos o el aprendizaje. Aunque por encima de todos sus intereses se encuentra el humor, que es una de las formas más fáciles de conectar con este segmento de público. Por esto, se utilizan los problemas que les afectan, como las torpezas, el lenguaje o las funciones orgánicas, y el humor dedicado a los más pequeños es esencialmente físico y visual. Los niños conectan más fácilmente con el humor que se fundamenta en el *slapstick*, comportamientos incongruentes o el uso equivocado de objetos⁴².

Los temas eternos de la infancia también son los preferidos para utilizarlos en las películas. La búsqueda de independencia como en *Finding Nemo*; la necesidad de poder como anhelo de control sobre su propia vida aparece en el superveloz Dash en *The Incredibles*; la interacción social satisfactoria, como preocupa a Asco en *Inside Out*; o el aprendizaje y la autonomía, como demuestra Remy en *Ratatouille*⁴³. Por todo ello, con el objetivo de atender a un público intergeneracional, se recurre al subtexto, que permite una lectura intelectual distinta a la recepción que de las

⁴¹ *Ibid.*, p. 267.

⁴² PÉREZ GUERRERO, A.M., *op. cit.*, pp. 267-269.

⁴³ *Ibid.*, 269-270.

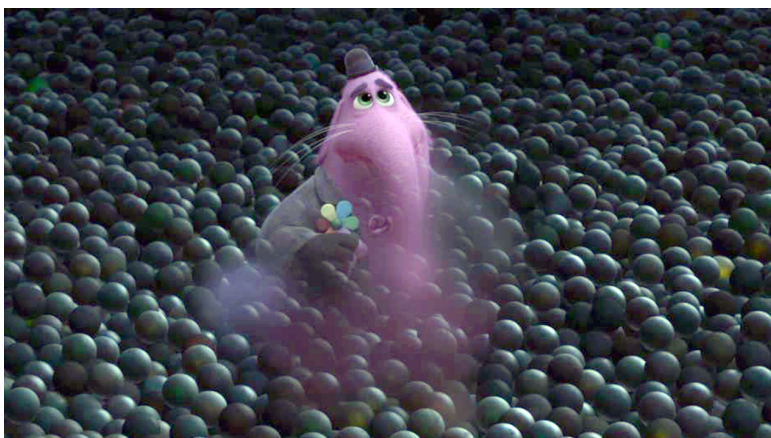


Figura 12. *Inside Out*, 2015.

películas hacen los niños. El subtexto permite que el espectador pueda aproximarse más o menos al sentido último del relato, a razón de su grado de madurez. Para ello se suele recurrir al dramatismo o a la ironía, como recursos principales⁴⁴. Ejemplo de ello lo vemos en el momento de la muerte de Bing Bong, donde el público más joven verá desaparecer a un personaje divertido que llamaba su atención; los casi adolescentes, que el personaje se ha sacrificado para que Alegría pueda salvarse y ayudar a Riley; mientras que el receptor adulto debe entender, finalmente, que con la muerte de Bing Bong está finalizando la etapa de la infancia de la niña.

ACTO III

9. RECURSOS PARA EL CIERRE DE LAS NARRACIONES

Para conseguir el merecido cierre de la narración, el tercer acto incluye el último y más complejo desafío al que se enfrentan los personajes, así como el panorama posterior en que todo desemboca. En esta última parte debe completarse la evolución del personaje y siempre están marcadas por la urgencia⁴⁵.

Ésta queda determinada en *Inside Out* por el hecho de que Riley haya decidido marcharse de su casa. Además, existe una urgencia creciente en toda la película que viene determinada por el progresivo desmoronamiento de las islas de la personalidad de la niña. Al final, el caos interno es solucionado por acción de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁵ PÉREZ GUERRERO, A.M., *op. cit.*, pp. 280-281.

Tristeza, la emoción que había sido desplazada cuando los cambios comenzaron a afectarle; tras lo que Riley puede volver a ser feliz pues sus recuerdos están ahora dominados por varias emociones al mismo tiempo y en la central se instala una nueva mesa de control más compleja y atenta a las nuevas necesidades de una niña que está entrando en la adolescencia y dejando la infancia. La pubertad está próxima y con ella su personalidad es más compleja, con nuevos intereses y aptitudes. Es un recurso ineludible para dar cierre a los guiones, el crecimiento del personaje debe estar presente y se suele manifestar de manera más clara en el tercer acto de la narración. Tras el punto culminante de la acción, las películas se suelen recrear en mostrar el nuevo orden establecido.

Dos películas que muestran claramente los elementos indispensables del tercer acto son *Toy Story* y *Brave*. En la primera, los protagonistas deben llegar con sus compañeros antes de que Andy y su familia se muden de casa, Buzz y Woody colaboran para salvarse y se hacen amigos y el nuevo orden se establece en la nueva casa, con todos los juguetes a salvo. En el segundo ejemplo, la urgencia viene determinada por el tiempo máximo en que el hechizo se tornará definitivo, la relación entre ambas se forjará entonces bajo las bases del respeto mutuo y la aceptación de sus diferencias y se muestra a la familia feliz, mientras los pretendientes se marchan porque Mérida no contraerá matrimonio concertado.

Otros dos filmes que destacan el crecimiento personal de los protagonistas son *Finding Nemo* y *Cars*. En la primera, padre e hijo han superado problemas cada uno por separado y un gran obstáculo final en conjunto y el establecimiento del nuevo vínculo se escenifica en el abrazo final que ambos se ofrecen. En el otro ejemplo, el protagonista prefiere, en vez de una victoria, ayudar a terminar la última carrera del histórico coche campeón al que se enfrentaba, gracias a lo cual es fichado por la escudería de sus sueños.

Aunque la mayoría de las películas muestran la situación posterior a la resolución del conflicto, algunas lo hacen con especial dedicación, como en *Monsters, Inc.*, donde se recurre, tras el drama, a un epílogo de compensación que plantea un nuevo y feliz orden alternativo, donde los monstruos utilizan la risa de los niños en lugar de los gritos de terror. El final de *Ratatouille*, aunque cierran el restaurante del chef Gusteau por la plaga de ratas, se convierte en feliz porque el crítico invierte en la apertura de uno nuevo donde Remy será el chef y Linguini el camarero. En *Up*, Carl consigue lograr el sueño de su esposa de posar la casa familiar sobre las cataratas Paraíso y descubre entonces que su esposa había completado en vida el Cuaderno de Aventuras, con fotos de ambos en su historia juntos. A la vuelta a la ciudad, el joven obtiene la insignia especial por parte de Carl, que es la chapa que Ellie le dio cuando eran niños y, como último alivio, vemos que la casa ha caído justo donde ella soñaba situarla. Tras la escena próxima a la muerte de *Toy Story 3*, los juguetes obtienen un futuro mejor, al ser entregados por Andy a una niña de su vecindario. Tras jugar una última vez con ellos, Andy se marcha en una emotiva despedida. Los juguetes ahora tienen la misión de hacer feliz a su nueva dueña.

En definitiva, a pesar del uso de diferentes tonos en el discurso, con mayor o menor intensidad dramática, la utilización del recurso de la urgencia para la resolución final de los conflictos es norma y fundamento del claro *crescendo* emocional.





Figura 13. *Toy Story 3*, 2010.

La necesidad de un final feliz o, al menos, el planteamiento de una estabilidad final, fruto de lo sucedido en el relato, es notoria. La mayoría de las historias se prestan a la producción de una segunda entrega, aunque pocas son tan evidentes como el caso de *The Incredibles*, donde queda explícito que nuevas misiones heroicas van a suceder a la familia. También se presta a ello *Inside Out* con un monólogo final de Alegría que concluye mostrando la situación de la niña tras la historia narrada. «Lo hemos pasado mal últimamente, pero seguimos adorando a nuestra niña. Tiene amigas geniales, una casa genial: las cosas no podrían ser mejor. Al fin y al cabo Riley tiene 12 años, ¿qué podría pasar?»⁴⁶.

CONCLUSIONES

El desarrollo del trabajo nos ha llevado a la conclusión de que las dos cuestiones planteadas inicialmente están íntimamente relacionadas, pues la característica de producir películas para un público intergeneracional es una de las que más eficazmente permiten una mayoritaria recepción positiva de público y crítica.

A pesar de que el éxito comercial de sus productos tenga su raíz en la búsqueda de calidad por medio del fomento de una comunidad de artistas con una cultura creativa propia, es innegable que la utilización de la maquinaria de Disney para la comercialización de sus productos, ha sido fundamental desde la primera película.

Aunque en un principio el público se sintiera atraído por la novedad de la técnica, recurso que la historia del cine ha demostrado limitadamente eficaz, éste ha

⁴⁶ Diálogos de *Inside Out*.

seguido respondiendo porque la productora ha sido capaz de proponer personajes atractivos que generan empatía, que se enfrentan a conflictos fácilmente reconocibles acompañados de otros personajes y universos diegéticos carismáticos y seductores. Pero por encima todo ello y de los efectos del marketing, si en algo destaca Pixar es en la minuciosa construcción de sus guiones, valiéndose de las múltiples estrategias narrativas que hemos tratado, como la sencillez de su estructura y montaje, la linealidad temporal y el programa emocional, atractivo para niños y adultos en la mayoría de los casos, lo que ha sido posible gracias a una precisa combinación de humor inteligente y *slapstick* —acción trepidante—, emotividad y al recurso del subtexto, que permite la diferente lectura a diferente nivel de madurez.

Pixar ha puesto de manifiesto que se pueden ofrecer productos originales e innovar, sirviéndose de las posibilidades de la técnica, pero ante todo sobrepasando los límites de contenido que se había impuesto al cine animado comercial, superando en la mayoría de los casos a su compañía matriz y al resto de competidores.

Con *Inside Out* han logrado recuperar el nivel de calidad que se le presupone a la compañía a tenor de su trayectoria apostando por la recuperación de los recursos exitosos del pasado, junto con nuevos y arriesgados conceptos, llenos de la originalidad y detallismo propios del científico de referencia y el más sabio artesano.

¿Quién es el malo?, seguirá preguntándose el niño de aquella sala. Solo el tiempo le dará una respuesta.



REFERENCIAS

LIBROS

FINCH, C. (2011): *El arte de Walt Disney: de Mickey Mouse a Toy Story*, Barcelona, Lunnewerg.

STEIN, A. (2011): *Why we love Disney: The power of the Disney Brand*, New York, Peter Lang.

CUETO, R. (ed.) (2013): *Animatopia: Los nuevos caminos del cine de animación*, San Sebastián, Festival Internacional de cine de Donostia-San Sebastián.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

BURR, T. (2015): «'Inside Out' is Pixar's strongest work in ages», en *The Boston Globe*, 16 de junio de 2015. <<http://www.bostonglobe.com/arts/movies/2015/06/16/insideout/ifKU366ElzW-B38OLTMHTPM/story.html>> [Consulta: 18 de junio de 2016].

DOWD, A.A. (2015): «Inside Out will inspire tears of joy in parents and Pixar fans alike», en *A.V. Club*, 17 de junio de 2015. <<http://www.avclub.com/review/inside-out-will-inspire-tears-joy-parents-and-pixa-220989>> [Consulta: 14 de junio de 2016].

MORGENSTERN, J. (2015): «'Inside Out' Review: Pixar's Brilliant Life of the Mind», en *The Wall Street Journal*, 18 de junio de 2015. <<http://www.wsj.com/articles/inside-out-review-pixars-brilliant-life-of-the-mind-1434643424?tesla=y>> [Consulta: 14 de junio de 2016] «El nivel que inventiva es tan alto, y la densidad de detalle es tan grande, que es imposible absorber todo en un solo visionado».

NASHAWATY, C. (2015): «Inside Out: EW review», en *Entertainment Weekly*, 16 de junio de 2015. <<http://www.ew.com/article/2015/06/16/inside-out-ew-review>> [Consulta: 14 de junio de 2016].

TOPPMAN, L. (2015): «'Inside Out': Mental aerobics get deep and funny», en *The Charlotte Observer*, 16 de junio de 2015. <<http://www.charlotteobserver.com/entertainment/ent-columns-blogs/lawrence-toppman/article24648118.html>> [Consulta: 14 de junio de 2016].

PÁGINAS WEB

BOX OFFICE MOJO. *Franchises: Pixar*. <<http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=pixar.htm>> [Consulta: 15 de junio de 2016].

IMDB. Del revés. <http://www.imdb.com/title/tt2096673/?ref_=ttfc_fc_tt> [Consulta: 31 de mayo de 2016].



- METACRITIC. Pixar Animation Studios. <http://www.metacritic.com/company/pixar-animation-studios?filter-options=movies&num_items=30&sort_options=metascore> [Consulta: 5 de junio de 2016].
- OSCAR. Awards Databases. <<http://www.oscars.org/oscars/awards-databases-0>> [Consulta: 5 de junio de 2016].
- PIXAR. *Our Story*. <<http://www.pixar.com/about/Our-Story>> [Consulta: 6 de junio de 2016].
- VICO, A. Análisis de Inside Out (Del Revés) visto por una psicóloga. <<http://befullness.com/analisis-de-inside-out-del-reves-visto-por-una-psicologa>> [Consulta: 27 de mayo de 2016].

TESIS

- PÉREZ GUERRERO, A.M. (2011): *Estrategias narrativas orientadas a la construcción de niveles de lectura en el cine de animación de Pixar (1995-2010)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación I. <<https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/11632/TD%20Ana%20Maria%20Perez%20Guerrero.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 3 de junio de 2016].

RECURSOS AUDIOVISUALES

- Toy Story* (*Toy Story*, John Lasseter). Pixar, 1995.
- A Bug's Life* (*Bichos, una aventura en miniatura*, John Lasseter y Andrew Stanton). Pixar, 1998.
- Toy Story 2* (*Toy Story 2*, John Lasseter, Ash Brannon y Lee Unkrich). Pixar, 1999.
- Monsters, Inc.* (*Monstruos, S.A.*, Peter Docter, Lee Unkrich y David Silverman). Pixar, 2001.
- Finding Nemo* (*Buscando a Nemo*, Andrew Stanton y Lee Unkrich). Pixar, 2003.
- The Incredibles* (*Los Increíbles*, Brad Bird). Pixar, 2005.
- Cars* (*Cars*, John Lasseter y Joe Ranft). Pixar, 2006.
- Ratatouille* (*Ratatouille*, Brad Bird). Pixar, 2007.
- WALL-E* (*WALL-E: batallón de limpieza*, Andrew Stanton). Pixar, 2008.
- Up* (*Up*, Pete Docter y Bob Peterson). Pixar, 2009.
- Toy Story 3* (*Toy Story 3*, Lee Unkrich). Pixar, 2010.
- Brave* (*Brave (Indomable)*, Brenda Chapman y Mark Andrews). Pixar, 2012.
- Monsters University* (*Monstruos University*, Dan Scanlon). Pixar, 2013.
- Inside Out* (*Del revés*, Pete Docter y Ronnie del Carmen). Pixar, 2015.



UNA APROXIMACIÓN A LA GUERRA DE TROYA EN EL CINE Y SUS FUENTES PREILÍACAS

Enrique Ramírez Guedes
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El cine que dice basarse en la *Iliada* de Homero siempre se ha nutrido de otras fuentes para completar la historia de la guerra de Troya, transformando el núcleo central de la epopeya homérica en algo de mucho mayor alcance, abordando desde el germen del conflicto hasta su resolución con la estratagema del caballo de madera, utilizando para ello otras fuentes, posteriores a Homero, pero que beben en su misma tradición. El propósito de este trabajo es desentrañar qué episodios son prehoméricos y cuáles son las fuentes utilizadas por estos films en dichos episodios.

PALABRAS CLAVE: Homero, *Iliada*, ciclo troyano, guerra de Troya, cine, fuentes preilíacas.

ABSTRACT

«An approach to the Trojan War in the Cinema and its pre-iliadic sources». The cinema that claims to be based on Homer's Iliad has always been nourished by other sources to complete the story of the Trojan War, transforming the Homeric epic into something more far-reaching, ranging from the germ of conflict to its resolution with the stratagem of the wooden horse, using for it other sources, after Homer, but based in the same tradition. The purpose of this paper is to unravel which are prehomeric episodes and which were the sources used by these films in those episodes.

KEYS WORDS: Homer, *Iliad*, Trojan Cycle, Trojan War, Cinema, Pre-iliadic sources.

El cine es un invento de finales del siglo XIX, época en que la mirada de Occidente se dirigía a la Antigüedad de una manera mucho más intensa que en cualquier otro momento de la historia. Se había redescubierto y puesto en valor la estética de los antiguos griegos y romanos, propiciando su imitación; la arqueología estaba en pleno apogeo, hacia mediados de siglo Arthur Evans descubrió el palacio de Cnosos en Creta, y en 1872 Schliemann encontraba y comenzaba a excavar las ruinas de Troya, primero, y poco después las de Micenas. Paralelamente, aparecía en la literatura una tendencia que marcaría después el desarrollo del teatro y del séptimo arte en sus primeras décadas, la novela histórica romántica, en la que la Antigüedad jugaría un papel importantísimo, proporcionando un inmenso caudal





para la fantasía de los escritores; y en los teatros de todo el mundo se representaban los llamados «toga plays», dramas ambientados en la Antigüedad, que muchas veces eran adaptaciones de éxitos literarios.

Por su carácter espectacular y su capacidad para superar las convenciones y limitaciones espaciales gracias a la posibilidad de rodar en exteriores, el cine vino a representar el sustituto más idóneo del teatro y de la ópera del XIX¹, así que desde casi su nacimiento se llevaron a la pantalla hechos históricos, bíblicos, mitológicos o simplemente fantaseados por los novelistas y que se desarrollaran en aquella época remota y misteriosa que era la Antigüedad. Tal es así que son numerosas las películas relacionadas con el mundo grecorromano rodadas por los pioneros: Georges Méliès comienza a hacer películas sobre temas como *Pygmalion et Galathée*, de 1898; *Cleopatra*, *Les trois bachantes* y *Neptune et Amphitrite* en 1899; *L'oracle de Delphes* y *Le tonnerre de Jupiter*, de 1903; *La isla de Calipso o el gigante Polifemo*, de 1905; *La prophétesse de Tebes*, de 1909; *Galathée*, de 1910, entre otras. Pero no es el único: en Francia se extiende esta corriente y así Maurice Caussade filma en 1900 *La naissance de Venus*; en 1901 es Alice Guy quien rueda *Venus et Adonis*; Ferdinand Zecca, uno de los principales directores del cine francés de la época y el más importante de la Pathé Frères, filma en 1902 *Le supplice de Tantale* y *La naissance de Venus*, mientras Georges Hatot, también para Pathé, realiza *Le jugement de Paris*, primera aproximación del cine al ciclo troyano². Le seguirán en Francia films como *Edipo rey* (1908) de André Calmettes, y *El regreso de Ulises*³ (1908), también de Calmettes y de Charles Le Bargy, ambas para la Société Film D'Art, y la Pathé Frères filma, para la misma Film D'Art, *Andrómaca*. En Italia, en 1909, la productora italiana Aquila Films realizará *Electra*. Entre las productoras estadounidenses, Vitagraph, compañía de Brooklyn, rodó *Elektra* (1910), dirigida por el inglés exayudante de Edison James Stuart Blackton, y en Inglaterra el actor y director holandés Theo Frenkel filmó y protagonizó en 1911 *Telemachus*, y ese mismo año Liguoro, Bertolini y Padovan filman para Itala Film *La Odisea*⁴.

A lo largo de las décadas de los 10, 20, 30 y 40 se continuó con la producción de films que trataban temas en esta misma línea, muchos basados en novelas históricas, aunque con algunas notables creaciones de origen mitológico, hasta llegar a la eclosión de los años 50, con algunas de las más importantes películas sobre la

¹ BRUNETTA, Gian Piero (2007): *Cent'anni di cinema italiano. 1 Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Laterza, Bari.

² Conjunto de obras que narran la guerra de Troya desde sus orígenes hasta la muerte de Ulises. De ellas sólo quedan la *Iliada*, la *Odisea* y algunos fragmentos del resto (*Cyprias*, *Etiópida*, *La pequeña Iliada*, *Iliupersis* o *el Saco de Troya*, *Nostoi* y *Telegonía*).

³ El film inaugural de la Film D'Art fue *El asesinato del Duque de Guisa* (1908), estrenada en la Sala Charras de París el 17 de noviembre con la música de una partitura compuesta expresamente por Camille Saint-Saens. Menos de un mes después, en la misma sala, se estrenaron *El beso de Judas* y *Le retour d'Ulysse*, con mucho menor éxito.

⁴ Desafortunadamente, hoy sólo se conserva una mínima parte de las producciones de los primeros tiempos, y del cine mudo en general, por lo que de estas películas apenas nos quedan sus títulos y algunas referencias de la prensa de su época.

épica homérica, como las exitosas *Ulises* (Mario Camerini, 1954) o *Helena de Troya* (Robert Wise, 1955), y que propiciaron la aparición de un fenómeno de importancia en el ámbito cinematográfico, el péplum⁵.

Sin embargo, los intentos de filmar temas del ciclo troyano han sido relativamente pocos, si comparamos con el gran número de películas basadas en la Biblia, en la historia antigua o en el resto de la mitología grecorromana y la novela histórica sobre la Antigüedad. No alcanzan la veintena las películas que se conservan, ni la decena las que son accesibles, dedicadas a plasmar en la pantalla las epopeyas del ciclo, la mayor parte de ellas teniendo como tema central los poemas homéricos y la guerra de Troya. Aun así, a lo largo de la historia del cine se han extractado temas de los poemas, especialmente en la época muda, lo que en cine se llamaría *spin off*, se han filmado numerosas películas sobre las tragedias derivadas de los acontecimientos y personajes narrados por los poemas del ciclo⁶, se han realizado cuantiosas adaptaciones de obras que a su vez se basaban en los poemas homéricos, mientras que otras han utilizado sus argumentos, o bien para parodiar al ciclo o hacer films de géneros totalmente alejados del sentido con el que fueron concebidos los poemas, o como modelo para desarrollar trasposiciones de la trama al presente⁷, adecuando sus lecturas a la problemática actual.

En este grupo de películas extraídas de la tradición clásica sobre el conflicto troyano que aún son accesibles, aparte de las mencionadas *Ulises* de Mario Camerini o *Helena de Troya* de Robert Wise, cabría englobar algunas obras que participan de los poemas o de sus personajes: *La manzana de la discordia*, de Marc Allegret, de 1953; *Loves of three Queens*, también de Allegret y Edgar G. Ullmer, de 1955; *La Guerra de Troya (La guerra di Troia)*, de 1961, de Giorgio Ferroni, que narra los hechos a partir de la muerte de Héctor; de este mismo año es *Ulises contra Hércules (Ulisse contro Ercole)*, de Mario Caiano, típico producto del neomitologismo⁸ que usa los personajes mitológicos griegos para desarrollar una historia totalmente inventada y ajena por completo a la tradición clásica; en 1962 se estrena *L'ira di Achille*, de Marino Girolami, la más fiel a la *Iliada* homérica de cuantas se han realizado; y *La leyenda de Eneas*, también de 1962, dirigida por Giorgio Rivalta, basada en la

⁵ SICLIER, Jacques: «L'Age du Péplum», *Cahiers du Cinéma*, 131, París, mayo de 1962, pp. 26-38. Según Siclier, el «péplum empezó a producirse a partir del año 1910, aunque se desarrolló fundamentalmente en el cine italiano durante el periodo que va de 1953 a 1965...», pero si atendemos a las características que se le atribuyen al péplum, resulta difícil englobar bajo este epíteto *Helena de Troya* y otras producciones de alto presupuesto y factura cuidada. Desde entonces se ha utilizado el término no sólo para describir un tipo específico de película, sino también con un claro tono peyorativo.

⁶ Fundamentalmente basadas en las obras de los grandes trágicos griegos Eurípides, Sófocles y Esquilo.

⁷ Sobre este tema, no solamente referido a los poemas homéricos, Cfr. BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1998.

⁸ Bajo el calificativo de *neomitologismo* se englobaban en principio los péplum de contenido mitológico realizados en Italia en la época del *boom* del péplum, 1957-1964, aunque posteriormente ambos términos se han extendido tanto hacia el pasado, incluyendo títulos como *La caída de Troya*, como hacia el presente, hasta *Troya*, de 2004.





Eneida de Virgilio, aunque es una clara continuación de *La Guerra de Troya* de Ferroni, incluso comienza con el mismo plano con que esta termina, lo que, junto con las escenas de la guerra tomadas de esta misma película, es una demostración del sentido práctico del péplum, de su intercambiabilidad y de la reutilización de materiales sin el menor pudor. Por último, en 1964, el propio Ferroni realiza *El león de Tebas* (*Il leon di Tebe* o *Elena, Regina di Sparta*), en la que narra el regreso (*nostós*) a Esparta de Menelao con Helena a su paso por Egipto, inventándose una historia absolutamente alejada del poema cíclico, los *Nostoi*, y que toca de soslayo la *Helena* de Eurípides. Más tardías son las adaptaciones de los poemas como los realizados por Franco Rossi en 1968 con *Las aventuras de Ulises*, por Franco Piavoli veinte años después con *Nostos. Il ritorno*, Andrei Konchalowski en 1997 con *Odisea*, por John Kent Harrison en 2003 con *Helena de Troya*, o por Wolfgang Petersen al año siguiente con *Troya*.

Casi todas estas películas tienen como rasgo común, salvo las que adaptan la *Odisea*, que dicen basarse en la *Iliada* de Homero, pero lo que el poema homérico narra sucede el décimo año de la guerra, por lo que la *Iliada* obvia no sólo los nueve años primeros, sino incluso todo el desarrollo anterior y el posterior a la muerte de Héctor, por lo mismo que ve innecesario explicar los planes de Zeus a los que alude en sus primeros versos⁹, porque ha elegido contarnos sólo un pequeño episodio, pero fundamental para la resolución del conflicto, de los veinte años¹⁰ que suponen las hostilidades, más incluso si llegamos al origen último, antes del rapto de Helena por Paris. Sin embargo, si Homero lo soslaya, por razones obvias¹¹, el cine no lo hace, y, salvo un caso, todas las películas que dicen basarse en la *Iliada* comienzan antes de la *Iliada*, si no desde el origen remoto, al menos con el rapto de la reina espartana. De estas, en dos casos comienzan con el germen de este (el Juicio de Paris), una de ellas, y con el nacimiento del príncipe troyano, la otra. Además, a pesar de su supuesta filiación homérica, los films no se contentan con contarnos los acontecimientos hasta la muerte y los funerales de Héctor, como la *Iliada*, sino que pretenden cerrar la historia de la guerra de Troya con la destrucción de la ciudad. Así podemos decir que, salvo una, todas relatan los hechos *postiliádicos* de las muertes de

⁹ *La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, maldita, que causó a los aqueos incontables dolores, precipitó al Hades muchas valientes vidas de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros y para todas las aves —y así se cumplía el plan de Zeus— desde que por primera vez se separaron tras haber reñido el Atrida, soberano de hombres, y Aquiles, de la casta de Zeus (Iliada I, 1-7).*

¹⁰ En los funerales de Héctor, Helena dice: «Este es ahora ya el vigésimo año desde que vine de allí y estoy lejos de mi patria» (xxiv, 765 ss.). Según las *Ciprias* los aqueos tardaron diez años en llegar a Troya tras un intento fallido, con desembarco en Misia, y el bloqueo en Áulide por falta de viento que acabaría con el sacrificio de Ifigenia.

¹¹ Es necesario tener en cuenta que se trata de una tradición que se ha transmitido oralmente durante siglos, por lo que los oyentes del poema ya conocían la historia de la guerra de Troya.

CUADRO DE LAS PELÍCULAS BASADAS EN LA GUERRA DE TROYA
QUE POR SU ACCESIBILIDAD HEMOS PODIDO TRABAJAR.

TÍTULO ESPAÑOL	TÍTULO ORIGINAL	DIRECTOR	País	Año
<i>La caída de Troya</i>	<i>La caduta di Troia</i>	Giovanni Pastrone	Italia	1910
<i>La Iliada o el sitio de Troya</i>	<i>Helena. I. Der Raub der Helena; Helena. II. Der Untergang Trojas</i>	Manfred S. Noa	Alemania	1924
<i>La manzana de la discordia^a</i>	<i>L'Amante di Paride o Le jugement de Paris</i>	Marc Allegret	Italia-Francia	1953
<i>Helena de Troya</i>	<i>Helen of Troy</i>	Robert Wise	EE.UU.	1955
No estrenada	<i>Loves of three Queens</i>	Marc Allegret y Edgar G. Ulmer	EE.UU.	1955
<i>La Guerra de Troya</i>	<i>La guerra di Troia</i>	Giorgio Ferroni	Italia-Francia	1961
No estrenada	<i>L'ira di Achille</i>	Marino Girolami	Italia	1962
<i>El león de Tebas</i>	<i>Il leone di Tebe</i>	Giorgio Ferroni	Italia-Francia	1964
<i>Helena de Troya</i>	<i>Helen of Troy</i>	John Kent Harrison	EE.UU.	2003
<i>Troya</i>	<i>Troy</i>	Wolfgang Petersen	EE.UU.	2004

^a *La manzana de la discordia* está perdida, pues se usó para remontar el segmento que se incorporó a *Loves of three Queens*, pero de este segmento podemos deducir aproximadamente el contenido de la primera.

(Elaboración propia).

Aquiles, Paris y Príamo y la toma y destrucción de Troya mediante la estratagema del caballo de madera.

Por lo tanto, se establecen en tres partes bien diferenciadas los temas que abordan estas películas, una primera que se refiere a los hechos anteriores a la *Iliada*, antehoméricos, una segunda con los narrados por la *Iliada*, homéricos, y finalmente los sucesos posteriores a ella, posthoméricos.

Trataremos a continuación aquellos acontecimientos del Ciclo troyano anteriores a la *Iliada* que las películas han querido inmortalizar en imágenes. El total no sobrepasa la decena, pero representan prácticamente todas las etapas de la historia del cine, desde la época muda hasta los inicios del siglo XXI, pasando por el Hollywood en los años cincuenta y el auge del péplum italiano en los sesenta.

Dentro del grupo que podríamos llamar antehoméricas caben todos los acontecimientos narrados en las *Ciprias*, obra perdida de la que nos ha quedado el resumen de Proclo¹², cuyo trabajo de recopilación de la épica arcaica, la *Crestomata*¹³, ha servido para la reconstrucción del Ciclo épico. Además de Proclo, como

¹² Filósofo neoplatónico del siglo V d.C.

¹³ Cfr. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Introducción, traducción y notas de Alberto BERNABÉ PAJARES. Madrid, Gredos, 1999.



**CUADRO DE LA CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS
DEL CICLO TROYANO EN RELACIÓN CON LA GUERRA.**

OBRAS POR ORDEN CRONOLÓGICO DE SUCESOS	POSICIÓN EN LA GUERRA	AUTORES Y DATOS (INCIERTOS ALGUNOS)
<i>Cantos Ciprios</i> o <i>Cypria</i>	Antes de la guerra	Once libros atribuidos a Estasio de Chipre o a Hegesias de Salamis (ca. 680-660 a.C.).
<i>Iliada</i>		Homero (ca. 750 a.C.).
Etiópidas		Cinco libros de Arctino de Mileto (ca. 725-700 a.C.).
La Pequeña Iliada	Durante la guerra	Cuatro libros de Lesques de Mitilene o Pirra o de Testórides de Focea o de Cinetón o de Diodoro de Eritrea (700-680 a.C.).
<i>El Saco de Ilión</i> o <i>Iliupersis</i>		Dos libros de Arctino de Mileto o de Lesques de Mitilene (ca. 725-700 a.C.).
<i>Los retornos</i> o <i>Nostoi</i>		Cinco libros de Agías de Trezen, o de Eumolpo (660-625 a.C.).
Odisea	Después de la guerra	Homero (ca. 725-700 a.C.).
Telegonía		Dos libros de Eugamón de Cirene (ca. 570 a.C.).
(Elaboración propia).		

veremos, otros poetas han recogido la tradición en sus obras, que han valido para completarla y enriquecerla, y que han servido inequívocamente de fuente en algunas de estas películas.

Las Ciprias recogían desde la deliberación entre Temis y Zeus sobre la petición de Gea¹⁴ de la necesidad de aligerar el peso de la Tierra de los hombres, que desembocará en las bodas de Tetis y Peleo y el rapto de Helena, como premisas básicas para que se diera la guerra de Troya y el consiguiente aligeramiento de la Tierra de hombres, pasando por los reclutamientos de Ulises y Aquiles, la reunión en Áulide con la trágica muerte de Ifigenia, el desembarco en Troya, el saqueo de las ciudades cercanas y la captura de las esclavas, hasta terminar en el enfrentamiento entre Aquiles y Agamenón que da comienzo a la *Iliada*. En total son veintiún episodios que reseñamos a continuación:

1. Bodas de Peleo y Tetis.
2. Juicio de Paris.
3. Expedición de Paris, acompañado de Eneas, a Laconia¹⁵.
4. Huida de Paris con Helena.
5. Toma y saqueo de Sidón por Paris.
6. Cástor y Pólux pelean contra Idas y Linceo.

¹⁴ En griego *Gaia*. Fuerza primordial que encarna la Tierra Madre, nacida del Caos, madre del Cielo (Urano) y el Mar (Ponto).

¹⁵ O Lacedemonia, la región de Grecia, en el Peloponeso, donde se encuentra Esparta.

7. Reclutamiento de Ulises.
8. Sacrificio en Áulide y con revelaciones de Calcante.
9. Los aqueos saquean Teutrania.
10. Aquiles desposa a Deidamía en Esciros.
11. Nueva reunión en Áulide. Sacrificio de Ifigenia.
12. Los aqueos abandonan a Filoctetes.
13. Desembarco en Troya. Muertes de Protesilao y Cicno.
14. Envío de embajadores a Troya para reclamar a Helena.
15. Los aqueos saquean las ciudades cercanas a Troya.
16. Cita entre Aquiles y Helena.
17. Aquiles asesina a Troilo.
18. Patroclo esclaviza a Licaón.
19. Aquiles toma a Briseida como esclava y Agamenón a Criseida.
20. Muerte de Palamedes.
21. Aquiles abandona el combate contra los troyanos.

Muchos de estos incidentes recogidos en los *Cantos Ciprios* son sobradamente conocidos, otros no, y no todos serán igualmente utilizados en el cine. De los veintiún episodios, sólo once son total o parcialmente recogidos por las películas que estudiamos, modificándolos o no, y de manera muy desigual. Falta entre estos, sin embargo, el episodio del reclutamiento de Aquiles, que debería estar en el número 8 y que las *Ciprias* coloca en un momento distinto y con un hilo narrativo diferente: «Aquiles desposa a Deidamía en Esciros» (10). Algunos casos son aludidos por Homero en la *Iliada*, aunque o de forma muy escueta o de manera discordante.

Podemos imaginar los motivos por los que el cine no utiliza estas anécdotas partiendo del tipo de películas que las recrean y la selección de temas que habitualmente hacen. En su mayoría estos films pretenden alejarse todo lo posible de aquello que resulta sobrenatural, intentando dar una imagen lo más racional posible de la historia que relatan. De esta manera es comprensible que prescindan de todos aquellos episodios de esa índole. Así, las «Bodas de Tetis y Peleo¹⁶» resulta inasumible. Por otro lado, por lo visto hasta el momento son producciones que en su mayoría tienden a la economía, si no de medios, sí de temas, sirviéndose de aquellos que resultan fundamentales para vertebrar la historia, amén de alguno que le añada algo de lustre y brillantez. En este caso no tendrían cabida temas que, o bien se desviarían demasiado del hilo conductor (Toma y saqueo de Sidón por Paris; Cástor y Pólux pelean contra Idas y Linceo¹⁷; Los aqueos saquean Teutrania; Aquiles desposa a Deidamía en Esciros), o bien no añaden nada relevante a los acontecimientos que

¹⁶ Recordemos que a ellas estaban invitados todos los dioses, excepto Eris, la Discordia, que finalmente es quien provoca la disputa por la belleza entre Atenea, Hera y Afrodita que tiene su desenlace en el Juicio de Paris.

¹⁷ HIGINO, *Fábulas* 80.





se narran (Los aqueos abandonan a Filoctetes; Cita entre Aquiles y Helena; Aquiles asesina a Troilo; Patroclo esclaviza a Licaón o la Muerte de Palamedes).

En el caso de la toma y saqueo de Sidón¹⁸ por Paris supondría explicar al público que su huida con Helena, necesariamente precipitada, se alarga en demasía, lo cual también implica que la respuesta aquea deba demorarse y ser convenientemente expuesta. El incidente de Cástor y Pólux, hermanos de Helena, no tiene más explicación que la de justificar que no se encuentren en la expedición aquea de rescate, por lo que para el cine resulta innecesario. El saqueo de Teutrania¹⁹ o los desposorios de Aquiles con Deidamía²⁰ tendrían el mismo efecto que la toma de Sidón por Paris, por lo que son igualmente prescindibles.

Los otros casos hay que entenderlos de manera diferente, no ya como motivos de desviación de la trama, sino como elementos que pueden perturbar los efectos que se pretenden producir en el espectador. El público no tendría fácil llegar a entender que se abandonara, a su suerte en una isla, a uno de los héroes que encabezan la expedición, por el mero hecho de que la herida que le ha producido la mordedura de una serpiente huelga mal, como en el caso de Filoctetes²¹, hijo del rey de Melibeia en Tesalia. También sería muy difícil para cualquier película explicar el encuentro entre Aquiles y Helena, del que las *Ciprias* no concretan más que fue concertado por Tetis y Afrodita, y del que nada se sabe por ninguna otra fuente²².

Las muertes de Troilo y Palamedes podrían dejar en muy mal lugar a algunos de nuestros héroes, Aquiles y Ulises, respectivamente. El primero es asesinado tras emboscarlo en el templo de Apolo Timbreo²³, mientras el segundo, mucho más deshonesto, fue lapidado por las maquinaciones de Ulises contra él, obligando a un prisionero a escribir una carta que le implicaría en una traición hacia los aqueos con un tesoro enviado por Príamo a Agamenón²⁴.

Tampoco sería muy entendible por el público que los héroes se dedicaran a vender como esclavos en las islas cercanas a sus prisioneros de guerra. Este es el caso de Licaón, al que, según las *Ciprias*, vende en Lemnos Patroclo y según la *Iliada* lo hace Aquiles²⁵.

¹⁸ Una tormenta propiciada por Hera desvió la flota troyana hasta esa ciudad fenicia fundada en el III milenio a.C., donde la actual ciudad homónima libanesa. APOLODORO, *Biblioteca* Epít. 3, 4.

¹⁹ Los aqueos equivocan el camino hacia Troya y arriban a las costas de Misia, donde se dedican a saquear hasta que fueron obligados a huir. APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 17.

²⁰ Aquiles, mientras está en Esciros, se casa con una de las hijas del rey Licomedes, Deidamía, con quien tiene a su hijo Neoptólemo. Pero esto se produce con anterioridad a lo que dicen las *Ciprias*. APOLODORO, *op. cit.* III, 8.

²¹ HIGINO, *op. cit.* 102; SÓFOCLES, *Filoctetes*.

²² PAUSANIAS menciona que ambos se casaron después de muertos. *Descripción de Grecia*, III, 19, 13.

²³ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 32. En la *Iliada*, Príamo menciona que Troilo ha sido muerto. XXIV, 257 ss.

²⁴ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 6; 8; HIGINO, *op. cit.* 105; VIRGILIO, *op. cit.* II, 42.

²⁵ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 32; HOMERO, *Iliada*, XXI, 34.

Mientras, el reclutamiento de Ulises²⁶, la reunión en Aulis para atacar Troya y el sacrificio de Ifigenia, la embajada por Helena ante Príamo²⁷ o la captura de Briseida por Aquiles²⁸ merecen, aunque escasa, cierta atención en las películas; sin embargo, el Juicio de Paris, el rapto de Helena o el desembarco en Troya sí forman parte de bastantes de estas películas.

EL JUICIO DE PARIS

Ya sabemos que Zeus había decidido ayudar a Gea a descargarse del excesivo peso de la humanidad. Ideó para ello un plan que pasaba por provocar un conflicto entre diosas, por un lado, y entre pueblos de hombres, por otro, y la consunción de ambos traería como resultado una guerra lo suficientemente grande como para conseguir los resultados apetecidos.

Para ello utilizó la boda de Tetis y Peleo, un acontecimiento en el que participarían los dioses, propicio para originar el conflicto. Se produce una discusión sobre la diosa más bella. Las versiones más tardías hablan de que Eris, la Discordia, llevó una manzana de oro con la inscripción «para la más bella». Homero no cita la manzana en la *Iliada*²⁹. El certamen está abierto a todas las mujeres presentes en la boda, pero tres optaron por ganar el título: Hera, Atenea y Afrodita. Existen otras diosas presentes, entre ellas las Nereidas, pero, como le explica posteriormente Panopea a Galene, no se atreven a competir contra divinidades tan ilustres³⁰.

Siguiendo con su plan, Zeus decidió enviar a Hermes para que condujera a las diosas ante un mortal y que fuera este el juez de la disputa. En concreto le dijo que bajara con ellas al Monte Ida y le dijera a Paris que decidiera cuál de las tres era la más bella.

Por lo tanto, tendremos que Hermes, seguido de las tres diosas, baja a la tierra en busca del pastor³¹, que todavía no conoce su origen como príncipe de Troya. Hermes se presenta ante Paris con las tres diosas. Posan ante él por separado para que pueda emitir su juicio sobre quién es la más bella. Cada una de ellas intenta sobornar a Paris con regalos que son muestras de los atributos de su poder: Atenea le promete ser invencible en la guerra; Hera convertirlo en soberano de Asia y Afrodita le entrega a la mortal más bella, Helena, esposa de Menelao³².

²⁶ Sólo aparece en *Troya*.

²⁷ Estos tres episodios únicamente tienen cabida en *Helena de Troya*, de John K. Harrison.

²⁸ Lo vemos solamente en *L'Ira di Achille*.

²⁹ HOMERO, *op. cit.* XXIV 22.

³⁰ Luciano DE SAMÓSATA, *Diálogos Marinos* 7.

³¹ Tras su nacimiento de Príamo y Hécuba, un oráculo vaticinó desgracias para Troya, por lo que fue abandonado en el Monte Ida y criado como pastor por Agelao. APÓLODORO, *op. cit.* III, 5.

³² HOMERO, *op. cit.* XXIV, 25-30; OVIDIO, *Heroidas*, XVI 71ff, 149-152 y v.35f; Luciano DE SAMÓSATA, *Diálogos de los dioses*, 20; HIGINO, *Fábulas*, 92.





El Juicio de Paris forma parte de ese grupo de acontecimientos narrados en el Ciclo épico en el que la participación de los dioses es primordial y que rompen cualquier intencionalidad naturalista a la hora de abordar una película. Sin embargo, en dos de ellas se presenta directamente, aunque enmascarado en un sueño, y en otra se hace una pequeña insinuación difícil de advertir si no se conoce el mito. Así, en *Helena de Troya*, Robert Wise le hace a Paris tomar partido por la belleza de Afrodita, en un momento en el palacio de Príamo, antes de su viaje a Esparta, en que Paris muestra su preferencia por la belleza de la estatua de Afrodita frente a la de una extrañamente monstruosa Atenea, en clara alusión al Juicio de Paris. Existe otra referencia al famoso Juicio y sus consecuencias en la conversación entre Helena y Hécuba, en la que Helena acaba tomando la decisión de entregarse a los aqueos, cuando la reina le dice: «El sumo sacerdote dice que incluso los dioses luchan entre ellos. Unos por Atenea y Grecia, otros por Troya y Afrodita. ¿Quién podría culparte entonces a ti de esta guerra?». La alusión a la toma de partido de las diosas está motivada por el Juicio de Paris³³, luego este motivo también está implícito en el diálogo y a él se alude por segunda vez.

En *Loves of Three Queens*, el Juicio de Paris es narrado por el propio príncipe a Helena durante su estancia en Esparta. Según cuenta, estando de caza en el Monte Ida, tuvo una visión en la que se le aparecían tres diosas: Juno, Minerva y Venus³⁴, y cada una de ellas le ofrece un don: poder, sabiduría y el amor de Helena. Pero no dice cuál fue su decisión, aunque afirma que «no se puede contradecir los designios divinos». Al igual que en la anterior, el film de Alegrett y Ulmer tampoco muestra el Juicio y sólo alude a él a través de la palabra, aunque en este caso lo narre de forma resumida, pero como una alucinación, lo que también elimina la interacción divina con el hombre de forma directa.

La primera vez que se ha podido ser testigo de una representación del Juicio de Paris en imágenes animadas ha sido de la mano del francés Georges Hatot, quien en 1902 hizo *Le jugement de Paris*. Película de apenas un minuto que daba la oportunidad a su autor de jugar con el erotismo y la magia, puesto que podía hacer aparecer y desaparecer a las diosas, simulando estar desnudas³⁵, delante de un sorprendido pero alegre Paris. De esta obrita apenas quedan unas fotografías que nos muestran decorados de telones pintados carentes del más mínimo realismo y a las diosas que parecen bailar ante uno de los dos protagonistas masculinos, que probablemente sea Paris.

En *Helena*, de Manfred Noa, se nos muestra el Juicio de Paris a través de un sueño de este, en el que se le aparecen Hermes, como conductor y presentador de las

³³ Recordemos que en este Juicio Paris debe elegir a la más bella de las tres diosas que compiten por tal distinción, y el príncipe troyano elige a Afrodita a cambio del amor de Helena, humillando de esta manera a Atenea y Hera, las otras dos aspirantes.

³⁴ Hera, Atenea y Afrodita.

³⁵ Desde PROPERCIO (s. I a.C.) en *Elegías* II, 13, las tres diosas se muestran desnudas. Luciano DE SAMÓSATA (s. I d.C.) lo recoge también así en el diálogo de «Zeus y Hermes» de sus *Diálogos de los dioses*, 20.

diosas, y a las tres competidoras, que le ofrecen poder (Hera), gloria eterna (Atenea) y el amor de la mujer más bella del mundo (Afrodita). La película, salvando el recurso del que hablaremos a continuación, se muestra, como en casi todo lo demás, bastante fiel, y con un carácter erudito sorprendente. La recreación de los dioses es acertada, por no hablar de las promesas de las tres diosas, que exponen de forma casi literal el contenido de las fuentes más explícitas. Quizá la utilización del mar y la concha para significar a Afrodita podían haberse obviado, dado que son elementos que sólo aluden a su nacimiento, y no están permanentemente presentes en su vida.

Hemos visto cómo el Juicio de Paris se desarrolla en el lugar adecuado, el Monte Ida, en el que las diosas se aparecen en sueños al joven. Esto posiblemente está tomado de *La historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*³⁶, fuente que, en su afán evemerista, elimina cualquier participación de los dioses en la contienda troyana y presenta el Juicio de Paris como producto de un sueño, aunque según el mito no fue en sueños, sino con un Paris perfectamente consciente³⁷. En cualquier caso, la película también prescinde, salvo en esta escena, de los dioses, por lo que el recurso resulta tremendamente eficaz y pertinente para mantener, por un lado, el carácter realista y, por otro, una cierta fidelidad a la tradición clásica. Por otra parte, vimos que Paris es un joven solitario y melancólico, que parece transmitirnos que quizá eche de menos la compañía de una mujer, después de permanecer siempre solo y al cuidado del ganado de su padre en un medio poco propicio para entablar ese tipo de relaciones. Esto justifica que el joven prefiera el amor de una mujer antes que el poder o la gloria, que para él deben resultar, en este momento, algo absolutamente inalcanzable. Noa resuelve con mucho acierto el tema del Juicio, respetando la tradición y manteniendo la idea de una guerra de Troya histórica, idea que, veremos, también mueve a otros cineastas a volver sobre la *Iliada*.

El otro film que incluye el Juicio de Paris en su argumento es el de Harrison, *Helena de Troya*. Tras el comienzo, en el que se nos cuenta desde el nacimiento de Paris hasta cómo Agelao lo encuentra en el campo y lo recoge para cuidarlo como un hijo, vemos a Paris, ya adulto, cuidar de sus cabras cerca de la costa. Tras perseguir a una de sus ovejas, acaba dormido en una cueva, donde el Juicio se le revela, también, en forma de sueño. Aquí no vemos a Hermes, pero sí a las diosas, que le ofrecen riqueza (Hera), gloria eterna (Atenea) y a la mujer más hermosa del mundo (Afrodita). La película nos muestra el rostro de Helena a través de la manzana dorada que recibiría Afrodita como símbolo de su belleza, pero no se explicita la decisión tomada por Paris a la hora de elegir a la diosa más bella.

Además de ese final, que puede ser deducido a *posteriori*, a medida que se desarrolla la trama, la película hace algunos cambios en el progreso del episodio: por un lado, Paris parece dormirse y ser despertado por las voces de las diosas, que le reclaman, aunque también puede interpretarse como que la acción sucede en sus sueños al no mostrársenos el final y el posible verdadero despertar del protagonista. Si

³⁶ Dares 7.

³⁷ HIGINO, *op. cit.* 92; APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 2.



no fuera así, no se entendería que respecto al resto de la obra se huya de la aparición de los dioses. Además, Hermes no aparece, sólo las tres diosas, y es Afrodita quien porta la manzana, que le da a Paris para su elección. Es curiosa la distinción de las diosas, de similar edad³⁸, por el color de su cabello. En cuanto a las proposiciones que estas hacen a Paris, cabría decir que son acertadas, aunque no literales, o al menos lo son en menor medida que en la película de Noa. Pero no se entiende el porqué de ubicar el acontecimiento en una especie de gruta y, además, muy cerca de la costa, en lugar de en pleno Monte Ida, bastante más al interior. Parece como si el subsuelo resultara un ámbito más propicio para las visiones sobrenaturales, que, por otro lado, no quedan suficientemente explicadas, al interrumpirse la escena.

El resto de películas soslaya completamente este motivo, tratando de llevar la trama por derroteros que se alejan de lo fantástico y sobrenatural o, simplemente, centrándose en hechos ocurridos muy posteriormente y sin hacer la más mínima alusión a lo que será el origen del famoso rapto que es el germen de la historia que narran.

EL RAPTO DE HELENA

Según la tradición, en Troya, para celebrar las fiestas en el aniversario del nacimiento de Alejandro ante su cenotafio³⁹, como premio para el vencedor buscan el mejor toro del Monte Ida, que resulta ser de los rebaños de Agelao, el pastor que había recogido y criado a Paris, por lo que este acude a Troya para participar en los juegos y así poder recuperarlo. Paris vence a sus hermanos y demás contendientes en todas las pruebas de los juegos en las que participa⁴⁰. Deífobo, hermano suyo, indignado desenvaina la espada y trata de matar a Paris, pero su hermana Casandra descubre que es el niño abandonado y lo confirman Príamo y Hécuba, que lo acogen en su palacio⁴¹.

Posteriormente, según Dares, Paris comanda una flota troyana, junto con Polidamante, Deífobo y Eneas⁴². Homero habla de que la nave fue construida por Fereclo, hijo de Tectón Harmónida⁴³. El motivo del viaje no es la búsqueda de ningún tratado de paz, sino la recuperación de Hesíone, que había sido secuestrada por Telamón en tiempos de la primera guerra de Troya o, si los aqueos se niegan, castigarlos.

Los troyanos llegan a Esparta y se hospedan en casa de Menelao, quien deja sola a Helena para marchar a Creta para asistir a los funerales de su abuelo materno Catreo⁴⁴. Según la *Historia de la destrucción de Troya* Paris arriba a Citera, mientras Menelao se encontraba en Pilos y Hermione, la hija de este y Helena, había ido a ver

³⁸ Tradicionalmente Hera es representada de mayor edad, como hermana y esposa de Zeus.

³⁹ HIGINO, *op. cit.* 91.

⁴⁰ *Ibidem*, 91, 5 y 273, 12.

⁴¹ *Ibidem*, 91, 6.

⁴² Dares 9.

⁴³ *Ilíada* v, 59 ss.

⁴⁴ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 3.



a su tía Clitemnestra con los Dioscuros⁴⁵, a la sazón sus tíos. Helena viaja a Citera, donde se encuentra con Paris, y se enamoran. Paris ordena raptarla esa misma noche, sin que ella se oponga, y partir hacia Troya⁴⁶.

Sobre cómo se produce la marcha de Helena de Esparta existen hasta tres versiones: según una versión que nos ofrece Homero en la *Iliada*, que coincide con la de Dares, huye voluntariamente⁴⁷; el mismo Homero en la *Odisea* nos dice que fue raptada a la fuerza⁴⁸; y una tercera versión, tardía, que dice que Helena es secuestrada y después, en Egipto, sustituida por un fantasma por Proteo, su rey. Paris en realidad rapta un fantasma con la imagen de Helena⁴⁹. Además, según Dares, saquean el templo y se llevan tesoros y hacen prisioneros. Ocurre lo mismo, pero en Esparta, no en Citera, en las otras fuentes.

Cuando están de camino a Troya, Hera desencadena una tormenta. Deben hacer una parada en la isla de Cránae, donde mantienen por primera vez una unión amorosa⁵⁰. Viajan después a Sidón, ciudad que Paris saquea⁵¹, y a Egipto, donde según la tercera de las versiones que vimos se produce el cambio de Helena por su *eidōlon* por Proteo.

Cuando llegan a Troya, Paris y Helena son bien recibidos y se celebra su boda⁵². Pero no todas las fuentes que hablan de su llegada a Troya están de acuerdo en el recibimiento que tuvieron: según Dictis el pueblo estaba en contra desde su llegada⁵³, mientras sus hermanos aceptan a Helena al ver los tesoros y las mujeres que traía Paris, y para evitar que fuera devuelta interrumpen el Consejo de Troya e incluso matan a troyanos que se manifestaban a favor de la devolución⁵⁴. Helena le ruega a Príamo no ser devuelta, pero Dictis ignora si lo hace por amor a Paris o miedo a Menelao⁵⁵. Finalmente, todos, excepto Paris y Deífobo, están a favor de devolverla, pero Hécuba los convence para que se quede⁵⁶. Si recordamos el lamento de Helena en los funerales de Héctor, podemos deducir que su vida durante los veinte años que dice que estuvo en Troya no fue todo lo buena que otras fuentes

⁴⁵ Quizá sea este el motivo que justifique que Helena abandonara a su hija, que, además, no aparece en ninguna de las películas. Dares. 9.

⁴⁶ Dares 10.

⁴⁷ *Iliada* III, 171 ss.

⁴⁸ *Odisea* IV, 235.

⁴⁹ EURÍPIDES, *Electra*, 1280. ESTESICORO, *Palinodia*. HERÓDOTO, *op. cit.* II, CXVIII.

⁵⁰ *Iliada*, III, 445 ss.

⁵¹ Esta es la versión que ofrece las *Ciprias* según el resumen de PROCLO (*Cfr. Fragmentos de épica griega arcaica...*), pero Heródoto da otra versión del mismo poema donde dice que tuvieron un plácido trayecto y sólo tardaron tres días en llegar. HERÓDOTO, *op. cit.* II, 117.

⁵² Dares 11.

⁵³ *Diario de la guerra de Troya* de Dictis Cretense, I, 7.

⁵⁴ *Ibidem* I, 8.

⁵⁵ *Ibidem* I, 9.

⁵⁶ *Ibidem* I, 10.



dan a entender: «Ya no tengo en la ancha Troya a ningún otro que sea benigno y amistoso; todos se aterrorizan ante mí»⁵⁷.

Como vemos, hay bastantes variantes de cómo se produce el rapto, aunque ni siquiera hay acuerdo en que fuera tal, ni en el lugar donde se produce, ni las circunstancias que lo rodean. Son bastantes las versiones que exoneran a Helena de cualquier culpabilidad, ya que su unión con Paris no fue una elección suya, sino una determinación de Afrodita en pago de su elección como la más bella de las diosas por Paris, y así lo reconocía ella misma en la *Iliada*: «¿Pretendes llevarme a algún otro lugar más lejano todavía, a una de las bien habitadas villas de Frigia o de la amena Meonia, si también allí hay algún mísero mortal que sea favorito tuyo?»⁵⁸.

De estas palabras se deduce que, aunque no opusiera resistencia, no huyó con Paris por deseo propio, sino por voluntad de Afrodita de satisfacer una deuda contraída con un «mísero mortal que sea favorito» suyo. Si en la *Iliada*, como se dice, todo está en manos de los dioses, difícilmente Helena podría haber actuado de otra manera.

En lo que sí parecen coincidir todas las versiones literarias es en la ausencia de Menelao cuando se produce el supuesto rapto, en el robo de tesoros y en la nocturnidad. Así que podríamos concluir que la versión estándar es la que situaría el rapto de noche, con nula resistencia por parte de Helena, con la captura de un botín, en Esparta y en ausencia de Menelao.

El rapto es un episodio que el cine ha utilizado en prácticamente todas las películas, salvo en *L'ira di Achille* y *La guerra de Troya*. En la primera no se recurre al rapto porque se trata de una versión que pretende trasladar la *Iliada* a la pantalla de forma casi literal, por lo que no incluye antehoméricas más que para mostrarnos la captura de las esclavas Briseida y Criseida, que son fundamentales para el desarrollo de la trama. Aun así, como en la *Iliada*, en la película se alude al origen de la guerra, es decir, al rapto, cuando Aquiles le dice a Príamo, en la escena final de la película, que Héctor no murió defendiendo a su patria, sino por el adulterio de Helena y Paris. *La guerra de Troya*, de Ferroni, tampoco incluye el rapto porque da comienzo prácticamente en los últimos cantos de la *Iliada*, tras la muerte de Héctor, por lo que en ningún momento se hace mención a este suceso.

Ya desde *La caída de Troya*, de Pastrone, que se recrea en el episodio, asistimos al famoso secuestro, que en la película no es tal. Teniendo en cuenta la corta duración del film de Pastrone, es evidente la importancia que le otorga a este hecho, por cuanto lo desarrolla a lo largo de casi un cuarto del metraje. Paris llega con regalos e impresiona a Helena, quien le recibe en palacio. Les vemos salir al jardín, donde Paris seduce a la reina espartana. Vemos materializarse a Afrodita, que los cubre con su velo, propiciando que se besen, y les hace desaparecer, antes de hacer lo propio la diosa también mirándonos con una sonrisa de absoluta complicidad. Un cartel nos anuncia que Paris y Helena son transportados a Troya por Céfito, el dios

⁵⁷ HOMERO, *Iliada* XXIV, 774 s.

⁵⁸ *Ibidem*, III, 400 ss.



que «representa el viento suave del amor», y vemos a los amantes recostados sobre una enorme concha siendo arrastrados por el aire por unos cupidos.

Lo más destacable de la versión es la evidente participación divina, que propicia el enamoramiento, simbolizado en el beso, y la huida. Una diosa que ríe mirando a la cámara haciendo cómplice al público de su «travesura». Novedosa es la forma de la escapada de los amantes, puesto que en ningún lugar se habla de que el regreso de Paris con Helena no fuera en sus propias naves, y menos aún en una concha voladora. Hoy resulta bastante ridículo, aunque puede que a principios del siglo xx entrara dentro de lo convencional introducir este tipo de elementos fantásticos, dada la naturaleza fabulosa de la historia.

Por otra parte, el episodio, aunque apresurado, pues todo parece ocurrir de una manera inmediata a la llegada de Paris, transcurre de forma acorde a la mayoría de las premisas que establecimos como elementos definitorios del mito estándar. En contra tenemos que el rapto se produce de día y sin ningún tipo de botín adicional, mientras que sí cumple con la falta de resistencia de Helena, que evidentemente sucumbe a la seducción del troyano, se produce en Esparta y en ausencia del rey Menelao, aunque en el mito este se va cuando Paris ya ha llegado y ha sido recibido por el rey.

Por lo tanto, Pastrone se decanta por la versión en la que Helena no es raptada, sino que se marcha con el príncipe troyano de buen grado, seducida por sus encantos, pero deja patente, con la malévola sonrisa de Afrodita, que esa entrega ha sido propiciada por la diosa del amor, con lo que, de alguna manera, estamos en presencia del primer intento de exoneración de la culpa de Helena que en el cine se va a extender a muchas de las versiones que narran el mito homérico. Todo ello lleva implícita la existencia del famoso Juicio de Paris como elemento propiciatorio de los acontecimientos narrados en estas escenas. Es también seminal esta película en presentarnos el rapto sin otro botín que la reina espartana. Y es que en ninguna película en la que vemos este episodio los troyanos regresan con algo más que la mujer de Menelao. La explicación es bastante sencilla para casi todos los casos. Resulta complejo, desde la perspectiva del hombre moderno, explicar que el rapto por amor se complete con el robo de los bienes del marido engañado, por un lado, y por otro porque implicaría que Paris habría llevado un ejército para poder saquear el palacio de Esparta, que debería estar defendido por el propio ejército de Menelao. Así que, ya sea por cuestiones logísticas o sentimentales, los guionistas lo tienen relativamente fácil para decidirse por la opción estrictamente amorosa, que además introduce como uno de los hilos narrativos, principal o no, la relación pasional que suele ser central en este tipo de films.

En *Helena*, también podemos asistir al famoso rapto, pero de una manera muy diferente a los estándares cinematográficos y literarios. En el film de Manfred Noa la primera de sus dos partes lleva como subtítulo *El rapto de Helena (Der Raub der Helena)*, lo que nos puede dar idea de la importancia que el guion le concede a dicho episodio. La película nos pone en antecedentes al mostrarnos el Juicio de Paris, por lo que manejamos datos que no poseía el público de Pastrone que no conociera el mito. Sabemos que Afrodita le ha ofrecido a Paris el amor de «la mujer más bella del mundo» a cambio de ganar ella «la manzana de la discordia» y que el troyano ha aceptado.





Tras ser elegida la mujer más bella de Grecia, Aquiles conduce a Helena junto a un sacerdote hasta el muelle, donde el Pelida se para, ella y el sacerdote prosiguen hasta el barco que la llevará al templo de Adonis en la isla de Citera. Llegan y Helena entra en el templo, los demás regresan. Helena reconoce en la estatua de Adonis el rostro de Paris, el cual se le había revelado anteriormente en un espejo.

El barco de Paris llega a Citera y Paris y Helena se encuentran en el santuario de Adonis, y «sin culpa y caída en desgracia, despierta Helena tras una noche de amor». Los sacerdotes embarcan para buscarla. Helena al verlos le dice a Paris que huya, «caerá sobre mí la maldición de todos los griegos, pues has de saber que soy Helena, reina de Esparta». Desde allí deben huir juntos.

Aquí la película hace explícita la unión amorosa de ambos, pero exculpa a Helena, como ya habíamos dicho antes que haría. Finalmente, Helena le confiesa su identidad y, por tercera vez, hace referencia al juramento que en torno a ella hicieron los reyes aqueos⁵⁹.

Resulta muy original cómo han imaginado los guionistas el encuentro y rapto de Helena, y en especial la ubicación elegida, porque de todas las versiones antiguas que pueden encontrarse la única que lo sitúa en Citera es la *Historia de la destrucción de Troya*, de Dares Frigio⁶⁰, y precisamente no es una obra que podríamos llamar popular, como pueden ser las de Ovidio o, incluso, Apolodoro, al margen de todas las recopilaciones modernas de mitos clásicos, que a veces parecen servir de fuente a los guionistas de ciertos films con trasfondo mitológico⁶¹. En cualquier caso, teniendo en cuenta el nivel de erudición de la película de Noa, no es de extrañar encontrarnos pasajes como el que acabamos de relatar y fuentes tan poco conocidas fuera del mundo académico.

Wise, en *Helena de Troya*, hace acompañarse a Paris de Eneas como apuntan algunas fuentes, cosa que no todas las películas hacen, aunque le hacen primo de Paris y sobrino de Príamo. En realidad Eneas es el marido de Creúsa, una de las hermanas de Paris, y por lo tanto cuñado de este y yerno del rey. Su barco es zarandeado por una tormenta y Paris cae al mar. Ya en la orilla, un perro le despierta, y cuando se le acerca Helena la confunde con Afrodita. Helena le pregunta por su barco y responde que es «el delfín de Troya». Se presenta como príncipe de Troya y dice que es posible que su barco no se atreva a acercarse a Esparta. Helena se hace pasar por esclava de palacio.

En primer lugar hay que decir que Esparta está bastante hacia el interior del Peloponeso y no dispone de mar ni, por tanto, de playa, por lo que difícilmente se

⁵⁹ Juramento que hicieron los pretendientes de Helena ante su padre, Tindáreo, de que todos se unirían para defender al que ella eligiera como marido, para evitar así enfrentamientos entre ellos por el amor de la joven. Cfr. HESÍODO, *Eneas* 204, 79 ss.; Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 57-71; APOLODORO, *op. cit.* III, 10, 9. Apolodoro introduce la variante de que fue Ulises quien aconsejó a Tindáreo que hiciera jurar a los pretendientes.

⁶⁰ Dares 10. Parece más que evidente que esta obra fue una de las fuentes que utiliza la película.

⁶¹ Vg. la archiconocida obra *Los mitos griegos* de Robert GRAVES.

podría haber producido algo parecido. Esta escena de Wise es una recreación de la de Camerini en el *Ulises* de dos años antes. En aquella, Ulises después de naufragar se despertaba amnésico en las costas de Esqueria, donde le encontraba la princesa feacia Nausícaa, por cierto Rossana Podestá, la misma actriz que interpreta a Helena en esta película. Aunque en la *Odisea* Ulises la compara con Ártemis⁶², Camerini obvia ese detalle, pero aquí Wise cree pertinente la comparación con Afrodita, puesto que es la diosa que causará la unión de los dos jóvenes y pone a la joven en relación con su declarada admiración por la belleza femenina. Al igual que Nausícaa en *Ulises* se siente atraída por Ulises, a la Helena de Wise le ocurre lo mismo con Paris.

Tras ser recibido con manifiesta hostilidad en el palacio de Menelao, Paris debe huir, ayudado por Helena, en un barco fenicio que le espera bajo un acantilado. Se despiden, pero son sorprendidos por soldados espartanos, Helena trata de obligarlos a dejarle ir, pero no le hacen caso y Paris la abraza y salta con ella al mar. Son recogidos por un bote que suponemos los llevará al barco fenicio.

Sobre cómo se produce la marcha de Helena de Esparta existen hasta tres versiones: según una versión que nos ofrece Homero en la *Iliada*, que coincide con la de Dares, huye voluntariamente⁶³; el mismo Homero en la *Odisea* nos dice que Afrodita la indujo a marcharse⁶⁴; y una tercera versión, tardía, que dice que Helena es secuestrada y después, en Egipto, sustituida por un fantasma por Proteo, su rey⁶⁵. Paris en realidad rapta un fantasma con la imagen de Helena. Además, según Dares, saquean el templo y se llevan tesoros y hacen prisioneros⁶⁶. Ocurre lo mismo, pero en Esparta, no en Citera, en las otras fuentes.

Wise no toma partido por ninguna de las opciones de la tradición para justificar el rapto, que, curiosamente, aquí sí se podría considerar tal, aunque con matices. Y si lo normal es exonerar a Helena de toda culpa ante esta circunstancia, el guion lo hace con los dos, ya que Paris se ve obligado a arrojar al mar por el acantilado, pero ante el desarrollo de los hechos no podía abandonar a Helena a su suerte en manos de un poco fiable Menelao, por lo que lo natural era llevarla con él. Así que el rapto en este caso se convierte en un acto de supervivencia al que se ve empujado el protagonista.

En *Loves of Three Queens*, Paris al ver a Helena, mientras ella descansa en sus jardines, se queda prendado de su belleza y la compara con una diosa. Unos días después, se vuelven a ver y ella tiene en la mano una manzana que se lleva a la boca de una manera un tanto insinuante. Hablan y Helena le ruega que se quede, que Menelao está fuera. El troiano no está cómodo con traicionar a Menelao y se lo hace saber a la mujer, y entonces ella le revela las intenciones de los aqueos, retenerlo mientras preparan la guerra. Entonces, Paris le dice que la raptará.

⁶² HOMERO, *Odisea*, VI, 151 s.

⁶³ HOMERO, *Iliada* III, 171 ss.

⁶⁴ HOMERO, *Odisea* IV, 261 ss.

⁶⁵ EURÍPIDES, *Electra*, 1280. ESTESICORO, *Palinodia*. HERÓDOTO, *op. cit.* II, CXVIII.

⁶⁶ Dares 10.





En la comparación que hace Paris de Helena con una diosa, obviamente se refiere a Afrodita, es una nueva alusión al Juicio de Paris, al igual que la manzana que después la reina de Esparta se lleva a la boca, ya que fue la «manzana de la discordia» la que favoreció el famoso Juicio.

En la petición de Helena de que se quede ya podemos inferir dos motivos: la fidelidad a la causa aquea, por «el bien del pueblo», y que se ha despertado el amor en ella, como comprobamos a continuación, cuando revela los planes de los reyes helenos. La película, por otro lado, trata de evidenciar la condición honesta de Paris al rechazar la posibilidad de traicionar a Menelao, que, esta vez sí, de acuerdo con la mayoría de las fuentes, está fuera de Esparta en ese momento. Al tener conocimiento de las intenciones belicosas de los aqueos, ya no se siente obligado a mantener ninguna lealtad a Menelao y rapta, sólo lo sabemos por sus palabras ya que no lo vemos, a Helena, con su total conformidad.

La *Helena de Troya* (2003) de Harrison es un intento de representar el Ciclo troyano en prácticamente su totalidad, por lo que exhibe algunas partes muy prolizas en detalles, especialmente en lo que a las antehoméricas se refiere. Así, no sólo el episodio del rapto es narrado minuciosamente, sino también los momentos que le preceden y que van a determinarlo.

La película comienza con el nacimiento de Paris, mientras su hermana Casandra grita por el patio de palacio que maten al niño. Príamo le dice a su hija que aunque nadie la cree él sí lo hace. Casandra pronostica que «si el niño vive, Troya arderá». Príamo ordena que lo despeñen en el Monte Ida, pero no lo hacen y es recogido por un pastor: Agelao.

Ya siendo Paris mayor, soldados del rey requisan su mejor toro para las fiestas. El joven decide ir a Troya y competir en las luchas para recuperar el animal. Casandra lo ha reconocido, finalmente vence Paris, que es reconocido también por sus padres y Agelao confirma su identidad.

Harrison recurre a distintas fuentes para basar su trabajo, pero aun así tergiversa los hechos narrados por los mitos. Ya el comienzo de la película es una deformación de la tradición: el vaticinio de que Troya sería destruida si Paris viviese lo hace el adivino Ésafo a partir de un sueño de Hécuba que Apolodoro cuenta en su *Biblioteca*⁶⁷. Además, Casandra no pudo predecir tal hecho puesto que Paris es el segundo hijo de Príamo y Hécuba, mientras ella es la sexta hija, por lo que aún no había nacido.

Ya vimos cómo, efectivamente, Paris participaba en unos juegos en su honor para recuperar el toro que le habían confiscado para ofrecerlo como premio en dichos juegos. También es correcto que sea, esta vez sí, Casandra quien le reconoce después de haber obtenido la victoria en los juegos, detalle que confirmaron sus padres, como cuenta Higino⁶⁸.

Dada su vocación erudita, el film podría haber comenzado por el sueño de Hécuba, cosa nada difícil de representar en el cine, pero podemos entender la

⁶⁷ *Biblioteca*, III, 12, 5.

⁶⁸ *Fábulas*, 91, 5, 6 y 273, 12.



solución de que sea Casandra quien prediga la destrucción de Troya adulterando las fuentes que demuestran conocer, ya que lo que resultaría comprometido de hacer entender al público es que Casandra, que según el mito no llegó nunca a ver a su hermano Paris, le pueda reconocer años más tarde. Para el mito, Casandra es una visionaria y el reconocimiento de su hermano no es una cuestión fisionómica ni visual, tendría más que ver con la intuición y la adivinación, pero el prisma desde el que la sociedad del siglo xx ve estos hechos no es equiparable.

En Esparta, enorme ciudad con imponentes murallas, Paris, enviado por su padre, llega al palacio de Menelao, que da una fiesta para que todos vean que Helena merece el hecho de que «diez mil hombres han jurado defender con sus vidas el derecho de Menelao de poseerme». Para ello la hace posar desnuda en medio del salón. Esta situación recuerda, más que a cualquiera de las fuentes posibles, a la que hemos visto en la Helena de Manfred Noa, en la que un ensoberbecido Menelao se jacta de la belleza de su mujer y de la envidia que suscita entre el resto de jefes aqueos. Aquí da la impresión de que la película se deja llevar por cierto deseo de espectacularidad más allá de la propia del cine épico al mostrarnos un desnudo integral, aunque de espaldas, de la protagonista, que no encaja ni con el mito ni tampoco, por mucho que intenten justificarlo, con el carácter de este Menelao.

Cuando entra Paris, ambos se miran fijamente. Ya se habían visto en el episodio del Juicio en el sueño de Paris. Paris ni siquiera abre la boca para presentarse o esgrimir sus argumentos, puesto que Agamenón se anticipa mostrándonos la predisposición de los aqueos, en especial la suya, a declarar la guerra a Troya. Ambos hechos, el ultraje de Helena y el hostil recibimiento de Paris, refuerzan el nexo que parecía haberse establecido entre ambos en el Juicio.

En un encuentro posterior en lo alto de la muralla, Paris alude a que es voluntad de los dioses que estén juntos, pero la chica se ve a sí misma como una «mujer maldita», como la había llamado su «padre» en una ocasión. Hay que recordar que, como le dice Teseo en un momento anterior a Helena, ella es hija de Zeus, no de Tindáreo, y de Leda, a la que el dios sedujo, y de la que en la película dicen que acabó suicidándose⁶⁹. La película sí ha cuidado que esta aura de *mujer fatal* resulte muy coherente y que justifique su trágico desenlace final.

Al día siguiente, Menelao hace prisioneros a los troyanos y los confina en una habitación. Durante la noche, Helena les ayuda a escapar y les acompaña hasta el puerto donde está su barco. «Vete, ahora eres libre». Pero Paris no quiere irse sin ella. Helena le dice que «Menelao se sentirá humillado, pero no se atreverá a hacerme daño». Le vuelve a decir que se vaya. Paris sube al barco y este zarpa, pero Helena no resiste y se lanza al mar. Paris la recoge y se abrazan: «¡Qué hemos hecho, Paris!».

Harrison opta por ofrecernos la resignada marcha del príncipe troyano, muy en el estilo de la *Helena de Troya* de Robert Wise, que acaba convirtiéndose en una huida por amor más que en un rapto o la pura seducción que vemos en otras

⁶⁹ Sólo en Eurípides se dice que Leda se suicidó a causa de su hija. Cfr. EURÍPIDES. *Helena*, 200.

versiones. Huida que se cierra con la dramática y eficaz exclamación de Helena presagiando lo que ocurrirá.

Bastante diferente a los demás nos presenta el episodio del rapto Wolfgang Petersen en *Troya*. Desde los barcos en el puerto, la cámara hace una panorámica ascendente hasta lo alto del acantilado, donde está el palacio-fortaleza de Menelao. Es la última noche de los troyanos allí. En sus salones hay una fiesta en la que celebran la paz que había ido a ofrecer una delegación troyana encabezada por Héctor y Paris. En el salón, un lugar oscuro y gris, en una mesa muy larga se sientan espartanos y troyanos en un banquete. Mientras Menelao saluda a sus invitados en su nombre y el de la reina, Paris, sentado enfrente no deja de mirar a Helena y esta le devuelve la mirada, aunque con cierta angustia reflejada en su rostro.

Como en todas las películas, salvo *La caída de Troya* de Pastrone y los péplum de los 60, *La guerra de Troya* y *L'ira di Achille*, en las que Esparta no aparece, la ciudad de Menelao es una ciudad costera y su fortaleza se asoma sobre unos espectaculares acantilados, a pesar de que, como ya se ha dicho, Esparta está a más de cincuenta kilómetros de la actual Kalamata, el puerto más cercano. Por otro lado, en el Ciclo, Paris comandaba la flota, mientras que en Petersen es simplemente miembro de una embajada dirigida por su hermano mayor, Héctor. Y también hemos visto que no fue Héctor quien acompañó a Paris a Esparta, sino Eneas, y que la expedición no fue a firmar ningún tratado de paz, sino en busca de Hesíone, hermana de Príamo que había sido raptada años antes por Heracles, quien se la entregó como esposa a Telamón, el padre de Áyax.

En este sentido, para el espectador es mucho más natural y lógico que se acoja en el palacio de Menelao a una delegación que les propone acuerdos de paz que a otra, supuestamente belicosa, que viene a exigir la devolución de un rehén de hace décadas. Y acercar la ciudad a la costa supone facilitar que el rapto se produzca mucho más rápidamente y no dar pie a una persecución por tierra hasta llegar al mar, que sólo podría servir para alargar el metraje y los costes de producción.

El cruce de miradas entre Helena y Paris nos informa de que, siendo el último día, ya ha debido establecerse algún tipo de relación a partir de la atracción que aparentan sentir. Y la angustia que reflejan los ojos de Helena puede ser motivada por ser ese el último día o, más probablemente, por el pesar que siente ante la situación creada por el príncipe troyano.

Espartanos y troyanos brindan por sus acuerdos de paz y las palabras de Menelao hacen creer al espectador que ambos pueblos han sido enemigos encarnizados durante mucho tiempo, pero la guerra que viviremos en la película fue la primera y única que tuvo lugar entre troyanos y aqueos, salvo que cuando la *Iliada* y el Ciclo épico hablan de diez años de guerra se refieran a que durante diez años guerrearon intermitentemente en sucesivas oleadas de invasiones aqueas a tierras de la Tróade, cuestión que algunos investigadores creen bastante más probable que el asedio de diez años⁷⁰, y que redondear en una década, como el regreso de Ulises, es una licencia poética.

⁷⁰ Cfr. MOREU, Carlos: *La guerra de Troya. Más allá de la leyenda*, Madrid, Oberón, 2005.



Continúa el diálogo para mostrarnos la enorme diferencia de caracteres y, sobre todo, sensibilidades entre el rey espartano y Héctor, o, lo que es lo mismo, entre troyanos y espartanos o aqueos en general, y pone en evidencia el talante brutal de Menelao, cuya idea de lo que debe ser una esposa representa realmente una cosificación de la mujer: su esposa está para tener «príncipes». En cualquier caso, sin llegar al extremo del pensamiento de Menelao en la película, no está claro cuál de las dos posturas está más cerca de la que mantenían los héroes micénicos.

Helena sube a sus aposentos y Paris la sigue. Héctor lo ha visto y muestra su preocupación. Helena se cepilla el pelo en sus aposentos, bastante modestos, y entra Paris, cerrando la puerta con el pasador. «No deberías estar aquí», dice ella y él responde que eso lo dijo «anoche».

- Helena: *Lo de anoche fue un error.*

- Paris: ¿Y lo de la noche anterior?

- Helena: *Demasiados errores en una semana.*

A pesar de sus palabras pidiéndole que se vaya, es la propia Helena la que no puede resistir la atracción que siente por Paris y la pasión se desata entre ambos.

Cuando no hay un poder sobrenatural que encienda la pasión de Helena por Paris, su amor debe ser explicado de una manera diferente. Es evidente que la reunión a la que asistimos se ha producido en varias ocasiones, por lo que la posibilidad del rapto no es el mejor argumento; estamos ante una relación amorosa en toda regla, aunque la chica, cuando es capaz de mantener su cabeza fría, trate de pararla. En la tradición épica hay contradicciones sobre si Helena y Paris consumaron su mutua atracción en Esparta⁷¹. La *Iliada* sugiere que ocurrió más tarde, después de haber huido, cuando hicieron parada en la pequeña isla de Cranae⁷². Pero en la película los amantes toman un riesgo que no tendrían si hubiese adoptado la solución, que se da en muchas de las versiones literarias que hemos visto, de sacar a Menelao de Esparta con alguna excusa.

Petersen nos presenta una Helena infeliz, falta de amor, que deambulaba por la vida sin más, como «un espectro». Esta visión de la chica la hace frágil y susceptible de enamorarse de quien le ofrezca su corazón, y más si presenta características como las del príncipe. Las diferencias entre Menelao y Paris son notables: la fealdad del Atrida frente a la belleza de Paris, la edad avanzada de Menelao frente a la frescura de la juventud del troyano, el poco aprecio del rey por la mujer en cuanto ser humano frente a la sensibilidad de Paris, la atracción por uno frente al miedo al otro, reflejado en el hecho de que diga que no puede ponerse su regalo, porque Menelao los mataría.

Todo juega a favor para que el público no sólo entienda, sino que apruebe la huida juntos como única solución, no ya al amor de ambos, sino a la infelicidad y la propia supervivencia de Helena, lo cual convierte a Paris no ya en el seductor

⁷¹ Monica S. CYRINO: «Helen of Troy». WINKLER, Martin M.: *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 133.

⁷² HOMERO, *Iliada*, III, 443-45.



irreflexivo e insensible que es, sino en un rescatador de damas en apuros⁷³. Pero para ello, la película debe obviar, como han hechos todas las demás antes que ella, la existencia de Hermíone, la hija de Helena y Menelao, a la que la Helena homérica abandona en Esparta, o en Micenas según las fuentes⁷⁴.

Si en el diálogo anterior con Helena los guionistas nos mostraron un Paris sensible, enamorado y hasta protector, en el que mantiene más tarde con su hermano Héctor el personaje cambia de registro y se sitúa en la más absoluta irresponsabilidad, mostrándose como un seductor que alardea satisfecho de sus conquistas, y sólo cuando Héctor, consciente de las consecuencias que podría tener la actitud de su hermano, se enfurece y le amenaza parece darse cuenta del alcance de sus actos. Fiel a Homero, en este sentido, Petersen establece la clara diferencia que en la *Iliada* existe entre los hermanos: casquivano, irreflexivo e irresponsable uno; y recto, respetuoso y responsable el otro.

A la mañana siguiente, en alta mar, Paris se acerca a Héctor en la proa del barco y le lleva a la bodega, donde descubre la presencia de Helena. Héctor da la orden de volver a Esparta. Paris le pide que le escuche, pero él le llama insensato y le pregunta si sabe lo que ha hecho.

El Paris de Petersen y Benioff no resiste la menor comparación con el de Homero, este no es valiente y tiene algo de irreflexivo e indolente, pero no respira el patetismo del personaje que protagoniza la película, ni asume las actitudes infantiloides de este. La película nos da a entender que Paris siempre ha vivido como príncipe de Troya; por lo tanto, en una sociedad en la que los hombres principales eran guerreros, como eran las del Bronce Final, no se entiende que no se formara como tal y muestre esos rasgos de pueril cobardía.

Pero aun así, el sostenido entre Héctor y Paris tras el descubrimiento del «rapto de Helena», desde mi punto de vista, es uno de los diálogos con más fuerza y más homéricos de la película. Nos recuerda al discurso recriminatorio que le hace en la *Iliada* Héctor a Paris cuando, antes de la primera batalla y después de pasarse increpando a los aqueos, ve a Menelao y se esconde entre las filas troyanas⁷⁵. Por otro lado, la arenga de Héctor es de un claro tono antibelicista, algo que subyace en toda la película, que, como Homero, se sirve de la guerra para mostrarnos su faz más terrible e inhumana.

⁷³ WINKLER, Martin M. *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*. p. 219.

⁷⁴ Dares 9.

⁷⁵ HOMERO, *Iliada* III, 39 ss.

LA REUNIÓN DEL EJÉRCITO Y EL SACRIFICIO DE IFIGENIA

Según las *Ciprias*, Iris, la mensajera de los dioses, informa a Menelao del rapto de su esposa. Menelao se reúne con su hermano Agamenón y conciertan una expedición de castigo en la que están obligados a participar todos los príncipes de la Hélade que habían sido pretendientes de Helena⁷⁶.

Los reyes aqueos se unen a la expedición de castigo contra Troya, excepto Ulises, que se niega porque un oráculo le había predicho que si partía hacia Troya volvería sólo después de veinte años, y además su esposa Penélope acaba de dar a luz. Cuando van a reclutarle, fingiendo estar loco, unce un buey y un asno al arado y comienza a sembrar de sal los campos. Palamedes descubre el engaño amenazando a su hijo Telémaco con la espada⁷⁷ o colocándolo delante del arado de Ulises⁷⁸, lo que obliga a este a confesar su treta.

El adivino Calcas profetiza la caída de Troya si interviene Aquiles en la guerra⁷⁹, el Pelida no estaba convocado, pues es el único entre los príncipes aqueos que no está obligado por juramento a prestar ayuda a Menelao, ya que era demasiado joven y no se encontraba entre los pretendientes de Helena. Ulises y Diomedes viajan a la isla de Esciros, donde Tetis, que sabe que su hijo va a morir en Troya, lo había llevado para que el rey Licomedes lo escondiese disfrazado de jovencita en su gineceo con sus hijas. Ulises consigue con sus artimañas que se una a la expedición⁸⁰.

La flota aquea se reúne en Áulide, puerto de Beocia. Mientras los reyes y príncipes estaban realizando los sacrificios propiciatorios, una serpiente subió a un plátano donde devoró a ocho pajarillos y su madre, y luego se convirtió en piedra. El adivino Calcas interpreta el prodigio como una señal de que los aqueos estarán diez años de guerra contra Troya para conquistarla⁸¹.

No hay acuerdo entre las fuentes en el número y composición del ejército aqueo, que aparece en el Canto II de la *Iliada*, el llamado «Catálogo de las naves»⁸², en la *Biblioteca* de Apolodoro⁸³ y en las *Fábulas* de Higino⁸⁴.

⁷⁶ Recordemos que, antes de la elección de esposo, Tindáreo les había hecho jurar a los pretendientes de Helena que defenderían al esposo elegido por ella en caso de que fuera ofendido por causa de su hija.

⁷⁷ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 7.

⁷⁸ HIGINO. *op. cit.* 95.

⁷⁹ *Ibidem.* *op. cit.* 190.

⁸⁰ ESTACIO, *Aquileida* I, 841 ss.

⁸¹ OVIDIO, *op. cit.* XII, 11 ss; APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 15; HOMERO, *Iliada* II, 299 ss.

⁸² Según la *Iliada* zarpan 1.186 naves, con aproximadamente 50.000 hombres. De ahí la famosa frase «el rostro que lanzó mil naves», escrita por Christopher Marlowe en *Doctor Faustus*.

⁸³ Epít. 3, 11.

⁸⁴ Fábula 97.



Se hacen los griegos a la mar, siendo Agamenón el comandante en jefe de la expedición, y, según Apolodoro, Aquiles tenía 15 años y era el *navarca*⁸⁵. Pero no conocían la ruta hacia Troya, y así los aqueos desembarcan en Misia, al sur de la Tróade, y saquean Teutrania creyendo que se trata de la ciudad de Príamo. Télefo, hijo de Hércules, les hace frente y mata a muchos helenos hasta que Aquiles le hiera⁸⁶. La flota se dispersa tratando de regresar a sus ciudades.

Los aqueos vuelven a reunirse en Áulide, pero la falta de viento hace que no tengan mareas favorables y no puedan zarpar. La tropa y los demás reyes comienzan a impacientarse, por lo que Agamenón se ve en la obligación de tomar alguna medida. Calcas vaticina que para que puedan zarpar, se debe sacrificar a la diosa Ártemis a la hija de Agamenón⁸⁷. Este envió una carta a Clitemnestra, a Micenas, en busca de su hija Ifigenia con la excusa de casarla con Aquiles⁸⁸. Agamenón se arrepiente y discute con su hermano Menelao acerca de parar la carta que ha enviado. Más tarde Menelao, compadecido, le respalda, pero Ulises, en nombre del ejército, presiona al Atrida para que lleve a cabo la inmolación de Ifigenia⁸⁹, pero cuando iba a sacrificarla, al resumen de Proclo se añaden los detalles de que Ártemis, arrebatando a Ifigenia, cambió a la joven por un ciervo, la envía al país de los Tauros y la hace inmortal⁹⁰.

Finalmente, aplacada la cólera de Ártemis, los vientos favorecen la navegación hacia Troya, y los aqueos, con Télefo guiando la flota, pueden por fin zarpar rumbo a Ilión, según Apolodoro, ocho años después de la primera reunión en Áulide⁹¹.

Este es un tema que el cine suele pasar por alto, aunque puede encontrarse de uno u otro modo contenido en las películas. Lo más habitual es que se limiten a mostrarnos alguna reunión más o menos breve de reyes en un palacio u otro, en la que se nos da alguna pista sobre los intereses geopolíticos o económicos por hacerse con Troya, casi siempre encarnados en Agamenón, asociados al deseo de recuperación de Helena y la restauración de la dignidad ultrajada.

Como cabría esperar, en las dos películas que comienzan en plena guerra, como son los dos péplum italianos de los 60 de Ferroni y Girolami, no encontramos ninguno de los momentos a los que se ha hecho referencia en este epígrafe. Sí los encontramos, en cambio, en el resto, aunque el episodio del segundo encuentro de la flota aquea en el puerto de Áulide y el desgraciado asunto de la hija de Agamenón está desarrollado sobre todo en una película que se sale del ámbito que estudiamos

⁸⁵ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 16. *Navarca* era el que comanda la armada, aunque no comande el ejército. Si Aquiles tenía 15 años en la primera expedición, cuando se reúnen para la segunda, según Apolodoro, habían pasado ocho años desde la primera, es quien debería tener alrededor de veintitrés años, así que en la *Iliada* rondaría los treinta y tres años.

⁸⁶ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 17.

⁸⁷ ESQUILO, *Agamenón*. 200 ss.

⁸⁸ Según Dictis, la carta la envía por su cuenta Ulises, engañando a Agamenón y su esposa. Agamenón, al negarse, fue despojado de la jefatura del ejército, que luego se le restituyó. Dictis I, 19, 20, 23.

⁸⁹ Cfr. EURÍPIDES, *Ifigenia en Áulide*.

⁹⁰ APOLODORO, *op. cit.* Epít. 3, 22.

⁹¹ *Vid. supra*, nota 86.

en el presente trabajo, pues se trata de una adaptación de la tragedia de Eurípides *Ifigenia*, dirigida en 1977 por el griego Michael Cacoyannis y protagonizada por la actriz helena Irene Papas, en el papel de Clitemnestra. La obra, bastante fiel a la tragedia y con una magnífica puesta en escena, critica abiertamente la debilidad mostrada por Agamenón ante su ejército al consentir el sacrificio de su propia hija.

En 1911, *La caída de Troya* hace una breve alusión a la conjura de los reyes aqueos. Cuando Helena ha sido transportada por Afrodita a Troya con Paris, un siervo leal a Menelao acude inmediatamente al palacio de Agamenón, en Micenas, donde el rey espartano se encontraba, para darle la mala noticia.

Tras una elipsis nos muestra a Menelao en Esparta con su hermano y ocho personajes más, reyes y guerreros, que se conjuran contra Troya. Sus gestos parecen prometer luchar hasta recuperar a Helena, aunque la ausencia de intertítulos, quizá perdidos, hace imposible saber exactamente de qué momento se trata y también el reconocimiento de los aliados, si bien deberían estar entre ellos Néstor, Diomedes, los dos Áyax, Idomeneo y Filoctetes, y posiblemente también Aquiles y Ulises, suponiendo que ya hayan sido reclutados.

En la película alemana *Helena*, se hace alusión dos veces al juramento que hará que los aqueos formen la gran coalición para recuperar a Helena. En la tradición es Tindáreo quien les impone el juramento antes de que Helena escoja marido para evitar enfrentamientos entre ellos por causa de la mujer. Pero el film de Noa no incluye ese momento, puesto que al comienzo Helena y Menelao ya están casados. Así que debe recurrir a algún momento que resulte propicio para ello, y lo hace en dos ocasiones; una adelanta que ocurrirá y en la otra se produce el juramento. Menelao recibe a un oráculo: «Escucha lo que dice el oráculo de Delfos: si pierdes a Helena por otro, toda Grecia luchará muchos años por ella». Este vaticinio tiene una doble lectura. Por una parte, se anticipa la guerra de Troya, en la que «toda Grecia» luchó contra los troyanos diez años. Y, por otro, en esa afirmación está implícito el compromiso, adquirido bajo juramento, de los reyes y príncipes aqueos de defender a Menelao de las agresiones por causa de su mujer. Pero ese compromiso, que en el mito se contrae ante Tindáreo, aquí se adquiere tras los enfrentamientos entre Menelao y Aquiles por los celos del primero de que el Pelida fuera coronado vencedor en las carreras de Citera. Así llega el momento en que un sacerdote interviene y proclama: «¡Dejad las disputas por Helena! ¡Jurad que lucharéis unidos por ella contra todo aquel que ose causarle el menor daño!». Todos los reyes se adhieren al juramento, incluido Aquiles.

En este momento, la película ha solventado la ausencia del juramento que justifique la coalición aquea, al tiempo que ha hecho evidentes las diferencias entre Aquiles y el Atrida.

Los reyes aqueos celebran un banquete cuando llega un soldado y da la noticia del rapto. Aquiles reacciona: «¡Recordad vuestro juramento! ¡Ahora hay que luchar por Helena!» y arenga a todos. Menelao se lo agradece y le da la mano.

Aquí se resumen los episodios de los reclutamientos y la reunión de los reyes. Frente a la tradición, en la que a Aquiles hay que ir a buscarlo a Esciros, el Pelida es el principal instigador de la coalición y la lucha contra Troya aludiendo al juramento que recientemente había propuesto el sacerdote. Tampoco se debe reclutar a Ulises,





que suponemos que está entre los asistentes al banquete, aunque la película no nos lo identifica. La decisión de luchar ya está tomada, sólo falta reunir el ejército y zarpar al otro lado del Egeo, pero Noa prefiere introducir una elipsis, perfectamente comprensible, para economizar metraje. Elipsis en la que estarían incluidas las dos reuniones en Áulide, el saqueo de Teutrania y el sacrificio de Ifigenia, que alargarían excesivamente la película. El siguiente paso de los aqueos será ya en Troya.

En *Helena de Troya*, de 1955, Wise prefiere que veamos la reunión de los reyes aqueos preparando la guerra antes incluso de que Paris haya pisado el palacio espartano. En dicha reunión, Menelao pregunta si irá «Ulises», y Néstor responde que prefiere quedarse con su mujer y su hijo. «Hasta que su hijo discutió con él y le convenció de que la gloria de Grecia es antes que su bienestar», dice Diomedes. Menelao responde: «Quédate tú con la gloria y yo con el oro de Troya». «No con mi parte, hermano», aclara Agamenón.

En la pregunta de Menelao está implícito que habían ido a reclutar a Ulises, aunque en las respuestas existen varias contradicciones con la tradición. En primer lugar, Higino nos dice que los Atridas también fueron hasta Ítaca⁹², por lo que deberían saber ya la respuesta. En segundo lugar, que Néstor y Diomedes, que según el mito no estuvieron en el reclutamiento, sean los que respondan es incongruente. Y en tercer lugar, Diomedes responde que Ulises fue convencido por su hijo, cuando Telémaco acababa de nacer, por lo que resulta imposible. Este detalle del argumento de que anteponer la gloria de Grecia a su familia pueda convencer a Ulises es algo que no encaja con la personalidad del héroe de Homero y, además, la idea expuesta por la película haría tambalear los cimientos de la *Odisea*, ya que supone que Telémaco en esta epopeya tendría suficiente edad como para tener barba y que su madre, siendo leal a Ulises, hubiera tenido que elegir marido entre los pretendientes por esa razón: «Cuando adviertas no obstante que apunta la barba a mi hijo, casarás con quien sea de tu gusto dejando el palacio»⁹³.

Resulta novedoso que quien parece dirigir la operación es Menelao, y no Agamenón, a quien todas las películas suelen poner no sólo como comandante del ejército, sino como impulsor y primer interesado en hacerse con el poder sobre Troya.

Inmediatamente aparece Ulises en el palacio. Menelao le presenta a Áyax, de Salamina, Néstor, de Pilos, Diomedes, «gobernador de Etolia», y Agamenón, rey de Micenas. Ulises los saluda: «Amigos piratas».

Tras la llegada de Aquiles, se entabla una discusión entre este, Agamenón y Áyax Telamonio, al que Aquiles llama «asqueroso buscador de gloria», sobre quién dirigirá la guerra. Áyax comenta que la piel de Aquiles es tan tierna como su vanidad, «y en especial tus talones».

La escena tiene mucho que analizar, tanto desde el punto de vista de su relación con el mito como desde su alejamiento. Existen dos o tres notas eruditas

⁹² HIGINO, *op. cit.* 95.

⁹³ HOMERO, *Odisea* XVIII, 265 ss.

que merece la pena reseñar, y algunas alusiones a la guerra que podrían resultar enormemente actuales.

Cuando Menelao presenta a Ulises a los reyes que ya están allí, las asignaciones de su lugar de procedencia son acertadas, excepto en el caso de Diomedes, presentado como «gobernador de Etolia» cuando era el rey de Argos⁹⁴. El rey, no gobernador, de Etolia que acude a la guerra era Toante⁹⁵.

Al llegar Ulises ya debía estar informado sobre el motivo de la reunión, y es muy significativo su saludo, refiriéndose a los presentes como «amigos piratas». El calificativo de pirata nos hace pensar en que sus intenciones eran poco o nada lícitas, y se encuadrarían dentro de las actividades que se consideran piratería, es decir, arribo y saqueo de las ciudades o poblaciones que estén a su alcance con la única finalidad de hacerse con sus riquezas y capturar esclavos para su servicio o para comerciar con ellos, sin ánimo de conquista. Curiosamente, ambas cosas las llevan a cabo los aqueos en los poemas del Ciclo: durante los primeros años saquean más de veinte ciudades cercanas a Troya robando no sólo alimentos para suministro de las tropas, sino sus riquezas y mujeres como botín de sus jefes. Además, en alguna ocasión vendieron esclavos en la cercana isla de Lemnos⁹⁶.

Muy interesantes, en relación con la tradición, son los comentarios sobre Aquiles. Desde el primero de ellos se nos pone en guardia acerca de la mala relación que tienen los Atridas con el Pelida; sin embargo, resulta necesaria su colaboración en la guerra como había predicho Calcas, según Higino⁹⁷.

Pero Ulises, haciendo ostentación de su superior inteligencia, sabe que su odio no es un obstáculo, pues ama a la guerra por igual que los odia. Y evidentemente tuvo argumentos para convencerlo. Pero para ello debió ir a buscarlo a Esciros. Y esto es lo más novedoso y original de todo. Ninguna película hasta el momento, ni tampoco las que han venido después, se ha atrevido con el episodio de Aquiles en el gineceo de Licomedes. Esta tampoco lo muestra, pero al menos se comenta de palabra, aunque seguramente el público no informado se lo habrá tomado como una forma de burlarse de Aquiles. Tetis, su madre, le había obligado a esconderse, como dice Ulises en la película, «vestido de mujer». Cualquier espectador no podría creerse lo que veía si viese nada menos que a Aquiles travestido y escondiéndose para no ir a la guerra. También es verdad que cuando Aquiles fue a la guerra de Troya tenía quince años, no más de cuarenta como en la película⁹⁸.

El último guiño a la tradición erudita, que no va bien encaminado, se produce cuando discuten Áyax Telamonio y Aquiles, que le llama «asqueroso buscador de gloria», y Áyax le responde que su piel es tan tierna como su vanidad, «y en especial tus talones». Se alude aquí a la famosa vulnerabilidad de los talones de Aquiles, aunque debería ser su tobillo, pues su madre al sumergirlo en la Estigia lo

⁹⁴ HOMERO, *Iliada* II, 559 ss.

⁹⁵ *Ibidem*, II, 638 ss.

⁹⁶ Aquiles, tras capturar a Licaón, hijo de Príamo, lo vendió allí como esclavo. *Iliada* XXI, 34 ss.

⁹⁷ *Vid. supra*, nota 80.

⁹⁸ *Vid. supra*, nota 86.



sujetó del tobillo derecho, no de los dos. Pero este pormenor sólo lo conocía Tetis, ni siquiera el propio Aquiles. Si lo hubiese sabido, seguramente se habría protegido mucho mejor el tobillo⁹⁹.

Cuando a Menelao le llega la noticia de que Paris se ha llevado a Helena, Menelao no lo cree y, loco, corre a comprobar que no está en sus aposentos. Regresa con los demás cabizbajo: «El troyano se ha llevado a Helena... Ha huido con ella». La reacción de Menelao es sincera, ya antes había demostrado su debilidad por Helena, que perturbaba su razón, y ahora parece perdido. De hecho, a mitad de la conversación queda fuera de ella y sólo se reincorpora al final para dejarnos claro que sus motivos para la guerra han cambiado: ya no es el oro troyano, sino la venganza lo que desea. Ahora sí resulta un Menelao más homérico, dolido en su amor propio y deseando cobrar venganza y recuperar a su mujer.

El retrato, en cambio, que hace la película de Agamenón y, sobre todo, de Ulises no puede ser más negativo. Ambos se desentienden del dolor que puede sentir su hermano y anfitrión. Sus caras reflejan un mal disimulado entusiasmo ante lo sucedido y aprovechan la oportunidad para exagerar de manera artificial la ofensa que significa el rapto de Helena, tratando de darle una dimensión panhelénica que finalmente obtiene sus frutos con la incorporación de los otros reyes al deseo de reparación del agravio. De esta manera sustituye Wise el juramento por el que se comprometía a los pretendientes de Helena a luchar a favor del marido ultrajado.

Tras habernos contado los reclutamientos de Ulises y Aquiles, aunque de manera inexacta el primero, y mostrarnos cómo se conforma el germen de la coalición aquea, el film ya no se detiene en los otros acontecimientos que tienen lugar antes de la llegada a Troya de su flota, dejando de lado las reuniones, el viaje truncado y el sacrificio en Áulide.

Mucho más prolija en detalles es la siguiente *Helena de Troya*, la de Harrison. La historia se remonta a la elección de marido por Helena y el juramento de lealtad ante Tindáreo. Ante la pira de Pólux, una voz en *off* nos dice que al morir este, «Tindáreo se quedó sin heredero. El futuro trono de Esparta atrajo a todos los grandes reyes del Egeo». Ulises presenta sus condolencias a Tindáreo, lo mismo hace Aquiles en nombre de los mirmidones, ofreciéndose a luchar junto a su ejército por el honor de Esparta y para vengar su sangre. Supuestamente lo hacen todos los presentes, aunque no se nos muestra.

Se respeta la tradición cuando nos dice que Tindáreo es el rey de Esparta, por lo que Helena es espartana, a diferencia de otras películas que le dan esta procedencia a Menelao. Es difícil saber si los guionistas se han basado en Hesíodo para situar el número de pretendientes, pues está más próximo a la cifra que da aquel en las *Eeas*

⁹⁹ Ni en Homero ni en el Ciclo épico se habla de la invulnerabilidad de Aquiles. El mito sobre este tema surge con Estacio en su *Aquileida* (s. I d.C.), donde cuenta cómo Tetis, tratando de hacerlo inmortal, lo cogió del tobillo, no del talón, y lo sumergió en el río Estigia, uno de los que rodean el Hades, pero la parte por la que lo que sostenía no se humedeció, por lo que quedó vulnerable. Las versiones que hablan del tobillo o del talón son muy posteriores, por tanto, a Homero y el Ciclo troyano.



que cualquier otra fuente. Recordemos que Hesíodo enumeraba trece, el número menor, e Higino treinta y cinco, como el número mayor de pretendientes¹⁰⁰. Otra disfunción respecto al mito es la presencia de Aquiles en ese momento, pues, como dijimos antes, era demasiado joven¹⁰¹ para figurar entre los aspirantes a desposar a Helena. Aunque la película es ambigua en cuanto a eso, al mezclar el asunto de los pretendientes con el de las exequias por Pólux y puede que no todos los presentes hayan ido a tratar de conseguir a Helena como esposa.

Tindáreo, acompañado de Helena, ofrece «esta mujer maldita» a los reyes que están allí: «¿Hay alguno entre vosotros que desee ver su hogar devastado, su país arruinado y su corazón roto en mil pedazos? Yo os la ofrezco y os la entrego». Ninguna fuente habla de que Helena fuera culpada por su padre ni tratada de ese modo, pero en el film Tindáreo siempre ha tenido un trato cruel y humillante hacia su hija que no explica. No obstante, puede entenderse que Harrison desea que veamos a Helena como portadora de desgracias para quienes la amen y ella ame.

Ulises propone echar a suerte aquel que se lleve a Helena y, siguiendo a Apolodoro¹⁰², jurar que tendrá la seguridad de que defenderán con sus vidas su derecho exclusivo a poseerla. Colocan sus anillos en una copa y Ulises toma una vasija para lanzar los anillos al aire y el propietario del que caiga dentro se quedará con Helena. Gana Menelao.

Aunque en la tradición Agamenón es el jefe supremo y su hermano, Menelao, no presenta la menor dependencia emocional de él, en cambio la película nos muestra que Menelao está claramente influenciado por su hermano mayor, dos años según el film. Finalmente, con la ayuda servil de un irreconocible Aquiles, y después de anunciar la próxima muerte de su padre, Atreo, lo que supone su ascenso al trono de Micenas, Agamenón es elegido comandante de los ejércitos aqueos en una supuesta guerra contra un enemigo común, que no parece ser otro que Troya.

Una vez producido el «raptó» de Helena, Harrison nos sitúa en lo que parece ser Áulide, donde vemos multitud de barcos fondeados en ausencia de la menor briza. Los jefes muestran su preocupación y Agamenón pide a Calcas que augure qué se debe hacer para acabar con una situación que resulta insostenible para todos. Calcas revela que la diosa Ártemis reclama la vida de la hija de Agamenón y Clitemnestra, Ifigenia. El rey de Micenas envía a buscar a su hija y él mismo, como imponía la diosa, sacrifica a su hija en un altar frente al mar.

En el film, se notaba cierta expectación pero no la impaciencia que sí existía en la tradición, no sólo en «los hombres», sino también en algunos de sus jefes, como Ulises y Menelao, que, tras los vaticinios de Calcas, presionaron a Agamenón, que se resistía, para que llevara a Ifigenia y la sacrificara. En el film todo se produce de inmediato. Calcas profetiza que Artemisa¹⁰³ pide el sacrificio de Ifigenia a cambio de

¹⁰⁰ HESÍODO, *Eeas*, 196 ss; Higino, *op. cit.* 81.

¹⁰¹ *Vid. supra* nota 86.

¹⁰² Aunque en todas las versiones es el rey Tindáreo quien impone el juramento a los pretendientes de su hija, según Apolodoro la idea fue concebida por Ulises. *Vid. supra*, nota 60.

¹⁰³ El nombre de la diosa más utilizado en las fuentes antiguas es Ártemis.



que soplen vientos propicios y Agamenón, aunque duda y se descompone, toma la decisión rápidamente. También la traída de la niña parece producirse de una manera inminente, como si se encontraran cerca de Micenas, cuando hay una distancia de unos 150 kilómetros entre ambas localidades, que no debía recorrerse muy rápido.

Además, en el Ciclo y demás obras que trataron el sacrificio de Ifigenia, Agamenón se resistía a sacrificar a su hija, y era empujado por la presión de los soldados jaleados por Ulises a sus espaldas y las prisas de Menelao por llegar a Troya, pero en ningún caso debía ser el propio Atrida quien asestara la puñalada mortal a la niña. En cambio, en el film de Harrison, que ha venido modelando un Agamenón agresivo, ambicioso y con visos de tener pocos escrúpulos, la sangre fría que demuestra en esta escena, a pesar de su conmoción, y las escasas dudas que muestra para matar a su propia hija le convierten en el más cruel y desalmado de cuantos hayamos visto en el cine.

En la *Troya* de Petersen, en el salón del trono de Micenas, un lugar gris y oscuro un tanto opresivo, decorado en su cabecera con una enorme réplica de los famosos leones de la puerta de la ciudad, Menelao, que es recibido por su hermano en presencia de Néstor, le dice a su hermano que desea que vuelva para matarla y que no parará hasta ver cómo Troya se derrumba. Agamenón responde, en tono de reproche, que creía que quería la paz con Troya. «Debí escucharte», admite el rey de Esparta.

Lo mismo que con Esparta, la película nos sitúa a Micenas a orillas del mar, con su fondeadero al lado. Sin embargo, la Micenas real tampoco tenía costa ni puerto, y el más cercano sería el de Nauplio, a unos 20 kilómetros de distancia. Es corriente, como hace esta película, el uso de elementos simbólicos muy reconocibles, y hasta populares, para dotar al film de una cierta legitimidad histórica. Eso es lo que ocurre con la famosa Puerta de los Leones de Micenas. Ya en *Helena* se hace uso de ella para figurar nada menos que las puertas Esceas de Troya, aunque aquí se utilizan los leones con mucho más sentido para decorar el salón del trono como si fueran un símbolo de la ciudad y de la casa de Atreo. Los leones suelen representar la realeza en muchos lugares. Sin embargo, al igual que ocurre con los leones de las puertas de Hattusa¹⁰⁴, podrían tener una función defensiva, apotropaica, es decir, ahuyentar el mal (el enemigo) y propiciar el bien de la ciudad, en cuyo caso no tendría sentido como decoración del salón del trono.

Es destacable la enorme diferencia entre el aspecto, el poderío, la fuerza y el ánimo de este Menelao respecto a todos los anteriores, cuyo único deseo es la venganza contra Helena y que extiende la culpa de Paris a toda la ciudad de Troya, suponiendo la colaboración de Héctor en el rapto.

Por la escena entendemos que previamente al encuentro con los teucros los Atridas debían haber hablado sobre la conveniencia de establecer lazos de amistad con los troyanos, y que Menelao, por su cuenta, decidió aceptar la paz que aquellos proponían, en contra de la opinión de su hermano, como demuestra la película,

¹⁰⁴ Capital del Imperio Hitita desde el reinado de Hattusili I, segunda mitad del s. XVII a.C., hasta la caída del Imperio a finales del s. XIII a.C.



ferviente partidario de la guerra, donde se forjan los imperios. Esta afirmación del rey de Micenas no deja lugar a dudas sobre su deseo expansionista y su idea de que no ser belicoso es sinónimo de debilidad. Pero además llega a identificar a la Hélade con él, al decir que si le insultan a él insultan a «Grecia», en un alarde de auténtica megalomanía de la que es ajena la tradición.

Posteriormente, esa noche, Agamenón y Néstor sostienen una conversación que resume de alguna manera lo que sería la reunión de los jefes aqueos, y en la que se planifican todos los aspectos y preparativos de la guerra.

Néstor, que en la tradición es un hombre sabio y juicioso, en la película parece haberse convertido en un asesor de Agamenón, en lugar de ser el rey de Pilos. Siempre aparece a su lado, tratando de contener su impulsividad y aconsejándole. Aquí discuten sobre la conveniencia de llevar con ellos a Aquiles. En este caso se sustituye el augurio de Calcas, que decía que era necesaria la presencia de Aquiles para tomar Troya, por la predicción de Néstor, desde un punto de vista más práctico y naturalista. Según Néstor, Aquiles es un animal nacido para matar al que Agamenón presenta como un ser indomable e individualista, voluble y caprichoso, pero al que teme y envidia por su carisma ante las tropas, que le convierten en el héroe más admirado de los aqueos. Néstor pronuncia unas palabras que parafrasean a Homero: «Necesitamos al mejor de los guerreros». Homero dice en numerosas ocasiones «el mejor de los aqueos», refiriéndose tanto a Aquiles como al Atrida, aunque este es bastante diferente al de la *Iliada*.

Esta escena sustituiría a la reunión de los reyes para preparar la guerra. En el filme no existe el juramento de los pretendientes de Helena, por lo que la coalición que se había justificado en el prólogo, en el que vemos cómo el Atrida trata de someter a los distintos pueblos de la Hélade, y que se refuerza con las palabras del propio Agamenón cuando hace referencia a la unificación de «Grecia» no es necesaria. Pero Agamenón confía demasiado en sus posibilidades y desprecia a Troya y sus «altos muros» y a Príamo, confiado en la protección de Apolo, y no hace caso a Néstor cuando pronostica que esa guerra puede durar diez años. La guerra más grande «que el mundo haya presenciado», en sintonía con lo que la tradición siempre dijo de la guerra de Troya. Finalmente deciden proceder a los reclutamientos.

La película, con el formato del corte del director, presenta el reclutamiento de Ulises, primero, y de Aquiles por el itaquense, después, mientras en la versión estrenada en cines incluye sólo el segundo. En cualquier caso, ambos difieren de lo que el Ciclo narraba sobre ellos.

En una Ítaca escarpada y montañosa, Ulises cuida su rebaño, acompañado de su perro, suponemos que Argo, mirando al mar cuando llegan dos soldados de Agamenón preguntando por él. Ulises finge no ser él y se mofa de los soldados. Se da a conocer diciéndoles que «quieren que les ayude a luchar contra Troya». Y los emisarios le dicen que deben pedirle un favor. «Como de costumbre», responde Ulises.

Petersen resuelve el reclutamiento de Ulises de un plumazo en unos pocos minutos. Se olvida por completo de la tradición y elimina la expedición de los Atridas con Palamedes, quien descubriría su fingida locura, como ya hemos visto. Aquí se reduce la empresa a unos vulgares lacayos y una broma que contribuye a presentarnos





a Ulises como alguien totalmente diferente a los belicosos Atridas. El guion dibuja a Ulises como una persona sencilla pero astuta e inteligente, sin el boato ni las ínfulas de grandeza de los otros, que cuida su propio ganado sentado en una ladera escarpada que baja hasta el mar¹⁰⁵ y que hace gala de un muy buen sentido del humor, lo cual lo sitúa a una considerable distancia de los reyes de Esparta y Micenas.

A continuación nos trasladamos a Ftía, donde en medio de unas ruinas, en lo alto de unos acantilados junto al mar, combaten Aquiles y Patroclo. Aquiles parece enseñarle a luchar con la espada cuando se interrumpe y arroja una lanza que se clava en un árbol junto al camino por donde llegaba Ulises: «Veo que tu fama de hospitalario ya es sólo mera leyenda». Aquiles le presenta a Patroclo, su «primo». Ulises le dice a Patroclo que conoció a sus padres y lamenta su ausencia. Y continúa diciendo que aprender de Aquiles es un honor.

Petersen adapta la situación a la mentalidad de su tiempo y a las necesidades de su planificación de la película. No podía mantenerse fiel a las *Ciprias* ni el resto de la tradición que situaba a Aquiles en el gineceo de Licomedes vestido de mujer, porque el público no lo entendería y movería a risa. Y es que no funciona igual un Aquiles de 15 años que uno de 41, edad que tenía Brad Pitt cuando rodó la película.

Y Benioff urdió el guion a la medida de lo que se espera de un hombre inteligente y persuasivo como Ulises y un héroe guerrero como Aquiles, que aquí se muestra especialmente lúcido y sarcástico. Utiliza además algunos elementos que ya todos asociamos a ambos personajes y que resultan convincentes y eficaces, como la gloria como señuelo para captar a Aquiles y las artimañas como rasgo distintivo de Ulises, «rico en ardidés». Ardides a los que acude sin problemas para tratar de convencer a Aquiles: «La mayor flota nunca vista» o «Esta guerra no caerá en el olvido... ni los héroes que luchen en ella». Son las frases que resultan disuasorias para el Pelida, utilizadas como último recurso por Ulises, sabedor del afán de posteridad y gloria que preside la existencia del hijo de Tetis.

Después de un breve encuentro entre Aquiles y Tetis, que no se encuentra en ninguna de las fuentes antiguas, en el que la Ninfa le anuncia a su hijo su próxima muerte gloriosa en Troya, *Troya* prescinde de las reuniones en Áulide y el sacrificio de Ifigenia y prefiere pasar directamente a la llegada de los aqueos a las costas troyanas.

A pesar de la infidelidad a las fuentes, empezando por la ubicación de Ftía al borde del mar, las dos escenas resultan perfectamente convincentes y adecuadas a los personajes de Ulises y Aquiles, y los diálogos, especialmente el sostenido entre estos dos personajes, al margen de su actualización, mantienen el interés y el espíritu que se espera de una versión del poema.

¹⁰⁵ Según cuenta Telémaco a Menelao, Ítaca es escarpada y montañosa, más apta para cabras que para caballos. *Cfr.* HOMERO, *Odisea* IV, 605 ss.

LOS PRIMEROS NUEVE AÑOS DE LA GUERRA

Las *Ciprias*, y todas las obras posteriores a través de las que hemos podido completar los sucesos anteriores a la *Iliada*, contaban que tras lograr zarpar de Áulide los aqueos pusieron rumbo a Troya guiados por Télefo, quien se había comprometido a hacerlo después de que Aquiles le curó la herida, como vimos más arriba.

Llegaron en primer lugar a la isla de Ténedos, en la desembocadura del estrecho del Helesponto, frente a Troya. El rey de la isla era Tenes, hijo de Apolo. Tetis había advertido a su hijo Aquiles de que no debía matar a un hijo de Apolo porque moriría a manos del dios. Pero en combate Aquiles mató a Tenes sin saber quién era¹⁰⁶. Los aqueos se dispusieron a realizar un sacrificio a Apolo tras la muerte de Tenes en la isla de Ténedos, en la isla de Lemnos o en un islote llamado Crisa. Hera envió contra Filoctetes una serpiente que le mordió en un talón. La herida se infectó y exhalaba un olor pestilente. Los aqueos decidieron que Filoctetes fuera abandonado en la isla de Lemnos¹⁰⁷, donde sobrevivió alimentándose de aves que cazaba con el arco de Hércules¹⁰⁸.

Los aqueos enviaron una embajada a Troya, que en el resumen de Proclo es posterior al desembarco, compuesta por Ulises y Menelao, para reclamar la devolución de Helena y los tesoros que Paris se llevara de Esparta¹⁰⁹, pero no tuvieron éxito y los troyanos intentaron matarlos, pero fueron salvados por la intervención del noble teucro Antenor¹¹⁰.

Tras el fracaso de la negociación los aqueos llevaron sus naves a la costa con la intención de desembarcar y los troyanos trataron de impedirlo. Tetis había prevenido a su hijo de que el primero en desembarcar será también el primero en morir¹¹¹. Lo hizo primero Protesilao y murió a manos de Héctor¹¹².

Después Aquiles y los mirmidones desembarcaron. El Pelida luchó contra Cicno, aliado de los troyanos, y lo mató estrangulándolo¹¹³ o de una pedrada¹¹⁴. Después de la muerte de Cicno, los teucros huyeron y los griegos pudieron desembarcar.

Aquiles dio muerte a Troilo, hijo menor de Príamo y Hécuba, en el templo de Apolo Timbreo. Troilo intentó huir a caballo pero Aquiles lo derribó, a pesar de

¹⁰⁶ APOLODORO. *op. cit.* Epít. 3, 26.

¹⁰⁷ HOMERO, *Iliada* II, 716. Sobre el lugar del abandono existen discrepancias: según APOLODORO (*Biblioteca*, Epít. 3, 27) lo abandonan en Ténedos, mientras SÓFOCLES (*Filoctetes*, 263) lo sitúa en Crises y en Lemnos los hacen HOMERO (*Iliada* II, 721) e HIGINO (*Fábulas*, 102).

¹⁰⁸ APOLODORO. *op. cit.* Epít. 3, 27.

¹⁰⁹ HOMERO. *Iliada*. III 205 y XI 138. En 205, Antenor le dice a Helena que «aquí vino cierta vez Ulises... con Menelao. Yo los hospedé y les di cordial acogida en mi palacio».

¹¹⁰ APOLODORO. *op. cit.* Epít. 3, 29.

¹¹¹ Ídem.

¹¹² HOMERO. *Iliada* II, 695.

¹¹³ OVIDIO. *op. cit.* XII, 76.

¹¹⁴ APOLODORO. *op. cit.* Epít. 3, 31.





ello consiguió llegar hasta el templo de Apolo, donde Aquiles le dio muerte¹¹⁵. Aquiles también apresó a Licaón, otro hijo de Príamo, y lo vendió como esclavo en Lemnos¹¹⁶.

Se dedicaron hasta el décimo año de guerra al saqueo de ciudades en la región de Troya. Saquearon la región del Monte Ida y robaron los rebaños de Eneas¹¹⁷. En Tebas Hipoplacia, Aquiles da muerte a Eetión, padre de la esposa de Héctor, Andrómaca, y a los siete hermanos de esta¹¹⁸. En Lirneso mató al rey Mines y tomó como cautiva a la mujer de Mines, Briseida, hija de Brises. Al Atrida Agamenón le corresponde Criseida, llamada así por ser hija de Crises, hermano de Brises y sacerdote de Apolo¹¹⁹.

Se produjo una reunión de Helena y Aquiles de la que sólo se sabe que fue concertada por Tetis y Afrodita. Según Pausanias, después de su muerte, Aquiles y Helena se casaron y se fueron a la isla de Leucade¹²⁰.

Ulises guardaba rencor a Palamedes por descubrir su engaño para no ir a la guerra y planeó cómo matarlo. Escondió en la tienda de Palamedes una gran cantidad de oro e ideó una estratagema para que pareciera que el tesoro era una recompensa de Príamo por su traición a los aqueos. Al día siguiente encontraron una carta de Príamo en la que prometía a Palamedes una cantidad de oro si le entregaba el campamento. Apresaron a Palamedes y descubrieron el oro que había en su tienda. Agamenón condenó a muerte a Palamedes por lapidación¹²¹. En otras versiones, Palamedes fue encerrado en un pozo por Ulises y Diomedes y luego lapidado¹²² o lo ahogan cuando sale a pescar¹²³. También existen versiones que exoneran a los aqueos de la muerte de Palamedes, quien murió por una flecha de Paris, después de matar a Deifobo y a Sarpedón¹²⁴.

Teniendo en cuenta que el cine mayoritariamente narra la guerra desde el desembarco de los aqueos en las playas troyanas, podría haber hecho uso de estos episodios para enriquecer la historia y acercarse a los hechos míticos en los que dice basarse. Pero no ocurre de esta manera. En los films no existen Télefo, Cicno, Troilo, Licaón, Palamedes o Filoctetes, a pesar de ser este un personaje importante en el desarrollo de la guerra, así que no le veremos matar a Paris, y no veremos tampoco Ténédos ni Lemnos, ni habrá encuentro entre Aquiles y Helena.

Los cuatro primeros personajes de que hablamos, para lo que el cine pretende desarrollar resultan irrelevantes y supondrían abrir digresiones que los directores considerarán, muy posiblemente, innecesarias. Lo mismo sucederá con Filoctetes, con

¹¹⁵ *Ibidem*. Epít. 3, 32. HOMERO (*Iliada* XXIV, 255 ss.) dice que ya ha muerto, aunque no cómo ni por quién.

¹¹⁶ HOMERO. *Iliada* XXI, 34.

¹¹⁷ APOLODORO. *op. cit.* Epít. 3, 32.

¹¹⁸ *Ibidem*, II, 688 ss., VI, 415 ss.

¹¹⁹ *Ibidem*, I, 365, XIX, 291 ss., XX, 92, 191 ss.

¹²⁰ PAUSANIAS. *op. cit.* III, 19,13.

¹²¹ HIGINO. *op. cit.* 105.

¹²² Dictis II, 15.

¹²³ PAUSANIAS. *op. cit.* X, 31,2.

¹²⁴ Dares 28.

la justificación de que su principal acción a su regreso a la guerra, la muerte de Paris, es reservada por las películas para Menelao. Respecto a Palamedes, la venganza de Ulises no tiene sentido si no conocemos el origen de su rencor, por lo que, teniendo en cuenta que ninguna de las cintas cuenta su reclutamiento tal y como fue, eliminar el episodio es lo más acertado. Además, la imagen que tendría el espectador de uno de los héroes homéricos más importantes quedaría bastante enturbiada y entraría en conflicto con las que dan las versiones de la *Odisea*.

Sí se mantienen, y no en todos los casos, la embajada de los aqueos reclamando a Helena y los tesoros, reducida sólo a Helena, el inevitable desembarco de los invasores y los saqueos a las ciudades circundantes.

A pesar de no haber sido capturada en el mismo lugar, Briseida y Criseida lo son únicamente en una breve escena al principio de *L'ira di Achille*, y repartidas como botín entre los aqueos, Criseida para Agamenón y Briseida para Aquiles.

Al margen de esto, la primera película en incluir alguno de estos momentos será la de Noa, *Helena*, al final de su primera parte. Después de que hayamos asistido al recibimiento triunfal de Paris y Helena en Troya, un barco con velas negras llega a su puerto. Mientras, en Troya Príamo agradece a Helena, arrodillado ante ella como si fuera una auténtica diosa: «Gracias a ti, que me libraste de la maldición de los dioses, vivo hoy el día más feliz de mi vida». Ésaco advierte a Príamo de las desgracias que traerá Helena: «Por su culpa morirán tus hijos y por ella será Troya reducida a cenizas». Príamo, enfurecido por el augurio del adivino, «¡agorero, que nunca me has predicho una palabra de prosperidad!»¹²⁵, manda encerrarlo en una mazmorra.

Vemos en el film de Noa la embajada de los aqueos a Troya para reclamar a Helena, acuden Menelao y Agamenón, pero Helena se niega: «Abrazo este altar pidiendo protección»¹²⁶. La película adopta la versión de Apolodoro, y no la de las *Ciprias*, y hace llegar la embajada aquea antes del desembarco de sus tropas, pero cambia los componentes de la delegación eliminando a Ulises, que no está identificado en la cinta, y poniendo en su lugar a Agamenón. Aunque los términos en los que se desarrolla la reunión no están descritos en ninguna fuente, podemos pensar que lo dicho por los aqueos no diferiría demasiado de lo dicho aquí, salvo en lo referente a la devolución de los tesoros robados, cosa que aquí no ha sucedido. Pero es dudoso que Helena hubiera intervenido o siquiera estado presente.

El film de Noa cobra un cierto tono místico con la identificación de Helena como una especie de protectora de Troya por parte, fundamentalmente, de Príamo,

¹²⁵ Esto parece estar tomado de las palabras que le dedica Agamenón a Calcas cuando predice que la solución de la peste que sufre el campamento aqueo es la devolución de Criseida: «¡Oh adivino de males! Jamás me has dicho nada grato...». HOMERO, *Iliada* I, 106.

¹²⁶ En la Grecia antigua existía el derecho de asilo en sagrado, por el que el Olimpo garantizaba la supremacía de la autoridad divina sobre los abusos que pudieran cometer los hombres, acogiendo a los perseguidos que se refugiaran en el recinto de un santuario y protegiéndolos de cualquier intento de ser capturados dentro de la morada de los dioses, supuesto que habría equivalido a la profanación de un lugar sagrado. Aun así, es dudoso que este derecho existiera en la época descrita por Homero, en la que, según las fuentes, varios son los héroes muertos en templos y santuarios.





papel que ella misma llega a creerse. La coincidencia del cese de los problemas con la llegada de la pareja propicia esa idea, que llega a obsesionar al rey hasta el punto de encerrar al adivino, cansado de sus «malos augurios».

Cuando todos pensaban que Agamenón al tomar el arco y la flecha pretendía matar a Helena, se vuelve y la lanza al cielo como señal de ataque. Aquiles, desde uno de los barcos, sigue la flecha con la mirada y da la orden de atacar el puerto. Como ya vimos en el epígrafe dedicado a los combates, asistimos, por primera y única vez hasta el momento, a una batalla naval entre troyanos y aqueos.

Los soldados teucros corren hasta la playa, donde tienen una catapulta para tratar de evitar el desembarco. Numerosos barcos luchan entre sí al abordaje. Héctor y Aquiles combaten en una pasarela entre dos barcos. Desde las murallas, Príamo observa lo que ocurre y desesperado manda llamar a Paris y Helena, que son traídos en andas desde el palacio. Ante el cariz que está tomando la batalla, Príamo teme por la vida de Héctor y le pide a Helena que haga un milagro y lo salve. Ella responde que no puede hacerlos.

A la orilla llegan restos de naufragios y soldados a nado. Los aqueos consiguen desembarcar y los troyanos huyen hacia la ciudad.

Aunque las fuentes no lo detallan, parece evidente que tras el fracaso de la embajada, aun en los casos en que los teucros no intentaron matar a los embajadores, estos debieron regresar a las naves antes de dar cualquier señal de ataque exponiéndose a ser muertos en el acto estando rodeados de troyanos. El recurso de la flecha ardiendo recuerda más a la antorcha que Sinón usará para advertir a la coalición aquea que puede regresar y entrar en Troya después de la estratagema del caballo.

Tiene mucho sentido pensar que un pueblo como el troyano, que vive al lado del mar y en un lugar estratégico para controlar el paso por el Helesponto, disponga de una flota que tratara de impedir la llegada y el desembarco de la armada aquea. Aunque nadie informa acerca de ello y, además, Homero nos dice que Tectón tuvo que construir los barcos para la expedición de Paris a Esparta¹²⁷, Noa, en un alarde de originalidad, hace suya la idea de la flota troyana y la plasma en su película, incluido un duelo al más puro estilo pirata entre los dos grandes rivales de la *Iliada*. Por otra parte, hay que reconocer el mérito que tiene haber conseguido, en 1924, hacer una batalla naval tan digna y verosímil como la que consigue Noa.

De otro lado, Noa nos da una imagen de Paris, ajeno a la batalla que se libraba en las playas troyanas, bastante acorde con la que tenemos de él en la *Iliada*, en la que no tiene reparo en retozar con Helena en sus aposentos, mientras sus hermanos y súbditos luchan contra los aqueos a las puertas de la ciudad¹²⁸.

Finalmente, los troyanos deben retroceder y permitir que los aqueos bajen de sus naves y tomen posiciones en tierra. Ha habido muertos por ambos bandos antes y durante el desembarco, pero no ha habido ningún Protesilao.

¹²⁷ HOMERO, *Iliada* v, 59 ss.

¹²⁸ *Ibidem* III, 441 ss.

En *Helena de Troya* de Robert Wise, en plena noche, vemos un mar cubierto de luces: «Jamás las señales de costa habían anunciado tantos barcos». Por la mañana los aqueos descargan los pertrechos y animales de sus barcos sin que se produzca la menor escaramuza con los troyanos, que no han salido de sus murallas. En la muralla troyana Héctor dirige la estrategia, arenga a sus hombres y distribuye a los oficiales.

Resulta bastante impresionante ver el manto negro del mar cubierto de luces en plena noche. No sabemos a ciencia cierta si eso pudo ocurrir, pues no existen datos sobre si los aqueos llegaron de noche o durante el día, pero es un recurso muy inteligente a la hora de recrear un mar cubierto de barcos con los medios técnicos de que se disponía en 1955, por lo que resulta más sencillo hacerlos aparecer por la noche, en que la oscuridad disimula los posibles defectos de la imagen.

Wise retoma aquí el malestar en la casa real de Troya por el atrevimiento de Paris de robarle la esposa a Menelao, y cae en la tentación de usar la famosa frase de Christopher Marlowe¹²⁹ para recriminar a Helena, evidentemente también a Paris, su irreflexiva acción. Reproche que sólo encuentra el silencio por respuesta, pero que contribuye a colocar a la pareja protagonista en una situación difícil de sostener, produciendo en el espectador la aparición de un cierto sentimiento culpabilizador.

Lo que desde luego poco tiene que ver con lo narrado en las *Ciprias* y demás obras que dan noticias sobre el suceso es la absoluta tranquilidad con la que los aqueos desembarcan en las playas troyanas, sin que Troya presente la menor resistencia. Ya vimos que el primer argivo en descender de las naves, Protesilao, fue muerto por Héctor, por lo que la resistencia existió y no le puso fácil el desembarco a los aqueos. Pero el film ha resaltado en todo momento la inexpugnabilidad de las murallas de la ciudad, por lo que es comprensible que los troyanos se sientan seguros mientras permanezcan dentro de ellas. Además, de esta manera se justifica el uso de toda la maquinaria de asalto que a continuación van a fabricar los sitiadores.

Sabemos que los aqueos ya tenían planeado el saqueo de Troya con la excusa de una guerra preventiva, y Menelao había dicho que no deseaba el oro de Troya, sino sus vidas, así que no hay motivos para que envíen una embajada a negociar con los troyanos.

Vemos a los aqueos en una actividad frenética, talando árboles, transportándolos y construyendo la maquinaria de asalto que les permita abordar las murallas troyanas: torres de asalto, parapetos móviles, catapultas, arietes, escalas..., en una de las escenas más alejadas de lo que contenido en el Ciclo, en el que los aqueos jamás hacen uso de ese tipo de maquinaria bélica, por otra parte, en muchos casos inexistente en la época.

Wise reduce los diez años del asedio, los saqueos de las ciudades vecinas y el rapto de Briseida y Criseida a unas frases del narrador sobre unas imágenes que las ilustran, pero que no detallan nada sobre los mismos. Este recurso le sirve

¹²⁹ «Was this the face that launched a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium? / Sweet Helen, make me immortal with a kiss». (¿Este fue el rostro que lanzó mil naves e hizo arder las enormes torres de Ilión? Dulce Elena, hazme inmortal con un beso).





no sólo para acortar el tiempo de la película, eliminando lo que puede considerarse superfluo, sino también para explicar el origen de la Briseida anónima¹³⁰ por la que se desencadenará la cólera de Aquiles.

Helena de Troya, de John Kent Harrison, también incluye la embajada aquea para reclamar Helena ante Príamo. Previamente, Paris había defendido la presencia de Helena en Troya con un alegato feminista en defensa de la espartana como una mujer maltratada por su esposo y el resto de los reyes aqueos, que sembró la duda en Príamo y el Consejo troyano. Duda que se encargó de despejar la belleza de la Tindáride¹³¹.

Cuando llegan los barcos aqueos a las costas de Troya, Menelao y Ulises van en embajada ante el Consejo para solicitar que Helena les fuera devuelta. Príamo les da la bienvenida y Menelao expone su esperanza de que el rey troyano, «justo y sabio», esté dispuesto «a devolverle a Esparta lo que es de Esparta».

Antes de tomar una decisión, Príamo pregunta a Helena si aún desea que la entreguen a Menelao, y la joven dice que sí, que es su deber. Príamo pregunta si ama a su hijo Paris, a lo que la joven responde que sí, y si entregándola evitará la guerra, y ella contesta que no, porque conoce a Agamenón.

Por su parte, en la nave de Agamenón, los aqueos planifican el desembarco sin esperar respuesta. Menelao deberá ocupar la playa mientras otro grupo reducido tratará de infiltrarse en la ciudad antes de que cierren las puertas. «Una vida corta y llena de gloria, ¿no es lo que deseabas? Que los dioses bendigan nuestro destino», le dice Agamenón a Aquiles.

Harrison mantiene como embajadores a los que según el Ciclo épico habían ido en esa misión, que por otro lado sería lo de esperar: el primer interesado, el esposo ofendido, y el más talentoso y con una capacidad disuasoria mayor, Ulises. Y, como había hecho Noa, toma la versión más lógica, la de Apolodoro, y su embajada se produce antes del desembarco de las tropas aqueas.

Ya dijimos que se desconocen los términos en los que debió discutirse la devolución de la reina de Esparta, por lo que cada película pudo elaborar los diálogos según mejor le conviniera. En este caso hemos visto la voz de la pasión y la voz de la razón frente a la del descreimiento y el escepticismo: Menelao comienza tratando respetuosamente, y da la impresión de que de forma sincera, conseguir el objetivo, alabando primero, como suele ser preceptivo, la sapiencia y ecuanimidad de Príamo, pero ante la inesperada y, digámoslo, impertinente respuesta de este, acaba perdiendo los nervios y amenazando con destruir la ciudad. Ulises puso la cordura en el lado aqueo tratando de reencauzar el diálogo con un discurso comedido y algo demagógico para suavizar la tensión causada por la reacción de Menelao.

Después, Príamo tiene una lógica conversación con Helena, haciendo depender su decisión de las posibilidades de evitar el conflicto. El rey da muestras de tener confianza en la joven, que ya ha demostrado estar dispuesta a sacrificarse, y cree su predicción de que, decida lo que decida, Agamenón no abandonará Troya

¹³⁰ No se menciona su nombre y de hecho no volverá a salir en la película.

¹³¹ Hija, en este caso putativa, de Tindáreo.

sin luchar, lo cual es bastante entendible dada la cantidad de fuerzas que los aqueos han llevado hasta allí sólo para llevarse a la mujer.

La propia película le da la razón de inmediato al dejarnos ver cómo, en ese mismo momento, los jefes aqueos están reunidos diseñando la estrategia a seguir para llevar a cabo la invasión y el saqueo de la ciudad sin esperar a tener la respuesta del rey troyano. Así que la decisión anunciada por Príamo está más que justificada por las imágenes que nos habían ofrecido momentos antes, además de porque ya eran conocidas las intenciones de Agamenón desde mucho antes. Introducir en la película al grupo de aqueos que debe infiltrarse sólo puede recordarnos a la misión nocturna de espionaje que llevaron a cabo Diomedes y Ulises que acabó con las muertes de Dolón y Reso y el robo de los caballos de este¹³² o la incursión de Ulises dentro de los muros de Troya durante la que tiene un encuentro con Helena, cantada en la *Odisea*¹³³.

Al amanecer, Menelao desde la proa de su barco da la orden de desembarcar. Los barcos avanzan hacia la playa. Saltan los soldados al agua sin que parezca que haya resistencia, hasta que arqueros troyanos apostados en lo alto del cerro que cierra la playa comienzan a disparar sus flechas. Aún en el agua, los aqueos empiezan a caer bajo las flechas enemigas, por lo que deben correr hacia tierra sin que cese la lluvia de saetas. Algunos barcos arden pero los argivos aún siguen llegando a la playa y muriendo por el *fuego* enemigo.

La diferencia numérica entre los invasores y los arqueros troyanos hace que estos tengan que huir perseguidos por los primeros mientras llegan refuerzos que etablan la primera de las batallas cuerpo a cuerpo de la película.

Dentro de los episodios preiliádicos que nos ofrece, está, lógicamente, el desembarco, aunque aquí tampoco hay un Protesilao, sino numerosos muertos anónimos. Se contradice la tradición al componer ese «comando» que intenta traspasar las líneas enemigas, aunque la película no explica muy bien cuál es su sentido. Probablemente fuera un intento de camuflarse en el interior de la ciudad para abrir sus puertas desde dentro durante la noche y permitir el paso de las tropas, a modo de caballo de Troya.

El desembarco está claramente influido por el de la playa de Omaha que Spielberg nos regaló en *Salvar al soldado Ryan*¹³⁴, combinando los planos generales con otros más cortos con cámara en mano para dar una mayor sensación de realismo y que el espectador participe del caos que se produce en la playa mientras silban alrededor las flechas troyanas y los soldados aqueos caen por doquier. Sin embargo, no se consiguen resultados como los de Spielberg, ni su realismo ni su dramatismo. Además, el emplazamiento de la playa, la ciudad y su entorno no están precisamente muy en la línea de la tradición, y el acantilado ante la playa, que favorece el desarrollo que se nos propone —la lluvia de flechas que recibe a los aqueos—, no

¹³² HOMERO. *Iliada* x, 194-503.

¹³³ HOMERO. *Odisea* iv, 244 ss.

¹³⁴ *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998).





se corresponde en absoluto con la geografía de la costa troyana, ni al norte ni al sur del Sigeo¹³⁵. Al llegar a la Tróade, los aqueos se encontraron una costa baja, más o menos escarpada, pero sin acantilados. En la película resulta evidente la intención de convertir la llegada masiva de dánaos a Troya en una suerte de «desembarco de Normandía» de la Antigüedad.

Por último, al igual que hizo Wise, la película resuelve la dilatación temporal de diez años y los saqueos por toda la Tróade a una predicción de Casandra, corroboradas más tarde por las de un Menelao-narrador, que en voz en *off* nos dice que «han pasado diez años, acampados bajo las murallas de Troya».

En esta película no existe Briseida, por lo que no necesita mostrarnos su captura ni alargar aún más su duración, así que como el film anterior, el de Harrison opta por resumir de forma inteligente los diez años del asedio por medio de una predicción del futuro y una reflexión sobre el pasado. Especialmente es Casandra la que enumera las vicisitudes del conflicto en los siguientes años, sobre imágenes superpuestas de guerra y destrucción, aunque proponiendo una situación que en el Ciclo no sucede, como es la oleada de refugiados que prevé.

En *Troya*, de Petersen, el movimiento de los soldados es intenso en la ciudad de Príamo, y la colocación de obstáculos defensivos en la playa o fabricación y acopio de armas: escudos, espadas, lanzas, labrys¹³⁶, etc.

Los sacerdotes hacen ofrendas cuando los vigías hacen sonar la campana dando la alarma de la llegada de los aqueos. Héctor y Andrómaca salen a la terraza de sus aposentos y ven el mar cubierto de las velas de las naves helenas.

Se desencadena el caos en las calles de la ciudad y los que están fuera corren despavoridos a refugiarse entre sus murallas. Los arqueros que están en la playa toman posiciones y se preparan para recibir a los aqueos.

La recreación de la situación en la película es bastante verosímil, y da la impresión de que podría haber sido algo muy parecido. Por descontado que en palacio se esperaba la llegada de los aqueos en cualquier momento después de haber raptado nada menos que a la esposa de uno de los reyes más poderosos de la Hélade, temores que seguramente ya se habrían extendido a la ciudad, por lo que el tumulto y desorden provocados por la alarma, aunque no atestiguado por las fuentes, es fácilmente imaginable.

Una toma aérea nos muestra la inmensa flota panhelénica y un barco destacado sobre los demás. Néstor le dice a Agamenón, en la proa de su barco, «vela negra. Es Aquiles». Y Agamenón responde sorprendido: «¿Qué hace ese loco? ¿Quiere tomar la playa de Troya con cincuenta hombres?»¹³⁷.

Héctor dirige a sus oficiales y pide que no dejen a ningún troyano fuera de las murallas. Sale a caballo de las murallas y allí arenga a su caballería: «Toda

¹³⁵ Promontorio en la costa troyana que limita al norte la playa troyana en la que, supuestamente, desembarcaron los aqueos, y donde se suele situar el túmulo de Aquiles.

¹³⁶ Hacha de doble filo.

¹³⁷ Aquiles comandaba cincuenta barcos, no sólo uno. HOMERO, *Iliada*, II, 685.

mi vida me he guiado por una ley, una ley elemental: honra a los dioses, ama a tu mujer y defiende a tu patria. Troya es nuestra madre. ¡Luchad por ella!». Esta frase de Héctor resume el carácter del héroe en la película, especialmente los dos últimos principios, muy en la línea de la descripción que se hace del príncipe troyano en los poemas cíclicos.

La película centra todo el protagonismo en su estrella, Brad Pitt, en el papel de Aquiles, lo que hace que se plantee una exaltación a veces excesiva del personaje, hasta el punto de que el ya citado desembarco inicial de Protesilao¹³⁸, en otras películas transferido a un soldado anónimo, aquí ha sido transferido a Aquiles, por lo que rompe la tradición haciendo caso omiso a su madre, que le había predicho que el primer aqueo en pisar la arena sería muerto.

El desembarco nos puede recordar al de *Helena de Troya*, pero es bastante más espectacular y realista. En un montaje muy ágil, que alterna los preparativos de los defensores con la aproximación del barco mirmidón, vemos cómo la nave encalla en la arena por el impulso de los remos y Aquiles salta el primero a la arena.

Héctor llega con su caballería y persigue a los mirmidones, que ya están llegando al templo de Apolo situado en la colina junto a la playa. El uso de la caballería por parte troyana, debido probablemente a influencia de las últimas versiones del poema, que también usaban la caballería, está reñido con la tradición cíclica, ya que, como se dijo más arriba, Homero no habla de caballería.

Allí Aquiles decapita una estatua del dios arquero¹³⁹ y tiene un duelo dialéctico con Héctor. En la escena, Aquiles permite marchar vivo a Héctor («aún es pronto para matar príncipes»). Realmente, la toma del templo condensa en unos momentos los nueve años de saqueo y pillaje en los alrededores de Troya, y especialmente a Lirneso¹⁴⁰, puesto que es en este templo donde los mirmidones capturan a Briseida para ofrecérsela a Aquiles como presente.

En *Troya* no hay embajada, los únicos episodios preiliádicos que nos presenta son el desembarco, en el que el protagonismo de Aquiles desplaza cualquier posibilidad de que Protesilao, que por otra parte no existe, sea el primero en desembarcar y morir; y la simbólica escena de saqueo a la que asistimos en el templo. Y es que la película, aunque refleja el alcance del ciclo hasta la destrucción de Troya, comprime radicalmente la duración tradicional de diez años de la guerra a una cuestión de días. Sólo seis, sin incluir la tregua de doce días antes del funeral de Héctor.

¹³⁸ HOMERO, *Iliada* II, 698 s.

¹³⁹ Uno de los atributos de Apolo, que comparte con su hermana Ártemis es el arco y las flechas, aunque sólo los usa de manera puntual. Con el arco mata a la serpiente Pitón, a los hijos de Níobe, a Ticio, y ayuda a matar o, según las versiones, mata directamente a Aquiles.

¹⁴⁰ Ciudad en la que los aqueos capturan a Briseida.



FILMOGRAFÍA

LA CAÍDA DE TROYA

Título original: *La caduta di Troia*. Año: 1911. País: Italia.

Director: Giovanni Pastrone, Luigi Romano Borgnetto.

Guion: Giovanni Pastrone .

Reparto: Madame Davesnes, Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio, Luigi Romano Borgnetto, Emilio Gallo.

Fotografía: ¿?

Productora: Itala Film.

Duración: 30 min. aprox.

LA ILÍADA O EL SITIO DE TROYA

Título original: *Helena. Der Raub der Helena* (I); *Helena. Der Untertang Trojas* (II).

Año: 1924. País: Alemania.

Director: Manfred Noa.

Guion: Hans Kyser.

Reparto: Edy Darclea, Vladimir Gajdarov, Albert Steinrück, Adele Sandrock, Carl de Vogt, Friedrich Ulmer, Carlo Aldini, Carl Lamac, Karl Wüstenhagen, Hanna Ralph, Albert Bassermann, Ferdinand Martini, Rudolf Meinhard-Jünger, Otto Kronburger.

Fotografía: Ewald Daub, Gustave Preiss.

Productora: Bavaria Film, Münchner Lichtspielkunst AG (Emelka).

Duración: 204 min.

HELENA DE TROYA

Título original: *Helen of Troy*. Año: 1955. País: EE.UU.

Director: Robert Wise.

Guion: Hugh Gray, John Twist.

Reparto: Rossana Podestà, Jacques Sernas, Cedric Hardwicke, Stanley Baker, Niall MacGinnis, Nora Swinburne, Robert Douglas, Brigitte Bardot, Eduardo Ciannelli, Marc Lawrence, Thrin Thatcher.

Fotografía: Harry Stradling Sr.

Música: Max Steiner.

Productora: Warner Bros.

Duración: 118 min.

LOVES OF THREE QUEENS

Título original: *Loves of Three Queens*. Año: 1955. País: EE.UU.
Director: Marc Allegrett, Edgar G. Ulmer.
Guion: Aeneas MacKenzie, Vadim Penianik, Salka Viertel.
Reparto¹⁴¹: Hedy Lamarr, Massimo Serato, Cathy O'Donnell, Piero Pastore, Enrico Glori, Robert Beatty, Serena Michelotti.
Fotografía: Desmond Dickinson.
Música: Alessandro Cicognini.
Productora: Cine del Duco
Duración: 67 min.

LA GUERRA DE TROYA

Título original: *La Guerra de Troya*. Año: 1961. País: Italia-Francia.
Director: Giorgio Ferroni.
Guion: Giorgio Ferroni, Ugo Liberatore, Giorgio Stegani, Federico Zardi.
Reparto: Steve Reeves, Juliette Mayniel, John Drew Barrymore, Edy Vessel, Lidia Alfonsi.
Fotografía: Rino Filippini.
Música: Mario Ammonini, Giovanni Fusco.
Productora: Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC), Europa Cinematografica, Les Films Modernes.
Duración: 105 min.

L'IRA DI ACHILLE

Título original: *L'Ira di Achille*. Año: 1962. País: Italia.
Director: Marino Girolami.
Guion: Gino De Santis.
Reparto: Gordon Mitchell, Jacques Bergerac, Cristina Gaioni, Gloria Milland, Piero Lulli, Roberto Risso, Mario Petri, Eleonora Bianchi.
Fotografía: Mario Fioretti.
Música: Carlo Savina.
Productora: Uneurop Film.
Duración: 118 min.

¹⁴¹ Sólo del segmento de Helena de Troya.



HELENA DE TROYA

Título original: *Helen of Troy*. Año: 2003. País: EE.UU.

Director: John Kent Harrison.

Guion: Ronni Kern.

Reparto: Sienna Guillory, Rufus Sewell, Matthew Marsden, John Rhys-Davies,
Maryam d'Abo, Stellan Skarsgård.

Fotografía: Edward J. Pei.

Música: Neal Acree, Joel Goldsmith.

Productora: Fuel Entertainment.

Duración: 240 min.

TROYA

Título original: *Troy*. Año: 2004. País: EE.UU.

Director: Wolfgang Petersen.

Guion: David Benioff (*Iliada* de Homero).

Reparto: Brad Pitt, Eric Bana, Orlando Bloom, Brian Cox, Peter O'Toole, Sean
Bean, Diane Kruger, Brendan Gleeson, Saffron Burrows, Julie Christie,
Rose Byrne, Julian Glover, Garrett Hedlund, James Cosmo..

Fotografía: Roger Pratt.

Música: James Horner.

Productora: Warner Bros. Pictures, Radiant Productions, Plan B Entertainment.

Duración: 163 min.



ENTREVISTA

ENTREVISTA A ANGELINA GATELL

Covadonga García Fierro

Facultad de Humanidades, Universidad de La Laguna

RESUMEN

La actriz y escritora Angelina Gatell nace en Barcelona en 1926. En 1952 funda, con Eduardo Sánchez, uno de los primeros teatros de cámara españoles, El Paraíso; y, años más tarde, la tertulia literaria Plaza Mayor, junto a José Hierro, Manrique de Lara y Aurora de Albornoz. En 1958 se traslada a Madrid, donde trabaja en Televisión Española como actriz de doblaje y guionista, y se dedica a la adaptación de diálogos y a la dirección. Finalmente, es contratada por unos estudios de doblaje, donde ejerce durante treinta y dos años. En el ámbito literario, ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Poema del Soldado* (Premio Valencia de Poesía, 1954), *Esa oscura palabra* (1963), *Las Claudicaciones* (1969, 2010), *Cenizas en los labios* (2011) y *La oscura voz del cisne* (2015); así como las antologías *Poesía femenina española* (1971), en colaboración con Carmen Conde; *Los espacios vacíos y Desde el Olvido* (2001) y *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2007). Con esta entrevista, recorreremos su trayectoria en el mundo del cine, donde la censura política e ideológica estuvo muy presente durante la España del franquismo.

PALABRAS CLAVE: cine, doblaje, censura, política, ideología.

ABSTRACT

«An interview with Angelina Gatell». The actress and writer Angelina Gatell was born in Barcelona in 1926. In 1952, she founded, with Eduardo Sanchez, one of the first Spanish chamber theatres, El Paraíso; and, years later, the literary coterie Plaza Mayor, with José Hierro, Manrique de Lara and Aurora de Albornoz. In 1958 she moved to Madrid, where she worked in Televisión Española as a voice actress and as a scripwriter as well, and dedicated to dialogues' adaptation and direction. Finally, she was hired by a dubbing studio, where she worked for thirty-two years. In the literary field, she has published, among others, the poetry books *Poema del Soldado* (Valencia Poetry Prize, 1954), *Esa oscura palabra* (1963), *Las Claudicaciones* (1969, 2010), *Cenizas en los labios* (2011) *La oscura voz del cisne* (2015); and the spanish poetry anthologies *Poesía femenina española* (1971), in collaboration with Carmen Conde; *Los espacios vacíos y Desde el Olvido* (2001) and *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2007).

In this interview, we conducted a tour of her career in the film world, where political and ideological censorship was very present during the Spain of Franco.

KEYWORDS: film, dubbing, censorship, politics, ideology.



201

REVISTA LATENTE, 15; 2017, PP. 201-208

Covadonga García: Cuando llegas al mundo del doblaje, lo haces casi por casualidad. ¿Cómo aprendiste el oficio?

Angelina Gatell: Yo estaba en Madrid por segunda vez. Mi marido tenía trabajo, pero ganaba muy poco dinero. Vivíamos en una habitación de alquiler, no teníamos medios y la situación era dramática: para cenar, muchas noches nos repartíamos una lata de calamares. No teníamos para más. Necesitaba un trabajo estable y no encontraba nada, así que compré los billetes para mi hijo y para mí, con el objetivo de volver a Valencia. Cuando ya los había comprado, me invitaron a asistir a una entrega de premios literarios la última noche. Fui con la magnífica poeta Ángela Figuera. Y allí me encontré con un amigo escritor que me preguntó qué tal me iba. *Mal*, le dije, *Me voy mañana a Valencia*. En aquella conversación, me comentó que en el mundo del doblaje estaban buscando gente. ¿El de los actores no es un círculo muy cerrado?, pregunté. *Lo es, pero podrías encontrar algo. Yo te haré una carta de presentación*. Así que decidí probar. En la empresa, me dijeron que debía observar, durante varios días, el trabajo que realizaban los actores de doblaje, puesto que esta era una actividad muy vinculada con la intuición. *Cuando usted se encuentre preparada, nos lo dice y le hacemos una prueba*, sugirieron. Al cabo de una semana, hice la prueba y salí de allí con un contrato firmado por 3.400 pesetas mensuales, un sueldazo para la época. Desde el principio, me di cuenta de que era verdad: el doblaje es, en esencia, intuición.

C. G.: ¿Hubo algún compañero que te enseñara el oficio del doblaje?

A. G.: No hubo ningún compañero de profesión en específico; se podría decir que lo aprendí de todos. Es un trabajo para el que debes tener mucha intuición y, sobre todo cuando empiezas, observar cómo lo hacen los demás. En mi época había actores de doblaje buenisímos. Hacían un trabajo perfecto en todos los sentidos: entonación, movimiento de los labios, qué emoción debía transmitir el texto y con qué matices, etcétera. Así que todos me ayudaron. Hoy en día se cometen muchos errores, incluso en los textos. Por ejemplo, cuando leo en los periódicos o en los guiones cosas del tipo *Ha habido una catástrofe humanitaria* en lugar de *Ha habido una catástrofe humana*, yo me subo por las paredes. Afortunadamente, haber tenido una formación literaria y, sobre todo, un gran bagaje de lecturas me permitió no cometer nunca errores lingüísticos de tanta envergadura.

C. G.: Has trabajado para Televisión Española como actriz de doblaje en películas, series de televisión, dibujos animados, etcétera. ¿Cómo se desarrollaba el proceso, desde que llegaba el guion hasta que se obtenía el resultado final?

A. G.: En Televisión Española recibíamos el texto generalmente en inglés. Incluso aunque el texto original estuviera escrito en japonés (*Heidi*, *Marco*) o en cualquier otro idioma. Una vez que nos llegaba ese guion escrito, un profesional lo traducía al español. Es un proceso difícil, porque no se trata de traducir literalmente, palabra por palabra; sino que hay muchísimas cuestiones culturales que debes atender. Por ejemplo, en el caso de *Heidi* había cuestiones de la cultura japonesa, celebraciones y acontecimientos a los que se debía cambiar de nombre, o bien hacer referencia a alguna celebración o acontecimiento parecido de la cultura occidental. Era la única



forma de que ese texto tuviera un sentido para nosotros en aquella época, puesto que todavía las culturas no habían experimentado un proceso de globalización como el que se vive ahora. La labor que hicieron los traductores preparando los guiones para el doblaje fue importantísima.

C. G.: ¿Participabas en ese proceso de traducción y adaptación del guion, previo al doblaje?

A. G.: Cuando llegaban los guiones en inglés o en alemán, yo no intervenía, porque nunca aprendí ninguna lengua anglosajona. Y lo más común era que el guion llegara en inglés. Algunas veces, venían en francés o en italiano. En esos casos, yo sí ayudaba a los traductores, o bien hacía yo misma las traducciones al completo. Como te digo, era una labor muy compleja, porque al conocimiento lingüístico del idioma debías añadirle muchas horas de investigación para comprender las claves culturales que siempre acompañan a una lengua.

C. G.: ¿Cuál era el siguiente paso?

A. G.: El siguiente paso era adaptar el texto, ya traducido a la lengua española, al movimiento de los labios. El movimiento de los labios difiere muchísimo de una lengua a otra. Ya no hablo de una lengua tan distinta del español como el japonés, sino de una lengua que para nosotros es mucho más familiar: el inglés. Una palabra sencilla, como *papá*, en inglés se diría *dad*; si te fijas, es la misma palabra, pero el modo de articular una y otra es completamente distinto. Así que este es otro eslabón muy complejo en la cadena. Para que el movimiento de los labios case con la voz, a veces basta con cambiar el orden de las palabras en el enunciado; pero, otras veces, el desfase es tan grande que debes cambiar palabras e incluso oraciones completas. El objetivo es que el doblaje y el movimiento de los labios estén lo más parejos posible, para que el espectador no tenga la sensación de que la voz y la imagen van cada una por su lado. Finalmente, se graba la voz para la película; y ahí termina el trabajo de doblaje.

C. G.: Una serie que estuvo muy presente en la infancia de varias generaciones en España fue *Heidi*. Además de trabajar en ella como actriz de doblaje, eres responsable de que el perro de la protagonista se llamara Niebla. ¿Fue un guiño a Pablo Neruda y a Rafael Alberti?

A. G.: Trabajé mucho para Televisión Española. Siempre viví experiencias entrañables en mi trabajo, pero esta lo fue especialmente, porque, como tú has dicho, ciertamente hay generaciones enteras marcadas por esta serie. Verás, en el primer doblaje al español, en mexicano, el perro se llamaba José. Yo no entendía por qué habían querido llamar así al perro; en fin, me parecía un nombre extraño para un animal. Además, el nombre original, en japonés, probablemente no tenía nada que ver con él. De manera que pedí permiso a mis jefes para cambiarle el nombre al perro en la versión doblada al castellano. Y se me ocurrió que el perro de Heidi podría llamarse igual que la perra de Pablo Neruda que el poeta chileno dejara luego a cargo de su amigo Rafael Alberti. Cuando digo que me he dado cuenta de que la serie influyó en muchísima gente en España, no solo me refiero a los televidentes, sino también, a que hubo generaciones enteras de perros que se llamaron así.





Figura 1. Angelina Gatell en 1964.

C. G.: ¿Recuerdas cuál fue tu primer conflicto con la censura?

A. G.: Empecé a trabajar a los once años en el campo, en la recolección de la avellana, y trabajé en infinidad de cosas hasta que pude encaminar mi trayectoria profesional hacia la interpretación. En Valencia conocí a una actriz, Amparo Reyes, que me contrató para representar, en la sierra de Madrid, piezas de teatro clásico; concretamente, los *Entremeses* de Cervantes. Aquello fue lo primero que hice. Tomaron nota de mí en Radio Nacional porque les había entusiasmado mi trabajo. Así empezó a rodar mi carrera como actriz. Al principio, nos movimos por diferentes grupos de teatro y tuvimos cierta libertad a la hora de elegir los textos y representarlos; si bien hubo problemas al querer representar una obra de Jean Cocteau. Nos prohibieron representarla incluso antes de escribirla. Es decir, cogieron el libro de Cocteau y lo llenaron de tachaduras. Al final, en la última página, escribieron *PROHIBIDA*. No nos dieron, ni siquiera, la posibilidad de reescribirla. La censura se imponía a veces así, desde la fuente primaria. Los curas no esperaban para evaluar la adaptación que tú pudieras hacer. Sencillamente, existía una lista de autores prohibidos, cuyas obras literarias no se podían tocar.

C. G.: No obstante, la primera vez que perdiste un puesto de trabajo debido a la censura política e ideológica vendría más tarde, a raíz de un encargo periodístico en Valencia.

A. G.: Sí, es cierto. Me encargaron doce reportajes en un periódico en Valencia. Al terminar el cuarto, me despidieron. Y no solo eso: me pusieron el veto. Por esa razón, luego me costó tantísimo esfuerzo volver a ser contratada. El motivo de tanto revuelo fue decir, en Radio Mediterránea, que comprendía las causas de que Ceuta y Melilla reclamaran la potestad de su territorio. Escribí los doce reportajes, pero el veto estaba puesto. Jamás pude volver a trabajar para esta radio, que era el medio radiofónico más progresista, ni aceptaron publicar ninguno de mis artículos. Fue una lástima por el trabajo perdido, porque yo me había interesado por la nefasta situación de la mujer árabe; había



permanecido durante un mes en Melilla, donde presencié cuestiones que no me gustaron: conocí a muchas cabilas, cómo vivían, los zocos; asistí a una boda y a una circuncisión; vi desde dentro el papel que desempeñaban las mujeres en la sociedad marroquí..., y quise contarlo todo. Pero no me dejaron. Me marché de Valencia con rumbo a Madrid porque mi buen amigo Antonio Buero Vallejo me animó. Me dijo que él y otros amigos escritores me ayudarían mientras me abría paso, y así fue. Yo me vine primero, porque mi marido tenía un pequeño trabajo en Valencia; y, lógicamente, para buscar trabajo, no podíamos estar los dos sin ganar dinero. Así que él se quedó trabajando allí mientras yo me asentaba en Madrid y abría el camino para que él y nuestro hijo se pudieran venir. En el primer intento no lo conseguí y me tuve que volver a Valencia. En el segundo, fue mi marido quien consiguió trabajo como administrativo en una editorial. Debimos adaptar nuestras aspiraciones a lo que nos ofrecían durante una etapa muy dura; hasta que me contrataron como actriz de doblaje y la situación mejoró con los años.

C. G.: Cuentas en tu autobiografía, *Memoria y desmemorias* (2013), que tuviste una experiencia muy negativa con Televisión Española y, sobre todo, con Adolfo Suárez.

A. G.: Desde el poder político, se ensañaron con personas como yo, trabajadores que teníamos contacto con centros oficiales como Televisión Española. No podían despedir, por ejemplo, a un Vicente Aleixandre, porque habría sido demasiado escandaloso; pero sí podían echar a muchos que pasábamos más desapercibidos. Por ejemplo, entre 1963 y 1964, estalló el tema de los mineros asturianos, que trabajaban en unas condiciones pésimas. Los mineros habían sido apaleados y encarcelados; varias mujeres, rapadas al cero y exhibidas como escarnio por haber participado en la huelga. Yo firmé un documento que otros 102 intelectuales también firmaron, en contra de aquellas humillaciones y atropellos. Meses más tarde, Fraga Iribarne —director general de Información en aquellos días— y Robles Piquer me citaron para chantajearme. *O comunica usted que los comunistas la engañaron y que por eso firmó aquel documento, o prescindiremos totalmente de usted en Televisión Española.* Yo me negué a retractarme. Aquel episodio tan injusto fue decisivo para mi carrera; porque meses más tarde, lo que ocurrió, sencillamente, es que Televisión Española me robó un guion. Cuando este se emitió, no aparecía mi autoría, sino la de un tal Teixeira. Fue él, en una reunión, quien me dijo que había sido don Adolfo Suárez quien había querido pasar por alto mi autoría porque, según sus palabras, llenas de desprecio, *una comunista no se quejaría.* Yo no dejaba de preguntarme: *¿Qué tiene que ver un trabajo para la televisión, sobre la vida de una científica, Marie Curie, con la política?* Nada. Absolutamente nada. Pero antes las cosas funcionaban así. La ideología se colaba en todos los asuntos de la vida. Yo, hipotéticamente, podría haber sido comunista, de acuerdo; pero ellos eran unos ladrones.

C. G.: ¿Cómo probaste que el guion era tuyo?

A. G.: El marido de María de Gracia Ifach había hecho una biografía de Marie Curie y tenía el contacto de su hija, Irene Curie. Yo, antes de hacer el trabajo que quería realizar, me puse en contacto con ella, y fue ella quien aprobó mi guion cinematográfico, donde no solo me basaba en la biografía de su madre, sino que también introducía elementos ficcionales. Fueron estos elementos de ficción los que me sirvieron para probar que aquel guion no lo podía haber escrito cualquiera, sino



que era el guion de un autor, con una carga creativa que solo me correspondía a mí: personajes de ficción, determinados elementos en la trama que no habían ocurrido en la vida real, etcétera. Evidentemente, la carta de Irene Curie donde ella aprobaba mi trabajo me sirvió como prueba de que ese trabajo era mío. Aun así, se presionó a Fraga Iribarne para provocar mi despido. Yo trabajaba en Radio Nacional, haciendo unos episodios radiofónicos con Arturo Medina, un profesor de Almería. Afortunadamente, mis jefes, Rafael y Francisco Sánchez, eran personas honradas y me apoyaron hasta donde pudieron. Pero Adolfo Suárez se enfrentó conmigo. Yo le dije que llamaría a Tierno Galván para que me defendiera como abogado; eso le sentó fatal. Entonces me dijo, muy airado, con aquellos preciosísimos ojos verdes mirándome fijamente: *Si usted tiene a don Enrique Tierno Galván como abogado, yo tengo esto* [señalando un televisor] *para desacreditarla a usted en todos los hogares españoles*. Naturalmente, me echaron, y el veto fue considerable. Lo más absurdo del caso es que yo nunca milité en el Partido Comunista. Tan solo había firmado un documento, igual que otros 102 compañeros del mundo de la cultura, para amparar a los mineros de Asturias y procurarles mejores condiciones laborales.

C. G.: ¿Pudiste registrar el guion?

A. G.: Carmen Conde, que era íntima amiga mía —de hecho, fue la madrina de mi hija—, me llevó a un notario para registrarlo. Cuando se demostró que yo tenía razón, repusieron la serie en Televisión Española incluyendo mi nombre en la autoría; y también la han emitido alguna vez en Hispanoamérica. Por supuesto, cada vez que ha sido emitida yo he cobrado mis derechos de autor. Fue la primera novela que se emitió en diferido. La había dirigido Pilar Miró. Los personajes de Marie y Pedro Curie los representaron Elena María Tejeiro y Fernando Guillén. Yo demostré que tenía razón; pero aquello me costó que muchas personas nunca más me dieran una oportunidad. Se me cerraron puertas. Para ese entonces, Carmen Conde y yo habíamos escrito el guion para una serie titulada *Cada mujer en su vida*. Al ocurrir todo esto con el guion de Marie Curie, nos rechazaron el trabajo. Me quedó pena, porque la idea del proyecto era hermosa: exponíamos casos de mujeres importantes en la historia, y el modo en que habían sufrido por vivir en el momento histórico que les había tocado.

C. G.: ¿Conservas todavía el guion de esa serie?

A. G.: No. En una ocasión en la que la policía estuvo en mi casa en 1974, registró todos los cajones y, además de detener a uno de mis hijos, se llevó muchas cosas. Entre ellas, ese guion, varias carpetas con escritos y las obras completas de Pablo Neruda. De hecho, entre las notas que tomaron sobre mi *maldad* figuraba la de poseer las obras completas de Neruda. Una censura intelectual absurda. Eran tan imbéciles que no se daban cuenta de que en el quiosco de la esquina se podían adquirir esos libros.

C. G.: Es muy emocionante, en la autobiografía, el capítulo en el que hablas del reencuentro con Adolfo Suárez, quince años después.

A. G.: Cuando nos encontramos, estábamos en el Palacio de la Zarzuela, donde el rey solía reunir a un grupo de escritores para conmemorar el nacimiento



de Cervantes. Adolfo Suárez me miraba pensativo, como queriendo adivinar de qué nos conocíamos. Pasados unos minutos, se acercó a mí y me preguntó. *Nos presentó, hace mucho tiempo, Marie Curie*, respondí. Era la época del 23-F, así que imagino que no querría problemas. *¿Pelillos a la mar?*, sugirió. *Sí*, respondí, *pelillos a la mar; pero tú y los demás me habéis destrozado la vida*.

C. G.: ¿Alguna vez fuiste discriminada por ser mujer?

A. G.: No en el mundo del cine. Es cierto que muchas mujeres, por ejemplo, han cobrado sueldos inferiores al de los hombres, pero no es mi caso. Como actriz de doblaje, siempre cobré lo que cobraban mis compañeros, es decir, lo que estipulaba el convenio. Podían cobrarse tres sueldos, en función de la cantidad de trabajo: 500 pesetas al día por los papeles pequeños, 750 por los medianos y 1.500 por los mayores. La única diferencia que podía haber, tanto para los hombres como para las mujeres, era que una productora solicitara a un actor o a una actriz en concreto; pero esto ocurría con todos los actores, independientemente de su sexo. En el mundo literario, que yo tenga constancia, estuve a punto de ser discriminada por ser mujer en una ocasión, y fue, precisamente, cuando gané el Premio Valencia en 1954 por mi libro *Poema del soldado*. En los versos no hay ni una sola pista, a nivel textual, que indique que está escrito por una mujer. Quien habla es un soldado que increpa a Dios, así que utilizo la primera persona del singular y el masculino. Para escribir el libro, me basé en una noticia de periódico acerca de un soldado que había matado a un *enemigo* (enemigo que no era enemigo, puesto que no se habrían visto jamás). A este soldado, a su vez, lo encontraron muerto y con una carta en el bolsillo dirigida a la familia del hombre al que había matado, pidiendo perdón. Aquella noticia de periódico me conmocionó. Yo vivía en Valencia y, en la misma finca, vivía un señor. Me conocía porque yo regentaba un comercio de mis padres muy cerca. Un día se acercó y me preguntó: ¿Usted escribe? *Sí*, respondí. *Porque le van a dar un premio*, me dijo. Yo sabía a qué premio se refería, porque era el único al que me había presentado. Casualmente, él era quien servía los cafés al jurado. Tiempo después, supe que se había armado una gran trifulca porque, al abrir la plica, vieron que iba a ganar, por tercera vez consecutiva, una mujer; y quisieron no darme el premio porque aquello ya *no se podía consentir*. Afortunadamente, había una mujer en el jurado —exmujer del filósofo José Gaos— que amenazó con denunciar al premio por haber abierto la plica y querer luego otorgar el premio a otro poeta. Gracias a su valentía, el premio se concedió como dictaban las normas de concurso.

C. G.: El instrumento principal de doblaje es la voz, pero la voz va cambiando con el tiempo. ¿Cómo logra un actor de doblaje poner voz a personajes tan distintos?

A. G.: Hay un trabajo interpretativo que es fundamental: la base de todo. Un buen actor debe ser capaz de manejar su voz, proyectarla, adaptarla, subir o bajar de tono, impostarla, etcétera. Digamos que hay un trabajo de intérprete, actoral, que también es común al de los músicos, por ejemplo. No basta con tener una bella voz, con un timbre agradable. Es necesario trabajar muy duro para alcanzar una amplia gama de registros con ella.





Figura 2. Los poetas Claudio Rodríguez, Angelina Gatell y Rafael Alberti.

C. G.: ¿Alguna vez has doblado cine en catalán?

A. G.: No. Solamente he realizado traducciones del español al catalán, al francés y al italiano, unos ciento ochenta libros en total, la mayoría de literatura infantil y juvenil; pero nunca tuve oportunidad de dedicarme al doblaje en catalán.

C. G.: Parece que primero el teatro era el espacio de la dignidad para los actores. Luego, el cine fue ganando terreno. Hoy en día, los actores trabajan mucho para televisión. ¿Alguna vez has tenido la impresión de que el trabajo de actriz de doblaje era el más desprestigiado de todos?

A. G.: Siempre ha habido una especie de conflicto entre los actores de directo y los actores de doblaje. Los actores de directo, en ocasiones, se han creído superiores. Sin embargo, yo he doblado a la mexicana María Félix, por ejemplo. Y la he doblado porque cuando ella hablaba en español, nadie la entendía. A ella la contrataban porque tenía un cuerpo espectacular y era guapísima, además de buena actriz. Pero la voz tenía que ponérsela yo porque no vocalizaba bien. Con lo cual, los actores de directo han necesitado muchas veces del trabajo de los actores de doblaje; y no ya por el tema de los idiomas. Por otro lado, he doblado a actrices internacionales muy importantes, como Elsa Lanchester en *La escalera de caracol*, *Testigo de cargo* y *Seis destinos*; o Celeste Holm en *Eva al desnudo*, película que se proyecta hoy en día como modelo en las aulas, no solo en las asignaturas relacionadas con el doblaje; sino también para enseñar a interpretar con la voz. Los actores de doblaje son absolutamente necesarios; y lo son, como ves, por diversas razones.

C. G.: Muchas gracias, Angelina. Ha sido un placer conversar contigo.

A. G.: Este tipo de conversaciones dignifican la memoria. Así que la agradezco soy yo.

Madrid, junio de 2016

RECENSIÓN

KEPA SOJO, *El verdugo: Guías para ver y analizar cine*, Nau Llibres 2016.

En la colección *Guías para ver y analizar cine*, de la editorial Nau Llibres, encontramos la propuesta de Kepa Sojo en la que analiza la película *El verdugo* (1963), de Luis García Berlanga.

A priori podría parecer un trabajo donde el lector puede esperar un análisis excesivamente académico, con un lenguaje tecnicista, el cual sólo los especialistas podrán leer y comprender. Nada más lejos de la realidad, el profesor Sojo logra elaborar una guía donde se cumple con la filosofía de dicha colección, crear textos originales con un estilo literario sencillo y claro.

La claridad es el principal activo del texto, aplicando este concepto a todos los aspectos: desde la estructura hasta el contenido, pasando por las ilustraciones. El lector se encuentra cómodo en todo momento, pues con un tono cercano y aproximándose siempre a lo didáctico, Sojo despierta el interés en cada frase, consiguiendo que por momentos el lector dude si lee un análisis monográfico o una novela que le mantiene *enganchado*. Este modelo de redacción permite acceder al material a cualquier lector, tanto a alumnos de Secundaria como a universitarios, a los profanos y a los especialistas.

Sojo presupone que la monografía puede acabar en manos de algún lector inexperto en el campo del audiovisual, por lo tanto actúa de manera similar a como lo haría éste, planteándose las mismas cuestiones: ¿Qué tiene esta guía de novedoso? ¿Qué es *El verdugo* y por qué se encuentra en esta guía? ¿Qué tiene de importante? ¿Por qué debo leer esto?

Así, antes de entrar en un análisis exhaustivo de la película, Sojo escribe de manera introductoria la importancia que ésta tiene para nuestro cine, así como la obra en general de García Berlanga, explicando su trascendencia y su repercusión, tanto en su momento como *a posteriori*, elevando dicho filme a la categoría de las grandes películas de la historia del cine universal.

El libro tiene una estructura bastante clara y didáctica, donde el lector puede consultar sin pérdida alguna los capítulos según sus intereses. Desde un contexto histórico al análisis secuencia por secuencia, siempre desde el punto de vista

de la dirección, destacando así los recursos cinematográficos del realizador, finalizando con un capítulo donde se trata la película en base a las interpretaciones que se han realizado sobre la misma, sirviendo como conclusión de lo aprendido. Este último apartado podría parecer innecesario por la repetición de ideas mostradas en el apartado principal (Análisis de la película), donde esas interpretaciones ya han sido escritas y analizadas.

El enfoque de Sojo es realmente destacable pues el lector se encuentra con una guía que no sólo le enseña los secretos del filme, sino que también educa su ojo para el posterior visionado de cualquier otra película.

Las metáforas en cada plano, la importancia de la dirección artística, del guion, la fotografía..., todo forma un puzzle donde no hay nada colocado de manera arbitraria, elementos que a menudo pasan desapercibidos para el espectador en el visionado de una película y que, no obstante, pueden ser significantes, no sólo para leer el propio filme, sino también como documento histórico.

Kepa Sojo, consciente de que no todo lector habrá visionado el filme que analiza, se encarga de explicar la película como si de una novela se tratase. En el análisis que hace de forma detallada, secuencia a secuencia, los apartados que pertenecen a cada una de ellos, están nombrados como si de capítulos de una obra literaria se tratara. Esto hace que el lector que no la haya visionado se sienta cómodo y enganchado a la historia que nos cuenta García Berlanga en todo momento. Gracias a las ilustraciones y al estilo minucioso y claro del autor, se aprecia y se aprende a ver cine, así como la importancia de éste como documento histórico, artístico y cultural en nuestra sociedad.

El análisis de Sojo no trata de ser subjetivo pues cuenta con un apoyo bibliográfico enriquecedor que da criterio, objetividad y mayor credibilidad al estudio que lleva a cabo. Material que abarca desde los años setenta hasta principios de siglo XXI, no sólo en español, e incluyendo las opiniones del propio Berlanga, que cumple su función de manera sobresaliente: enseñar cine de forma entretenida, didáctica y enriquecedora.

Sin duda, lo más interesante de esta guía es la capacidad que tiene el autor de observar más allá de la superficie del filme, ofreciendo al lector/





espectador aspectos que *a priori* no son visibles y necesitan de un ojo más analítico e inquieto para ser interpretados y así encontrar significados ocultos en una película clave del cine español. Su pasión por el cine, y concretamente por el de Luis García Berlanga, se hace notar en todo momento, haciéndonos cómplices de su actividad investigadora y su entusiasmo.

Así, el contenido de esta guía se hace más interesante que su forma. Para valorar aún más la cantidad de novedades que aporta el estudio, Sojo deja para el final un apartado que recoge las interpretaciones que se han hecho sobre el filme, de donde él ha bebido para su posterior investigación; lo que sirve para poder valorar aún más el trabajo realizado. Resulta especialmente interesante tanto la información que el autor nos aporta a nivel de contexto como lo que esconde éste a nivel de manejo del lenguaje cinematográfico. Es así que gracias a ello el lector puede recoger una valiosa información sobre cómo era la situación en España a comienzo de los 60, los problemas que encontró Berlanga para rodarla y la mentalidad que manejaba los hilos de la «industria» cinematográfica en España.

La censura en la España franquista y los problemas económicos que siempre tiene la producción de cine en nuestro país serán los principales factores que harán de *El verdugo* un milagro en cuanto a su existencia y así lo hace saber el profesor vasco, quien no duda en ofrecernos una muestra de acontecimientos importantes que marcaron el devenir de la película, tanto en las influencias estilísticas (p. ej., neorrealismo italiano) como el contexto histórico de una España que se abría al desarrollismo y al despegue económico e industrial.

A grandes rasgos, la mayoría de los análisis de *El verdugo* repiten las mismas ideas que otros críticos e historiadores de cine ya han apuntado con anterioridad. A diferencia de estos, Sojo realiza un minucioso análisis, plano a plano, así como

de la puesta en escena, ahondando e intentando reflexionar sobre los temas recurrentes del filme: la muerte, el sexo, la situación de la mujer, la anulación del individuo, el contraste de las dos Españas (la conservadora y la liberal), etc.

Educando la mirada del espectador menos informado, nos descubre los trucos del director para dirigir la mirada de éste a lo que quiere y pretende, usando estrategias de lenguaje que Sojo sabe transmitir y enseñar con claridad.

Hay un análisis muy completo, no sólo del guion, sino también de la música y del sonido, del montaje, al igual que del equipo técnico y artístico de la obra, destacando la figura del realizador y su importancia en el cine español. También le dedica espacio a los guionistas, Rafael Azcona y Ennio Flaiano, al director de fotografía, Tonino delli Colli, al músico Miguel Asins y a los actores protagonistas: Nino Manfredi, Emma Penella y José Isbert.

En conclusión, es un trabajo que conecta rápidamente con el lector, independientemente de la formación de éste. Una guía que se aprovecha de un análisis detallista y enriquecedor, tratando temas que son de gran interés (la libertad y el individuo, la sociedad como represora de deseos y libertades...) no sólo para las personas que vivieron dichos años sino también para los más jóvenes. Esto hace que no sólo aprendamos a ver cine sino también a reflexionar sobre el contexto de la obra audiovisual, trasladándonos a su tiempo.

Una guía imprescindible para los amantes del cine y para los que les gusta ir más allá de la pantalla y preguntarse sobre todo lo acontecido en el filme; un estudio muy recomendable para todo aquél que encuentre en el porqué cinematográfico una oportunidad excitante para ahondar en el maravilloso mundo del cine.

EZEQUIEL HERRERA GIL

REVISORES

Isabel CASTELLS MOLINA

Francisco GARCÍA GÓMEZ

Alicia HERNÁNDEZ VICENTE

Amparo MARTÍNEZ HERRANZ

Gonzalo PAVÉS BORGES

Enrique RAMÍREZ GUEDES

Domingo SOLA ANTEQUERA

Carmelo VEGA DE LA ROSA

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE* 14 (2016)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su impresión (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de 9 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 en la redacción para esta edición: 15

N.º de artículos aceptados: 10

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 2 meses

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 5-6 meses

El 66,7% de los manuscritos enviados a *Latente* han sido aceptados para su publicación.

ULL | Universidad
de La Laguna

